

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIA NAZARETH DE LIMA ARRAIS

**O FAZER SEMIÓTICO DO CONTO POPULAR NORDESTINO:
INTERSUBJETIVIDADE E INCONSCIENTE COLETIVO**

**JOÃO PESSOA
2011**

MARIA NAZARETH DE LIMA ARRAIS

**O FAZER SEMIÓTICO DO CONTO POPULAR NORDESTINO:
INTERSUBJETIVIDADE E INCONSCIENTE COLETIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na área de concentração *Linguagens e Cultura*, linha de pesquisa *Semióticas verbais e sincréticas*, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

**João Pessoa
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

A772f

Lima Arrais, Maria Nazareth de.

O Fazer semiótico do Conto Popular Nordestino: intersubjetividade e inconsciente coletivo / Maria Nazareth de Lima Arrais. – João Pessoa, 2011.

415 f. .

Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

Referências.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista.

1. Conto popular. 2. Semiótica Greimasiana. 3. Inconsciente Coletivo. I. Título. II. Arrais, Maria Nazareth de Lima.

CDU 82-34(043)

MARIA NAZARETH DE LIMA ARRAIS

**O FAZER SEMIÓTICO DO CONTO POPULAR NORDESTINO:
INTERSUBJETIVIDADE E INCONSCIENTE COLETIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na área de concentração *Linguagens e Cultura*, linha de pesquisa *Semióticas verbais e sincréticas*, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Letras.

Em 28 de fevereiro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB)
Orientadora

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Barbosa (USP)
(Examinadora)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)
(Examinador)

Prof^a Dr^a Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante (UFPB)
(Examinadora)

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (UFPB)
(Examinador)

Aos meus pais Severino e Tereza.
Ao meu esposo Renato.
Às minhas irmãs Fátima, Graça, Glória,
Neuma e Graciele.
Ao meu irmão Francisco Ferreira.

Ofereço.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu companheiro e amigo Renato que, sem medir esforços, esteve presente em todos os momentos, otimizando minhas forças e depurando minha caminhada de possíveis insatisfações que a fadiga desenhava.

À minha família, pelas orações e tantas velinhas acesas ao Pai Eterno, para que esta caminhada fosse concluída com sucesso.

À grande amiga Joana Áurea, pelo apoio e presença constantes, com suas palavras e ações fraternas.

A Socorro Cavalcante, grande amiga, pela presença, força, carisma e pelos constantes questionamentos, incitando-me ao estudo.

A Beth Baltar, sempre disponível, a quem dispenso respeito e amizade, pelos diálogos canalizadores das faíscas da fadiga e do cansaço e pelas relevantes contribuições para a qualidade deste trabalho.

A professora e amiga Fernanda Cardoso que fez a tradução do resumo para o inglês e a minha irmã Graciele de Lima que fez a tradução para o espanhol.

Ao Seu Álvaro, Raquel, Gustavo e Elisa pelas ações fraternas que adiantaram minha chegada ao doutorado.

A todos que fazem a Escola Centro Educacional Ciranda do Saber, Antônio Filho, Elzimar, Adaci, professores e alunos, pelas ausências compreendidas.

A todos que integram o PPGL, Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo carisma e eficiência com que sempre disponibilizam as informações que nos são relevantes.

Aos professores da banca de qualificação Geralda Medeiros e Bernadete Nóbrega pelo tempo dispensado à análise deste trabalho.

Ao colega e professor Hermano de França, oportunizando-me espaço para a realização do estágio obrigatório exigido pela CAPES.

À professora Carmen Sevilla pela atenção, carisma e, principalmente, pelas relevantes contribuições à teoria e análise psicanalítica presentes neste trabalho.

Ao colega Arlindo pela disponibilidade com que aceitou realizar a leitura de parte da teoria semiótica, o que contribuiu para uma construção mais objetiva do arcabouço teórico da semiótica tensiva.

Enfim, a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À orientadora

Dr^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Uma mulher de virtudes várias
De voz grave e olhos ativos
De mãos pequenas de muitas histórias
Na guerra mansa dos vivos
de quem conduz em seus escritos
o canto de vivas vitórias.

Neblina intensa e brilhante
Que fertiliza cérebros-anseios
Desejo inquietante
Que em outras mãos sementeiras
A cada presente-instante
Desperta almas sobranceiras.

Alguns dizem que é bem sabida
“Outros dizem que é bem pior”
Mas uma coisa é entendida
Seu querer é muito maior
Segurando a mão estendida
Sempre oferece o melhor.

É o saber popular e erudito
Que fervilha a mente heurística
Na memória que faz escrita
E nunca mais olhar sem crítica
O silêncio, o vazio, o dito

O texto-discurso-vida
Buscando sempre um sentido.

O espaço-tempo destinador
dos olhos de muitos cores
fita a des-ordem interior
das tensões do observador
São vários causos e belos contos
Que des-amargam as pessoas
que chegam de muitos cantos.

Na *persona* que construiu
Rebuscando a consciência
Foi necessidade o que sentiu
A *sombra* destinou ao sono
E com sábia paciência
Os arquétipos do inconsciente
Organizou-os em sua vivência.

E na casa Terra em que habita
A unidade constituiu-se equilíbrio
Embora defenda-se da desdita
A *anima* se expressa com brio
E ao lado do *animus* acredita
Que só a integridade moral habilita

Maria Nazareth de Lima Arrais

*Vamos tomar um café
Ouvir uma história
Na calçada da casa grande
À noite
Quando as estrelas são mais vivas.*

*Depois falar de sonhos
Do passado,
Do presente
Até chegar o sono
Para nos encontrarmos no sonho.*

Nazareth

RESUMO

As narrativas populares são ricas em elementos do mundo natural nos quais subjazem conteúdos inconscientes. A pesquisa intentou uma reflexão em torno das *imagens do inconsciente coletivo nas relações de intersubjetividade presentes nos contos populares nordestinos*. Tal inquietude partiu da compreensão de que o ser humano não se constitui apenas como estrutura biológica, mas também como estrutura psíquica e social. Sob essa ótica, buscaram-se posições mais satisfatórias sobre a significação dos contos populares. Partiu-se da hipótese de que, subjacentes ao discurso do conto popular, encontram-se imagens do inconsciente coletivo, capazes de caracterizar as relações de intersubjetividade, entendendo que a intersubjetividade, como forma de constituição da subjetividade, emerge sob a *performance* dos sujeitos em relação à alteridade e que os arquétipos do inconsciente coletivo se manifestam, simbolicamente, através de mitos, magias e fantasias. A pesquisa foi direcionada a partir do objetivo geral que propôs analisar, sob a interface *Semiótica e Psicanálise*, imagens do inconsciente coletivo presentes nas relações intersubjetivas de enunciação e de enunciado que caracterizam o conto popular nordestino, a fim de perceber aspectos que identificam os sujeitos, as relações entre eles e entre o sujeito e seu objeto de valor. A fundamentação teórica privilegiou a semiótica greimasiana que explica a função semiótica, partindo de um percurso gerativo composto de três níveis: narrativização, discursivização e semântica profunda. A análise desta foi complementada pela semiótica tensiva de Fontanille que responde pelas inflexões dos valores axiológicos a partir de uma gradação intensa e extensa. Discutiram-se, ainda, as teorias do inconsciente, a partir de Freud e de Jung que, além de um inconsciente pessoal, propõe um coletivo. Em seguida abordou-se como o “eu” se constrói, seguindo o entendimento de que a subjetividade é constituída a partir da alteridade. Para situar o *corpus*, percorreu-se sobre a literatura do conto popular, considerando principalmente a origem, a estrutura e a identificação conforme o *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento. O universo da pesquisa constou de duzentos e oitenta contos dos quais foram selecionadas nove versões entre aquelas levantadas no Nordeste brasileiro. Os contos foram codificados pelos grafemas iniciais dos vocábulos do título: *As mil e uma noites* (MN); *O Macaco e o Rabo* (MR); *A Moura Torta* (MT); *Seu Nino* (SN); *As perguntas de Dom Lobo* (PDL); *O Boi Leição* (BL); *A aranha Caranguejeira e o Quibungo* (ACQ); *O macaco e a cabaça* (MC); *A menina dos brincos de ouro* (MBO). Antes da análise, foram construídas uma *sinopse* e a *segmentação*. Na estrutura narrativa, identificaram-se os sujeitos semióticos, realizando um percurso em busca do seu objeto de valor, ora ajudado por um adjuvante, ora prejudicado por um oponente. Na estrutura discursiva, foram analisadas as relações intersubjetivas de espaço e de tempo, de enunciação e de enunciado, em que a riqueza simbólica dos contos revelou a presença dos principais arquétipos do inconsciente coletivo: o *animus*, a *anima*, a *sombra*, a *persona* e o *Self*, que se manifestaram sob diferentes imagens e contribuíram para a percepção dos vários temas. Na estrutura fundamental, elucidou-se a oposição bem *versus* mal como polo matriz para a emergência de outras oposições.

Palavras-chave: Conto popular. Semiótica greimasiana. Inconsciente coletivo.

ABSTRACT

Popular narratives are rich in elements of the natural world in which underlie unconscious contents. This survey brought a reflection over *the images of the collective unconscious in the relations of intersubjectivity found in folktales from the Brazilian Northeast*. This concern came from the fact that the human being is not only seen as a biological structure, but also as social and psychic structure. Under this view, we sought for more satisfactory positions on the significance of folktales. We started from the assumption that underlying the discourse of the folktale, there are images of the collective unconscious, capable of describing the relations of intersubjectivity, meaning that intersubjectivity as a form of constitution of subjectivity emerges under the subject's performance in relation to otherness and the archetypes of the collective unconscious manifested symbolically through myths, magic and fantasy. The research was conducted from the general objective that was proposed to examine, under the interface between Semiotics and Psychoanalysis that is present in images of the collective unconscious intersubjective relations of enunciation and utterance that characterize the northeastern folktale, in order to perceive aspects identify the subjects, the relations among them and between subjects and between subject and object of their value. The theoretical basis focused Greimasian semiotics explaining the semiotic function, from a generative trajectory composed of three levels: narrativization, speechlization and deep semantics. The analysis was complemented by this tensive semiotics of Fontanille which accounts for inflections of axiological values from an intense and extensive grading. It was discussed too, the theories of the unconscious, from Freud and Jung who, in addition to a personal unconscious, proposes a collective. Then we tried to see how "self" is constructed, following the understanding that subjectivity is constituted as otherness. To situate the *corpus*, we discussed about the literature of the folktale, especially considering the origin, structure and identification according to Nascimento's Catalogue of Brazilian Folktale. This research consisted of two hundred and eighty thousand of which were selected among those nine versions from the Northeast Brazil. The stories were coded by the initial graphemes of words in the title: As mil e uma noites (MN), O macaco e o rabo (MR), A Moura Torta (MT); Seu Nino (SN) As perguntas de Dom Lobo (PDL); Boi Leição (BL) and A Aranha Caranguejeira e o Quibungo (ACQ), O macaco e a cabaça (MC), A menina dos brincos de ouro (MBO). Before the analysis, it was built a synopsis and segmentation. In narrative structure, one identified the semiotic subject, searching for their value objects, sometimes aided by an adjuvant, sometimes hampered by an opponent. In the discourse structure, we analyzed their interpersonal relations of space and time, enunciation and statement, in which the symbolic richness of the stories revealed the presence of the major archetypes of the collective unconscious: the animus, the anima, the shadow, the persona and Self, who spoke on different images and contributed to the perception of the various issues. In the fundamental structure, it was elucidated the opposition of good versus evil as the matrix pole for the emergence of other oppositions.

Keywords: Folk tale. Greimasian Semiotic. Collective unconscious.

RESUMEN

Las narrativas populares están llenas de elementos del mundo natural en los cuales subyacen contenidos inconscientes. La investigación intentó reflexionar sobre las *imágenes del inconsciente colectivo en las relaciones de intersubjetividad presentes en los cuentos populares de la región noreste*. Tal inquietud nació de la comprensión según la cual el ser humano no se constituye solamente de una estructura biológica, sino más también de estructuras psíquica y social. En este sentido, fueron desarrolladas investigaciones para buscar posiciones más satisfactorias sobre la significación de los cuentos populares. A partir de la hipótesis de que, subyacentes al discurso del cuento popular, hay imágenes del inconsciente colectivo, capaces de caracterizar las relaciones de intersubjetividad, comprendiendo que la intersubjetividad, como forma de constitución de la subjetividad, emerge bajo la *performance* de los sujetos con relación a la alteridad y que los arquetipos del inconsciente colectivo se manifiestan simbólicamente a través de los mitos, magias y fantasías. La investigación fue encaminada a partir del objetivo general que se propone a analizar, según la interface de la *Semiótica y Psicoanálisis*, imágenes del inconsciente colectivo presentes en las relaciones intersubjetivas de enunciación y de enunciado que caracterizan el cuento popular del noreste, con el objetivo de percibir los aspectos que identifican los sujetos y las relaciones entre ellos y entre el sujeto y su objeto de valor. La fundamentación teórica privilegió la semiótica greimasiana que explica la función semiótica, a partir de un recorrido *gerativo* compuesto de tres niveles: narrativización, discursivización y semántica profunda. El análisis de esta tuvo la complementación de la semiótica *tensiva* de Fontanille que responde por las inflexiones de los valores axiológicos a partir de una gradación intensa y extensa. Fueron discutidos, las teorías del inconsciente, a partir de Freud y de Jung que, además de un inconsciente personal, proponen la existencia de un inconsciente colectivo. Enseguida, fue abordado como el “yo” se construye, siguiendo el entendimiento de que la subjetividad se constituye en vista a la alteridad. Para situar el *corpus*, fue tratado respecto la literatura del cuento popular, teniendo en cuenta el origen, la estructura y la identificación según el *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento. El universo de la investigación constó de doscientos ochenta cuentos de los cuales fueron escogidos nueve versiones entre aquellas obtenidas en Noreste brasileño. Los cuentos fueron codificados por los grafemas iniciales de los vocablos del título: *As mil e uma noites* (MN); *O Macaco e o Rabo* (MR); *A Moura Torta* (MT); *Seu Nino* (SN); *As perguntas de Dom Lobo* (PDL); *O Boi Leição* (BL); *A aranha Caranguejeira e o Quibungo* (ACQ); *O macaco e a cabaça* (MC); *A menina dos brincos de ouro* (MBO). Antes del análisis, fueron construidas una *sinopsis* y una segmentación. En la estructura narrativa, fueron identificados los sujetos semióticos realizando un recorrido tras su objeto de valor, ya sea ayudado por un ayudante (ADJUVANTE), ya sea afectado por un oponente. En la estructura discursiva, fueron analizadas las relaciones intersubjetivas de espacio y de tiempo, de enunciación y de enunciado, en que la riqueza simbólica de los cuentos reveló la presencia de los principales arquetipos del inconsciente colectivo: el *animus*, la *anima*, la *sombra*, la *persona* y el *Self*, que se manifestaron por diferentes imágenes y contribuyeron para la percepción de los varios temas. En la estructura fundamental, fue identificada la oposición bien versus mal como polo matriz para la aparición de otras oposiciones.

Palabras-clave: Cuento popular. Semiótica greimasiana. Inconsciente colectivo.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- A função semiótica do signo para Hjelmslev	25
Quadro 2 - Percurso discursivo da manipulação	39
Quadro 3 - Modalidades discursivas	39
Quadro 4 - Temporalização	42
Quadro 5 - Ocorrências de tipos de conto no Brasil	88
Quadro 6 - Descrição das versões de acordo com o CCPB*	92

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Quadrado semiótico 1.....	30
Gráfico 2 - Octógono semiótico	31
Gráfico 3 - Octógono semiótico	32
Gráfico 4 - Relações actanciais.....	33
Gráfico 5 - Programa narrativo	35
Gráfico 6 - Percurso sem obstáculos	36
Gráfico 7 - Percurso com obstáculos	36
Gráfico 8 - Dêixis negativa e positiva	37
Gráfico 9 – Debreagens	44
Gráfico 10 – Embreagens.....	45
Gráfico 11 - Hierarquia nas delegações de voz.....	45
Gráfico 12 - Percurso da enunciação	46
Gráfico 13 - Quadrado semiótico 2.....	52
Gráfico 14 - Representação das dimensões do sensível	55

LISTA DE ABREVIATURAS E CONVENÇÕES

A – Actante
A – Ator
PN – Programa Narrativo
F – Função de transformação
S – Sujeito semiótico
-S - Antissujeito
∩ – Conjunção
U – Disjunção
OV – Objeto de valor
[] – Enunciado do fazer
() – Enunciado do estado
→ – Função fazer
Dario – Enunciatário
Dor – Destinador
-Dor – Antidestinador
Adj. – Adjuvante
Op. – Oponente
S' – Sujeito-Enunciador
S'' – Sujeito-Enunciatário
S* – Sujeito de Enunciado
T' – tempo da enunciação de codificação
T'' – tempo da enunciação de decodificação
T* – tempo do enunciado
E' – espaço do enunciador
E'' – espaço do enunciatário
E* – espaço do enunciado
– Atonicidade
+ Tonicidade
MN – As mil e uma noites
MR – O Macaco e o Rabo
MT – A Moura Torta
SN – Seu Nino
PDL – As perguntas de Dom Lobo
BL – O Boi Leição
ACQ – A aranha Caranguejeira e o Quibungo
MC – O macaco e a cabaça
MBO – A menina dos brincos de ouro

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 Apresentação	15
1.2 Itinerário metodológico	18
2 O PROJETO SEMIÓTICO.....	22
2.1 Signo e significação	22
2.2 Greimas e o percurso gerador da significação	28
2.3 Semiótica e tensividade.....	49
2.4 Psicanálise e semiótica	57
2.4.1 Psicanálise: origem, conceito e difusão.....	57
2.4.2 Inconsciente pessoal e coletivo	62
2.4.3 Subjetividade, alteridade e intersubjetividade	74
3 SITUANDO O <i>CORPUS</i>	78
3.1 Oralidade e escrita: uma relação de poder.....	78
3.2 Contar: uma prática de tradição oral	80
3.3 O conto popular: conceito e estrutura	82
3.4 Versões dos contos populares analisados	89
4 UMA LEITURA PSICOSSEMIÓTICA DOS CONTOS POPULARES	93
4.1 As mil e uma noites	93
4.1.1 Sinopse e segmentação	93
4.1.2 Análise.....	94
4.2 O macaco e o rabo	127
4.2.1 Sinopse e segmentação	127
4.2.2 Análise.....	129
4.3 A Moura Torta	160
4.3.1 Sinopse e segmentação	160
4.3.2 Análise.....	162
4.4 Seu Nino.....	199
4.4.1 Sinopse e segmentação	199
4.4.2 Análise.....	202
4.5 As perguntas de Dom Lobo.....	244
4.5.1 Sinopse e segmentação	244
4.5.2 Análise.....	245
4.6 O Boi Leição.....	271
4.6.1 Sinopse e segmentação	271
4.6.2 Análise.....	273
4.7 A aranha caranguejeira e o Quibungo.....	303
4.7.1 Sinopse e segmentação	303
4.7.2 Análise.....	304
4.8 O macaco e a cabaça.....	337
4.8.1 Sinopse e segmentação	337
4.8.2 Análise.....	338
4.9 A menina dos brincos de ouro.....	355

4.9.1 Sinopse e segmentação	355
4.9.2 Análise.....	356
5 CONCLUSÃO.....	380
6 REFERÊNCIAS.....	385
ANEXOS	395
ANEXO A - As mil e uma noites (MN)	396
ANEXO B - O Macaco e o Rabo (MR): Contos brasileiros.....	398
ANEXO C - A Moura Torta (MT).....	400
ANEXO D - Seu Nino (SN)	402
ANEXO E - As perguntas de Dom Lobo (PDL).....	406
ANEXO F - O Boi Leirão (BL)	407
ANEXO G - A aranha Caranguejeira e o Quibungo (ACQ)	411
ANEXO H - O macaco e a cabaça (MC)	414
ANEXO I - A Menina dos Brincos de Ouro (MBO)	415

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

De origem incerta e muitas designações, os contos populares são produtos da oralidade. Todos os povos possuem seus contos que, de alguma forma, refletem seu imaginário ou sua memória coletiva. O conto oral é a origem de todas as variações de contos existentes hoje. Foi com Charles Perrault – século XVII – que a riqueza das culturas orais começou a ser registrada, tornando-se, dessa forma, imperdível. Dois séculos depois – XIX – o interesse dos intelectuais pelo conto foi intensificado, com os trabalhos dos irmãos Grimm, na Alemanha e depois estendidos a outros países, sobretudo os situados na Ibéria.

No âmbito do Brasil, precisamente do Nordeste brasileiro, destacam-se pela atenção dada a essa cultura, nomes entre os quais se podem citar Silvío Romero, em Recife; Camara Cascudo, no Rio Grande do Norte; Altimar Pimentel e Myriam Gurgel, na Paraíba; Sousa Lima, no Ceará. Além desses, é relevante focalizar os trabalhos de Bráulio do Nascimento, com destaque para o *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* e, ultimamente, com a publicação de *Estudos sobre o conto popular*.

As narrativas que se inserem na categoria de conto são relatos de curta duração, cuja característica facilita a memorização. Sua estrutura narrativa é rica em elementos do mundo natural, confluindo com o desejo dos ouvintes. Constituem a memória de um povo, quando um representante de uma coletividade expressa os mais variados sentimentos e visões de mundo, possibilitando seu repasse às novas gerações que filtram o que lhes é conveniente e acrescentam valores de sua realidade. Essas histórias veiculam e reatualizam saberes, uma vez que são recebidos pela prática da escuta, com a imposição de regras de condutas pessoais e sociais firmadas no discernimento entre o bem e o mal, quase sempre sob o fundamento do cristianismo.

Estudos e pesquisas sobre esse gênero do popular sempre indicaram o valor destas narrativas, uma vez que lidam com conteúdos pertinentes à condição humana. Na voz de um contador-enunciador, essas narrativas nos permitem entrar

em contato com o fazer popular que se efetiva a partir de ritos sustentados nas representações simbólicas de cada região. São saberes engendrados a partir da mescla cultural, adquiridos e (re)criados na prática cotidiana da enunciação, em que as relações pessoais são imprescindíveis para a riqueza do discurso.

As pesquisas ainda se mostram tímidas, certamente porque esse gênero faz parte de uma estética em torno da qual o olhar acadêmico é, predominantemente, maculado pelo preconceito que inferioriza as construções populares. No entanto, os estudos se revelam promissores, uma vez que situam essas construções populares em um patamar de igualdade com as literaturas ditas eruditas. Através desses contos, o indivíduo entra em contato com condutas que norteiam uma moral, como conjunto de regras onde jaz o tabu, o aceitável e o desejável. Assim, a criança, ao ouvi-los, incute não só as leis da comunidade, as regras a serem cumpridas com o outro, mas as que orientam a vida do homem e sua relação com o meio ambiente. Além de aprender, também, sobre os perigos, benefícios, glórias e punições, descobre a relação causa/consequência, o aspecto fugidio do tempo e seu papel na deterioração da matéria, bem como os demais complexos inexoráveis que estão presentes na vida humana.

Este trabalho é a continuação da pesquisa iniciada no mestrado, em 2006, sobre os contos populares, na perspectiva da teoria semiótica greimasiana, cujo estudo procurou contemplar a variedade de imagens que a narrativa dos contos populares constrói sobre atitudes de um povo, num determinado espaço e época, evidenciando aspectos humanos que pertencem e/ou caracterizam determinada fase da vida, além de tentar recuperar aspectos construídos no contexto sócio-cultural.

No doutorado, a proposta de pesquisa expandiu o universo teórico, bem como o espaço de seleção do *corpus*. O intento agora é uma reflexão em torno das *imagens do inconsciente coletivo nas relações de intersubjetividade presentes nos contos populares nordestinos*. Tal inquietude partiu da compreensão de que o ser humano não se constitui apenas como estrutura biológica, mas também como estrutura psíquica e social. Sob essa ótica, se intentou encontrar, neste trabalho, através da interface Psicanálise e Semiótica, posições mais satisfatórias sobre a significação dos contos populares.

Realizar uma pesquisa é mais que um projeto acadêmico, uma vez que os conhecimentos adquiridos e construídos fundamentam não apenas o limite do escrito, mas refletem, também, propósitos pessoais. E, esta foi, especialmente, a

razão por que a teoria semiótica e a teoria do inconsciente constituíram suporte para a análise realizada, em discursos populares, neste trabalho que vive e é nutrido a cada leitura.

Quando surgiu o termo Psicosssemiótica para designar a área da semiótica que busca suporte nas teorias que trabalham com a *psique*¹, antes de 1979, essa articulação já havia sido aplicada pelo próprio Darrault-Harris em sessões de terapia psicomotora. Trabalhos com *Semântica estrutural* de Greimas, em 1966, *Condições de uma semiótica do mundo natural*, em 1968, de Coquet, que, a partir de 1973, publicou os primeiros apontamentos de uma Semiótica do sujeito, indicaram o surgimento dessa nova área da semiótica. A partir daí surgiram outros trabalhos, sob essa perspectiva, entre os quais se destacam além do próprio Darrault-Harris, Sonia Grubits, Metz e o brasileiro Beividas, propondo uma conciliação liminar de uma Semiótica com a Psicanálise.

A partir da concepção de que a linguagem do inconsciente são símbolos e os meios de comunicação com este são sonhos, entende-se que as construções em que as artimanhas do imaginário vêm à tona, também constituem meios de o inconsciente dialogar com os símbolos expressos no discurso consciente. Isso acontece porque a capacidade de estabelecer comunicação com o inconsciente é uma tendência humana.

Além disso, é corrente a ideia de que o homem é incapaz de descrever fielmente seus pensamentos, sentimentos e emoções, uma vez que muito da vida foge à compreensão humana e aos processos de restituição consciente à memória. Diante dessa limitação intelectual, usam-se símbolos com o intuito de representar conceitos inalcançáveis. E, ao usá-los, deslocam-se e/ou condensam-se aspectos inconscientes. Esta foi uma estratégia empregada por Freud, na tentativa de explicar o funcionamento do inconsciente, como também é uma estratégia utilizada nos textos² populares, na tentativa de melhor fazer-se compreender.

A pesquisa foi direcionada a partir do objetivo geral que propôs analisar, sob a interface Semiótica e Psicanálise, imagens do inconsciente coletivo presentes nas relações intersubjetivas de enunciação e de enunciado que caracterizam o conto

¹ Embora a palavra *psique* seja uma oxítônica terminada em –e, razão para que receba um acento gráfico, neste trabalho não será acentuada, seguindo a grafia encontrada no dicionário eletrônico Aurélio e demais fontes de pesquisa.

² Texto aqui se define como objeto de significação e comunicação.

popular nordestino, a fim de perceber aspectos que identificam os sujeitos, as relações entre eles e entre o sujeito e seu objeto de valor.

Partiu-se da hipótese de que, subjacentes ao discurso do conto popular, encontram-se imagens do inconsciente coletivo, capazes de caracterizar as relações de intersubjetividade, entendendo que a intersubjetividade, como forma de constituição da subjetividade, emerge sob a *performance* dos sujeitos em relação à alteridade e que os arquétipos do inconsciente coletivo se manifestam, simbolicamente, através de mitos, magias e fantasias.

1.2 Itinerário metodológico

A fundamentação teórica privilegiou a semiótica greimasiana que explica a função semiótica a partir de um percurso gerativo que vai do nível mais simples ao mais complexo, passando por um nível intermediário, isto é: narrativização, discursivização e semântica profunda. A análise desta foi complementada pela semiótica tensiva de Fontanille (discípulo de Greimas) a qual responde pelas inflexões dos valores axiológicos a partir de uma gradação intensa e extensa. Discutiram-se, ainda, as teorias do inconsciente, ressaltando como teóricos básicos Freud, um dos mais destacados entre os estudiosos dos mecanismos de funcionamento do “corpo psíquico” e Jung que, diferentemente do Pai da Psicanálise, considera o inconsciente, não apenas como pessoal, mas também como coletivo. Seguiu-se ainda uma exposição de como o “eu” se constrói, partindo do entendimento de que a subjetividade é constituída a partir de uma alteridade.

Na intenção de situar o *corpus*, foi feita uma breve reflexão sobre a oralidade e a escrita como uma relação de poder e sobre o contar como uma prática de tradição oral, finalizando com o clássico conceito do conto popular, bem como de sua estrutura.

O universo da pesquisa constou de duzentos e oitenta contos: vinte e sete foram coletados no Cariri cearense e publicados em *Conto popular e comunidade narrativa* por Lima (1985); cento e oitenta e oito, em vários Estados brasileiros, entre os quais cem foram publicados em *Contos tradicionais do Brasil* por Cascudo, (1986), e oitenta e oito publicados em *Contos populares do Brasil* por Sílvia Romero

(1885), e depois reeditado por Antonio Daniel Abreu (2006); sessenta e quatro foram coletados em Cabedelo (Paraíba) e publicados em *Estórias de Luzia Tereza* por Pimentel (1995); e um na Bahia e no Maranhão, cujo contador e coletor não foram identificados nas fontes pesquisadas.

Selecionaram-se, como amostragem, nove versões de contos entre os contados na região do Nordeste. Para melhor efeito de referência, as versões foram codificadas pelos grafemas iniciais dos vocábulos constituintes do título: *As mil e uma noites* (MN); *O Macaco e o Rabo* (MR); *A Moura Torta* (MT); *Seu Nino* (SN); *As perguntas de Dom Lobo* (PDL); *O Boi Leição* (BL); *A aranha Caranguejeira e o Quibungo* (ACQ); *O macaco e a cabaça* (MC); *A menina dos brincos de ouro* (MBO). As citações que constam nas análises apresentam a codificação, bem como o número da página de onde foi retirado o conto.

No *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Bráulio do Nascimento, os contos que constituem o *corpus* desta pesquisa estão classificados como contos de animais, contos folclóricos comuns e facécias ou anedotas. Da segunda classificação constam as subdivisões: conto maravilhoso, conto romântico ou novela e conto religioso.

Em *As mil e uma noites* é revelado o poder da imaginação, assim como na coletânea de contos populares orientais *Mil e uma noites* em que Sherazade, sob a influência do imaginário, desafia a criatividade para vencer a morte, inserindo a palavra articulada a fim de dividir o tempo em passado e futuro, percorrendo intervalos de instantes. Este conto, coletado na Paraíba, apresenta uma série de micronarrativas dentro de uma mesma narrativa, cujo enunciador usa artifício semelhante ao de Sherazade. Ambos fazem jus à dinâmica da vida, em que subjaz uma multiplicidade de valores conservados, modificados e transformados, ao longo do tempo, por gerações pelas quais passaram.

No conto *O macaco e o rabo*, coletado em Pernambuco, atuam, não apenas pessoas, mas, sobretudo, animais e seres inanimados dotados de qualidades, defeitos e sentimentos humanos, ou seja, está presente a personificação e, por isso, a narrativa pode ser classificada como fábula, cujo fim vem sempre com uma moral. Denominado *conto cumulativo* ou *lengalenga* pelos estudiosos do conto, a história apresenta um macaco que, preocupado com o rabo da cutia, esqueceu o próprio rabo na estrada, passando um carro de boi por cima e cortando-o.

A Moura Torta é um conto maravilhoso, coletado no Rio Grande do Norte, em que hipóstases de entidades sobrenaturais, numa luta entre o bem e o mal, exercem influências sobre os atores representativos do ser humano e, conseqüentemente, alteram os acontecimentos, encaminhando a trama para a vitória do bem, final comum a este tipo de narrativa.

O conto *Seu Nino*, coletado no Ceará, apesar de ser uma narrativa curta, apresenta três momentos ápicos, além da presença de um número de atores que supera o de um conto comum, encaixando-se, dessa forma, na categoria de novela. Trata-se, portanto, de narrativas de vidas com destaque para o amor conjugal.

O conto *As perguntas de Dom Lobo*, coletado em Piauí, veicula, claramente, um conteúdo religioso, reiterando o duelo entre o bem e o mal, cuja vitória é privilégio do primeiro. No conto, emerge a figura medonha e maléfica de Dom Lobo, derramando terror à população de um reinado, constituindo uma excelente metáfora dos conteúdos recalcados de um povo.

O conto *O Boi Leição*, coletado em Alagoas, é uma narrativa que sai de um ambiente real³ e chega ao Nordeste brasileiro, adquirindo cor local. O Boi, ator que condensa valores universais, é sacrificado pelo vaqueiro de um rico fazendeiro a pedido da filha de um fazendeiro invejoso, em nome do amor, convergindo o mal em bem.

No conto *A aranha caranguejeira e o quibungo*, coletado na Bahia, atuam animais personificados, destacando-se, no palco das representações, uma aranha, cuja *performance* é a metáfora de uma moral perversa, verdadeira postura sociopata, uma vez que se mostra frágil e necessitada, despertando a piedade dos outros animais. No entanto, não passa de um plano friamente arquitetado para usufruir da bondade alheia e depois menosprezá-la, prejudicando esse mesmo facilitador.

O conto *O macaco e a cabaça*, coletado em Sergipe, apresenta atores figurativizados apenas por animais, focalizando a esperteza sobre a desatenção. Considerado uma facécia, este discurso faz parte de um grupo de narrativas curtas de caráter chistoso cuja intencionalidade é o lazer. Este conto apresenta um malandro – macaco – que troça de uma onça.

³ Referência a história egípcia dos dois irmãos Anepu e Batau, em que Batau é transformado num touro sagrado e morto pelo irmão faraó Anepu.

Em *A menina dos brincos de ouro*, cuja referência na fonte de onde foi pesquisado consta como coletado tanto na Bahia quanto no Maranhão, apresenta a história de uma menina que foi capturada por um velho que a coloca dentro de um surrão e a obriga a cantar sob pena de ser surrada, caso não obedecesse a ordem recebida.

Antes de adentrar na análise do percurso gerativo da significação de cada conto, delineou-se a *sinopse* e a segmentação. A primeira possibilitou um retorno mnemônico ao enredo e esta, porque constitui um conjunto de procedimentos de divisão de um texto, Greimas (2006, p. 427) considerou a primeira etapa empírica para a análise semiótica, com vistas a recortar o texto em segmentos contíguos e curtos, o que possibilitou o reconhecimento das disjunções espaciais, temporais, tímicas, tópicas e actoriais.

Na análise da estrutura narrativa, foram identificados os sujeitos semióticos, realizando um percurso, em busca do seu objeto de valor, ora ajudado por um adjuvante, ora prejudicado por um oponente. Na estrutura discursiva, foram analisadas as relações intersubjetivas de espaço e de tempo, de enunciação e de enunciado, em que a riqueza simbólica dos contos revelou a presença dos principais arquétipos do inconsciente coletivo, a saber, o *animus*, o masculino no inconsciente feminino; a *anima*, o feminino no inconsciente masculino, a *sombra*, materiais psíquicos, sejam eles masculinos e/ou femininos, que se manifestam através de perturbações e inquietações que desequilibram e comprometem a *performance* do sujeito; a *persona* que é uma espécie de máscara através da qual o sujeito falseia a essência do *eu*, no intento de melhor adequar-se às ideologias sociais; e o *Self*, arquétipo que representa a unidade caracterizada pelo equilíbrio entre *anima* e *animus*. Por fim, na estrutura fundamental, elucidaram-se as oposições que sustentam as realidades da ficção dos discursos populares que constituem o *corpus*.

2 O PROJETO SEMIÓTICO

2.1 Signo e significação

A investigação sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação na história das ciências sempre foi uma constante entre os estudiosos, desde os filósofos gregos e latinos. No decorrer da história, os estudiosos ora concebiam o signo com três elementos, ora com dois elementos.

Para Platão, o signo obedecia a uma estrutura triádica na qual é possível distinguir os três momentos: *ónoma* (o nome), *eîdos* (a noção/ideia) e *prágma* (a coisa referente). As ideias, para o autor, representam o conhecimento objetivo e certo – constituem realidade eterna do universo. Ainda com relação às ideias, todos os objetos sensíveis nada são, senão reflexos ou cópias imperfeitas, cuja realidade inferior – um mero devir – decorre da sua participação nas ideias.

Quando afirma no diálogo *Crátilo* (*Sobre a justeza dos signos*): “[...] receio muito que [...] seja bastante precária a tal força de atração da semelhança e que nos vejamos forçados a recorrer a esse expediente banal, a convenção, para a correta imposição dos nomes” (PLATÃO, 1988, p. 70), significa dizer que a verdade transmitida pelas palavras, embora com certo grau de semelhança com as coisas a que se referem, é sempre inferior ao conhecimento das coisas, uma vez que as palavras são instituídas por mera convenção. O entendimento desse pensamento é a porta de entrada para a teoria semiótica. Nunca o signo é igual à coisa à qual se refere, pois se fosse, não seria signo, seria a própria coisa.

Na passagem do século XIX para o XX, destaca-se-se a importante figura de Charles Sanders Peirce, um leitor assíduo dos semiotistas escolásticos que, por sua vez, fundamentaram-se na filosofia estoica. O signo peirciano é eminentemente triádico, sendo seus constituintes: um *representâmen*, um *objeto* e um *interpretante*. O autor, assim o define:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos

os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen (PEIRCE, 2003, p. 46).

Significa dizer que Peirce considera o signo como a representação do objeto, criando um signo equivalente, na mente de alguém, que é o seu o interpretante. Aquilo que o signo representa é denominado objeto. A representação caracteriza-se pela relação entre o signo e o objeto. Representar é estar no lugar de outro, de tal forma que, para uma mente interpretante, o signo é tratado como sendo o próprio objeto, em determinados aspectos. O termo representação envolve, necessariamente, uma relação triádica, que é um esquema do processo contínuo de geração dos signos. O processo representativo se define pelas relações imbricadas que se estabelecem entre signo-objeto-interpretante, nas quais os termos atuam, determinando ou sendo determinados pelos outros elementos da tríade.

Analizando a proposta peirciana, Fontanille (2007, p. 39) descobre, não a existência de três elementos, mas de quatro, “(1) ‘aquilo’ que representa (2) ‘algo’ (3) para ‘alguém’ e (4) sob ‘certo modo’ ou ‘aspecto’” que corresponderiam a (1) *representamen*, (2) *objeto*, (3) *interpretante* e (4) *fundamento*. Ao *objeto* se reservaria, ainda, a distinção entre *objeto dinâmico* (como é visado pelo *representamen*), e o *objeto imediato* (o que é selecionado no objeto pelo *interpretante*), resultando, assim, em cinco elementos.

Quando um *objeto dinâmico* se relaciona com um *representamen*, sob certo ponto de vista, ou seja, sob o *fundamento*, e este ponto de vista seleciona no *objeto dinâmico* um *objeto imediato*, a reunião do *representamen* e do *objeto imediato* é realizado “em nome de”, ou “para”, ou “graças a” o interpretante, obtendo-se, dessa forma, o signo em funcionamento. Na observação de Fontanille, ainda que o *objeto dinâmico* pudesse ser tomado por um “*referente*”, vê-se, na verdade, que ele só está implicado na semiose por meio da mediação entre o *fundamento* e o *objeto imediato*. Nesta concepção de signo, “o mundo visado, é um conjunto virtual de possibilidades, ou um mundo percebido, ou ainda uma parte extraída de um mundo categorizado”, significando que, se o referente existir, “já é um universo organizado e submetido a determinações modais, perceptivas e categoriais”.

As ideias de Ferdinand de Saussure constituem o fundamento da moderna Linguística. As anotações, concatenadas e publicadas em 1916 por seus alunos Charles Bally e Albert Séchehaye com o título de *Cours de Linguistique Générale*, foram relevantes para a construção da estrutura desta Ciência, como também para o

estudo da Semiótica. O signo linguístico é definido por F. Saussure (2004, p. 80) como “uma entidade psíquica” em que se distinguem dois elementos: significante e significado.

O significante corresponderia à imagem acústica (som), enquanto o significado corresponderia ao conceito (pensamento). Não existe regra preestabelecida que possa justificar a escolha da porção acústica para o conceito. Para o autor, o valor conceitual do signo (que está sob a dependência da significação) está na propriedade que este tem de representar uma ideia. Esse valor é encontrado a partir de dois aspectos: a dessemelhança e a semelhança. No primeiro caso, o valor é relacionado ao seu oposto, fora do campo da significação; no segundo caso, quando relacionado com outros signos, dentro do campo da significação. O valor do signo, na sua totalidade, parte das diferenças tanto do conceito quanto da matéria. Assim, o que distingue um signo é tudo o que o compõe.

Seguindo este pensamento, compreende-se que as significações emergem da percepção do mundo “exterior”, das formas físicas, biológicas e produzem *significantes*. Os significados são formados a partir de nossas percepções do mundo “interior”, conceitos, sensações, afetos e impressões. Quando essas percepções interagem, definem um sistema de posições diferenciais que, organizada segundo as percepções, formam o *sistema de valores*. Concomitantemente, à teoria do signo, surge uma teoria da significação por meio da ideia de imagens (acústicas, visuais, mentais e psíquicas), ligada à noção de percepção. O caminho que vai da substância à forma é o percurso que vai do sensível ao inteligível.

Para Hjelmslev (2003, p. 54), o signo linguístico é composto de duas grandezas: expressão e conteúdo. Cada uma dessas grandezas é composta por uma forma e uma substância (conhecimento que temos da língua). A forma é semelhante a uma gramática que compreende uma morfologia e uma sintaxe. No conteúdo, a relação de dependência entre a substância (que é semântica) e a forma (que é semêmica) dá origem ao significado. Na função semiótica, expressão e conteúdo são os dois funtivos que estão sempre unidos por uma relação solidária. Segundo o autor, “Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (2003, p. 54). Dessa forma, não existe expressão sem conteúdo, nem tampouco conteúdo sem expressão. Na expressão, a substância é fêmica e a forma é

femêmica e origina o significante. No conteúdo, a substância é sêmica e a forma é semêmica e origina o significado. A toda substância de uma forma qualquer, o autor chamou sentido.

No entanto, não se pode confundir conteúdo com sentido, já que aquele pode existir sem este. Veja a proposta de Hjelmslev, no quadro seguinte, proposto por pais (1993):

Função Semiótica	$\varphi\sigma$	Conteúdo	Substância sêmica	Sentido	Significado
			Forma semêmica		
		Expressão	Forma femêmica	Sentido	Significante
			Substância fêmica		

Quadro 1- A função semiótica do signo para Hjelmslev

Fonte: Batista (2001, p.143).

O pensamento é um aspecto comum a todas as línguas e indispensável à estruturação do signo linguístico. Saussure chamou o pensamento de significado, enquanto Hjelmslev, de conteúdo. Este complementa a teoria saussuriana no que diz respeito à relação entre o conteúdo e expressão de uma língua, propondo não mais um sistema de signos, mas um sistema de figuras, e abrindo caminho para uma visão pancrônica da língua. Hjelmslev imaginou o signo constituído de unidades menores de conteúdo e expressão que não são signos, a que ele chamou de figuras.

É no início dos anos setenta que surge em Paris uma Escola Semiótica defendida por Greimas, Courtés e seus discípulos. Antes, entretanto, em 1958, A. J. Greimas já havia escrito uma primeira versão de sua *Semântica*, quando comprou o livro *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* de Hjelmslev, cuja leitura foi tão importante que o fez destruir quase duzentas páginas de seus manuscritos. De acordo com Greimas (1975, p. 12), o semioticista é obrigado a conduzir sua pesquisa por uma estreita via, entre as competências indispensáveis: a filosofia e a

lógica-matemática. Isso ocorre com o intuito de desenvolver um meta-discurso sobre o sentido. Assim, para atender as necessidades reais da semiótica, é necessário acesso a conceitos epistemológicos que permitam ao estudioso de semiótica apreciar, no que se refere às significações, a adequação dos paradigmas que lhe são propostos ou que ele organiza para si, daí a necessidade de um controle epistemológico de seu método. O autor corrobora a ideia de que é preciso compreender que “o homem vive num mundo significante”. O sentido então, “não se coloca, é colocado”, causa dos questionamentos sobre o que dizer determinada palavra e/ou o que se entende por algo. Greimas parte da concepção de significação, proposta por Hjelmslev, isto é, uma relação de dependência entre conteúdo e expressão, complementando-a. A significação é a “transposição” de uma linguagem a outra, o que permite ser esta possibilidade de “transcodificação”.

A significação abarca o conceito de semiose, que é o processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica em discurso. Com isso, Greimas, Courtés e seus discípulos aperfeiçoaram a dicotomia diacronia/sincronia proposta por Saussure, criando a pancronia onde o sistema se apresenta em contínua mudança (BARBOSA, 1996, p. 31-45). Acontece um processo contínuo de auto-alimentação e auto-regulação, de formulação e reformulação do sistema e por isso, dinâmico. O sistema produz o discurso que, por sua vez, produz o sistema de forma contínua. A competência modifica-se de um sujeito para outro e, com relação ao mesmo sujeito, de um discurso para outro. O sistema é ainda um conjunto de códigos e sub-códigos que são os responsáveis pelas mudanças que acontecem no sistema. A significação se dá pelo processo de produção, acumulação e transformação da função semiótica: informa, produz novas grandezas, reformula a visão de mundo e, portanto, transforma (PAIS, 2002, p. 104). Seguindo uma trajetória que tem início na mente do enunciador e só está completa na mente do enunciatário, a significação manifesta-se e se constrói ao longo do discurso e só está completa no percurso sintagmático do discurso por inteiro (PAIS, 1995, p. 56).

No tocante à significação, Fontanille (2007, p. 32) salienta a ideia de unidade, independentemente do tamanho, embora reconheça o discurso como unidade ideal, além de colocá-la entre um elemento da expressão e um elemento do conteúdo. A *significação*, por oposição ao *sentido*, é sempre articulada, uma vez que ela só é passível de reconhecimento após sua segmentação e comutação. Só é possível apreender uma significação através das relações: uma unidade isolada com outras

unidas; uma significação com outras significações disponíveis para a mesma unidade. Assim é que a noção de *direção* está sempre associada ao *sentido*, enquanto a *articulação*, por definição, à significação.

A *articulação* referida vai além da habitual noção de *diferença*, ou mesmo, de diferença entre unidades descontínuas. Trata-se, pois, das oposições, das hierarquias, dos graus, dos limiares e das polarizações. Sobre este ponto de vista, o autor expõe o seguinte exemplo:

[...] uma categoria semântica como o *calor* é uma categoria gradual, e seus diferentes graus (isto é: *frio/gelado*) distinguem-se sem necessariamente opor-se [...] se o gradiente é orientado, a significação de alguns de seus graus, por exemplo, *morno*, será diferente no caso de o gradiente ser orientado positivamente para o *quente* (*morno* é então pejorativo) ou positivamente para o *frio* (*morno* é então meliorativo). Vê-se que a significação depende da *polarização* de um gradiente. Além disso, segundo a cultura e a língua, às vezes, até mesmo de acordo com o discurso em questão, a posição relativa do pólo frio ou quente muda. Desse modo, o grau morno aparecerá como mais próximo do pólo frio ou do pólo quente. Se se percorre o gradiente no sentido de sua polaridade, do negativo para o positivo, encontra-se então um *limiar* que determina o surgimento do grau *morno* (FONTANILLE, 2007, p. 32).

Quando Hjelmslev *defende* que a distinção entre conteúdo e expressão não é “operatória”, uma vez que é instável, determinada e determinante, passível de adequação a cada análise, abre espaço para a observação sobre a maneira pela qual a fronteira é instituída entre eles. Por fronteira, pode-se depreender a posição que o sujeito da percepção coloca-se no mundo, quando ele procura depreender seu sentido. É a partir dessa postura perceptiva que se estabelecem uma interioridade (domínio interno) e uma exterioridade (domínio externo), entre os quais o diálogo semiótico se realiza.

Na perspectiva do discurso em ato, fundamentada em uma teoria do campo do discurso e em uma teoria da enunciação, a posição do sujeito que indica a separação entre conteúdo e expressão, consiste no primeiro ato da instância do discurso pelo qual ela institui seu campo de enunciação e sua dêixis. É a partir dessa “tomada de posição” que a *visada* dirige e orienta seu fluxo de atenção e a *apreensão* delimita o domínio de pertinência. Outra forma de denominar esse dispositivo formado por dois planos de linguagem, assumindo uma postura favorável ao “perceptivo” é designar o plano da expressão de *exteroceptivo*, o plano do conteúdo de *interoceptivo* e a *posição adotada* pelo sujeito da percepção de

proprioceptivo, por tratar-se, na verdade, da posição de seu corpo imaginário ou *corpo próprio*. Por *corpo próprio* entende-se o invólucro sensível que indica um domínio exterior (FONTANILLE, 2007, p. 44).

Assim, a significação acontece a partir da suposição de um mundo de percepções, onde o *corpo próprio*, ao assumir uma posição, instala duas *macrossemióticas*, cuja fronteira é passível de deslocamento, sem, no entanto, perder sua especificidade: a *interoceptividade*, produzindo uma semiótica sob a forma de uma língua natural e a *exteroceptividade*, produzindo uma semiótica sob a forma de uma semiótica do mundo natural.

Do ponto de vista da enunciação, o *corpo próprio* é considerado um centro de referência para a dêixis, enquanto sob a perspectiva do sensível, é considerado como invólucro, sensível ao contato do exterior (emoções) e do interior (sensações e afetos). Além disso, ele é também considerado, em outros contextos, como o corpo carnal e motor, cuja “plasticidade dinâmica” permite-lhe um ajustamento às morfologias sensíveis do mundo natural ou que lhes adaptem ao corpo próprio.

Na concepção de Greimas e Courtés (1979, p. 206), a significação é compreendida como um percurso gerativo constituído de três níveis: o fundamental; o narrativo e o discursivo. Seus componentes são dispostos uns com relação aos outros, confirmando que todo objeto semiótico é definido segundo o modo de produção. Esses componentes, que se incluem nesse processo, se articulam entre si de acordo com um percurso que vai do “mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”. Os autores consideram o percurso gerativo com duas estruturas de profundidade superpostas: sêmio-narrativas e discursivas. Os demais autores, no entanto, consideram que só o componente semântico é associado às estruturas profundas, enquanto os componentes fonológicos e fonemático, às estruturas de superfície.

2.2 Greimas e o percurso gerador da significação

Os princípios que regem a ciência da significação, privilégio da semiótica dos anos 60, foi responsabilidade de Algirdas Julien Greimas que, com a *Semântica Estrutural* (1966), introduziu uma semiótica de cunho linguístico. Esta se tornou o

núcleo de uma escola semiótica: a *École de Hautes Études en Science Sociale* de Paris. Greimas propõe o percurso gerativo através do qual a significação passa por três níveis (o fundamental, o narrativo e o discursivo), interdependentes, com uma sintaxe e uma semântica cada um.

Fontanille e Zilberberg (1998, 2001, p. 12), apesar de analisarem o processo de desvendamento da significação, também através do percurso gerativo, acreditam que “o discurso não se contenta em acolher os “produtos acabados do percurso gerativo”, por isso complementam a discussão com a ideia de que “outros modos de associação e de rearticulação das grandezas semióticas estão entrando em cena”, a saber: as “formas de vida”, as “paixões” e as “emoções”. Segundo os autores, a semiótica do discurso depara-se com “conglomerados”, dispositivos que associam grandezas heterogêneas, cuja coerência busca além do percurso gerativo da significação.

Isso permite compreender porque a proximidade entre a linguagem do inconsciente e o imaginário é uma possibilidade largamente admitida pelos estudiosos da linguagem e das psicologias. É nesse contexto que, para Beividas (2006, p. 31-32), é possível, usando o método psicanalítico de Freud e de outros estudiosos do inconsciente, uma aproximação do método linguístico e semiótico de descrição da significação. O autor acredita que os mecanismos freudianos de *condensação* e *deslocamento*, possam ser fonte de explicação de todo problema da significação. Esse fato exigiu da semiótica instituir um nível psicosemiótico de articulação da significação.

Na busca pelo sentido, sem restringir seu universo a uma linguagem ou códigos específicos, a semiótica parte da observação dos signos e dos emaranhados de relações dos quais estes signos participam, objetivando visualizar, flagrar algo, encontrar um vestígio de paradigma, de permanência, de configuração, “retalhos” de estrutura, onde se imagina ver uma ordem, uma lógica. Da parte para o todo ou do todo para as partes, a semiótica procura uma forma de dar sentido.

A estrutura profunda é o nível abstrato, a narrativa é o nível intermediário e, por último, a estrutura discursiva. No primeiro, se destacam uma sintaxe fundamental e uma semântica fundamental; no segundo, uma sintaxe narrativa e uma semântica narrativa. Essas estruturas são definidas por referência tanto ao conceito de língua, quanto ao de competência narrativa, uma vez que incluem, além de uma taxionomia, um conjunto de operações elementares. As estruturas

discursivas são consideradas menos profundas e responsáveis por retomar as estruturas de superfície, colocando-as em discurso pela enunciação. Apresenta um componente sintático, ou sintaxe discursiva, encarregado da discursivização das estruturas narrativas que comporta três subcomponentes: actorialização, temporalização e espacialização, além de um componente semântico, ou semântica discursiva, onde são explorados os subcomponentes: tematização e figurativização.

O nível fundamental ou profundo do percurso gerativo, o primeiro do ponto de vista do enunciado, determina o sentido primeiro a partir do qual se constrói o discurso. Apresenta princípios lógico-conceptuais estruturados de uma sintaxe e de uma semântica fundamental.

Na sintaxe fundamental, encontramos as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto e que abrigam as diferenças, as oposições. Mas para que seja possível comparar dois opostos, é preciso que eles tenham algo em comum sobre o qual se estabeleça uma diferença. A sintaxe fundamental foi apresentada, inicialmente por Greimas, através do quadrado semiótico constituído pela relação entre os termos contrários, contraditórios e implicativos. Os termos contrários, como o próprio nome indica, mantêm uma relação de pressuposição recíproca. A negação de cada contrário define os contraditórios. Cada um dos contraditórios é contrário entre si e podem estabelecer a ausência ou presença de algum traço que são as implicações ($S_1 \dots S_2$ e $S_2 \dots S_1$)⁴. A significação S aparece como eixo semântico que se opõe a $-S$, entendido como ausência total de sentido e contraditório de S . O eixo semântico S (substância do conteúdo) articula-se em dois semas contrários ($S_1 \longleftrightarrow S_2$)⁵ que indicam a existência dos termos contraditórios ($S_1 \longleftrightarrow -S_1$ e $S_2 \longleftrightarrow -S_2$)⁶, cujo quadrado semiótico aparece da seguinte forma:

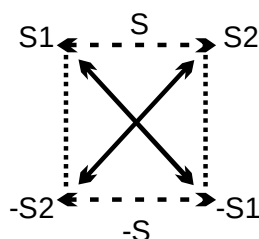


Gráfico 1 - Quadrado semiótico 1
Fonte: Greimas (1975, p. 127).

⁴ relação de implicação

⁵ $\longleftrightarrow$ relação de contrários

⁶ $\longleftrightarrow$ relação de contraditórios

O octógono é estabelecido a partir dessa relação de contrários (S_1 e S_2) que sustenta a tensão dialética do quadrado semiótico. O octógono é, na realidade, a ampliação do quadrado. Das relações de implicação ($S_1 + -S_2$ e $S_2 + -S_1$) é que geram os termos complexos e a combinação dos termos $-S_1$ e $-S_2$ os quais definem o termo neutro ($\emptyset$), isto é, a ausência semiótica. A figura abaixo ilustra o que foi dito:

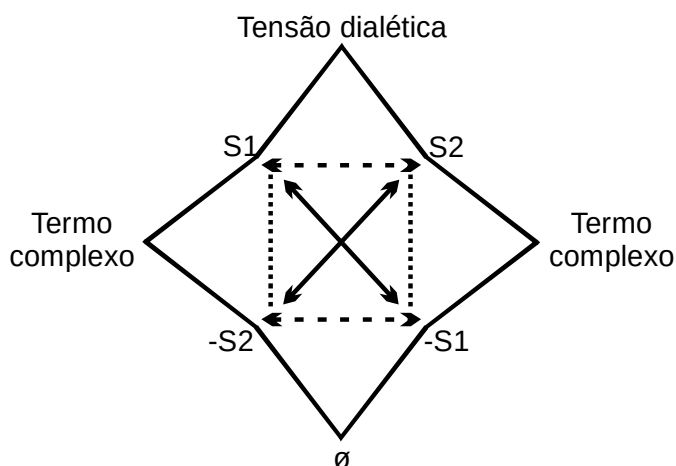


Gráfico 2 - Octógono semiótico

Fonte: Greimas e Courtés, (1979, p.367).

É através do octógono que Greimas (1973, p. 184) propõe a interpretação do quadrado semiótico, onde aparecem os meta-termos, os quais constituem a dialética entre os dois termos simples do quadrado, gerando termos complexos. Tanto o quadrado, quanto o octógono são empregados como representações sintáticas da estrutura elementar de significação.

Na semântica fundamental, determinam-se as qualificações semânticas *euforia versus disforia*. Para Greimas (1979, p. 170), a *euforia* é o termo positivo da categoria que serve para dar valor a microuniversos, enquanto que *disforia* é o termo negativo. Entenda-se que euforia e disforia não acontecem previamente, uma vez que é construída no texto e por ele. Assim, um valor é eufórico ou disfórico, dependendo do sujeito com quem se relaciona. Sobre esta posição, Tatit (2006, p.199) argumenta que “[...] o ser vivo não se relaciona com [...] categorias semânticas sem nelas imprimir sua marca sensível. [...] de acordo com o contexto de exame, todo microuniverso semântico contém um índice *axiológico* [...], portador de valores considerados atraentes ou repulsivos”. Para o autor, euforia e disforia constituem articulações da foria, cujo significado é “força que leva adiante”. A

primeira se caracteriza pelo estado de relaxamento, enquanto a segunda pelo estado de tensão. O não-disfórico se encontra em distensão e o não-eufórico em retensão. A aforia se coloca num universo neutro: nem eufórico, nem disfórico. Assim os textos podem ser euforizantes, disforizantes e aforizantes.

O nível narrativo ou narrativização é a camada intermediária entre a estrutura superficial e a estrutura profunda e apresenta uma sintaxe e uma semântica. Esse nível intenta reconstituir o fazer do homem que, ao buscar os valores para sua existência sociocultural, transforma a história e o mundo.

A sintaxe narrativa compreende o desempenho de um sujeito que realiza um percurso em busca de um objeto de valor, sendo motivado por um destinador e ajudado por um adjuvante ou prejudicado por um oponente. E é, por assim se organizar, que a narrativa amplia seu espaço de atuação para englobar todo o enunciado, onde se confirma a existência de um sujeito. Batista (2001, p. 150) argumenta que:

A análise da estrutura actancial de um texto permite captar sua temática e ideologia, considerando que esta não apresenta a conotação política que lhe é atribuída normalmente, mas se define pelo sistema de valores de um indivíduo, de uma cultura, de uma sociedade.

Dessa forma, quanto mais e variados forem os actantes, mais ideologias são identificadas no texto. Nesse nível pode ocorrer um actante (A1) manifestado em um ator (a1); um actante (A) representado por vários atores (a1, a2, a3); e vários actantes (A1, A2, A3) representados por um ator (a). Quando um actante (A) se manifesta no discurso por vários atores (a1, a2, a3) acontece o conflito, ou seja, a tensão. Veja os três casos, sem e com conflito, condensados no gráfico abaixo.

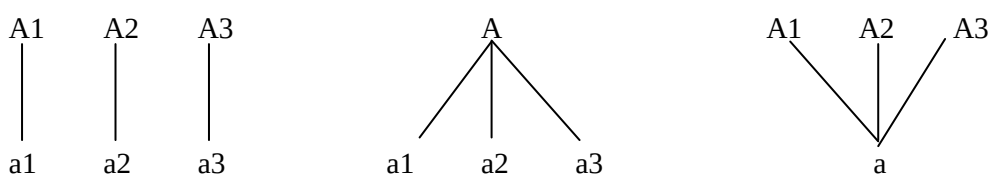


Gráfico 3 – Manifestação do actante no discurso
Fonte: Greimas (1977, p.179).

Considerando a estrutura actancial, que objetiva explicar o imaginário humano, é possível identificar duas espécies de enunciados narrativos: um Sujeito do fazer em busca de um Objeto de valor e um Destinador que destina o Objeto de valor a um Destinatário. Há um valor objetivo quando da relação homem/trabalho e um valor subjetivo quando da relação homem/objeto de desejo. Além do sujeito e do objeto, estão presentes outros agentes que contribuem para a dinamicidade da relação: um Destinador que destina o sujeito a adquirir o objeto almejado; o Adjuvante que ajuda o sujeito em seu percurso em busca do objeto; e o Oponente que intenta prejudicar o sujeito em sua busca. Observe-se o gráfico elaborada por Batista (1999).

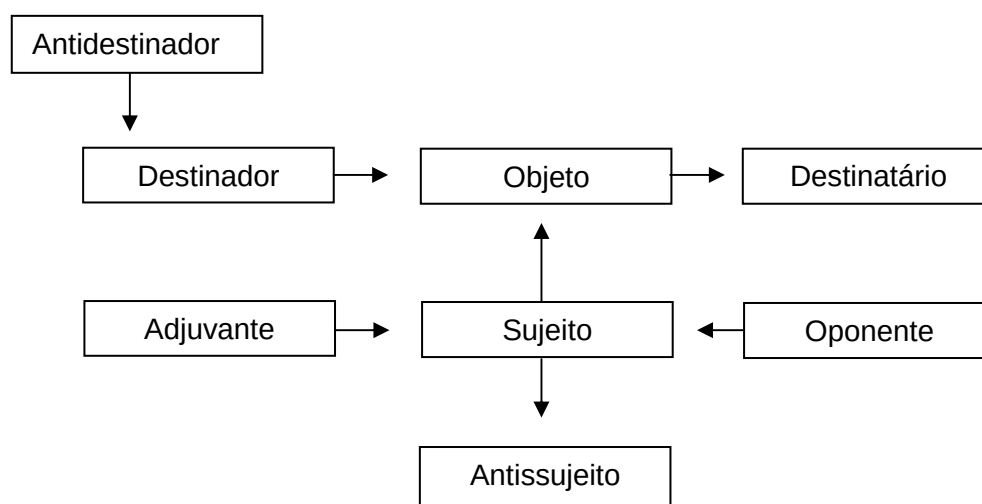


Gráfico 4 - Relações actanciais
Fonte: Batista (1999).

Esse universo coletivo sustenta-se numa relação paradigmática em que os actantes são manifestados aos pares. A relação entre sujeito e objeto segue uma orientação de natureza transitiva, indo dos estados às transformações. É esse movimento a base para diferenciar as duas funções: a função-juntiva que se refere à permanência, aos estados das coisas e a função-transformação que se refere à mudança.

A função-juntiva determina o enunciado de estado que se traduz na relação sujeito e objeto. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 279), dá-se “o nome de junção sintagmática a uma sequência de dois enunciados juntivos”, conjunção ou disjunção e vice-versa, que tem um só sujeito e “são ligados por uma relação de

pressuposição simples. A junção paradigmática compreende a simultaneidade de dois enunciados de conjunção e de disjunção, que afetam dois sujeitos diferentes, que buscam um mesmo objeto. A junção pode situar-se em duas situações contraditórias: a conjunção (posse) do sujeito com seu Objeto de valor, e a disjunção (privação) do sujeito com seu Objeto de valor. Pode ser representado pelo esquema:

F junção ($S \cap O$) (que se lê: sujeito transformador conjunto com o objeto de valor)

F junção ($S \cup O$) (que se lê: sujeito transformador disjunto com o objeto de valor)

A disjunção é empregada para designar, paradigmaticamente, um dos termos da junção. Não se trata da ausência de relação entre sujeito e objeto, uma vez que, se assim fosse, seria a negação de uma semiótica. Há, pois, uma virtualização da relação entre sujeito e objeto, permitindo uma possibilidade de conjunção.

A função de transformação engendra o enunciado do fazer, que corresponde à passagem de uma relação de estado para outra, ou seja, da disjunção para a conjunção e vice-versa. Um enunciado do estado pressupõe sempre enunciados de estado. A sequência de um enunciado conjuntivo e de um enunciado disjuntivo, ou vice-versa, que altera um sujeito, na sua relação com o objeto, acontece, graças à ação de um metassujeito que realiza a mudança.

F (transformação) ($S_1 \rightarrow O_1$)

Levando em conta uma sequência tal como $F = [(S_1 \cup OV) \rightarrow (S_1 \cap OV)]$ em que o sujeito de disjunto passa a conjunto com o objeto, dada uma transformação mediada, reconhece-se um fazer transformador que gera a segunda relação de estado, realizada por um segundo meta-sujeito.

F (transformação) [$S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_1)$] Entenda-se: S_1 ficou conjunto de seu objeto a partir do fazer transformador do S_2 .

São os enunciados do fazer e do estado que permitem a construção da unidade operatória de organização narrativa de um texto, cuja designação é programa narrativo (PN). Tal programa compreende um enunciado do fazer que

rege um enunciado do estado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 388). E pode ser representado da seguinte forma:

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O)]$$

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O)]$$

Onde:

F = função

S₁ = sujeito do fazer

S₂ = sujeito do estado

O = objeto

[] = enunciado do fazer

() = enunciado do estado

→ = função fazer

∩ ∪ = junção (conjunção ou disjunção)

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p.389), “Um PN simples se transformará em PN complexo sempre que exigir a realização prévia de outro PN [...] O PN geral será, então, denominado PN de base, enquanto os PN pressupostos e necessários serão ditos PN de uso” e são em quantidade indefinida e de exploração facultativa.

Esses programas podem ser representados, graficamente, num retângulo: Destinador (ao lado do Antidestinador: -Dor) que incita o sujeito (ao lado do Antissujeito: -S) a adquirir o Objeto almejado; o Adjuvante (Adj) que ajuda, física ou psicologicamente, para que o sujeito consiga seu Objeto almejado e o Oponente (Op), cujas ações intentam prejudicar o sujeito em sua realização.

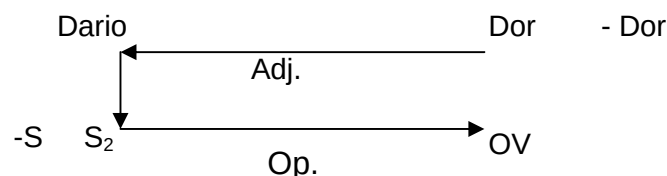


Gráfico 5 - Programa narrativo

Fonte: Batista (2004, p.4).

Constituído de vários programas auxiliares, para seguir o percurso, o sujeito semiótico percorre um caminho, segundo a ordem dos fatos da narrativa, que se chama percurso do sujeito. Veja-se a representação gráfica de um percurso narrativo sem obstáculos:

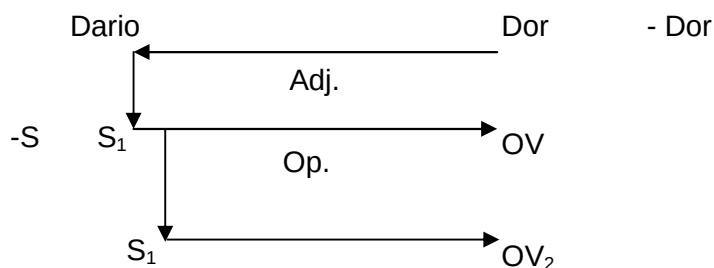


Gráfico 6 - Percurso sem obstáculos

Fonte: Batista (2004, p.8).

Seguindo o percurso em busca do Objeto de Valor, o Sujeito Semiótico pode ou não encontrar obstáculos. Encontrando, passa por momentos diferentes, tendo que tomar decisões que têm por finalidade ultrapassar o obstáculo. Nesse caso, o gráfico vai ser representado com quebras, tantos quantos forem os momentos. Observe:

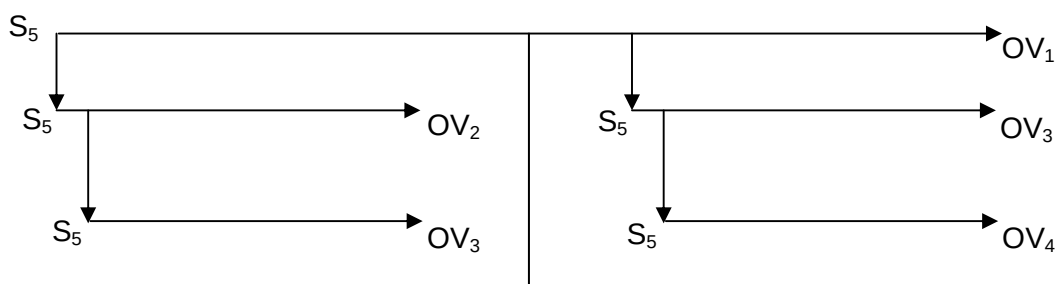


Gráfico 7 - Percurso com obstáculos

Fonte: Batista (2004, p.4).

O universo individual é caracterizado pelas disjunções paradigmáticas constituído pelo quadrado, onde se distingue a dêixis negativa da dêixis positiva.

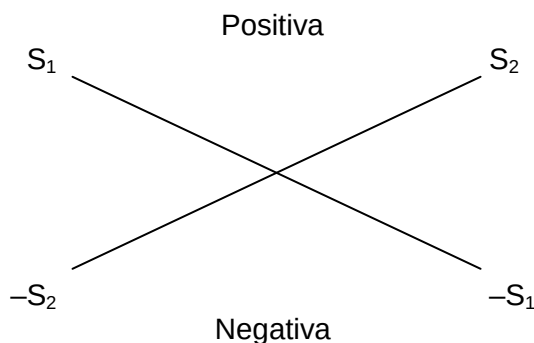


Gráfico 8 - Dêixis negativa e positiva

Fonte: Greimas (1977, p.181).

Desse universo resultam desdobramentos atuacionais em que cada actante desempenha um papel em conformidade com uma das dêixis referidas. Muito saliente no conto popular as oposições bom *versus* mau, onde o bom ocupa sempre a dêixis positiva e o mal ocupa sempre a dêixis negativa, da mesma forma acontece a dicotomia herói/traidor, adjuvante/oponente, entre outras atuações.

A semântica narrativa está voltada para os valores do sujeito semiótico. De natureza semântico-cognitiva, esses valores são imprescindíveis para que o sujeito realize seu percurso que o fará conjunto ao seu objeto de valor. A modalização corresponde tanto ao enunciado do *estado* quanto ao enunciado do *fazer*. O enunciado do estado denomina-se modalização do ser e volta-se para o sujeito modal. O enunciado do fazer recebe o estatuto de modalização do fazer, responsável pela competência modal do sujeito do fazer. Tanto a competência do sujeito do estado, quanto do sujeito do fazer regem os predicativos: *querer, dever, poder, saber*.

Greimas (1977, p. 183) assegura que para se chegar à performance é preciso antes ter a respectiva competência. A competência é responsável pela passagem da virtualização à realização do PN, onde se instaura a narrativa complexa em que aparecem quatro percursos encadeados.

O primeiro percurso é o da *manipulação*, é o do *fazer-fazer* (relação factiva) em que um enunciado do fazer rege outro enunciado do fazer. Nesse patamar, um sujeito manipulador (Destinador) faz com que o sujeito manipulado (Destinatário) realize a conjunção entre um sujeito do estado e seu objeto de valor. Nesse percurso, pode haver um sincretismo entre o sujeito manipulado e o sujeito do estado. Assim, tem-se:

$F_1 [(S_1 \rightarrow F_2 [S_2 \rightarrow (S_3 \cap OV)])]$ Entenda-se: o sujeito manipulador - S_1 - faz - F_1 - com que o - S_2 - realize - F_2 - a conjunção/disjunção entre o sujeito do estado - S_3 - e seu objeto de valor - OV.

A manifestação da manipulação nos discursos depende da competência do manipulador que pode se instaurar por um saber, um poder, ou alteração modal, realizada na competência do sujeito manipulado. Quando o sujeito manipulador se sustenta numa dimensão pragmática e promete ao manipulado um objeto de valor positivo como, por exemplo, “*Se você for aprovado no fim do ano, te dou uma viagem a Disney.*”, revela uma *tentação*. Ou quando o manipulador age numa dimensão cognitiva, apresentada, positivamente, como uma espécie de “adulação”, acontece uma *sedução*, por exemplo, “*Você é um menino tão inteligente e sabe se comportar, não vai tirar reprovação, não é?*”. Ou ainda, quando aplicado no plano pragmático, fazendo acontecer uma *intimidação*, como “*Estude para passar de ano, senão não tem viagem nenhuma, entendeu?*”. O manipulador ameaça de privar o manipulado de algo agradável para ele. E, finalmente, no nível cognitivo, o manipulador apresenta ao manipulado uma imagem negativa dele: “*Duvido que você seja aprovado, com essa preguiça toda!*”, de forma que o manipulado tenta provar o contrário, mostrando-lhe uma imagem positiva. Tem-se o discurso da *provocação*. Vejam-se essas situações resumidas no quadro:

Percursos	Competência do Destinator-manipulador	Competência do destinatário	Nível	Exemplo
Tentação	Poder (positivo)	Querer-fazer	Pragmático	“ <i>Se você for aprovado no fim do ano, te dou uma viagem a Disney.</i> ”
Sedução	Saber (positivo)	Querer-fazer	Cognitivo	“ <i>Você é um menino tão inteligente e sabe se comportar, não vai tirar reprovação, não é?</i> ”
Intimidação	Poder (negativo)	Dever-fazer	Pragmático	“ <i>Estude para passar de ano, senão não tem viagem nenhuma, entendeu?</i> ”

Quadro 2 - Percorso discursivo da manipulação

Fonte: Barros (1999, p.28-29).

(continua)

Percursos	Competência do Destinador-manipulador	Competência do destinatário	Nível	Exemplo
Provocação	Saber (negativo)	Dever-fazer	Cognitivo	"Duvido que você seja aprovado, com essa preguiça toda!"

Quadro 3 - Percorso discursivo da manipulação**Fonte:** Barros (1999, p.28-29).

A segunda etapa do percurso de uma narrativa complexa caracteriza a competência modal do sujeito responsável pelas transformações. Nesta instância, são definidas quatro modalidades: *dever-fazer* e *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*. Greimas e Courtés (1979, p. 283) colocam o *dever-fazer* e o *querer-fazer* como virtualizantes, uma vez que indicam o desejo do sujeito. A partir do querer e do dever do sujeito, se instaura um sujeito transformador. O *poder-fazer* e o *saber-fazer* são modalidades atualizantes, pois qualificam o sujeito, atribuindo-lhe a capacidade para agir. Para os autores, o sujeito também pode apresentar modalidades negativas (*não-dever*, *não-querer*, *não-saber*), impossibilitando-o de agir.

Ainda se destacam as modalidades realizantes do fazer e do ser, que correspondem à performance, sendo a terceira etapa do percurso do sujeito na narrativa. Observem-se de forma sintética essas modalidades:

Modalidades		
Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
<i>Dever-fazer</i>	<i>Poder-fazer</i>	<i>Fazer</i>
<i>Querer-fazer</i>	<i>Saber-fazer</i>	<i>Ser</i>
Instauração	Qualificação	Realização

Quadro 4 - Modalidades discursivas**Fonte:** Greimas e Courtés (1979, P.283).

E o último elemento do esquema narrativo é a sanção, que pode se apresentar sob duas dimensões: a pragmática e a cognitiva. A primeira se sustenta sobre o fazer do sujeito que realiza a performance. O Destinador-julgador estabelece um juízo *epistêmico* – do crer – sobre a conformidade ou não, como foi atualizado no contrato inicial. Em contrapartida, o destinatário responde com a retribuição. Por ter realizado a performance e cumprido as obrigações contratuais, o destinatário recebe

do destinador a compensação prevista, podendo ser positiva (recompensa), ou negativa (punição), dependendo da conformidade ou não de sua ação.

A segunda forma de sanção se sustenta sobre o ser do sujeito e é também de natureza *epistêmica*. O julgamento do Destinator-julgador é sobre a realidade da performance do destinatário, confirmando a veracidade de suas ações. Do ponto de vista do Destinatário-sujeito, essa sanção equivale ao reconhecimento do herói e, negativamente, à confusão do vilão (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 390).

A discursivização se apresenta recoberta de papéis atuacionais manifestados por atores que se apresentam ora disjuntos, ora conjuntos. Esses modelos atuacionais contribuem para descrever percursos e instâncias de sentido, geradores do discurso. E por razões pragmáticas devem ser considerados modelos de previsibilidade. A teoria do discurso tem a tarefa de explorar as formas discursivas e os diferentes modos de articulação antes de passar para a teoria linguística. O conceito de texto é polissêmico porque é utilizado em diversas correntes com concepções diferentes, conforme observa Pais (1995, p. 136). De um modo geral, os estruturalistas, definem o discurso como o ato de fala (*parole*) ou algo próximo de texto como coisa enunciada ou como enunciado.

Para a semiótica e a linguística pós-estruturalistas, o discurso atesta um processo dinâmico de constante produção. O discurso é o lugar da semiose (significação), daí ser o discurso produtivo porque produz significação e informação, ou seja, funções semióticas e metassemióticas e seus recortes culturais, organizando referentes, elaborando parcialmente uma visão de mundo. O discurso dedutivo (variação do discurso) é mantido pela tensão dialética entre *consenso* (total) e *especificidade* (parte do todo), sustentando-se na comunicação intersubjetiva. Por outro lado, o discurso produz o sistema, assim como o sistema é função do discurso. É na discursividade onde se instaura e se renova a competência.

Na sintaxe do discurso, observam-se as relações intersubjetivas de espaço e de tempo de enunciação e de enunciado. Quando se constrói um discurso-enunciado é, pressupostamente, estabelecido um contrato fiduciário entre enunciator e enunciatário, o que determina a veracidade ou não do texto. Esse acordo de confiança mútua prescreve como o enunciatário deve perceber o texto do ponto de vista da verdade e da realidade e como o enunciatário deve compreender o discurso-enunciado, a partir da informação superficial, instaurada pelos significados

gerais de elementos que constituem a estrutura, isto é, o conteúdo dito, recuperando o dizer. Segundo Benveniste (2006, p. 82), o primeiro a se preocupar com a questão da enunciação, o processo de uso da língua como instrumento de enunciação pode ser observado sob três aspectos: a realização vocal; mecanismos de produção vocal; caracteres formais da enunciação. Por realização vocal da língua entende-se o som emitido e percebido no interior de uma fala, procedente de atos individuais. O autor considera a enunciação o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. A enunciação produz o enunciado e não o texto do enunciado. É a relação do locutor com a língua que determina os caracteres linguísticos da enunciação, recuperados nos discursos examinados.

Na produção científica, há o intento à objetividade, porém uma experiência, mesmo repetida em detalhes, jamais é a mesma. A enunciação supõe a conversação individual da língua em discurso. É a semantização da língua que conduz à teoria do signo e à análise da significância. Antes da enunciação, a língua é possibilidade. Depois da enunciação, ela é efetivada numa instância do discurso. No ato individual, a língua é um processo de *apropriação* do aparelho formal da língua. É instituído então um enunciador que implanta outro. Na enunciação, a língua é empregada para expressar certa relação com o mundo. O locutor sente necessidade de referir para o outro, através do discurso, a possibilidade de co-referir, no consenso pragmático que faz cada locutor um co-locutor. Há aqui a emergência dos índices linguísticos de *pessoa* – eu/tu e da mesma forma, os índices linguísticos de *ostensão* – este/aqui/ entre outros.

Cada tipo de enunciação tem seu modo de ser e parecer. Em determinadas enunciações, a relação entre as pessoas eu/tu que simula a relação enunciador-enunciatário, pode aparecer implícita ou explícita. Fiorin (2006, p. 58-60) explica que se a relação é explicitada, a enunciação é chamada enunciação enunciativa. Por outro lado, quando o enunciador e o enunciatário estão implícitos no enunciado, não havendo marca pessoal que se refira a eles, tem-se a chamada enunciação enunciva. Além da categoria de pessoa, o enunciado mobiliza também as categorias de tempo e de espaço. Na enunciação enunciativa, o tempo é o momento do *agora* e o espaço é o lugar do *aqui*. Na enunciação enunciva, o tempo é o do *então* e o espaço é o do *lá*. Cada tipo de enunciação tem seus sistemas temporais, espaciais e pessoais próprios e seus modos de colocá-los em discurso. São formas verbais, cujo ponto de referência é sempre o tempo presente. O autor considera o tempo um

aspecto inato do pensamento. Considerando o *agora* como tempo axial, podemos construir um modelo de referência em que se destacam uma anterioridade e uma posterioridade. Da mesma forma, podemos construir outros sistemas temporais com o tempo axial pretérito e futuro. Veja-se a síntese no quadro:

Anterioridade	Concomitância	Posterioridade
Pretérito perfeito	Presente	Futuro do presente
Futuro do presente	Presente do futuro	Futuro do futuro
Pretérito-mais-que-perfeito	Pretérito	Futuro do pretérito

Quadro 5 - Temporalização

Fonte: Fiorin (2006, p. 60).

Da enunciação é instaurado o presente, e deste nasce a categoria de tempo. O presente formal explicita o presente inerente à enunciação que se renova em cada enunciação. A enunciação também oferece as condições necessárias às grandes funções sintáticas que influenciam, de algum modo, o comportamento do alocutário: a *interrogação* que incita uma resposta; a *intimidação* que incita um determinado comportamento do outro; a *asserção* que comunica uma certeza. Dessa forma, para Benveniste (2006, p. 87), o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, que coloca em evidência o quadro figurativo da enunciação. É o diálogo. O monólogo (diálogo interior) se origina claramente da enunciação. A transposição do diálogo em “monólogo”, em que o EGO ou se divide em dois, ou assume dois papéis, presta-se a figurações ou transposições psicodramáticas: conflitos do “eu profundo” e da “consciência”.

Em Bakhtin (2004, p. 128-129), encontramos o sentido da enunciação chamado de *tema*, determinado não só pelas formas linguísticas, mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Além do *tema*, a enunciação é dotada de uma *significação*, resultado de um contexto ativo e responsivo. Só existe significação em uma palavra quando esta se coloca enquanto traço de união entre os interlocutores. Sobre esta forma de pensar o autor esclarece:

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro (BAKHTIN, 2004, p. 132).

O autor acredita que a língua só se realiza através do processo de enunciação, que compreende não só a matéria linguística, mas o contexto social em que o enunciado se manifesta (2004, p. 72). Disto decorre que o discurso é resultado de uma interação social e traz, para dentro de sua estrutura sintática e semântica, outras vozes, outros discursos, igualmente, situados social e ideologicamente e que, além disso, ao serem citados, não perdem, de todo, sua forma e conteúdo.

Greimas e Courtés (1979, p. 145-148) focalizam, na definição de enunciação, duas maneiras diferentes de percebê-la: como estrutura não-linguística e como instância linguística. No primeiro caso, falam de uma “situação de comunicação”, ou “situação psicossociológica” da produção do enunciado, que essa situação permite atualizar. Essa definição aproxima-se do ato de linguagem. No segundo caso, como o enunciado é considerado o resultado da enunciação, esta é entendida como “instância de mediação”, um componente autônomo da linguagem que possibilita a passagem entre a competência e a performance; entre as estruturas virtualizantes, que atingem qualificação atualizantes, e as realizantes no enunciado.

A enunciação acolhida pelos autores é a que sustenta a segunda definição, em que a “instância de mediação” produz o discurso. Levam em conta as diferentes instâncias, organizadas em camadas de profundidade, constituindo o percurso gerativo global. Consideram que:

[...] o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à enunciação, é o lugar de residência das estruturas sêmió-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 146).

Assim, a enunciação é o lugar de exercício da competência semiótica, ao mesmo tempo, a instância da instauração do sujeito. A enunciação enquanto ato, apresenta uma “intencionalidade” interpretada como “visão de mundo”, uma relação orientada que permite o sujeito construir o mundo enquanto objeto, simultaneamente, à construção de si próprio. Nesse sentido, tem por efeito a semiose, ou mais precisamente atos semióticos os quais chamamos manifestação.

A efetivação da enunciação depende de três categorias *eu-aqui-agora*, projetados ou não no discurso. Assim, a discursivização é o procedimento gerado de pessoa, lugar e tempo da enunciação e, concomitantemente, referenciando pessoa,

lugar e tempo no discurso, através de uma representação actancial, espacial e temporal.

Os mecanismos de instauração das categorias do *eu-aqui-agora* no enunciado são a debreagem e a embreagem. A debreagem consiste em ausentar a enunciação, ou seja, negar um *eu-aqui-agora*, fazendo surgir um *ele-algures-então* no enunciado. Greimas e Courtés (1979, p. 95) sustentam que:

A debreagem actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*; a debreagem temporal, em postular um *não-agora* distinto do tempo da enunciação; a debreagem espacial, em opor ao lugar da enunciação um *não-aquí*.

A debreagem, conforme refletido acima, pode ser vislumbrada através do seguinte gráfico:

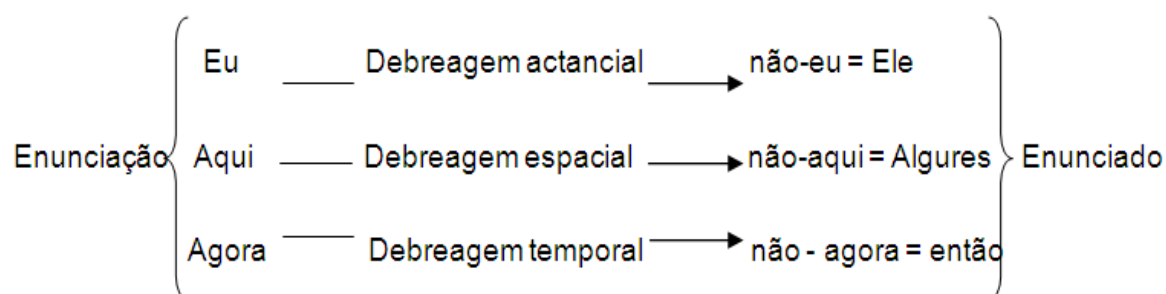


Gráfico 9 – Debreagens

Fonte: Greimas e Courtés (1979, p.95).

O mecanismo da embreagem é uma tentativa de retorno à enunciação com a suspensão das oposições de pessoa, tempo e espaço. Assim, se a enunciação é reconstruída a partir da recuperação dos traços deixados no enunciado, o retorno à instância da produção enunciativa, dá margem ao desaparecimento do enunciado, impedindo, portanto, a restauração da enunciação. Dessa forma, “Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 140). Veja-se a possibilidade de embreagem no gráfico a seguir:

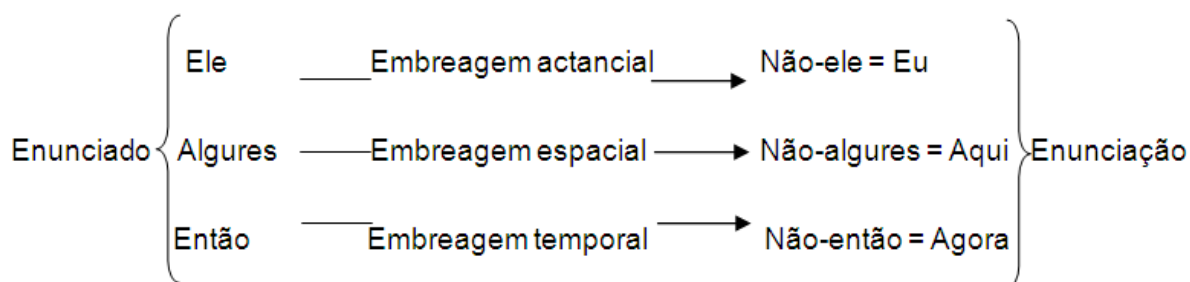


Gráfico 10 – Emblemas

Fonte: Greimas e Courtés (1979, p.140).

Outro aspecto da organização esquemática enunciativa refere-se à existência de um narrador e de um narratário, implícitos ou explícitos, no enunciado. São os actantes da enunciação enunciada, diretamente delegados do enunciador e enunciatários, podendo encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado.

E o último momento, refere-se à hierarquização enunciativa que surge quando o enunciador-narrador delega a voz a um actante, engendrando uma debreagem interna que instaura o diálogo. Produz um efeito de verdade por consistir o simulacro da própria instância da comunicação, através da qual, faz emergir os actantes destinador e destinatário, que exercem as funções de interlocutor e interlocutário. Veja-se essa relação no gráfico:

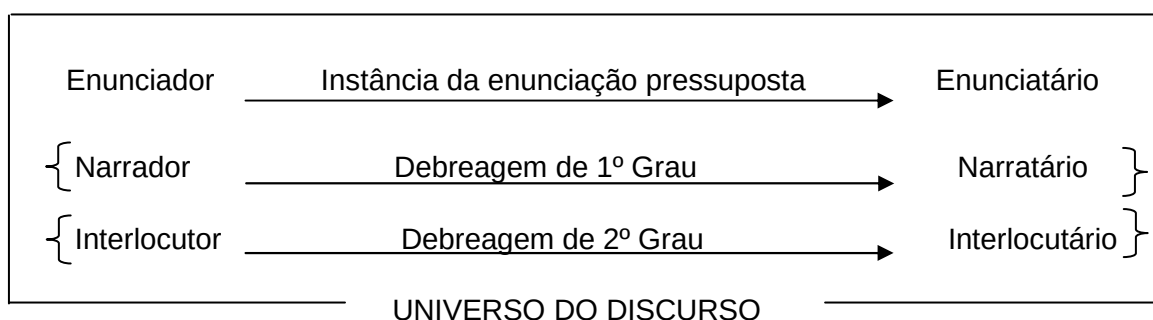


Gráfico 11 - Hierarquia nas delegações de voz

Fonte: Barros (1999, p. 57).

Vale salientar que o esquema acima não é fixo no discurso, da forma como se apresenta, podendo variar de acordo com o universo de discurso. A debreagem e a embleagem são, portanto, estratégias sintáticas da enunciação que servem para manipular e convencer durante o processo de argumentação.

Pottier (1974, p. 44) criou uma curva senoidal para explicar o percurso gerativo da enunciação, em que se destacam as duas faces: codificação e decodificação. A primeira face tem sua origem na mente do enunciador (fazer persuasivo); a segunda acontece quando a enunciação é completada na mente do enunciatário (fazer interpretativo). Durante o percurso da enunciação acontecem várias etapas de acordo com a visão do autor. Observe as etapas apresentadas no gráfico, idealizado por Pais (1995, p. 162-181):



Gráfico 12 - Percurso da enunciação
 Fonte: Pais (1995, p. 162-181).

A primeira etapa é a *percepção*: o enunciador é consciente dos objetos que o rodeiam, considerados individual e concretamente. A *conceptualização* é a segunda etapa, quando acontece a preparação do *conceptus*. O enunciador constrói em sua mente o conceito dos objetos do mundo natural. No *conceptus*, estão presentes os traços semânticos: as *saliências*, traços que se sobressaem, óbvios; as *pregnâncias*, traços virtuais acrescentados pelo enunciador; as *latências*, traços que, apesar de não se mostrarem explícitos, são deduzíveis. Barbosa (2000, p. 95-120) mostra que o *conceptus* se estrutura no sentido amorfo/formado, compreendendo três

naturezas: o *arquiconceptus* ou *conceptus stritu sensu*, recorte cultural dos noemas universais, isto é, comum a todas as culturas; *metaconceptus*, recorte cultural dos noemas específicos; o *metametaconceptus*, recorte cultural dos noemas individuais, intencionais, modalizadores e manipulatórios. Este último diz respeito ao modo como o sujeito se instaura na narrativa como modalizador.

A semiótica humana inicia-se na conceptualização. É o processo que sai de uma semântica cognitiva (natural) para uma semântica linguística (uso da língua). Não existe semiótica completa quando o enunciatário desconhece o objeto de decodificação. Enunciador e enunciatário(s) são responsáveis pelo acréscimo do saber.

A terceira etapa é a *semiologização*. Acontece a transição do cognitivo ao semiótico. É ideológico, o enunciador deixa as marcas de seus valores de acordo com a sociedade em que está inserido. Acontece a *leximização* (quinta etapa), escolha das lexias para *atualização* (sexta etapa) do discurso. Aqui o discurso se adequa ao enunciatário para que possa realmente haver comunicação. A etapa seguinte é a *semiose*, produção, acumulação e transformação da significação. Produz-se aqui o texto de ambos *eor* e *eário*. O enunciatário agora reatualiza, ressemiotiza, ressemiologiza, reconceptualiza, realmente e autorregula os seus conceitos que lhe chegam modificados, aumentando, dessa forma, sua competência e seu saber sobre o universo em construção.

Pais (1993, p. 60) complementa a discussão, quando mostra que a competência e o desempenho do sujeito enunciador são definidos pelas relações entre designações, designatas e modelos conceptuais noêmicos existentes num processo de contínua construção e reconstrução da visão de mundo. Desta forma, trata da curva senoidal como um percurso da cognição.

Focalizam-se, neste contexto, os sujeitos assinalados por Pais (1995, p. 143-164), nesse processo de enunciação: Sujeito-Enunciador (S'), e o Sujeito-Enunciatário (S''), além do sujeito que se encontra projetado no texto, o Sujeito de Enunciado (S*), que pode assumir ou não, o mesmo posto do Sujeito Enunciador. Isto acontece porque o discurso só tem existência como processo, pois prevê o percurso da enunciação, tendo o Sujeito-Enunciador como produtor, ou seja, como emissor do discurso e o Sujeito-Enunciatário, como receptor, dentro de um contexto sócio-cultural, que o envolve e que se desloca no eixo do tempo, o tempo da História.

Além desse tempo, Pais focaliza o tempo de duração do percurso e o tempo da enunciação, que se desdobram em tempo do emissor e tempo do receptor, ou tempo da enunciação de codificação (T') e o tempo da enunciação de decodificação (T'') que, mesmo em equivalência, nunca são idênticos. Há ainda, o tempo do enunciado (T*), que é o tempo do texto em sua completude.

O autor também faz uma abordagem entre os espaços e o contexto sócio-cultural; o espaço e o contexto da enunciação e seus sujeitos: espaço do enunciador (E') e espaço do enunciatário (E''), projetados no texto, e ainda o espaço do enunciado (E*).

A semântica discursiva é organizada a partir dos investimentos: figurativização e tematização que correspondem a realizações dos atores como mecanismos que promovem a coerência discursiva. As figuras, seja qual for sua manifestação de origem, não são objetos fechados, mas prolongam a todo instante seus percursos semêmicos, encontrando e incorporando outras figuras, constituindo, dessa forma, as constelações figurativas de organização própria. Manifestam-se no quadro do enunciado e ultrapassam esse quadro formando uma rede figurativa relacional que se desenvolve por sequência inteira e nela constituem configurações discursivas. São as figuras que estabelecem, em parte, a especificidade do discurso como forma de organização de sentido (GREIMAS, 1973, p. 189). As configurações são formas de conteúdo próprias do discurso, que se organizam segundo o esquema canônico do enunciado (destinador-Objeto-Destinatório), sendo cada termo desse esquema passível de produção de um percurso figurativo autônomo. Outra propriedade estrutural dessas figuras é a polissemia, que permite compreender a escolha de uma figura pluri-semêmica, propondo virtualmente vários percursos figurativos, e pode dar lugar à organização pluriisotópica do discurso, sem que os termos figurativos sejam contraditórios.

Além disso, podem ocorrer também percursos figurativos distintos, mas paralelos, que introduzem variantes, permitindo a pluriisotopia (que ocorre quando uma figura única inicial dá lugar a desenvolvimentos de significação superpostos num só discurso) e a plurivariação (diversidade figurativa retida e disciplinada pela presença de um papel único). A importância da plurivariação está na aparição de um papel temático. As reflexões, acerca das figuras, permitem percebê-las como portadoras de virtualidades, que deixam prever as realizações semêmicas frasais e os feixes possíveis de seus predicados figurativos. Não é preciso abarcar todas as

variantes, dada sua diversidade. A configuração discursiva corresponde ao papel temático (discurso), assim como o lexema corresponde ao semema (enunciado). No domínio da investigação temática, os percursos figurativos ultrapassam e atravessam os discursos. Enquanto as estruturas narrativas intentam caracterizar o imaginário humano, as configurações discursivas (motivos e temas) são fios que remetem às áreas e às comunidades sêmio-culturais.

O papel temático é uma figura nominal. Além de tema, é também um papel, sobre um plano linguístico. Define-se por uma dupla redução: da configuração discursiva a um só percurso figurativo realizado ou realizável no discurso; e redução deste percurso a um agente competente que subsume virtualmente. Toda figura, num discurso, se encontra revestida de um papel temático. Estes podem ser reconhecidos pela ajuda de terminais nos quais culmina a presença dos papéis atuacionais. Assim, o discurso, considerado no nível da superfície, surge como o desdobramento sintagmático, com presença parcial de figuras polissêmicas, recheadas de virtualidades múltiplas, reunidas em configurações discursivas, contínuas e confusas. Somente as figuras que se chamam atorais encontram-se erigidas de papéis temáticos. O ator é o lugar de junção das estruturas com as narrativas discursivas, do componente gramatical e do componente semântico, porque é carregado concomitantemente de um papel atuacional e um papel temático que lhe permitem a competência e os limites de seu fazer ou de seu ser. Ele é também o lugar de investimento e de transformação desses papéis, pois o fazer semiótico realiza-se no quadro dos objetos narrativos, consistindo num jogo de desperdício, de substituições e de trocas de valores, modais ou ideológicos. Dessa forma, a estrutura atoral é topológica: decorre de estruturas narrativas e discursivas, é o lugar de sua manifestação.

2.3 Semiótica e tensividade

A semiótica do discurso, para Fontanille (2007), apresenta quatro estruturas elementares da significação, a saber, a binária, o quadrado semiótico, a estrutura ternária e a estrutura tensiva. A primeira se caracteriza por oposições, às vezes privativas, entre contrários. A segunda apresenta dois tipos de oposições binárias,

em um sistema que coordena a presença concomitante, dos traços contrários, bem como a presença e ausência desses traços. A terceira, não se caracteriza como estrutura da significação, em termos de categoria, como a primeira e a segunda, mas como modos de apreensão da significação. E, por último, a quarta estrutura caracteriza-se por um desdobramento da semiótica denominada *standart* (anos 70), firmada, principalmente através da obra *Tensão e significação* (1998, trad. 2001) de Fontanille e Zilberberg, como possível resposta aos modelos anteriores, dadas às limitações que cada um apresenta.

Da semiótica do discurso, o presente trabalho priorizará a estrutura tensiva com base na lógica do quadrado semiótico, embora possa recorrer às demais estruturas, desde que seja necessário, uma vez que a base teórica está largamente discutida e se tem um *corpus* constituído de contos, onde jaz uma diversidade de possibilidades sentidos.

Complementando a discussão de Greimas, Fontanille (2007, p. 63) busca a significação no quadrado semiótico, partindo do princípio de que a partir de **S1** (GRÁFICO 1), só é possível visar **S2** pela mediação de **não-S1**, da mesma forma que, a partir de **S2** só é possível visar **S1** pela mediação de **não-S2**. Além da oposição, as estruturas elementares de *mediação* são constituídas pelos termos complementares do quadrado semiótico. As estruturas elementares das “visadas” e das “mediações” requerem que “percepções semânticas” sejam concebidas. O observador, de acordo com a posição da categoria, deve visar e apreender as outras posições, seguindo a organização das relações de contrariedade, contradição e complementaridade. Sempre que outras posições forem visadas *em perspectiva*, a mediação da que está mais próxima, permite a apreensão da mais distante.

O quadrado semiótico propõe um sistema de valores que explora as principais fases da narrativa mínima. Assim, as transformações das narrativas elementares são sustentadas pelas relações entre os termos. As relações seguem percursos ora semelhantes, ora diferentes: a contrariedade, por exemplo, não pode resultar numa transformação, isto é, o percurso de um contrário a outro passa primeiro pelo contraditório. Significa então que, para negar o termo de origem é necessário, antes, afirmar o seu contrário, respeitando, dessa forma, o princípio de *mediação*.

A sequência de predicado *negar* e *afirmar* caracteriza a sintaxe elementar, assegurando as disjunções e conjunções de um percurso narrativo condensado. Os modos de conjunção e disjunção acontecem graças a uma transformação possível

de conteúdo. Assim, quando se parte da posição **S1** (GRÁFICO 1), objetivando atingir a posição **S2**, através da posição **não-S1**, pode ocorrer uma transformação e o sistema de valores semânticos que engendra o quadrado semiótico deve ser considerado como sistema de valores destinados a sujeitos específicos. É dessa forma que o valor definido no paradigma - pela diferença - passa ao valor definido pela perspectiva do sujeito engajado numa série de transformações narrativas, caracterizando a versão sintagmática. Essa mudança deve ser polarizada (polo positivo x polo negativo) para que o sujeito possa percorrer em busca do valor. Fontanille (2007, p. 68) explica:

O observador da visada semântica tornou-se, aqui, um actante narrativo, e o *movimento* entre posições semânticas substitui a simples *apresentação em perspectiva*. Um corpo sensível, centro de referência de uma percepção, tornou-se um corpo em movimento.

Depreende-se então, que o percurso que vai de um contrário a outro corresponde ao percurso que vai de um polo a outro, aproximando-se ou distanciando-se do valor positivo. Quando um percurso é realizado, conseqüentemente o outro é neutralizado e a “energia” investida no processo será proporcional à resistência da oposição. Logo, a tensão – diferença de potencial – entre os polos é a consequência da polarização do sistema de valores; e a consequência seguinte é a emergência de tensão entre os dois percursos de direções opostas.

A interseção das relações de contrariedade, contradição e complementaridade empreendidas pelo quadrado semiótico dão origem a termos específicos que emergem dessas relações. Outras figuras, porém, surgem nos discursos concretos e, para compreendê-las, é necessário combinar os termos simples em *termos de segunda geração*.

O *termo complexo* surge da combinação de **S1** e **S2** (GRÁFICO 2), enquanto a combinação de **não-S1** e **não-S2** surge o *termo neutro*. A axiologia é construída a partir dessas combinações, formando de um lado, o *termo positivo*, de outro, o *termo negativo*. Outra possibilidade de combinação é quando se polariza o quadrado, com o intuito de formar uma axiologia: de um lado o *termo positivo* pode ser **S1** e **não-S1**, de outro, o *termo negativo* é **S2** e **não-S2**.

Apesar de o número de associações ser limitado, a identificação dessas associações é particular ao discurso concreto em questão, o que possibilita a precisão de variadas ocorrências. Quando isso acontece, as operações de mediação demonstram êxito e dão origem a novas figuras.

Enquanto a semiótica dita *standart* está preocupada com a ação, a semiótica do discurso volta-se para o sujeito. Assim, Zilberberg sugere o aperfeiçoamento do percurso gerativo greimasiano, inserindo, na estrutura fundamental, os níveis tensivo e missivo, adicionando, no espaço intermediário, o nível modal. Considera-se, portanto, a percepção e os sentimentos, com o intuito de explicar os estados das coisas através dos estados da alma, como, por exemplo, as paixões. Nesse sentido, as relações de intersubjetividade revelam-se importantes e necessárias para o reconhecimento das subjetividades.

Em termos tensivos, a significação produz-se, a partir da geração da contrariedade, tensão e relaxamento e dos metatermos 'intensão' e 'distensão', engendrando um quadrado semiótico tensivo. Segundo Tatit (2001, p. 177), pode-se falar em uma continuidade situada numa área de relaxamento - continuação da continuação - e uma descontinuidade, como uma ruptura, representa uma parada da continuação, inserindo-se, portanto, numa área de contenção. Essas relações podem ser visualizadas, recorrendo uma vez mais a Tati, por meio do quadrado semiótico abaixo:

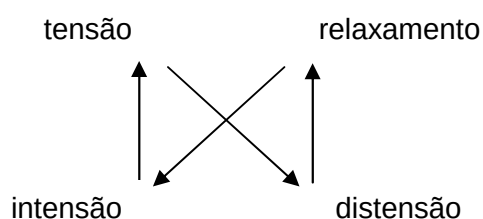


Gráfico 13 - Quadrado semiótico 2

Fonte: Tatit (2001, p. 190).

O mesmo autor argumenta que o nível tensivo repercute nas demais estruturas do percurso gerativo e explica as relações entre os diversos níveis. Sobre este ponto de vista, Tatit explica:

Nas estruturas narrativas, os contratos estabelecidos entre destinador e destinatário, bem como as conjunções que definem sujeito e objeto são relações que manifestam a continuidade, em geral de valores eufóricos, do

nível profundo. Os conflitos entre sujeito *versus* antissujeito e as disjunções entre sujeito *versus* objeto revelam a manifestação da descontinuidade do nível tensivo no patamar narrativo do percurso (TATIT, 2001, p.25).

Dessa forma, no nível tensivo, Zilberberg (2006, p.139) apresenta a oposição parada *versus* parada da parada ou continuação da parada. No nível missivo, como correlativo ao espaço tensivo “tensão *versus* relaxamento”, com a diferença do conteúdo espaço-temporal presente naquela. Zilberberg identificou o nível missivo, responsável pela conversão dos valores tensivos em valores modais, entre o nível tensivo e o intermediário modal (TATIT, 1998, p. 16).

No nível profundo, o fazer emissivo que se refere ao acontecimento e o fazer remissivo que se refere à continuação da parada são componentes do nível missivo (ZILBERBERG, 2006, p.135). A parada da parada é a substituição que Zilberberg fez dos termos asserção/negação da teoria greimasiana (TATIT, 1998, p.15). No nível mais superficial, a continuação da parada se exprime pela noção de falta ou perda do objeto de valor, dado o fazer remissivo, descrevendo um processo narrativo. A parada da parada se exprime pelo fazer emissivo de um sujeito que deseja conquistar ou reconquistar seu objeto de valor.

Para Fontanille (2007, p. 71), a semiótica do discurso, através das noções de “mundo interior” e “mundo exterior” de Saussure, e das noções de “interpretante” e de “fundamento” de Peirce, volta-se para as etapas da produção de sentido e de interpretação. Isso acontece porque a que a fronteira entre os dois mundos referidos corresponde à posição do sujeito da percepção, ao atribuir sentido ao mundo, o que faz emergir dois domínios: o sensível e o inteligível. Quando se percebe algo, sem, no entanto reconhecê-lo como figura de uma macrossemiótica, percebe-se, mais ou menos, intensamente uma presença que é a primeira articulação semiótica da percepção, como também a quantidade *sensível*. É o afeto que caracteriza a relação do sujeito com o mundo, a tensão em direção ao mundo, tendo relação com a *visada intencional*. Por outro lado, a posição, a extensão e a quantidade caracterizam as propriedades de apreensão. A intersecção de uma *visada* direciona a atenção para a primeira variação, a outra extensiva origina o sistema de valores que delimita os contornos comuns de seus respectivos domínios de pertinência.

Na estrutura tensiva, a ideia é que se introduza um observador na estrutura elementar, além das visadas, perspectivas e mediações, embora isto não seja suficiente para uma articulação entre as propriedades fenomenais da percepção e

as estruturas da significação. As estruturas elementares partem das formas mais simples para chegar às formas mais complexas e a sugestão é que para complementar a abordagem da estrutura elementar proposta por Greimas, é necessário apreender as coisas como elas se mostram no discurso, ou seja, em primeiro lugar como formas complexas.

Daí porque Fontanille (2007, p. 75) sugere que haja uma definição entre o sensível e o inteligível, de modo que as propriedades semióticas sejam, explicitamente, colocadas na parte inteligível; o sistema de valores resulte do modelo proposto, levando em conta a variedade de “estilos de categorização”, bem como, respeitando as coisas da forma como elas aparecem.

Ainda sob o olhar do autor, para o sujeito do discurso, certa grandeza é, antes de qualquer categorização, *presença sensível*. Essa presença mostra-se em intensidade, extensão e quantidade. As qualidades sensíveis (táteis e visuais) que devem, em primeiro lugar, ser reconhecidas em relação aos elementos naturais, por exemplo, são: o quente e o frio, o liso e o áspero, o visível e o invisível, o móvel e o imóvel, o sólido e o fluido. Estas são avaliadas segundo as direções: intensidade e extensão. Assim, por ser apreendido como *presença*, cada efeito une certo grau de intensidade e certa posição ou quantidade de extensão. De um lado, organizam-se forças (domínio interno) e, de outro, organizam-se posições e quantidades (domínio externo).

Se na primeira fase são exploradas todas as possibilidades de uma apreensão sensível dos fenômenos, na segunda fase, selecionam-se duas dimensões para poder articulá-las: uma dimensão que provém da intensidade e outra da extensão. Essas duas dimensões são necessárias para o trabalho de análise. Essa articulação será denominada de correlação e é estabelecida a partir de uma qualidade, bem como de certa quantidade da presença sensível, antes mesmo que uma figura seja conhecida. No discurso, quando se adota um ponto de vista, devem-se reconhecer, em primeiro lugar, as qualidades sensíveis que indicam e determinam a manifestação da categoria para, só depois, questionar sobre o valor universal. No entanto, é na correlação entre as duas dimensões sensíveis que as figuras semióticas se constituem e se fixam. Observe a representação:

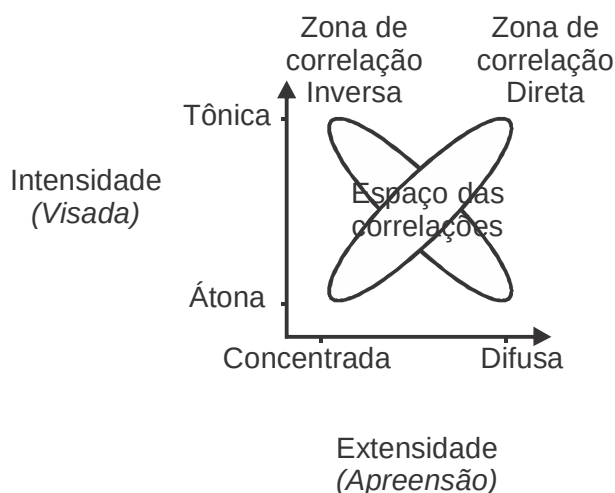


Gráfico 14 - Representação das dimensões do sensível
Fonte: Fontanille e Jaques (2007).

A *intensidade* que está caracterizando o domínio *interno*, *interoceptivo*, exprime o plano do conteúdo e varia de átona a tônica; a *extensidade*, caracterizando o domínio *externo*, *exteroceptivo*, exprime o plano da expressão e varia entre concentrada e difusa; e a *correlação* entre as duas dimensões referidas é o resultado da *tomada de posição* de um *corpo próprio*, ou seja, é o lugar de efeito da presença sensível, indicando a *proprioceptividade*.

As conclusões a que se chegam a partir da tomada de posição de um *corpo próprio* (ou corpo sensitivo) ocorre numa terceira fase. Além da separação entre os dois domínios (interno e intensivo/externo e extensivo), a posição do *corpo próprio* também impõe uma orientação: uma visada e uma apreensão. Esta é apreendida a partir do domínio externo que caracteriza a extensão e aquela, a partir do domínio interno que caracteriza a intensidade.

A visada e a apreensão são as duas operações necessárias para a significação em ato e transformam as dimensões graduais em *eixos de profundidade* determinados a partir de uma posição de observação. Os graus de *profundidade perceptiva* são determinados pelo controle que as operações da *visada* e da *apreensão* exercem sobre os graus de intensidade e extensão.

A partir de cada ponto do espaço interno, todas as combinações são possíveis em todos os graus dos dois eixos. Da mesma forma, esses pontos do espaço interno estão, indiferentemente, aptos a determinar as posições do sistema. No entanto, não se pretende definir posições isoladas, intenta-se buscar *valores*, ou

seja, relações, diferenças de posições. Ao se comparar duas posições no espaço interno (GRÁFICO 14), duas evoluções relativas surgem, pois definem os tipos de correlações entre os eixos de controle. Assim, duas posições evoluíram no mesmo sentido ou evoluíram em sentido contrário. No primeiro caso, tem-se a situação de que quanto mais a visada é intensa, mais a apreensão é extensa, ou quanto menos a visada é intensa, menos a apreensão é extensa, enquanto que, no segundo caso, quanto mais a visada é intensa, menos a apreensão é extensa e vice-versa. Na correlação direta, a direção das variações de posição segue a orientação da bissetriz do ângulo (GRÁFICO 14), já na correlação inversa, as variações de posições seguem uma direção perpendicular a bissetriz referida. Essa mesma direção pode ser representada por um arco com extremidades que se aproximam do eixo de base.

Os dois eixos do espaço externo determinam as *valências* de uma categoria analisada. Por valência, Fontanille e Zilberberg (2001, p. 15) consideram, numa visão geral, o que caracteriza, concomitantemente, o *liame tensivo* e o *número de liames* que unem um núcleo a seus periféricos. Estes se mostram definidos pela atração que o núcleo exerce sobre eles e pela “potência de atração” do núcleo, passível de ser reconhecido pelo número de periféricos que a “potência de atração” é capaz de manter reunidos sob sua dependência.

Apesar de todos os pontos do espaço interno poderem corresponder a *valores* de uma mesma categoria, é do conjunto de pontos que se organizam alguns princípios: por um lado, a diferença entre as duas correlações indicam grandes direções de variação (GRÁFICO 14), de outro, a conjugação dos graus mais intensos e dos graus menos intensos sobre os dois eixos determina zonas extremas.

As zonas mais típicas de uma categoria são as zonas extremas de cada correlação (GRÁFICO 14), embora todos os pontos do espaço interno sejam pertinentes. Da combinação dos dois princípios se formam quatro zonas típicas da categoria que correspondem a “estilos de categorização”: uma zona de intensidade forte e extensão fraca (exemplo de estilo categorial: uma fila, no sentido de “líder da fila”, atrás do qual todos se alinham); uma zona de intensidade e extensão igualmente fortes (exemplo de estilo categorial: uma série, composta por um ou vários traços comuns); uma zona de intensidade fraca e extensão forte (exemplo de estilo categorial: uma família, composta por um “ar de família”); uma zona de intensidade e extensão igualmente fracas (exemplo de estilo categorial: um

agregado, reunião dos membros em torno de apenas um dentre eles) (FONTANILLE, 2007, p. 53).

É necessário salientar que a estrutura tensiva é específica do discurso ou da cultura analisada. As valências também são específicas: embora a intensidade e extensidade apresentem um valor geral, as isotopias que as realizam são específicas de cada discurso. Os valores, por sua vez, também são específicos, já que são os tipos figurativos escolhidos de acordo com as valências e suas correlações.

De acordo com Fontanille (2007), a estrutura tensiva se origina das seguintes etapas: identificação da presença sensível, correlação entre as dimensões, orientação dessas dimensões e emergência de quatro zonas típicas, como foi exposto no exemplo dos elementos naturais. Assim, pode-se asseverar que a semiótica tensiva objetiva uma teorização sobre a natureza do sensível, bem como enxerga o signo como um contínuo.

Seguir-se-ão alguns fundamentos da Psicanálise, a partir de Freud, teoria que se preocupa com o estudo do inconsciente e que possibilitou a Jung uma distinção entre inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. É com esta teoria que a semiótica, neste trabalho, se propõe articular.

2.4 Psicanálise e semiótica

2.4.1 Psicanálise: origem, conceito e difusão

A Psicanálise originou-se, especialmente, das inquietações de Sigmund Freud (1856-1939) e propõe um método de tratamento das perturbações ou distúrbios da mente. A terapêutica pela catarse hipnótica, iniciada por Breuer, deu excelentes resultados, não obstante as inevitáveis relações que se estabeleciam entre médico e paciente. Posteriores investigações levaram Freud a modificar essa técnica, substituindo a hipnose por um método de livre associação de ideias.

Em *O Ego e o Id e outros trabalhos*, Freud faz a seguinte colocação sobre as primeiras experiências com base na Psicanálise:

O fator decisivo, em seu caso, foi a experiência de um médico vienense, o Dr. Josef Breuer. Em 1881, independentemente de qualquer influência externa, ele pôde, com o auxílio da hipnose, estudar e restituir à saúde uma jovem muito bem dotada que sofria de histeria (FREUD, 1976, v. 19, p. 241).

No entanto, somente quinze anos depois, quando toma Freud como colaborador, essa experiência chegou ao conhecimento do público e, depois de publicarem juntos *Estudos sobre Histeria*, Freud continua sozinho suas pesquisas. Segundo o pai da Psicanálise, a principal contribuição de Breuer fundamenta-se na ideia de que os sintomas de “pacientes histéricos baseiam-se em cenas do seu passado que lhe causaram grande impressão”, embora tenham sido esquecidas – traumas. A análise consistia na tentativa de fazer o paciente lembrar e reproduzir essas experiências pela hipnose – catarse (FREUD, 1974 v. 14, p. 20). A primeira divergência com Breuer, de acordo com o próprio Freud, teve raízes na questão relativa ao “mecanismo mais apurado da histeria”. Freud escreve:

Ele dava preferência a uma teoria que se poderia dizer, ainda até certo ponto fisiológica: tentava explicar a divisão mental nos pacientes histéricos pela ausência de comunicação entre vários estados mentais ('estados de consciência', como os chamávamos naquela época), e construiu então a teoria dos 'estados hipnóticos' cujos produtos se supunham penetrar na consciência desperta como corpos estranhos não assimilados. Eu via a questão de forma menos científica; parecia discernir por toda parte tendências e motivos análogos aos da vida cotidiana, e encarava a própria divisão psíquica como efeito de um processo de repulsão que naquela época, denominei de 'defesa', e depois de 'repressão' (FREUD, 1974, v. 14, p. 21).

Em suas observações, Freud, cada vez mais persistente, direcionou sua atenção para a significação da sexualidade na etiologia das neuroses, afirmando que sempre pareceu que a prova mais certa de que as forças impulsionadoras das neuroses sempre estiveram presentes na vida sexual (FREUD, 1974, v. 14, p. 22).

Acrescidos ao processo catártico pela hipnose, como fatores contribuintes para que a psicanálise fosse cada vez mais solidificada, pode-se incluir a teoria da repressão e da resistência, o reconhecimento da sexualidade infantil e a interpretação dos sonhos como fontes para se chegar ao inconsciente. Segundo Freud (1974, v. 14, p. 25), “A teoria da repressão é a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da psicanálise”. Adotando esta concepção, Freud acreditava que o método de hipnose (restituição da lembrança ao paciente, daquilo

que ele havia esquecido, embora após o ato hipnótico, nada seria lembrado) ocultava a resistência e, portanto, substituiu-o pela “associação livre” – fala espontânea com objetivo de colher material do inconsciente.

A interpretação dos sonhos surgiu, segundo Freud (1974, v. 14, p. 29), como prenúncio do método que ele adotara, concluindo, posteriormente, que as associações dos pacientes pouco contribuíam para a compreensão do simbolismo presente na linguagem dos sonhos. Pouco depois, descobre que a distorção dos sonhos é consequência de um conflito interno, elabora, então, a teoria dos sonhos e publica *A interpretação dos sonhos* (1900-1901). Nesse trabalho Freud (1974, v.5, p. 297-300) escreve que os sonhos são produzidos pelo processo de condensação o qual funde elementos de um conteúdo latente num único elemento e em relação com um conteúdo manifesto. No conteúdo latente permeiam ideias e no conteúdo manifesto permeiam imagens. Nesse mesmo volume, Freud (1974, v.4, p. 325-329) escreve sobre outro processo, não menos importante, nomeando-o de deslocamento e caracterizando-o como resultado da censura, em que um elemento do sonho, no âmbito latente, é substituído por um dos fragmentos que o constituem. Ocorre uma transferência da importância que tem uma ideia para outra completamente diferente e distante dela.

Em 1907, a psicanálise passa a despertar interesse quando, em 1908, a convite de Jung, realizou-se o primeiro Congresso Psicanalítico (com a união de Viena, Zurique e outros lugares), tendo como fruto um periódico sob a direção de Freud e Breuer, editado por Jung e circulando pela primeira vez em 1909.

Houve um período de efervescência, especialmente em Zurique e uma ponte à psicologia experimental fora levantada. Dinfeldida em vários lugares, o local de maior discordância entre médicos e leigos foi a Alemanha que, inicialmente, não reconheceu a psicanálise. No entanto, o movimento crescia como afirma Freud (1974, v.14, p. 48-49), silenciosamente e em segurança, atraindo, cada vez mais, um número maior de novos leitores. Com esse avanço, ele afirma que começam a surgir pesquisas envolvendo a psicanálise com outros saberes, como foi o caso da inclusão da psicanálise nos mitos – Riklin (1908), Abrahan (1909) e Rank (1909 e 1911). Posteriormente, o simbolismo dos sonhos levou ao âmago do problema da mitologia, do folclore – Jones (1910 e 1912) e da religião – Slorfer (1914). E um discípulo de Jung faz uma correspondência entre fantasias esquizofrênicas e as cosmogonias dos tempos e raças primitivas. Já em relação às ciências da linguagem

e da história, o campo parecia inicialmente improdutivo. No entanto, o médico austríaco acreditava no porvir de ricas conexões entre a psicanálise e outras ciências. Freud escreve:

Com este esboço incompleto tentei dar uma ideia da riqueza ainda incalculável de conexões que surgiram entre a psicanálise médica e outros campos da ciência. Existe aí material de trabalho para uma geração de pesquisadores, e não duvido que será realizado tão logo as resistências contra a psicanálise sejam superadas em seu campo de origem (FREUD, 1974, v. 14, p. 50-51).

Assim é que Freud, gradativamente, foi construindo a psicanálise a partir de suas inquietações e descobertas que proporcionaram o seu engendramento teórico. Sua teoria é complexa e composta de vários elementos que vão se desenvolvendo e dando forma à psicanálise. Na verdade, a base da concepção freudiana são as argumentações sobre as pulsões⁷, a repressão e o inconsciente. Freud vai compreender, inicialmente, a *psique* humana composta de um consciente e um inconsciente:

O inconsciente é a esfera mais ampla, que inclui em si a esfera do consciente. Tudo o que é consciente tem um estágio preliminar inconsciente, ao passo que aquilo que é inconsciente pode permanecer nesse estágio e, não obstante, reclamar que lhe seja atribuído o valor pleno de um processo psíquico. O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão conhecido quanto à realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais (FREUD, 1976, v.5, p. 651).

O médico austríaco acreditava que o “estar consciente” seria um termo estritamente descritivo, uma vez que repousa na percepção do imediato e certo. Mais tarde, Freud (1976, v.19, p. 25) concebe um *Id*, um *Ego* e um *Superego*: os dois últimos como pertencentes à esfera do consciente, enquanto o primeiro, ao inconsciente. Para ele, o inconsciente é caracterizado a partir do conceito de repressão:

O reprimido é, para nós, o protótipo do inconsciente. Percebemos, contudo, que temos dois tipos de inconsciente: um que é latente, mas capaz de tornar-se consciente, e outro que é reprimido e não é, em si próprio e sem mais trabalho, capaz de tornar-se consciente (FREUD, v.19, 1976, p. 27)

⁷ Dependendo da tradução dos trabalhos de Freud, *instinto* foi empregado para designar *pulsão*. Apesar de a fonte para a pesquisa deste trabalho constar *instinto*, será usado, predominantemente, *pulsão*, exceto nas citações diretas.

A este inconsciente latente, que pode se tornar consciente, sem muito esforço, Freud vai chamar de pré-consciente, enquanto restringe o termo inconsciente ao reprimido dinamicamente. Para ele, o ser humano possui dois tipos de pulsões – as sexuais e as de sobrevivência, embora seu foco fosse em relação às primeiras pulsões que são despertadas pela mãe (ou qualquer outra pessoa responsável pelo cuidado da criança). Nesta instância, ninguém escapa da sedução dos cuidados maternos, que dão origem também ao complexo de Édipo. Freud escreve:

A relação de uma criança com quem quer que seja responsável por seu cuidado proporciona-lhe uma fonte infindável de excitação sexual e de satisfação de suas zonas erógenas. Isto é especialmente verdadeiro, já que a pessoa que cuida dela, que, afinal de contas, em geral é sua mãe, olha-a ela mesma com sentimentos que se originam de sua própria vida sexual; ela o acaricia, beija-a, embala-a e muito claramente a trata como um substitutivo de um objeto sexual completo (FREUD, 1976 v.7, p. 229).

Essas pulsões despertadas passam a ser reprimidas pelos próprios pais. Com o passar do tempo, esta repressão é introjetada. É quando o sujeito, através do Superego (censura), se “reprime”, realizando, com isso, o recalcamiento, com uma espécie de “afastamento” desses desejos do consciente. Acontece, porém, que os desejos reprimidos continuam existindo no inconsciente e, uma vez reprimidos, estão passíveis de manifestação. Isso acontece quando fragilizada a consciência, os desejos se revelam em sonhos, fantasias, atos falhos, chistes e outras manifestações.

Segundo o autor, o inconsciente não segue uma organização temporal, dado responsável pela prisão do sujeito ao passado, o que o faz sofrer no presente os acontecimentos traumáticos daquele tempo. É por isso que o tempo do sujeito não segue uma linearidade, flutua do presente ao passado e do passado ao futuro. Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud afirma:

Aprendemos que os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, ‘intemporais’. Isso significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a idéia de tempo não lhes pode ser aplicada (FREUD, 1976, v.13, p. 43).

Sentindo-se cansado e incapaz fisicamente de continuar a luta, Freud acreditava que o lugar de líder devia ser ocupado por alguém mais jovem e confiou a Jung a posição de chefe da Associação Psicanalítica Internacional. A dissidência

entre Freud e Jung foi inevitável e pouco depois com Adler, colocando os integrantes da Associação em caminhos divergentes: Freud continua acreditando em sua descoberta; Jung cria a Psicologia analítica e Adler a Psicologia individual.

Depois de Freud, muitos outros psicanalistas contribuíram para o desenvolvimento e importância da psicanálise, entre os quais pode-se lembrar Melanie Klein, Winnicott, Bion e André Green. Entretanto, a principal alavancagem da psicanálise, que conciliou ao mesmo tempo a inovação e a proposta de um "retorno a Freud" aconteceu através do psicanalista francês Jacques Lacan. Sua interpretação original da obra de Freud rendeu controvérsias com a Associação Psicanalítica Internacional. Fundou a dissidente Escola Freudiana de Paris, em 1964, quando já era conhecido pelos estudos sobre linguagem. É dele o axioma “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 2002, p. 193). A partir daí outros importantes autores surgiram e convivem em nosso tempo, como Françoise Dolto, Serge André, J-D Nasio e Jacques-Alain Miller.

2.4.2 Inconsciente pessoal e coletivo

A obra de Carl Gustav Jung (1875-1961) se origina das contribuições de Freud e Adler. Para Jung, as posições de ambos são importantes e certas, porém unilaterais, uma vez que Freud acredita que o inconsciente é de caráter puramente pessoal e Adler, por sua vez, acredita que o inconsciente é puramente social. Sobre o olhar de ambos os pesquisadores, Jung argumenta:

Em Adler a ênfase é posta num sujeito que se afirma e procura manter sua superioridade sobre os objetos, sejam eles quais forem. Em Freud, ao contrário, a ênfase é posta inteiramente nos objetos que, conforme suas características especiais, são proveitosos ou prejudiciais ao desejo de prazer do sujeito (JUNG, 1980, p. 39).

Enquanto Adler dedicava-se aos problemas sociais, vendo o indivíduo inserido neste contexto, Freud tinha como preocupação fundamental a resolução de problemas individuais. Jung explica esse olhar divergente por uma “diferença de temperamento” e o apresenta como tipos básicos de comportamento ou de atitude sob a designação de “introversão” e “extroversão”. No primeiro caso, encontra-se um

tipo “introvertido”, caracterizado por ser “hesitante, reflexivo, retraído, que não se abre com facilidade, que se assusta com os objetos”, posicionando-se sempre na “defensiva” e com necessidade de se proteger. No segundo caso, tem-se o tipo “extrovertido”, caracterizado por “ser afável, aparentemente aberto, de boa vontade, que se adapta em qualquer situação e quase sempre ousado em situações novas sem se abalar com a eventualidade de certos riscos” (JUNG, 1980, p. 40).

Para Jung, que considera verdadeira as duas posições, o problema está em universalizá-las, uma vez que eles podem explicar casos específicos, não podendo ser usadas como modelos gerais. A partir da observação desses olhares divergentes de Freud e Adler e, ao mesmo tempo, da concordância de algumas outras teses, é que Jung vai engendrar sua própria concepção que, certamente, causaria estranhamento tanto a Freud, quanto a Adler. Jung parte da concepção de libido que, para Freud é:

[...] uma fôrça quantitativamente variável que poderia servir de medida do processo e das transformações que ocorrem no campo da excitação sexual. Distinguimos esta libido, no tocante a sua origem especial da energia que se deve supor subjacente aos processos mentais em geral, e, assim, também atribuímos a ela um caráter qualitativo. [...] [Sua] produção, aumento ou diminuição, distribuição e deslocamento devem propiciar-nos possibilidades de explicar os fenômenos psicosexuais observados (FREUD, 1976, v.7, p. 223).

Essa ideia de libido como energia sexual é considerada restrita para Jung que não concorda com a exclusividade sexual. Para Jung, libido é “energia psíquica tomada num sentido amplo”. Assim, energia psíquica e libido são vocábulos de natureza sinonímica. Entende ainda que libido é apetite, instinto permanente de vida manifestada na fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e variados interesses (SILVEIRA, 1981, p. 14).

Nas palavras de Jung (1980, p. 60) “[...] a libido segue sua inclinação até as profundezas do inconsciente e lá vivifica o que até então jazia adormecido”. É nesse momento que acontece a manifestação das mais variadas e infinitas fantasias de que a mente humana é capaz. Dessa forma, a libido possui seu objeto no inconsciente e sua manifestação independente do desejo do sujeito. A libido, seguindo seu curso natural encontra “o caminho para o objeto que lhe é destinado, o que só não ocorre por interferência da vontade ou por elementos externos” (VIANA, 2002, p. 22).

Jung relaciona a concepção que tem de libido à ideia de inconsciente. Para ele, o inconsciente possui duas camadas que precisam ser distinguidas, a saber, o inconsciente pessoal de natureza subjetiva e o inconsciente impessoal ou suprapessoal (coletivo) de natureza objetiva. Jung esclarece:

A camada pessoal termina com as recordações infantis, mais remotas; o inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, os restos da vida dos antepassados. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo. Quando, porém a regressão da energia psíquica ultrapassa o próprio tempo da primeira infância, penetrando nas pegadas ou na herança da vida ancestral, aí despertam quadros mitológicos: os arquétipos (JUNG, 1980, p. 67).

Em suas considerações sobre o inconsciente freudiano, Jung vai argumentar que, em Freud, embora o inconsciente já apareça – metaforicamente – como sujeito atuante, consiste no espaço de concentração de conteúdos esquecidos e recalçados, cujo significado é prático. Dessa forma, para Freud o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, embora ele tenha percebido formas de pensamento arcaico-mitológicas do inconsciente. Assim, o autor afirma que, uma camada mais ou menos superficial é indubitavelmente pessoal, a que ele denominou inconsciente pessoal e que repousa sobre a camada mais profunda, cuja origem não são as experiências pessoais, uma vez que são inatas. A essa camada mais profunda sobre a qual repousa o inconsciente pessoal, Jung denominou de inconsciente coletivo. O autor escreve:

Eu optei pelo termo 'coletivo' pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos (JUNG, 2000, p. 15).

Significa dizer que os conteúdos e modos de comportamentos do inconsciente coletivo são iguais em todos os seres humanos, constituindo o substrato psíquico suprapessoal que existe em cada pessoa e podem ser encontrados em todo e qualquer lugar, o que, certamente, não se pode dizer dos conteúdos pessoais. Estes são caracterizados pelas recordações perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), cujas evocações são dolorosas. Trata-se de percepções que vão além do limiar da consciência, ou seja, percepções

sensitivas que, por falta de energia intensa, não chegam ao nível da consciência, por isso são consideradas imaturas para tal instância. Jung argumenta que esses conteúdos são *sombras* que emergem nos sonhos e constituem a parte negativa da personalidade, ou melhor, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos inscritos no inconsciente pessoal. A *sombra* é o centro do inconsciente pessoal, o núcleo material que foi reprimido. Nela estão incluídos tantos elementos psíquicos quanto coletivos, tendências, desejos, memórias e experiências rejeitadas por serem consideradas inadequadas à *persona*.

Entendendo o inconsciente pessoal como a camada mais superficial, cujo marco divisor com o consciente não é tão rígido, imprime-se a ideia de que esses conteúdos subjazem no inconsciente e por não possuírem carga de energia intensa, não chegam ao nível da consciência. Trata-se de aspectos incompatíveis à consciência e, portanto, reprimidos. Ao lado desses conteúdos de pouca energia, há percepções subliminares, isto é, percepções captadas por nossos sentidos de forma que o invisível atua no visível, uma vez que estão na memória do sujeito sem ele se dar conta.

Outros conteúdos presentes no inconsciente pessoal são os complexos: conjunto de sentimentos, pensamentos, percepções e memórias de carga emocional, perfeitamente coesos que, com o passar do tempo, se agrupam em torno de uma imagem arquetípica específica como, por exemplo, arquétipo materno ou paterno. Quando ativados, seja por forças internas ou externas, os complexos concentram em si intensa energia psíquica, obrigando o eu a se manifestar. É quando aparece o afeto e o engendramento de uma mania, possessão ou tremenda unilateralidade que pode comprometer gravemente o equilíbrio psíquico.

No entanto, essa força impulsionadora não é de todo negativa, uma vez que pode conduzir o sujeito a certos êxitos. A acumulação de energia em volta de uma monomania é chamada de “deus” como no exemplo “Marcos endeusa sua esposa”. Quando isso acontece, segundo Jung, gradativamente vai-se construindo uma espécie de “igreja” com seus fiéis em torno. Trata-se, pois de uma “organização” seguida de uma desorganização. Tomando emprestado o termo a Heráclito, Jung vai designá-la de enantiodromia. “A enantiodromia, ameaça inevitável de qualquer movimento que alcança indiscutível superioridade, não é a solução do problema, porque em sua organização é tão cega quanto em sua desorganização. Assim, a enantiodromia é a lei dos contrários: tudo se converte em seu oposto. Jung

corroborar que “Só escapa à crueldade da lei da enantiodromia quem é capaz de diferenciar do inconsciente”, ou seja, discernir o eu do não-eu. É só assim que o homem tem condições de cumprir seu dever de cidadão” (JUNG, 1980, p. 54-65).

O inconsciente pode ser definido como um complexo psíquico amorfo de natureza praticamente insondável, uma vez misterioso e obscuro, de onde emergem sentimentos, sensações, refletidos no comportamento e imaginário dos seres humanos. Jung compreende o inconsciente coletivo como a camada mais profunda da *psique* humana. Essa camada é constituída pelos materiais herdados da humanidade. Nele residem, os traços funcionais, a exemplo de imagens virtuais, comuns a todos os seres humanos. Concebendo então um inconsciente coletivo, Jung diferencia-o de um inconsciente pessoal:

[...] porque é desligado do inconsciente pessoal e por ser totalmente universal; e também porque seus conteúdos podem ser encontrados em toda parte, o que obviamente não é o caso dos conteúdos pessoais (JUNG, 1980, p. 59).

Embora o inconsciente coletivo se diferencie do inconsciente pessoal, ambos podem se manifestar na produção de sonhos. Enquanto alguns destes sonhos têm caráter pessoal e podem ser explicados pela própria experiência da pessoa, outros representam imagens impessoais e estranhas, que não é possível associá-las a algo de que se recorde. Esses sonhos seriam produtos do inconsciente coletivo, uma espécie de depósito de imagens e símbolos que Jung denomina arquétipos.

O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas. Parece, portanto, que aquilo que se impregna no inconsciente é exclusivamente a idéia da fantasia subjetiva [...] [...] é possível supor que os arquétipos sejam impressões gravadas pela repetição e reações subjetivas (JUNG, 1980, p. 62).

No entanto, o autor esclarece também que “os arquétipos não são apenas impregnações de experiências típicas, incessantemente repetidas” (JUNG, 1980, p. 63), pois podem comportar, empiricamente, forças (libido) ou tendências à repetição das mesmas experiências. Toda vez que um arquétipo emerge no sonho, na

fantasia, ou na vida da pessoa, traz consigo uma influência peculiar ou uma força que lhe dá um efeito numinoso⁸ e fascinante, ou que impulsiona a ação.

Os conteúdos do inconsciente coletivo não são adquiridos individualmente, devem sua existência a um patrimônio coletivo da humanidade. Esse conteúdo coletivo é essencialmente o mesmo em todo lugar e em toda época, não variando de pessoa para pessoa. Daí o inconsciente coletivo consistir em condições ou modelos prévios de formação psíquica em geral, cuja denominação Jung vai chamar de arquétipos, que só em segundo plano podem tornar-se conscientes, permitindo uma forma definida aos conteúdos da consciência.

Jung também denomina os *arquétipos* de imagens primordiais, uma vez que eles correspondem, frequentemente, a temas mitológicos que surgem em contos e lendas populares de épocas e culturas as mais variadas. Os mesmos temas podem ser encontrados em sonhos e fantasias de muitos indivíduos. Assim, Jung escreve:

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de "archetypus" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designa apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. (JUNG, 2000, p. 17).

O psicanalista suíço postula a ideia de que os *arquétipos*, como elementos estruturais e formadores do inconsciente, constituem a gênese tanto de fantasias individuais quanto de mitologias de um povo. O caso, por exemplo, da história de Zeus, de onde se pode extrair a relação de poder entre pai e filho, entre outros temas é um motivo tanto mitológico quanto psicológico. Assim como este, há vários outros mitos que exploram muitas situações ligadas a um mesmo tema, tais como: relação filha e pai; homem e mulher; irmãos e irmãs e infinitas outras. Dentre os arquétipos concebidos por Jung, estão os que figuram o psiquismo: *persona*, sombra, *anima*, *animus* e o *self*.

A *persona*, para Jung, corresponde a uma "máscara" e indica a forma como um indivíduo se porta socialmente. Ela é uma simples máscara da *psique* coletiva e aparenta uma individualidade, procurando persuadir aos outros e a si mesma que é

⁸ Trata-se de um efeito dinâmico, não causado por um ato arbitrário da vontade, que arrebatada e fascina e, com isso, transforma a consciência.

uma individualidade, quando, na verdade, trata-se apenas de um papel, no qual fala a *psique* coletiva. A ideia de *persona* pode ser contemplada nas palavras:

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com A *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira (JUNG, 2000, p. 30).

O exemplo ilustra a maneira como o homem é “possuído” pelo arquétipo *persona*, determinando que face deva ser explicitada aos outros, em todas as circunstâncias sociais. Essa verdadeira face encoberta pela “máscara” da qual Jung fala é a “sombra”. Esta indica tendências e impulsos positivos ou negativos que as pessoas negam em si próprios. Uma vez negados, a tendência é projetá-los nos outros. Permitir o enfrentamento com esta máscara

[...] é a primeira prova de coragem no caminho interior, uma prova que basta para afugentar a maioria, pois o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos, enquanto pudermos projetar o negativo à nossa volta. Se formos capazes de ver nossa própria sombra, e suportá-la, sabendo que existe, só teríamos resolvido uma pequena parte do problema. Teríamos, pelo menos, trazido à tona o inconsciente pessoal. A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência (JUNG, 2000, p. 31).

Assim, aceitar a sombra é aceitar a incerteza, admitir falhas, perdas, frustrações, defeitos, assumir-se egoísta, mau. No entanto, essa forma conflituosa de perceber-se não é um impedimento às realizações, uma vez que o sujeito se realiza pela superação do conflito, pois é aí onde se instala a busca e a transcendência. Trata-se de um processo de individuação, cujo enfrentamento, consigo próprio, é sempre doloroso.

Essa oposição de posições também é observada nos arquétipos *anima* (alma) e *animus* (mente). A *anima* refere-se às tendências psicológicas femininas da *psique* masculina, levando em conta que é a imagem materna a primeira identificada na *anima* do filho. Para esclarecer, segue a explicação de Jung:

Isto é mostrado por sua feminilidade. O que não é eu, isto é, masculino, é provavelmente feminino; como o não-eu é sentido como não pertencente ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da anima é geralmente projetada em mulheres. O sexo oposto, até certo ponto, é inerente a cada sexo, pois biologicamente falando é só o maior número de genes masculinos que determina a masculinidade. O número menor de genes femininos parece determinar o caráter feminino, que devido à sua posição subordinada permanece habitualmente inconsciente (JUNG, 2000, p. 37).

De acordo com Von Franz (1964, p. 177) a *anima* se caracteriza pelos “humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente”. Para Jung, enfrentar a *anima* também consiste num ato de coragem, uma vez que os seus conteúdos não são aceitos como ideais ao homem, pois estão fora do seu âmbito psíquico e são expressos nas projeções. Sobre essa ideia, Jung escreve:

A relação com a anima é outro teste de coragem, uma prova de fogo para as forças espirituais e morais do homem. Jamais devemos esquecer que, em se tratando da anima, estamos lidando com realidades psíquicas, as quais até então nunca foram apropriadas pelo homem, uma vez que se mantinham fora de seu âmbito psíquico, sob a forma de projeções (JUNG, 2000, p. 39).

No que se refere ao *animus*, trata-se dos aspectos masculinos na *psique* feminina. Ambos os arquétipos são projetados nos indivíduos do sexo oposto. Daí compreender que as ações sobre o sexo oposto é indicação de como as pessoas lidam com suas próprias características, sejam elas femininas ou masculinas. Intuindo essa consciência, Jung escreve: “Segundo minha experiência há muitas pessoas inteligentes e cultas que compreendem a idéia da *anima* e sua relativa autonomia facilmente, bem como a fenomenologia do *animus* nas mulheres” (JUNG, 2000, p. 40).

Entendendo o Arquétipo como uma tendência a engendrar representações conscientes pode, portanto, variar em detalhes, de povo para povo, de pessoa para pessoa, sem perder sua configuração original. Uma variedade de símbolos pode ser associada a um mesmo Arquétipo. É o caso, por exemplo, do Arquétipo materno – a *anima* - que compreende não somente a mãe real de cada pessoa, mas todas as figuras de mãe, relacionada ao alimento, que nutre. Inclui mulheres em geral, imagens míticas de mulheres (Vênus, Virgem Maria, Géia) e símbolos de amparo e nutrição, tais como a Igreja e o Céu. O Arquétipo materno caracteriza elementos

positivos e negativos, como a mãe intimidadora, dominadora ou repressora (JUNG, 2000, p. 79-80).

A imagem materna expressa na figura de uma mãe amorosa – a *anima* -, a figura do pai protetor - o *animus* -, do sábio, de Zeus vitorioso, de Cristo bondoso e misericordioso, entre outras figuras, representam imagens ou contatos inconscientes de que esses elementos vivos e conscientes fazem uso para se comunicarem com o homem. Dessa forma, estabelece uma relação que poderá resultar em benefício mútuo.

Quando o indivíduo se deixa envolver por alguma dessas imagens, valores ou comportamentos sugeridos por elas, está sendo dominado por esse arquétipo e, com isso, permitindo sua intensa importância na realidade social, com uma consequente alienação dessa realidade de consenso, com perdas, decepções, falta de praticidade e competência, entre outros efeitos desagradáveis. Se, por outro lado, evitar ou antagonizar as suas intuições e solicitações, deixa-se de lado a sabedoria acumulada que estes podem oferecer ao homem, abandonando, dessa forma, uma fonte de experiências rica e deixando de viver, em plenitude, essa mesma realidade compartilhada.

O ideal do processo é a vivência de uma relação de respeito entre as partes: o Arquétipo não deve ser considerado como algo 'divino' que deve ser obedecido indiscutivelmente, muito menos ser considerado como algo ultrapassado, sem valor, necessitando ser extirpado. Se, por exemplo, a mãe na vida real foi malvada, se o pai foi violento, se o professor é incompetente, esses arquétipos podem ser capazes de despertar dentro do ser humano os valores de uma mãe amável, de um pai atencioso, de um professor competente e, assim incutidos esses valores, vivenciá-los no dia a dia, interagindo com os demais.

Outro arquétipo é o *Self* (Si-Mesmo, *Selbst*) que ocupa uma posição central, reguladora do psiquismo. Trata-se da totalidade psíquica, engloba todos os arquétipos e características ao seu redor. Jung explica que “o conceito de totalidade [...] é hierarquicamente superior à sizígia (*anima/animus*) e à sombra, mas mantém uma relação com estes já que a sizígia representa simbolicamente a união dos opostos” (JUNG, 1986, p. 29), sendo esta uma condição indispensável à individuação. Como aspecto central, o *Self* é expresso, simbolicamente, em sonhos, contos, histórias, produtos da imaginação criadora do homem, assumindo variadas formas. Na mulher pode assumir a forma feminina de superioridade na imagem de

uma sacerdotisa, uma feiticeira, fada, entre outras figuras. No homem pode ser a figura de um Mestre, um velho sábio, ou sob a forma de um ser gigante que contém em si o cosmo, seres bissexuais, animais sagrados, pedra preciosa entre outras formas. O *self* também pode se manifestar, por exemplo, nos sonhos, nas situações delicadas quando se devem tomar decisões importantes ou em períodos de transição (VON FRANZ, 1964, p. 196).

Os mandalas (sânscrito, círculo) são símbolos do *Self* bastante significativos. Trata-se de figuras circulares e simétricas, tidas como um dos símbolos mais antigos usados em manifestações artísticas e religiosas de épocas e povos distintos. Jung (1986, p. 30) observou que eles surgiam no processo psicoterapêutico de pacientes, em momentos de confusão psíquica. “Eles (os pacientes) exorcizam e esconjuram sob a forma de círculos mágicos, as potências anárquicas do mundo obscuro, copiando ou girando uma ordem que converte o caos em cosmos”. Com intuito de superioridade sobre o Ego, o *Self* foi denominado de Deus, Daimon, Voz Interior, que indica as direções, a força “o impulso ético” para a individuação (GORRESIO, 1997, p. 115).

Individuação não recebe o mesmo conceito de individualismo. Este se refere ao homem enquanto uma absoluta individualidade destacada do contexto, enquanto aquele coloca o homem em contato com seus aspectos internos como forma de superação. Assim, o crescimento psíquico permite a interação mais direta com aqueles que o cercam, percebendo que as diferenças, em um extremo, são inexistentes.

Embora a presente pesquisa busque em Jung o fundamento para o inconsciente coletivo, é pertinente abordar outros olhares, como a concepção de inconsciente coletivo para o psicanalista Erich Fromm (1900-1980). Este foi um dos fundadores da “Escola de Frankfurt”, ao lado de Marcuse, Benjamim, Adorno, Horkheimer, entre outros. Foi durante a ascensão do nazismo e sua ida para os Estados Unidos que ele começou a escrever suas principais obras, a exemplo de “Medo à Liberdade”, “Análise do Homem”, “Psicanálise da Sociedade Contemporânea” (VIANA, 2002, p.30). Sobre a teoria de Freud, Fromm escreve:

A descoberta central de Freud foi a do inconsciente e do recalcamiento. Ele ligou este conceito central com a sua teoria de libido e admitiu que o inconsciente era a base dos desejos do instinto sexual [...] (FROMM, 1992, p. 54).

Assim como Jung, Fromm também discorda da restrição que Freud coloca quando postula a ideia de o inconsciente ser a base dos desejos do instinto sexual. É por isso que o psicanalista afirma que “Restrita à libido, a grande descoberta de Freud, na verdade, perde muito de seu caráter crítico e desmascarador” [...] (FROMM, 1992, p. 55).

Buscando um diálogo com Marx e com a antropologia moderna, Fromm encontra subsídios que o conduzem à “construção de uma concepção histórica e cultural do ser humano”, daí receber atributos como “neofreudiano”, “freud-marxista” e “culturalista” (VIANA, 2002, p. 32). Erich Fromm expõe uma nova posição em relação ao inconsciente coletivo, denominando não como tal denominou Jung, mas como inconsciente social. Para Fromm seria a parte específica da experiência humana que a sociedade, ao reprimir, não permite que atinja a consciência. Fromm fala de um “filtro social” que determina quais experiências devem chegar ao nível da consciência.

Este “filtro” que consiste numa língua, numa lógica e costumes (idéias e impulsos tabus ou permitidos, respectivamente) é de natureza social. É específico em cada cultura e determina o “inconsciente social”; o “inconsciente social” é tão rigidamente prevenido contra o enriquecimento da consciência que o recalcamiento de certos impulsos e idéias tem uma função muito real e importante para o funcionamento da sociedade e, em consequência, todo o aparato cultural serve ao propósito de conservar intacto o inconsciente social (FROMM, 1992, p. 80).

Assim, a concepção de inconsciente social é construída a partir da ideia de repressão. Uma sociedade específica reprime determinados elementos não convencionais a ela, filtrando o que deve permanecer no nível da consciência. Esses elementos permitidos à consciência são os que dão condições para a sociedade evoluir com êxito. A ideia de “filtro” determina o meio veiculador dos conceitos, através do qual a experiência se torna consciente. Esse meio do qual ele fala pertence ao universo linguístico e é resultado da evolução.

Fromm enumera como elementos que compõem o “filtro”: língua, lógica e costumes. O primeiro elemento é caracterizado como referenciais de atitude de vida, a expressão estática de uma forma de viver (FROMM, 1979, p. 112). Para Viana (2002, p. 35), Fromm indica o exemplo da primazia, na cultura brasileira, por exemplo, no uso do substantivo para coisas; verbos para indicação de atividade, em

virtude da valorização do ter sobre o ser, característica de uma sociedade capitalista. Assim, o homem constrói seu léxico a partir de experiências vivenciadas.

Sabe-se que a lógica é responsável pelas inferências, raciocínios ou argumentos e que o pensamento é organizado de acordo com determinada lógica. Viana (2002, p. 35-36) postula que “A lógica predominante em nossa sociedade é a lógica aristotélica também chamada lógica formal, mas, mesmo em nossa sociedade, existe outra lógica, a paradoxal ou dialética”. Ele explica ainda que, enquanto a primeira se afirma pela não-contradição, a segunda se afirma pela contradição.

Os costumes constituem o terceiro elemento do filtro. Para Fromm (1979, p. 114), mesmo a língua e a lógica filtrando o que deve chegar à consciência, os costumes são mais importantes, uma vez que não admitem certos sentimentos chegarem à consciência real e procura expulsá-los de lá, caso a afete.

O recalcamiento na visão de Fromm é causado pelo medo do fracasso e da competição, dadas suas consequências, ao contrário de Freud que explica o recalcamiento por meio do medo de castração. A visão de recalcamiento para Fromm subjaz a afirmação “Mas há outra razão que me parece constituir o motivo mais poderoso do recalque; o medo do isolamento, do ostracismo” (FROMM, 1979, p. 119). Pelo medo do isolamento, o homem aceita o que os outros dizem que ele é e, dessa forma, negam-se. “O ostracismo como base de repressão pode provocar a ideia de que a sociedade pode deformar o homem como quiser” (VIANA, 2002, p. 38). E, sentindo-se bem ao negar-se, como “forma de solidariedade com a humanidade, a partir do seu desenvolvimento intelectual e mental, ele pode tolerar o ostracismo social” (VIANA, 2002, p. 38).

Refletindo sobre a ideia de inconsciente coletivo, Viana, professor das Universidades Estadual e Federal de Goiânia argumenta que é “como o conjunto das necessidades-potencialidades reprimidas em comum nos membros de determinados grupos sociais” (VIANA, 2002, p. 69). Essa concepção é construída a partir da teoria marxista da natureza humana em que as necessidades-potencialidades são expressas através de um conjunto de forças físicas e mentais dos seres humanos.

2.4.3 Subjetividade, alteridade e intersubjetividade

Pode-se considerar recente a discussão sobre a constituição da subjetividade pelo “outro”, o “não-eu”, isto é, pela alteridade. Da mesma forma, a discussão mais sistematizada da intersubjetividade e suas variações nos diferentes olhares das pesquisas. As psicologias, especialmente, têm-se confrontado com as exigências éticas em relação à necessidade de reconhecer a alteridade como aspecto constitutivo das subjetividades.

Várias são as teorias, a exemplo da psicanálise, que têm intensificado a atenção para a relevância de reconhecer a alteridade nos processos de constituição do *self*. Fica, dessa forma, evidente a oposição entre grande parte da tradição filosófica moderna e a ideia contemporânea, uma vez que a primeira concebe o *Eu* como unidade auto-constitutiva, independente de um *Outro*. Essa oposição também se encontra na relação sujeito/objeto, nas epistemologias do pensamento moderno, deixando de fora a discussão sobre a intersubjetividade. É considerada pioneira a discussão filosófica europeia, em que a filosofia fenomenológica coloca em primeiro plano o estudo do conceito e da experiência da intersubjetividade. Edmundo Husserl (1929-1969) foi o primeiro que teceu considerações acerca da importância da experiência intersubjetiva e toda e qualquer forma de conhecimento de si e do outro. A partir dele, seus sucessores Scheler, Heidegger, Merleau-Ponty e Levinas colocaram a filosofia fenomenológica como referência principal para o estudo da intersubjetividade em diferentes dimensões. Para Heidegger (2002), certa alteridade é presença constitutiva das subjetividades, na medida em que a tradição que nos antecede e nos envolve, seja compreendida como aquilo que não seja *eu*, mas faz com que o *eu* possa vir a ser o que sou, isto é, para o filósofo, “um ser-aí, o *Dasein* e um *Mit-sein* (ser-com)” (COELHO JUNIOR; FIGUEIREDO, 2004, p.18).

A subjetividade reconhecedora da alteridade e que foge da harmonia perfeita entre *eu* e *outro*, compreendendo que algo do *outro* me excede, é sempre traumática. Em Freud (1856-1939), por exemplo, encontram-se referências a esta intersubjetividade traumática a partir da ideia de o *outro*, inconscientemente, impor-me a sua sexualidade como um forte impacto não passível de assimilação, nem de simbolização. Essa forma de compreensão é a fertilização para diferentes teorias psicanalíticas cujo intento é compreender “a origem da angústia de separação e de

indivíduoação” que, indubitavelmente, envolve uma forma de convivência de perda, abandono e castração. A alteridade aqui é “traumática porque produz fraturas e exige trabalhos em processos permanentes de inadaptação entre *eu* e *outro*” (COELHO JUNIOR; FIGUEIREDO, 2004, p.21).

Para Safra (2005, p. 39), o *self* se diferencia do *eu* na medida em que é “uma organização dinâmica que possibilita a um indivíduo ser uma pessoa e ser ele mesmo”. Essa organização acontece no período maturacional com a mediação de um meio ambiente humano. À medida que experimenta, há uma integração cada vez mais ampla. O *eu*, para o autor, é “um campo representacional que possibilita ao indivíduo uma identidade nas dimensões do espaço e do tempo”. No entanto, é necessário salientar que nem o *self* nem o *eu* confundem-se com o *ego*, “que é uma das instâncias intrapsíquicas de caráter funcional, articulador das demandas do *id*, do *superego* e da realidade”.

Refletindo sobre a ideia de *self* para Winnicott, Safra (2005, p. 22) explica que há inicialmente um “*self* central que é o potencial herdado da criança”. Este, em união com o favorecimento do ambiente, experimenta sentir a continuidade de ser, adquirindo, gradualmente a sua maneira e em ritmo próprio “uma realidade psíquica e um “corpo próprio”. Esse favorecimento do ambiente permite o reconhecimento do outro, o que possibilita a própria existência enquanto ser. No momento em que o não-eu entra no seu campo vital, a partir do ato de criar, acontece o conhecer.

Embora o indivíduo, criativamente, se mostre por gesto, sonoridade, formas visuais e outros diversos meios disponíveis para constituir seu *self* e seu modo de ser, nem sempre é possível chegar a conhecer de verdade a si próprio e o outro, uma vez que essas criações apresentam tal complexidade simbólica que não são passíveis de decodificação. Safra (2005, p. 27) enfatiza a linguagem e os símbolos orgânicos estéticos como meios para o homem expressar suas experiências. Enquanto a linguagem discursiva “parece ser o veículo privilegiado do pensamento analítico, da linguagem da precisão, da representação, das funções denotativas e conotativas para entes inscritos no espaço e no tempo”, os símbolos orgânicos estéticos “veiculam o sentir, o ser, o existir”. Para o autor, os símbolos do “*self* articulam-se em imagens, em objetos recortados na materialidade”, mostrando os mistérios da vida do homem e seu estilo de ser. Assim, para compreender o homem, necessita-se da exploração tanto do verbal quanto do não verbal, uma vez que

assim como a linguagem os objetos sensoriais evoluem também em níveis mais sofisticados. Safra escreve:

Há o *objeto subjetivo*, que inicia a constituição do self; o *objeto transicional*, primeira possessão não-eu; o *objeto do self*, articulação simbólica de um estilo de ser; o *objeto do self na cultura*, conectando o sujeito na história do homem; o *objeto do self artístico-religioso*, apresentando o vértice estético e sagrado e inserindo o homem na atemporalidade da experiência humana. (SAFRA, 2005, p. 32)

Significa dizer que os objetos sensoriais evoluem, gradualmente, pela experiência do indivíduo com a sua exterioridade. No entanto não se deve confundir um único uso de qualquer desses objetos com as várias articulações possíveis durante o processo maturacional do *self* do indivíduo.

As formas sensoriais (presença do outro) dão ao indivíduo um sentir que ele existe. São experiências que permitem à criança a vivência de lugar e extensão, estabelecendo-se, gradativamente, uma organização do *self* bidimensional que é, por exemplo, calor, textura, dureza. Por meio da experiência da amamentação e do *holding*⁹ proporcionado pelo colo da mãe, a criança experimenta o *self* tridimensional. Neste momento, a criança tem acesso às primeiras concepções do *não-eu* (SAFRA, 2005, p. 81).

Entre o *eu* e o *não-eu* surge a experiência do vazio. Logo se revela um repertório imaginativo, composto de formas sensoriais que lhe dão sentido ao *self*. É quando o vazio pode ser preenchido e pode-se compreender como uma nova articulação da ilusão (criação do espaço entre a mãe e o bebê). Essa imaginação é a possibilidade de ocupar o espaço vazio (ausência do outro) com sua capacidade de sonhar.

Cada pessoa ocupa um lugar no mundo e, conseqüentemente, um lugar na vida do outro. É através desses espaços transicionais que fazem parte do dia a dia de todos, que é possível suportar a passagem pelos vários outros espaços do mundo. “A pessoa, pela capacidade de criar espaços transicionais, amplia o espaço do seu mundo, na medida em que consegue transformar o não familiar em familiar”. (SAFRA, 2005, p. 86).

Outro espaço que se faz presente no indivíduo é o sagrado, cuja amplificação se dá em direção à verticalidade, quando a subjetividade humana se direciona para

⁹Trata-se do sustentar da criança, tanto corporalmente quanto no tempo.

o mundo e para o divino. “É a experiência de estar na amplidão cósmica divina e no não espaço” (SAFRA, 2005, p. 87).

A importância da linguagem nas formulações da psicanálise sobre a *psique* humana já é conhecida desde os primeiros trabalhos freudianos, sendo fundamental para a recuperação do material inconsciente, por meio da associação livre, quando as ideias são verbalizadas, contribuindo para a interpretação e compreensão do trabalho onírico. Fato de grande aceitação entre os psicanalistas, em especial os franceses, com seu referencial na continuação teórica da escola lacaniana “A linguagem revela o *self* em dimensões poéticas, mesmo ali onde aparentemente ela é simplesmente discurso” (SAFRA, 2005, p. 117).

Safra (2005, p. 97) aborda a ideia de a “psicanálise ter se ocupado tão pouco da ação e do gesto do homem no mundo”, uma vez que é por meio desses aspectos que o homem constrói e transforma o mundo. A capacidade de agir, tomar uma atitude é o fundamento da criatividade humana. Assim é necessário dar espaço à ação e ao gesto para a construção do ser humano.

O *self* deve ser pensado a partir da ideia de como o indivíduo organiza-se no tempo, no espaço, no gesto, a partir de sua corporeidade, daí entender que o *self* se dá no corpo, consistindo dessa forma “lugar de encontros”. Entendendo o *self* como lugar de encontro de uma coletividade em si próprio, Safra argumenta:

Na questão do estabelecimento do público e do privado como sentido de si mesmo está um dos pontos contundentes da natureza humana, ou seja, a criação da singularidade de si no mundo com outros e a criação dos “muitos” em si no campo da singularidade do *self*. Uma vez que o *self* esteja bem constituído, em um registro, a pessoa é única e singular, enquanto, em outro, ela é muitos. Esses “muitos” são seus ancestrais, presenças atuais ou simbólicas, na constituição de si mesma (Safra, 2005, p. 155).

Assim, quando o indivíduo tem seu *self* bem constituído, consegue transitar em vários espaços do mundo, reconhecendo-se como individual e coletivo, bem como, entendendo que o seu outro é constituído da mesma forma. Dá-se então, uma convivência social harmoniosa e respeitadora.

3 SITUANDO O CORPUS

3.1 Oralidade e escrita: uma relação de poder

Durante muito tempo, o texto oral permaneceu renegado pelo enfoque teórico dos estudos literários que privilegiaram apenas a escrita como único lugar do texto artístico, não acreditando “que a literatura oral tivesse um valor intrínseco e um caráter próprio”, como atesta Jakobson (1973, p. 22). Esse preconceito é gerativo de uma ideologia construída ao longo da história e adotada por um grupo de pessoas que prefere não questioná-la.

Alcoforado (2008, p. 110) relata ter sido a partir dos anos 70 que se ampliaram os espaços de debates sobre a literatura oral e, uma década depois, durante o salão do livro no Centro George Pompidou, em Paris, esses debates tornaram-se mais fortes. Segundo a autora, um grupo de estudiosos do exterior, liderados por Paul Zumthor, estudioso de literatura medieval e outros estudiosos do Brasil, vem reconhecendo a literatura oral como arte, privilégio antes somente do texto escrito. Ainda nas palavras da autora:

Se admitíssemos, como querem muitos, que a literatura é um fenômeno que só se realiza em plenitude na modalidade escrita, estaríamos excluindo as tradições orais medievais de comunidades européias, cuja produção literária era a expressão de indivíduos iletrados que numericamente predominavam naquela época (ALCOFORADO, 2008, p. 110).

Mesmo iletradas, essas pessoas construíam arte, uma vez que eram capazes de falar da realidade de forma poética, sem precisar da escrita que, querendo ou não, é insuficiente para sistematizar a complexidade da memória, já que filtra os detalhes da palavra viva. E ainda porque o “registro dessas formas de arte não é mais que um resíduo fraco, empobrecido e fortuito da *performance*”, fora da tradição oral, como afirma Lemaire (1994, p. 130).

Essa forma de utilizar a modalidade escrita, valorizando-a em detrimento da oralidade é o resultado da “revolução tecnológica e cultural da Renascença” (SCHOLLES; KELLOG, 1977, p. 12). As tradições orais em línguas vernáculas caminhavam ao lado da tradição escrita em latim, até o século XII, na Europa. Foi só

a partir dessa época que se desenvolveu, lentamente, uma cultura escrita em língua vernácula, registrando as tradições orais. Assim, “os gêneros literários tradicionalmente orais foram incorporados, muitos deles de forma pouco fiel, opondo mudanças que vão refletir na concepção da expressão poética” e, em alguns exclusivamente femininos, como também na concepção do amor (ALCOFORADO, 2008, p. 111).

Nesse processo de criação dessa nova visão de literário, posto como superior, os intelectuais associaram a concepção de poesia com a modalidade escrita, gerando, a partir daí, a exclusão da oralidade. Corroborando com essa ideia, Zumthor (1993, p. 8) expressa “Nossa velha poesia oral havia sido, durante longo período renegada, ocultada, recalcada em nosso inconsciente cultural”.

Nesse contexto, estão os vestígios do domínio cultural pelos que detêm o poder econômico e político. Canclini (1983, p. 35) esclarece que essa hegemonia dominante não seria possível se os detentores do poder não pudessem “manipular” a maneira de pensar das pessoas, dessa forma não controlariam a economia e a política se não controlassem a cultura. Para o autor, essa superioridade de uns sobre os outros se dá a partir de certas conjeturas: propriedade dos meios de produção e a capacidade de apropriar-se da mais valia; a manipulação dos mecanismos necessários à reprodução material e simbólica da força de trabalho e das relações de produção como, por exemplo, as instituições competentes por qualificar o trabalhador e provocar ideologias; manipulação das estratégias coercitivas a exemplo das estruturas repressoras.

No discurso de Zilá Berndt, a origem da diferença entre as etnias, por exemplo, vem do Darwinismo Social (século XVI) que questionou a evolução das espécies. Com o intuito de explicar para a sociedade sobre suas descobertas, Darwin contribui para incitar a ideia de superioridade de uns e a inferioridade de outros. Berndt argumenta, resumindo que:

[...] após a conquista da América [...] a justificativa para a dominação alicerçou-se na pretensa inferioridade dos índios em relação aos europeus. Assim, a conquista e apropriação das terras legitimaram-se pela estruturação de um discurso que buscou argumentos morais, religiosos e científicos para aprovar a inferioridade dos povos americanos, que estariam mais perto de animais do que dos homens (BERNDT, 1994, p. 16).

Essas ideias incentivadoras da crescente desigualdade entre as classes colaboram para determinar a associação da literatura escrita com os detentores do poder (elite burguesa) e as tradições populares com a camada de menor prestígio sócio-cultural, aos iletrados, depreciando sua produção com expressões preconceituosas. Esse argumento explica por que muitas das manifestações da cultura indígena arraigadas nos costumes atuais são inferiorizadas. Camara Cascudo revela a marginalidade nas quais vive a literatura oral quando comparada a literatura escrita:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades e vibração e movimentos, continua rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato (CASCUDO, 1984, p. 27).

Para o autor, embora diversas, essas duas modalidades literárias são inseparáveis. As características abordadas por Cascudo remetem a toda uma tradição popular da literatura oral e por ela vivida, uma vez que, para o autor “Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágravo” (CASCUDO, 1984, p. 29).

Na concepção de Patrini (2005, p. 105), ao se considerar tradição “como herança do conhecimento, como memória coletiva, como um conjunto de valores, de práticas simbólicas dentro dos quais estamos estabelecidos e regulados por regras vitais de comportamento”, é necessário reconhecer, da mesma forma “seu espaço dinâmico, criador e re-criador”. Dessa forma, é que a narração se torna o ato de colher os acontecimentos da própria experiência, transformando-os em experiências para os enunciatários, além de permitir o encontro com os mistérios que permeiam a vida humana durante os momentos do seu percurso vital.

3.2 Contar: uma prática de tradição oral

Contar é uma prática antiga que se encontra em todas as partes do mundo, em todas as civilizações. Através dos tempos, os homens selecionam experiências,

em forma de conto e as transmitem de indivíduo a indivíduo, de povo a povo, pela oralidade. “Contar é uma atividade mnemônica”, como afirma Patrini (2005, p. 106), uma vez que utiliza a memória como instrumento de ação. A autora explica que a reminiscência é o primeiro passo da tradição, transmitindo os acontecimentos mais importantes de geração a geração. E nesse processo artístico, o contador de histórias dispõe de formas particulares para evocar imagens e ideias de sua memória, mesclando-as às convenções “contextuais e verbais” de seu grupo, de forma a adequá-las, segundo o ponto de vista “cultural e ideológico” de seu meio.

Na boca de um contador, as histórias têm uma força que atrai a atenção do ouvinte. A labilidade sedutora da voz se intensifica, marca, emite, quando necessário, vozes estranhas de animais. Ele utiliza, com maestria, o corpo, a voz, os gestos e o silêncio, para embelezar e desenrolar sua história (PATRINI, 2005, p. 108). Essa forma de expressão improvisada verbal e gestualmente, aproxima-se do teatro e caracteriza a oralidade. Nascimento reitera essa ideia quando escreve:

[...] nalgumas comunidades o narrador (ou narradora) conta a estória sentado; noutras, em pé. Esse fato, aparentemente de pouca importância, tem consequências relevantes na performance da narrativa. Alguns estudos recentes têm demonstrado o significado da gestualidade como um dos elementos da narrativa, no mesmo nível da entonação, da voz, do ritmo, das figurações fisionômicas. As sequências gestuais estruturam o conto como as sequências narrativas, completando-se e produzindo um todo harmonioso de comunicação e expressividade (NASCIMENTO, 2009, p. 24).

Dada a dinamicidade plástica do contador quando de posse da narrativa, é inconcebível negar a natureza artística que permeia este ato e, conseqüentemente, o enredo que da sua memória flui. Todos esses elementos abordados pelo autor funcionam como uma espécie de sedução ao ouvinte que se deixa conquistar.

Patrini (2005) considera que a maioria dos contadores contemporâneos iniciou sua prática nas bibliotecas.

Desde o princípio, a prática de contar estava ligada ao universo da escrita, isto é, os contadores estavam mergulhados na transmissão oral do conto a partir de experiências vindas de um espaço em que predominava a escrita. Após este ensaio que marcou os novos contadores e sua arte, cada um tomou um caminho pessoal, isto é, um olhar voltado para si em busca de auto-afirmação como artista transmissor do conto oral (Patrini 2005, p. 114).

Significa, pois, que a oralidade desperta o conto que estava adormecido na escrita e, quando reanimado, acresce-o de novas tonalidades, conforme o contador e o espaço e tempo da enunciação. Quando uma “oralidade de uma cultura está totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão” Ong (1998, p. 19) designou de “oralidade primária” e quando a oralidade é “alimentada pelo telefone, rádio, televisão, ou por outros dispositivos eletrônicos”, que dependam da escrita, ele designou de “oralidade secundária”.

Quanto aos atos de transmissão e de recepção orais do conto, o contador e seu público são as matérias principais. O contador tem “o poder de fazer emergir, através de seu próprio inconsciente, as imagens primordiais ou arquetípicas da humanidade, aquelas do inconsciente coletivo” (PATRINI, 2005, p. 148). São imagens que se repetem nas mais diversas épocas da história da humanidade, despertando a fantasia criadora e constante da produção artística.

O conto popular constitui um gênero da literatura popular que, como os demais, apresenta uma forma fixa elaborada, permitindo um revestimento estético, cujos valores se modificam, conforme as incessantes adaptações pelas quais passa, dando origem as versões ou variantes.

3.3 O conto popular: conceito e estrutura

A cultura de um povo é recebida pelo exercício de atos práticos de audição de regras de conduta religiosa e social. Assim, a sabedoria tradicional é guardada na memória, o que, no exercício verbal, consagra a cultura popular (CASCUDO, 1983, p. 686). E o conto popular é um instrumento de veiculação desses saberes.

O conto é um relato de curta duração, onde se destacam poucos personagens. No nosso país recebe muitas designações: História da Carochinha, História de Trancoso, Histórias das mil e uma noites, entre outras. A origem é incerta: Sellan (2005, p. 1) registra que “uns remontam ao Egito; outros, à Índia; outros ainda apontam à Babilônia”. O que importa validar, entretanto, é que todos os povos possuem seus contos que refletem, de algum modo, seu imaginário, ou sua memória coletiva. É o conto oral a gênese de todas as variações de contos populares hoje existentes.

Sabe-se, no entanto, que o interesse dos intelectuais por essa forma literária, começou no século XVII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou a primeira coleção de contos populares franceses, onde se destacaram *A gata borralheira*, *O chapeuzinho Vermelho* e *O gato de Botas*, com o propósito de entreter o filho do rei Luiz XIV e os frequentadores de salão. Esse interesse foi intensificado no século XIX, com os trabalhos dos Irmãos Grimm, na Alemanha que tiveram consciência do valor dessas criações anônimas e as reuniram, conservando-lhes determinadas características conferidas pelos contadores do povo.

Segundo Cascudo (1986, p. 15), o conto apresenta uma multiplicidade de saberes. Seu valor não se limita apenas ao emocional e delicioso, nem muito menos a uma viagem de retorno à infância. Está mais na constituição de elementos indispensáveis às ciências afins. Revela informações históricas, etnográficas, sociológicas, jurídicas. Dessa forma, é um documento vivo, denunciador de costumes, ideias, mentalidades e até de julgamentos.

Faria (2004, p. 229) relata que “Os contos populares, com sua dimensão estratégica, trazem encobertos por trás do lúdico, um direcionamento para informar e convencer.” Dessa fala, extraímos a ideia de que há sempre um contrato fiduciário, cuja pretensão é a adesão do enunciatário: o público acolhe os ensinamentos veiculados no conto.

Em conformidade com a classificação organizada por Coelho (2003, p. 172), o conto pode ser *maravilhoso* e *de fadas*. *Maravilhoso* porque o núcleo das aventuras é sempre de natureza material/social/sensorial (busca de riquezas, a satisfação do corpo, conquista do poder, entre outros). O maravilhoso era uma fonte misteriosa e privilegiada, de onde nasceu a literatura. Nas palavras da autora:

Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc. (COELHO, 2003, p. 172).

Segundo Coelho (2003, p. 173), o conto de fada é de natureza espiritual/ética/existencial. De origem céltica, esses contos apresentam heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e objetivavam a realização interior do homem. Esta seria a razão da presença de uma *fada*, cujo nome vem da palavra latina *fatum*, que significa destino.

Nesses contos, o homem é limitado pela materialidade do próprio corpo e do mundo em que vive, por isso deseja uma ajuda mágica. Assim, entre ele e suas realizações se instalam os adjuvantes (fadas, talismãs, varinhas mágicas, entre outros) e oponentes (gigantes, bruxas ou bruxos, feiticeiras, seres maléficos e outros). Segundo a autora:

[...] as fadas são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma situação natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato são suas características comuns (COELHO, 2003, p. 174).

Porque constitui uma mescla de culturas, o conto popular não separa o conto maravilhoso do conto de fada, uma vez que este pode estar naquele e vice-versa. São narrativas que refletem estruturas de comportamento cujas forças incoativas partem do consciente e, principalmente, inconsciente. Estudar esses discursos é apossar-se da possibilidade de “vir a conhecer certos complexos estruturais, tornando-nos mais capazes de distinguir entre o que é e o que não é individual” (VON FRANZ, 1985, p. 22).

Neste contexto, a ideia de destino na origem latina da palavra fada, como coloca Coelho, constitui uma lógica concebível, quando se reporta aos arquétipos do inconsciente coletivo. A fada é nada mais, nada menos que a personificação da *anima* (aspectos femininos na *psique* masculina) e pode representar, entre outras simbologias, o arquétipo materno (JUNG, 2000, p.95), indicador do destino, tanto do homem quanto da mulher. É a mãe que cria, nutre e potencializa (ou não) o filho ou a filha a vivenciar e desfrutar dos segredos da vida.

Quanto à estrutura, esses contos apresentam elementos constantes, comuns a todos eles, seja explícito ou implicitamente. Tais elementos determinam o tipo. Propp (2003) nomeou-os de funções, destacando trinta e uma. No entanto, cinco funções destacam-se como mais presentes e indispensáveis: partida do herói, tarefa difícil, ajuda de elementos mágicos, reconhecimento e final feliz.

Cascudo (1986), baseando-se na classificação de Aarne-Thompson, admite doze classificações para o conto popular (*Contos de encantamento*, *Contos de exemplo*, *Contos de animais*, *Facécias*, *Contos religiosos*, *Contos etiológicos*, *Demônio logrado*, *Contos de adivinhação*, *Natureza denunciante*, *Contos*

acumulativos, Ciclo da morte, Tradição). Nascimento (2005), também se fundamentando na classificação de Aarne, em seu *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, admite quatro (*Contos de animais, Contos folclóricos comuns, Facécias e anedotas, Contos de fórmula*). No catálogo de Nascimento, os *Contos maravilhosos, Contos religiosos, Novelas (Contos românticos) e Contos do Ogro estúpido* inserem-se na classificação de *Contos folclóricos comuns*.

De acordo com Alcoforado (1986, p. 90), as cinco funções constantes no conto maravilhoso ou de encantamento “após passarem por arrumações, reduplicações e receberem encaixes de novos motivos, organizam-se em novas sequências narrativas, possibilitando uma infinidade de articulações”, originando as versões ou variantes. São constantes nessas narrativas: a onipresença da metamorfose pelos encantamentos que, geralmente, são quebrados por mulheres; o uso de talismãs que, como “num passe de mágica” solucionam os problemas mais difíceis, ou satisfazem os desejos mais impossíveis; a força do destino indicando que tudo parece determinado a acontecer, como uma fatalidade a que ninguém pode escapar; o desafio do mistério ou um interdito que consiste num enigma a ser superado pelo herói; a reiteração dos números (principalmente 3 e 7) ligados a crenças nas religiões e filosofias antigas; magia e divindade que se confunde, muitas vezes, com a *providência divina*, com o *milagre* que se acredita advir de contos representativos da passagem da Antiguidade pagã para a modernidade cristã; e valores ético-ideológicos. Nestes se destacam: valores humanistas (preocupação com a sobrevivência e com a palavra dada), oscilação entre ética maniqueísta (separação entre o bem e o mal, certo e errado), e ética relativista (o que parece mau, termina se revelando bom, o que parece errado, termina se mostrando certo), e a esperteza inteligente que sempre vencem a imprudência e a força bruta (COELHO, 2003, p. 177-180).

A fórmula inicial *era uma vez...* apresenta uma ideia vaga de tempo e funciona como uma indicação de que se vai passar do mundo real, para o mundo da fantasia, onde tudo é possível. Essa é a legalização para a entrada no universo do maravilhoso. A sequência do enredo apresenta uma ordem inicial, seguida de uma ordem perturbada ou conflituosa, finalizando com uma ordem restabelecida. A ideia de tempo no termo inicial, ou equivalentes é vaga e funciona como uma indicação de que se vai passar do mundo real, para o mundo da fantasia, onde tudo é possível. O

mesmo acontece com o espaço que é figurativizado comumente por: reino, palácio, casa, fonte, floresta, entre outras expressões de natureza genérica.

Sobre os actantes, Propp (2003, p. 135) menciona a presença de um herói com atributos positivos e seu opositor ou anti-herói com atributos negativos. Ambos evidenciam características da vida humana e personificam o bem e o mal, acontecendo sempre a vitória do primeiro sobre o segundo. São comuns as ocorrências de natureza fantástico-milagrosa, como: a intervenção de forças sobrenaturais na vida cotidiana; a adoção de formas e falas humanas para animais irracionais; aceitação de animais e plantas enfeitiçadores dos homens; bruxas, feiticeiros, fadas, anões, gigantes, dragões e outros.

Na abordagem de Pais (2004, p. 177), o discurso dos contos populares apresenta um sujeito-enunciador-coletivo que surge sempre à medida que os textos são retomados, a um tempo conservados e modificados, e transformados ao longo das gerações por pessoas especiais como contadores e recebidos pelos sujeitos-enunciatários-ouvintes como “verdades gerais e universais.” Por assim ser, sustenta facetas de sistemas de valores, dos sistemas de crenças que integram o imaginário coletivo de uma comunidade humana.

Esses contos refletem os costumes de uma região e o saber dizer de um contador em particular que, através da incoatividade mnemônica, relatam fatos fictícios do passado, mas atualizados em virtude do espaço, tempo e pessoas do presente. Adéquam elementos conforme a receptividade dos seus ouvintes, causa por que o conto popular sofre determinadas alterações, quer recebendo, quer perdendo elementos. E por assim ser “Quem conta um conto, altera sempre um ponto.”

Portanto, essas histórias são construídas para exprimirem desejos, sofrimentos e alegrias de um povo, de uma comunidade. Ao mesmo tempo em que fazem referência a algo que está além do limite deste mundo, sua significação é extraída da ideologia de um grupo. Neste contexto, a palavra tem função mediadora. O contar e o recontar permitem transmitir a tradição, construir uma nova geração, sem, no entanto, deixar de fora o lúdico que constitui a experiência. Quem conta atualiza conceitos e “concilia o corpo social”; exerce a função de autoridade e legitimador. “O ato de contar se realiza *na* e *através da* linguagem (PATRINI, 2005, p. 134).

As pesquisas realizadas por Nascimento (2009, p. 32) afirmam que a migração dos contos para o Brasil, saindo da Península Ibérica, teve início possivelmente no século XVI. Essa cultura transplantada para o Novo Mundo, pelo branco europeu, foi trazida, juntamente com vários outros elementos da literatura popular. Posteriormente, chegou outra contribuição importante: o imaginário dos escravos africanos. Foi a partir da miscigenação das etnias/raças/culturas portuguesa, africana e indígena, desenvolvidas por outros povos, que caracterizou a tradição brasileira. No Nordeste, são numerosos os contos comuns na Idade Média ibérica, permanecendo vivos até hoje, seguindo sua vida tradicional, com reconstruções mescladas culturalmente pelo contexto social.

Segundo o mesmo autor (2009, p. 35), a primeira pesquisa oral no País foi realizada por Celso de Magalhães (1848-1878), divulgada em seus trabalhos *A poesia popular brasileira*, publicada em Recife (Pernambuco), no Jornal *O Trabalho*, de abril a outubro de 1973. Além de romances, coletou contos como: *Jesus mendigo*, *A madrasta*, *O jabuti*, e *A saúva*. A primeira coletânea de Contos Populares do Brasil foi elaborada por Silvio Romero, com versões de Sergipe, Pernambuco e Rio de Janeiro, e, mais tarde, ampliada por Luiz da Câmara Cascudo.

Como resultado do convênio cultural assinado entre os Governos do Brasil e Portugal, com apoio da Fundação Joaquim Nabuco (Recife), na gestão de Fernando Mello Freyre, o projeto *Conto Popular e tradição oral no mundo de língua portuguesa*, foi elaborado, em 1987, com a participação do Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, da Universidade Católica, sob a presidência de Roberto Carneiro, o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, sob a presidência de Fernando Alves Cristóvão e Fundação Calouste Guelbenkian, sob administração de José Blanco. Estão incluídos neste Projeto: Brasil, Cabo Verde, e São Tomé e Príncipe cujos coordenadores são do Brasil e Portugal. Depois se associaram a Fundação Gilberto Freire, em Recife a Fundação Augusto Franco de Aracaju, Sergipe. No que se refere às publicações, no Brasil foram editadas em quatro volumes, todos no Nordeste: *Contos populares brasileiros: Pernambuco*, coordenado por Roberto Benjamin, em 1994; *Paraíba*, por Osvaldo Trigueiro e Altamar de Alencar Pimentel, em 1996; *Bahia*, por Doralice F. Xavier Alcoforado e Maria Del Rosário Suarez de Albán, em 2001 e *Ceará*, por Francisco de Assis de Sousa Lima, em 2003. Todos os volumes tiveram o prefácio de Fernando de Melo

Freyre, introdução e classificação de Bráulio do Nascimento (NASCIMENTO, 2009, p. 36).

Na Paraíba, o Núcleo de Pesquisa Popular – NUPPO - desenvolveu o projeto *Jornada de Contadores de Estória da Paraíba*, coordenado por Altimar de Alencar Pimentel, cujo objetivo foi a coleta, estudo e divulgação do conto popular, de que resultaram várias coletâneas. Foi realizado, no ano de 1982, o II Encontro de Estudo do Conto Popular em João Pessoa, com o patrocínio do INF/UFPB/NUPPO. Os contos coletados começaram, então, a ser objeto de estudos acadêmicos.

Em seus estudos sobre o conto popular, Nascimento adotou a mesma classificação de Aarne-Thompson para as versões de tipos recolhidos no Brasil, entre os anos de 1873 a 2003, um período correspondente a 130 anos. Veja-se essa classificação no quadro a seguir:

CLASSIFICAÇÃO	
I.	Contos de animais (1-299)
II.	Contos folclóricos comuns
	A. Contos maravilhosos (300-749)
	B. Contos religiosos (750-849)
	C. Contos românticos (850-999)
	D. Contos do Ogro estúpido (1000-1199)
III.	Facécias e anedotas (1200-1999)
IV.	Contos de fórmulas (2000-2399)

Quadro 6 - Ocorrências de tipos de conto no Brasil

Fonte: Nascimento (2005, p. 23).

Aragão (2004, p. 45) enumera como objetivos da pesquisa sobre o conto popular, na Paraíba, a geração de novos mecanismos adicionais de ensino-aprendizagem para a população rural, através da leitura de textos sobre o conhecimento popular; a motivação para a criação de textos, a partir da realidade sócio-econômico-cultural local; a difusão da cultura e literatura populares manifestadas em suas várias formas, utilizando-se a escola como meio veiculador prioritário de divulgação junto à comunidade.

Fixados em terras brasileiras, os contos populares adquiriram cor local, autoafirmando um pluriculturalismo que se construiu ao longo do tempo, consistindo, ainda em nossos dias, uma prática de tradição avoenga.

3.4 Versões dos contos populares analisados

Seguem-se as nove versões de contos populares narrados por contadores do Nordeste brasileiro que constituem o *corpus* da pesquisa. São estórias que traduzem e condensam valores de um povo e cuja expressão veste-se de espontaneidade. A imaginação criadora do contador revela-se rica de imagens que conduzem a um simbolismo mítico, caracterizando o inconsciente coletivo.

O conto *As mil e uma noites* foi extraído da obra *Estórias de Luzia Tereza*, pág. 303-305, publicada em 1995, por Altimar de Alencar Pimentel que ouviu juntamente com a professora Myriam Gurgel Maia, da Sra. Luzia Tereza, em Guarabira, no Estado da Paraíba. Esta versão não consta no *Catálogo do Conto Popular brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *O macaco e o Rabo* foi extraído da obra *Ler e Escrever – Livro de Textos do Aluno*, pág. 129-130, organizada pela Secretaria do Estado de São Paulo e publicada em 2008, cujo contador não foi informado. *O Macaco e o Rabo* foi coletado, em Recife, no Estado de Pernambuco, no ano de 1885, por Silvio Romero. Esta é uma versão do conto *The clever animal and fortunate exchanges* (As trocas de animais inteligentes e sorte), tipo 170A, classificado como I- Contos de animais, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *A Moura Torta* foi extraído da obra *Contos Tradicionais do Brasil*, v. 96, pág. 117-119, publicada em 1986, por Camara Cascudo que ouviu do Sr. Lourenço Maria da Conceição, em Natal, no Estado do Rio Grande do Norte, no ano de 1946. Esta é uma versão do conto *The three oranges* (As três laranjas), tipo 408, classificado como II- Contos folclóricos comuns, A. Contos maravilhosos, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *Seu Nino* foi extraído da obra *Conto Popular e Comunidade Narrativa*, pág. 158-162, publicada e coletada em 1985, por Francisco Assis de Sousa Lima que ouviu do Sr. Francisco Pereira da Silva, em Baixio Verde, sítio do

Crato, no Estado do Ceará. Esta é uma versão do conto *Namoro de dois jovens e oposição paterna* (Brandão), tipo 885B, classificado como II- Contos folclóricos comuns, C. Novelas/Contos românticos, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *As perguntas de Dom Lobo* foi extraído da obra *Contos Tradicionais do Brasil*, v. 96, pág. 279-280, publicada em 1986, por Camara Cascudo que ouviu da Sra. Antônia, em Oieras, no Estado do Piauí, no ano de 1946. Esta é uma versão do conto *The Devil's riddle* (O enigma do Diabo), tipo 812, classificado como II- Contos folclóricos comuns, B. Contos religiosos, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *O Boi Leição* foi extraído da obra *Contos Tradicionais do Brasil*, V.96, pág. 173-177, publicada em 1986, por Camara Cascudo, ouvida da tradição oral por José Maria de Melo, em Viçosa, no Estado de Alagoas, no ano de 1946. Esta é uma versão do conto *The faithful servant* (O empregado fiel), tipo 889, classificado como II- Contos folclóricos comuns, C. Novelas/Contos românticos, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *A Aranha Caranguejeira e o Quibungo* foi extraído da obra *Contos Tradicionais do Brasil*, V.96, pág. 206-209, publicada em 1986, por Camara Cascudo e coletada entre os negros do Recôncavo Baiano, no ano de 1928, por João da Silva Campos. Esta é uma versão do conto (Hansen) *Rabbit is thirsty and want drink from river guarded by tiger* (O coelho está com sede e quer a bebida do rio guardada pelo tigre), tipo 74D e *Animal allows himself to be tied so as avoid being carried off by storm* (O animal permite que ele seja atado para evitar ser levado pela tempestade), tipo 78A, classificado como I- Contos de animais, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *O macaco e a cabaça* foi extraído da obra *Contos populares do Brasil* – V. 2, pág. 331, publicada em 1954, cujo contador não foi informado. *O macaco e a cabaça* foi coletado, em Sergipe, no ano de 1885, por Silvio Romero. Esta é uma versão do conto *Magic calabash renders invisible* (Cabaça mágica torna invisível), tipo 1.361.4, classificado como III- Facécias e anedotas, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O conto *A menina dos brincos de ouro* foi extraído do site <http://sitededicadas.uol.com.br/ct01a.htm>, em 13 de fevereiro de 2010, constando como “conto popular na Bahia e no Maranhão”. Esta é uma versão do conto *The*

singing bag (O saco cantante), tipo 311B, classificado como II- Contos folclóricos comuns, A. Contos maravilhosos, no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento, 2005.

O quadro a seguir sistematiza a descrição das versões informadas:

TIPO	CLASSIFICAÇÃO	CONTO	VERSÃO	CONTADOR	COLETOR	REFERÊNCIA	LUGAR/ANO
**	**	**	As mil e uma noites	Luzia Tereza	Altimar de Alencar Pimentel e Myriam Gurgel Maia	PIMENTEL, Altimar. Estórias de Luzia Tereza . Brasília: Thesaurus, 1995. 411 p. p. 303-305.	Guarabira (PB)/1995
170A	I- Contos de animais	The clever animal and fortunate exchanges	O macaco e o rabo	Anônimo	Camara Cascudo	SÃO PAULO (Estado) Secretaria da Educação. Ler e escrever: livro de textos do aluno /Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação; seleção dos textos, Claudia Rosenberg Aratangy. - São Paulo: FDE, 2008. 192 p. p. 124-127.	Recife (PE)/1885
408	II- Contos folclóricos comuns A. Contos maravilhosos	The three oranges	A Moura Torta	Lourenço Maria da Conceição	Camara Cascudo	CASCUDO, Luis da Camara. Contos tradicionais do Brasil . Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986, 316 p. p. 117-119.	Natal (RN)/1946
885B	I- Contos folclóricos comuns C. Novelas/Contos românticos	Namoro de dois jovens e oposição paterna (Brandão)	Seu Nino	Francisco Pereira da Silva	Francisco Assis de Sousa Lima	LIMA, Francisco Assis de Sousa. Conto popular e comunidade narrativa . 2 ed. São Paulo/Recife: Terceira Margem, 1985, 242 p. p. 158-162.	Baixio Verde (CE)/1985
812	II- Contos folclóricos comuns B. Contos religiosos	The Devil's riddle	As perguntas de Dom Lobo	Antônia	Camara Cascudo	CASCUDO, Luis da Camara. Contos tradicionais do Brasil . Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986, 316 p. p. 279-280.	Oeiras (PI)/1946

(continua)

TIPO	CLASSIFICAÇÃO	CONTO	VERSÃO	CONTADOR	COLETOR	REFERÊNCIA	LUGAR/ANO
889	II- Contos folclóricos comuns C. Novelas/Contos românticos	The faithful servant	O Boi Leição	Anônimo	José Maria de Melo	CASCUDO, Luis da Camara. Contos tradicionais do Brasil . Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986, 316 p. p. 173-177.	Viçosa (AL)/1946
74D 78A	I- Contos de animais	(Hansen) Rabbit is Thrifty and want drink from river guarded by tiger(74D) Animal allows himself to be tied so as avoid being carried off by storm (78A)	A aranha caranguejeira e o Quibungo	Negros do Recôncavo Baiano	João da Silva Campos	CASCUDO, Luis da Camara. Contos tradicionais do Brasil . Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986, 316 p. p. 206-209.	Recôncavo Baiano (BA)/1928
1.36 1.4	III- Facécias e Anedotas	Mágic calabash renders invisible (Cabaça mágica torna invisível)	O macaco e a cabaça	Não informado	Silvio Romero	ROMERO, Silvio. Contos populares do Brasil . São Paulo: Landy Editora, 2006	Sergipe (SE)/1954
311B	II- Contos folclóricos comuns A. Contos maravilhosos	The singing bag (O saco cantante)	A menina dos brincos de ouro	Não informado	Não informado	http://sitededicas.uol.com.br/ct01a.htm	Salvador (BA) São Luiz (MA)

* NASCIMENTO, Braulio do. *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*. São Paulo: IBCEC, 2005. 236 p.

**Não consta no CCPB.

Quadro 7 - Descrição das versões de acordo com o CCPB***Fonte:** Elaborado pelo autor.

Obsevam-se, no quadro, as informações sobre cada um dos nove contos, obtidas a partir da pesquisa no *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Nascimento e da fonte de onde foram extraídos: o tipo; a classificação; o título do conto; o título da versão correspondente ao conto; o contador-enunciador do conto; o coletor que ouviu e registrou; a referência bibliográfica da cada conto e o espaço geográfico onde foi coletado o conto.

4 UMA LEITURA PSICOSSEMIÓTICA DOS CONTOS POPULARES

4.1 As mil e uma noites

4.1.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de uma família real (rei, rainha, príncipe e princesa) que, devido a um encantamento, é transformada em palmeiras, durante a noite. Numa sequência interminável de mudanças, o enredo é construído por episódios ligados pela ideia do encantamento. O conto inicia com a indicação de que se trata de um lugar atingido por um feitiço, cuja consequência é a estagnação, no período da noite, quando reina apenas solidão e deserto. Em seguida, é descrita uma série de situações intercaladas pelas noites, cujos cenários são: um engenho em plena atividade; uma casa de farinha com seus trabalhadores; um roçado de algodão, milho e feijão; um povoado com fiéis, indo à missa, padres, meninos e noivas; um açude para onde mulheres estão levando a roupa; o inferno com almas transformadas em demônios; o céu com altares e mesas, onde anjos, santos (São Pedro e várias almas) vivem tranquilos e, por último, o mar com barcas e um navio, em que o rei, a rainha, a princesa e o príncipe estão em festa. A narrativa termina da mesma forma como é iniciada: o mistério do encanto, predominando sobre o ambiente e as pessoas.

Para melhor efeito de referência, os segmentos correspondem às micronarrativas que serão destacadas como episódios e os sujeitos, nomeados conforme o ambiente do desenrolar dos fatos, serão identificados por uma mesma sequência numérica.

Segmentação

Sg. 1 = Encantamento da família em palmeiras e aparição no mar;

Sg. 2 = Engenho;

Sg. 3 = Casa de farinha;

Sg. 4 = Roçado de algodão, milho e feijão;

Sg. 5 = Povoado;

Sg. 6 = Açude;

Sg. 7 = Cadeia;

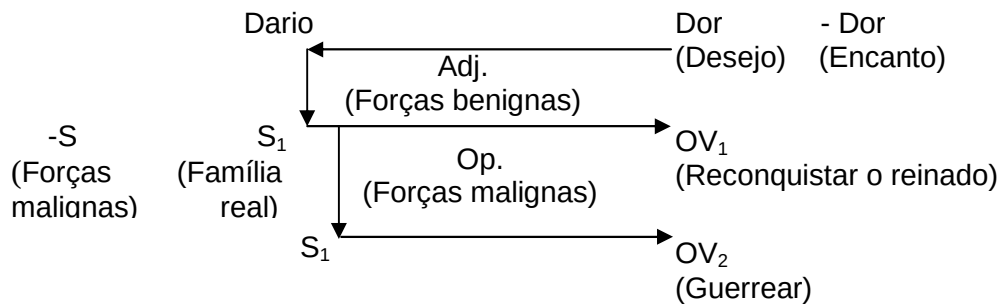
Sg. 8 = Inferno;

Sg. 9 = Céu.

4.1.2 Análise

Adentrando no nível narrativo, destacam-se quinze sujeitos semióticos, levando em conta o recorte geral que é o conto e as micronarrativas inseridas. Embora o cenário *o mar* só seja referido no final do conto, será destacado como primeiro episódio, uma vez que o primeiro sujeito é constituído dos quatro atores que formam a família real: o rei, a rainha, o príncipe e a princesa.

O Sujeito semiótico 1 (S_1), figurativizado pelo rei, rainha, príncipe e princesa, aparece, no início do conto, sob a forma de palmeiras, em louvor ao encanto que o aprisiona e, só no final fica perceptível o desejo de reconquistar o reinado – Objeto de Valor principal. O S_1 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* livre do encanto. O encanto é ainda o Antidestinator e as forças malignas, responsáveis pelo encanto, constituem o Oponente e também o Antissujeito. Entende-se que o encanto foi obra das forças malignas. O S_1 tem como Adjuvantes as forças benignas, agindo, durante o dia, quando permitem que a vida no reinado siga seu curso e faça com que o S_1 reapareça, espadeando, em direção ao reinado. O percurso desse sujeito segue a ordem: reconquistar o reinado (OV_1) e, num navio de guerra, arma-se de espadas para iniciar a guerra (OV_2) contra o mal. No entanto, pela impotência diante das forças que administram o ciclo, não consegue escapar do encanto. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 .



Com uma competência modal inscrita na espera de viver o dinamismo, o S_1 caminha para a conjunção, finalizando seu percurso, num estado de não-disjunção. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 - \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_1 (família real)]
(esperança de viver o dinamismo)

Aquisição

-U OV_1
(reconquista)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_1 (família real)]
(armar-se de espadas)

Aquisição

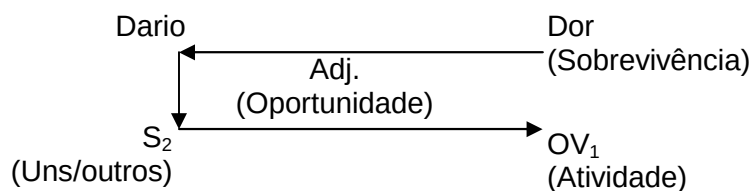
-U OV_1
(reconquista)

Valores

descritivos

(reinado)

No segundo episódio, o *engenho*, destaca-se o S_2 , figurativizado por uns/outros, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o trabalho no engenho. Destinado pela sobrevivência, tem como Objeto de Valor a atividade. Como Adjuvante tem a oportunidade e, como nada o atrapalha, não tem Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_2 .



O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S_2 apresenta uma competência modal assentada no dinamismo do corpo humano, executando uma *performance* que contribui para atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (sobrevivência) $\rightarrow$ S_2 (uns/outros)
(ser ativo)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(atividade)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (sobrevivência) $\rightarrow$ S_2 (uns/outros)
(realizar o trabalho no engenho)]

Aquisição

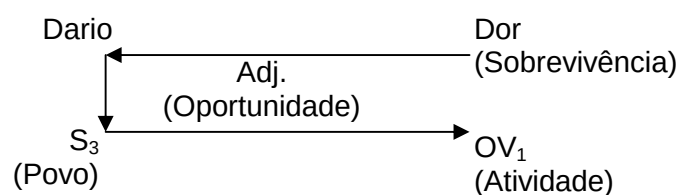
$\cap OV_1$
(trabalho)

Valores

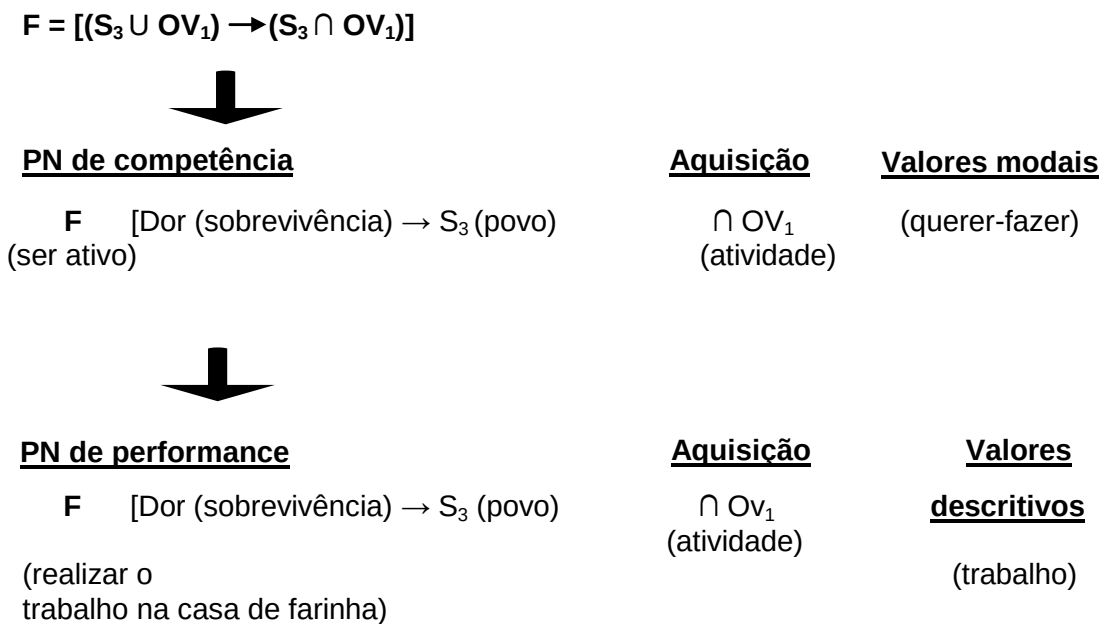
descritivos

(trabalho)

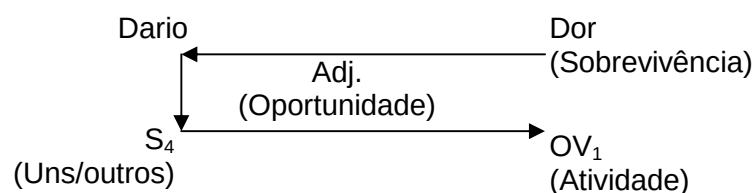
No terceiro episódio, a *casa de farinha*, destaca-se o S_3 , figurativizado pelo povo, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o trabalho na casa de farinha. Destinado pela sobrevivência, tem como Objeto de Valor a atividade. Como Adjuvante tem a oportunidade e, como ninguém o atrapalha, não tem Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_3 .



O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S_3 apresenta uma competência modal assentada no dinamismo do corpo humano, executando uma *performance* que contribui para atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:



No quarto episódio, o *roçado de algodão, milho e feijão*, destaca-se o S_4 , figurativizado por uns/outros, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o trabalho na roça. Destinado pela sobrevivência, tem como Objeto de Valor a atividade. Como Adjuvante tem a oportunidade e, como nada nem ninguém o atrapalha, não tem Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_4 .



O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S_3 apresenta uma competência modal assentada no dinamismo do corpo humano, executando uma *performance* que contribui para atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (sobrevivência) $\rightarrow$ S_4 (uns/outros)]
(ser ativo)

Aquisição

$\cap OV_1$
(atividade)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (sobrevivência) $\rightarrow$ S_4 (uns/outros)]
(realizar o trabalho no roçado)

Aquisição

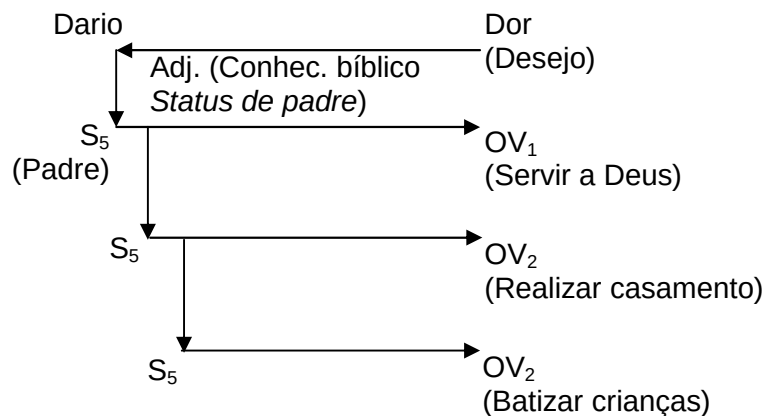
$\cap OV_1$
(atividade)

Valores

descritivos

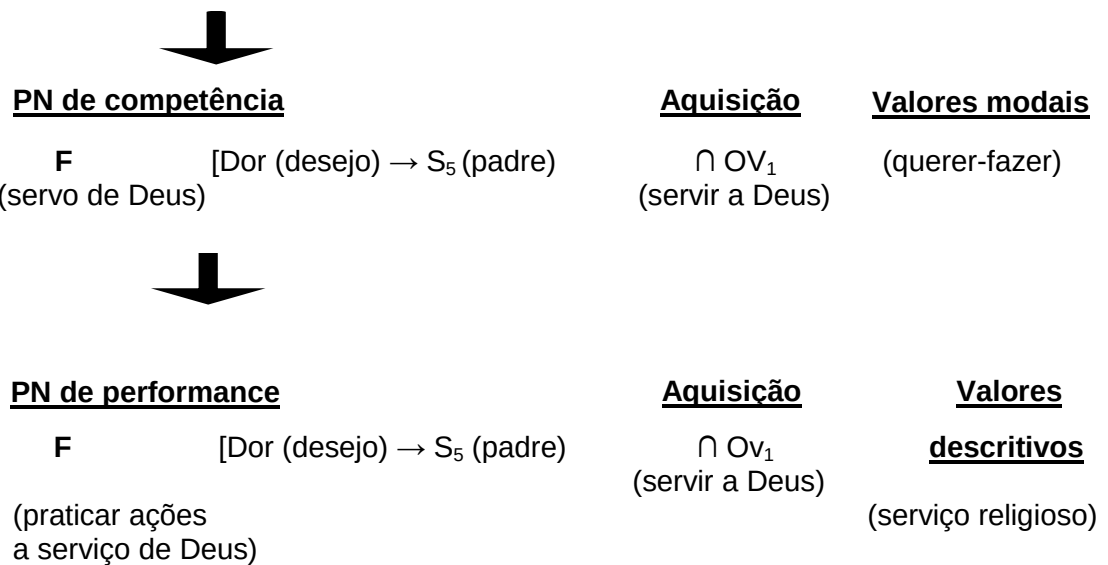
(trabalho)

No quinto episódio, o *povoado*, destacam-se quatro sujeitos semióticos. O primeiro é o S_5 , figurativizado pelo padre, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* ações a serviço de Deus – Objeto de Valor principal. Não tem Oponente e o conhecimento bíblico que o permite rezar a missa, bem como o *status* de padre a que chegou, dando-lhe competência para realizar casamentos (OV_2) e batizar meninos (OV_3), são seus Ajuvantes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_5 .

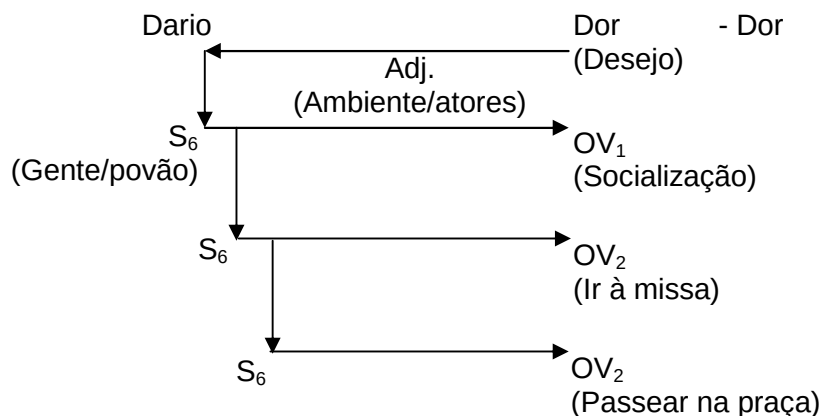


O estado inicial do S_5 se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final, uma vez que realiza as ações necessárias, enquanto padre, servo de Deus. Com uma competência modal firmada no ato de servir a Deus, o S_5 executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

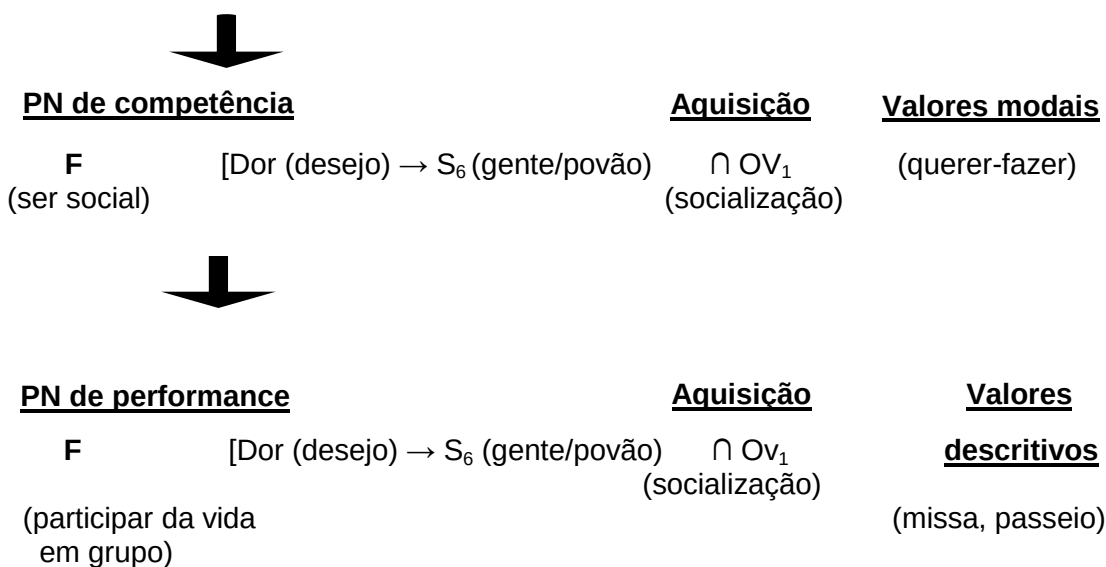


O segundo sujeito, ambientado no *povoado*, é o S_6 , figurativizado por gente/povão e modalizado por um *querer-fazer* ações de socialização. Automotivado, esse sujeito tem como Adjuvantes o ambiente e os demais atores com quem interage. Sem obstáculos que o impeçam, o S_6 realiza as ações que o identificam como ser social, indo à missa (OV_2) e, em seguida, indo passear na praça da cidadezinha (OV_3). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_6 .

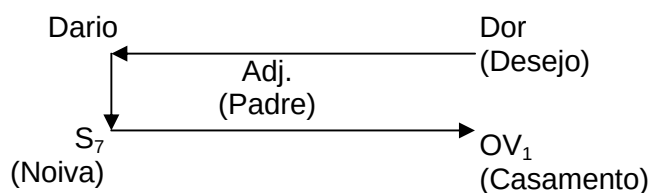


O estado inicial deste sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com ele, em seu estado final. O S_6 dispõe de uma competência modal assentada na socialização, realizando uma *performance* caracterizada pela participação na vida social, o que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$



O terceiro sujeito semiótico deste episódio é o S_7 , figurativizado pela noiva. O S_7 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casado. Motivado por uma automotivação, esse sujeito tem como Objeto de Valor o casamento. Não tem Oponente e para ajudá-lo, em seu percurso, destaca-se o padre que realiza a cerimônia matrimonial, atuando como Adjuvante. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_7 .

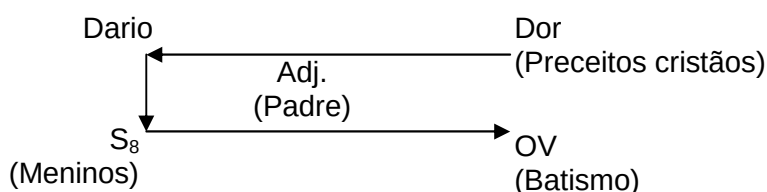


Assim, de disjuncto do seu objeto de valor, o S_7 passa a conjunto com ele, em seu estado final. Dispondo de uma competência modal inscrita no afeto, o S_7 executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$

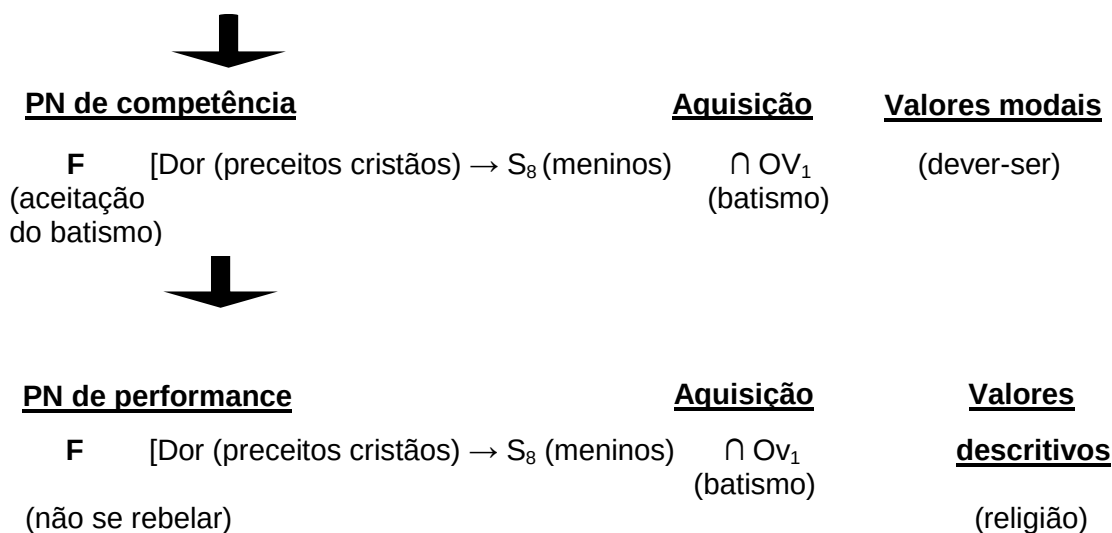


O último sujeito, ambientado no *povoado*, é o S_8 , figurativizado pelos meninos. O S_8 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-ser* batizado. Dessa forma, seu Objeto de Valor é o batismo e o Destinador são os preceitos cristãos do catolicismo, uma vez que o sacramento foi realizado na missa, com o padre que atua como Adjuvante. Não tem Oponente, uma vez que a aquisição do Objeto de Valor acontece sem obstáculos. Esse sujeito não reage contra o que lhe é imposto, ficando, pois, pressuposta a sua aceitação. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_8 .

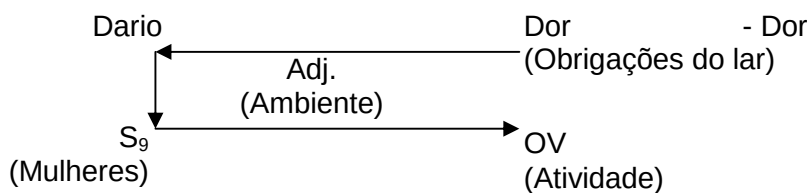


O estado inicial deste sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com ele, em seu estado final. Com uma competência modal inscrita na aceitação do batismo, o S_8 não se rebela contra o destino e atinge a conjunção. Observe-se o esquema a seguir:

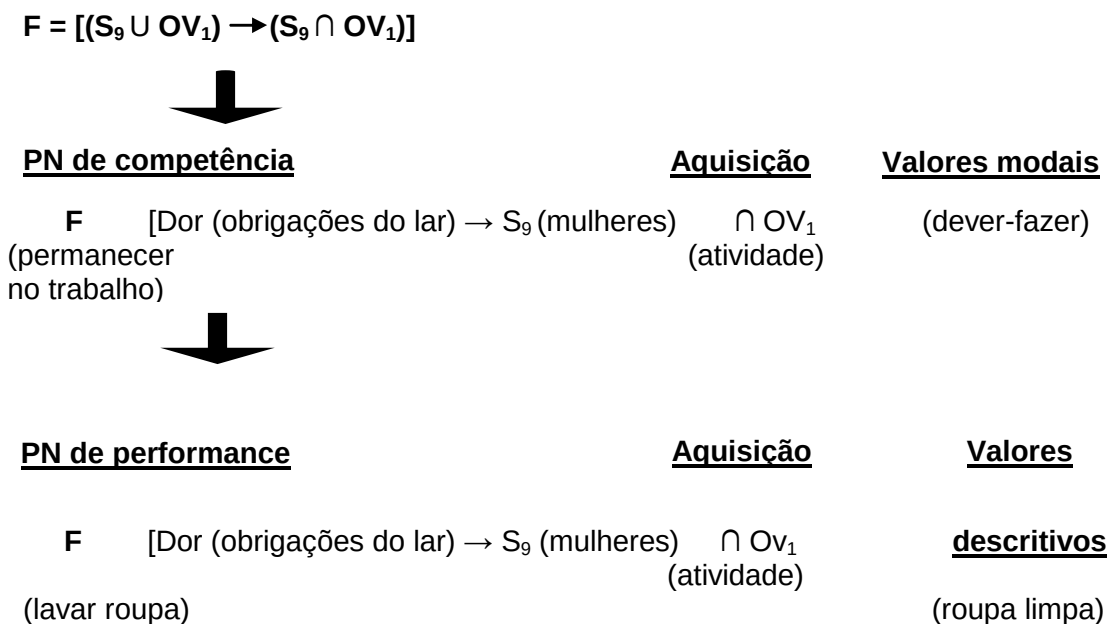
$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$



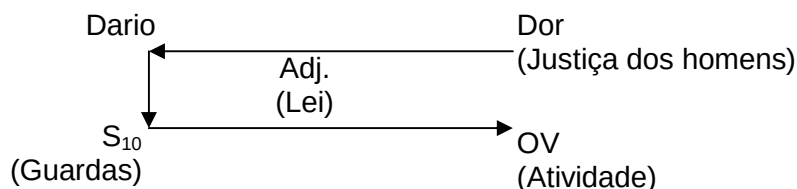
No sexto episódio, o *açuae*, destaca-se o S_9 , figurativizado pelas muíneres, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-fazer* o trabalho. Destinado pelas obrigações do lar, tem como Objeto de Valor a atividade, realizando a tarefa de lavar roupas. Como Adjuvante tem o ambiente e, como nada nem ninguém o atrapalham, não tem Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_9 .



O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. Com uma competência modal fincada no exercício do trabalho, o S_9 executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo desejado. Observe-se o esquema a seguir:

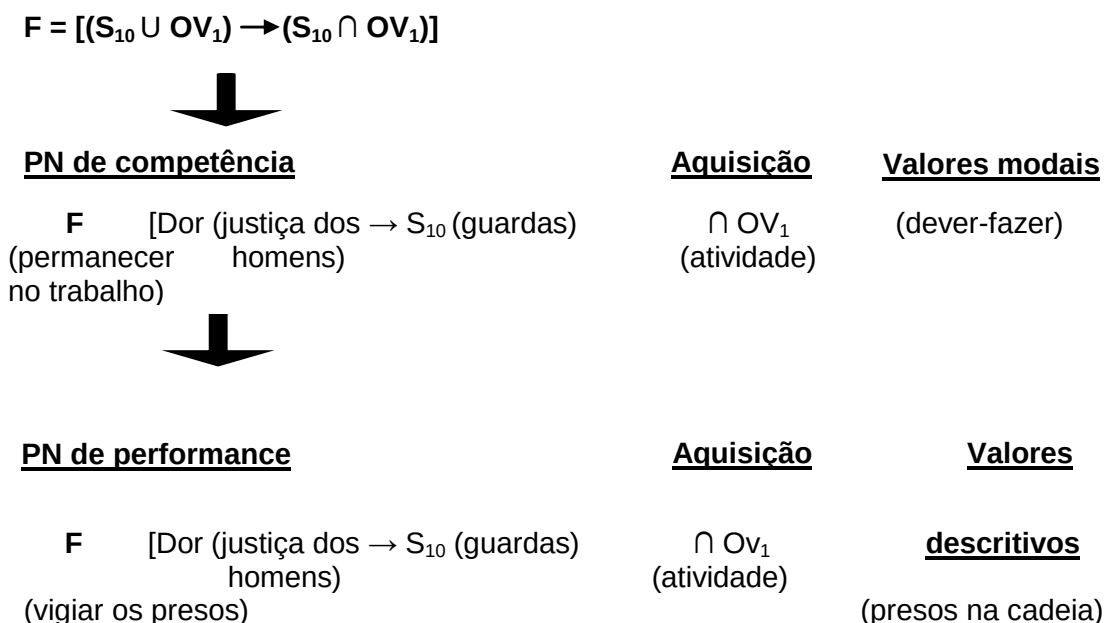


No oitavo episódio, a *cadeia*, destaca-se o S_{10} , figurativizado pelos guardas, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-fazer* o trabalho. Destinado pela justiça, tem como Objeto de Valor a atividade de vigiar os presos. Como Adjuvante tem a lei que determina a prisão dos homens que cometem atos ilícitos e, como nada nem ninguém o atrapalham, não tem Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{10} .

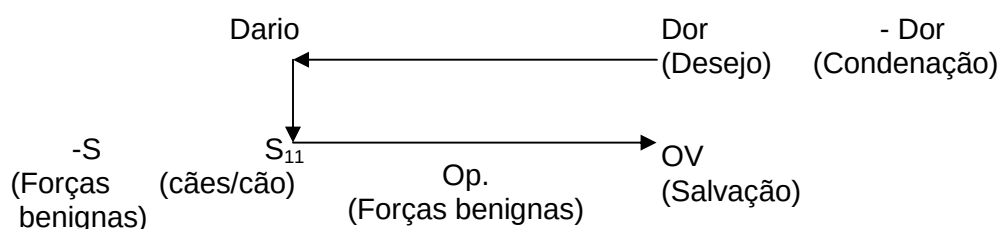


O estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, permanecendo conjunto, em seu estado final. Com uma competência modal

firmada na permanência do trabalho, o S_{10} executa uma *performance* que lhe permite a conjunção. Observe-se o esquema a seguir:

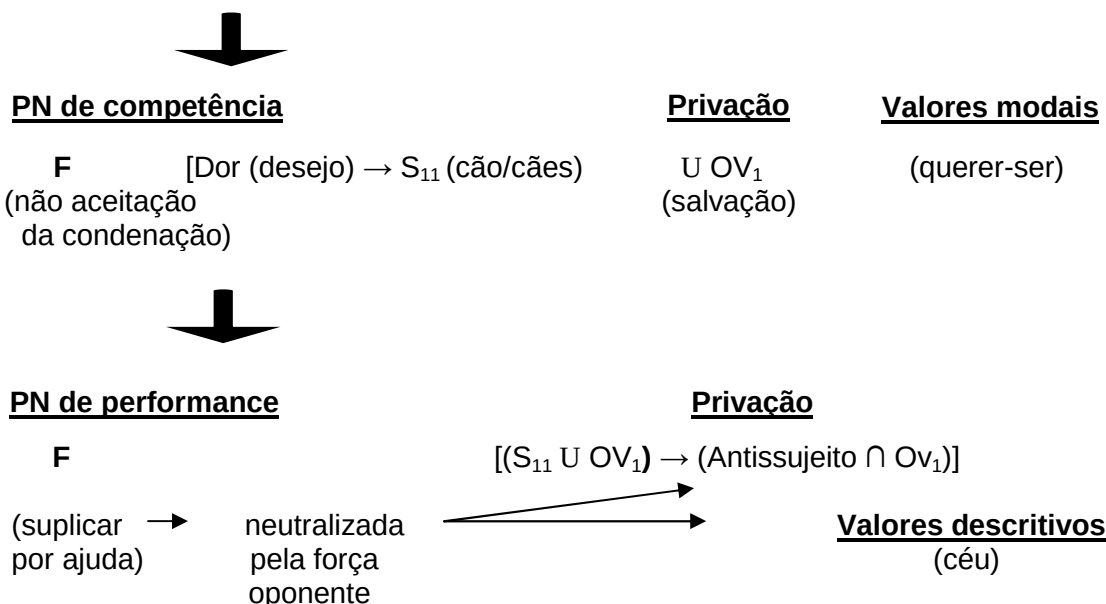


No nono episódio, o *inferno*, destaca-se o S_{11} , figurativizado pelos cães/cão, instaurando-se, na narrativa, por um *querer-ser* salvo, embora seja punido. Mesmo motivado pelo desejo de salvar-se – Objeto de Valor –, o referido sujeito é destinado pelas forças malignas ao sofrimento eterno. Assim, a condenação é o Antidestinator e as forças benignas o Oponente e também Antissujeito. O S_{11} , mesmo não aceitando a condição que lhe é imposta, não consegue ficar conjunto com seu Objeto de Valor, uma vez que, segundo os ensinamentos religiosos de que a maldade leva ao inferno. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{11} .

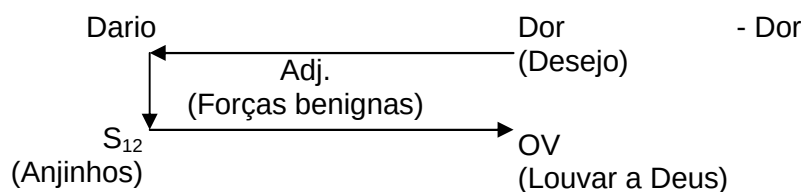


Dessa forma, o estado inicial desse sujeito se caracteriza pela disjunção com seu Objeto de valor, permanecendo disjunto com o mesmo, em seu estado final. Mesmo com uma competência modal inscrita na não-aceitação da condenação, o S_{11} não consegue atingir seu objetivo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cup OV_1)]$$



No décimo episódio, o *céu*, destacam-se quatro sujeitos semióticos. O primeiro é o S_{12} , figurativizado pelos anjinhos, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* louvores a Deus. Automotivado e, sem Oponente, recebe ajuda das forças benígnas para realizar os louvores que funcionam como seu Objeto de valor. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{12} .



O estado inicial se caracteriza pela disjunção com o objeto de valor, passando, no seu estado final, à conjunção com o mesmo. Com uma competência

modal assentada no saber louvar, o S_{12} executa uma *performance* que lhe permite atingir seu objetivo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{12} \cup OV_1) \rightarrow (S_{12} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_{12} (anjinhos)]
(saber louvar)

Aquisição

$\cap OV_1$
(louvores)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_{12} (anjinhos)]
(fazer louvores
a Deus)

Aquisição

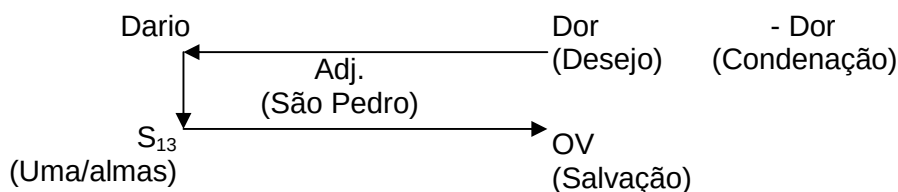
$\cap OV_1$
(louvores)

Valores

descritivos

(fé, amor)

O segundo sujeito deste episódio é o S_{13} , figurativizado por uma/almas. O S_{13} instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* salvo. Assim, a salvação funciona como seu Objeto de Valor e a condenação, como Antidestinator. Automotivado e sem Oponente, o S_{13} recebe ajuda de São Pedro que lhe abre as portas do céu. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{13} .



O estado inicial se caracteriza pela disjunção com seu Objeto de Valor, passando a conjunto, em seu estado final. Com uma competência modal assentada na capacidade de ir para o céu, o S_{13} realiza uma *performance* que lhe permite atingir o valor almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{13} \cup OV_1) \rightarrow (S_{13} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_{13} (uma/almas)
(ir para o céu)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(salvação)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_{13} (uma/almas)
(entrar no céu)]

Aquisição

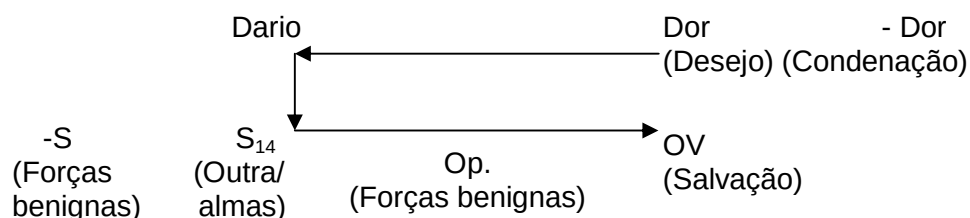
$\cap OV_1$
(salvação)

Valores

descritivos

(céu)

O terceiro sujeito, ambientado no *céu*, é o S_{14} , figurativizado por outra/almas. O S_{14} instaura-se, na narrativa, por um *querer-ser* e um *não-poder-ser* salvo. Assim, a salvação funciona como seu Objeto de Valor, a condenação é o Antidestinator e as forças benignas o Antissujeito e, também, Oponente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{14} .



Tanto o estado inicial quanto o estado final são caracterizados pela disjunção com seu Objeto de Valor, uma vez que o S_{14} não consegue atingir o objetivo

desejado. Isto acontece graças à superioridade da força oponente. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{14} \cup OV_1) \rightarrow (S_{14} \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_{14} (outra/almas)]
(não poder ser salvo)

Privação

$\cup OV_1$
(salvação)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F
(tentar entrar
no céu) $\rightarrow$

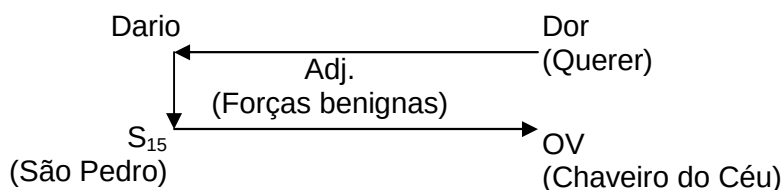
neutralizada
pela força
oponente

Privação

$[(S_{14} \cup OV_1) \rightarrow (\text{Antissujeito} \cap OV_1)]$

Valores descritivos
(Inferno)

E o último sujeito, ambientado no *céu*, é o S_{15} , figurativizado por São Pedro. O S_{15} instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser*, um *saber-ser* e um *poder-ser* chaveiro do céu. Assim, ser guardião da porta do céu é seu Objeto de Valor. As forças benignas atuam como seus Adjuvantes, bem como o *status* de chaveiro do céu, popularmente lhe atribuído. Automotivado e sem Oponente, o S_{15} realiza seu trabalho livremente. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_{15} .



Com uma competência modal inscrita na habilidade de ser guardião da porta do céu, o S₁₅ realiza um fazer que lhe permite atingir um estado final de conjunção com o objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{15} \cup OV_1) \rightarrow (S_{15} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S₁₅ (São Pedro)]
(ser guardião da porta do céu)

Aquisição

∩ OV₁
(guardião da porta do céu)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (querer) → S₁₅ (São Pedro)]
(permitir e proibir a entrada de almas no céu)

Aquisição

∩ OV₁
(guardião da porta do céu)

Valores

descritivos

(porta do céu)

Após a análise das estruturas narrativas, inicia-se a análise da sintaxe discursiva onde será feita uma reflexão das relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado, focalizando a presença de arquétipos do inconsciente coletivo, segundo a teoria de Jung.

Fiel à construção popular, o enunciador projeta-se por um *eu* implícito, num processo de enunciação enunciva, operando por uma debreagem enunciva, uma vez pressuposto. Ele não se insere, explicitamente, na narrativa. Apenas usa estratégias para indicar aproximação com o enunciatário.

[...] Todos espadeando **assim**, apontando **assim** para aquele reinado [...]
(MN, p. 305)

[...] Aquelas tachas **deste** tamanho! (MN, p. 304)

Os vocábulos *assim* e *deste* são a indicação de que o enunciador está falando diretamente ao enunciatário e, podendo gesticular, dispensa expressões que descrevam as ações correspondentes. Nesse momento, ele assume o ponto de vista interno em relação ao evento linguístico e externo em relação aos acontecimentos, uma vez debreado do enunciado. No ponto de vista interno, ele é um ator que emite juízos de valor, deixando evidente, por exemplo, sua religiosidade, visto que o céu é caracterizado positivamente, enquanto o inferno é negativo.

*[...] Era muita **boniteza** naquela casa, **muito bonita!** [...]* (MN, p. 305)

*[...] Ah! Aquela casa **monstra! Maldita!** [...]* (MN, p. 304)

Imbuído de sabedoria prática, adquirida pela experiência, o enunciador, de um lado, em seu plano consciente, parece querer defender a tese de que, a cada novo dia, após o descanso, as pessoas vivem novas situações, nos mais diversos lugares, prevalecendo, em meio a essa dinâmica pluricultural, a natureza social do ser humano e o mistério da existência. Por outro lado, no plano inconsciente e com base na ideia de que a vida humana consiste num complexo de fatores antagônicos inexoráveis, os afetos relacionados à aceitação da morte e do desejo de vida do enunciador foram deslocados, fantasiosamente, para a passagem da noite e do dia, respectivamente, visto que, durante a noite, a vida humana se oculta, enquanto, durante o dia, a vida flui vigorosa. Tais afetos pertencem ao inconsciente coletivo dada a sua universalidade e, por um desejo de controle sobre eles, lhe vieram à consciência, falseados em noite e dia.

*[...] de **noite** era tudo silêncio, mas de **dia** era diferente, tudo se **performando, aparecia uma coisa nova...*** (MN, p. 303)

As transformações que acontecem no reinado, quando se alterna o estatismo da noite com o dinamismo do dia, permitem a analogia consciente de que, depois de cada novo dia, com novas experiências, vivências de paz, conflitos e trabalho, o homem precisa dormir para descansar, no silêncio da noite, para um novo amanhecer. Nesse sentido, tem-se a neutralidade, a falta de atividade. Inconscientemente, a noite metaforiza o descanso eterno, em que prevalece o

silêncio, a completa letargia e a estatismo extremo. Daí porque, insistentemente, o enunciador expressa:

*[...] **nem** o vento passava, tudo em **silêncio**. [...]* (MN, p. 304)

*[...] **Ninguém** ouvia **nada**. (MN, p. 304)*

Seja dormindo o sono efêmero do descanso noturno, seja o sono do descanso eterno, ninguém, certamente, ouve nada. Da mesma forma que o dia metaforiza o viver, o existir, o participar da dinâmica terrena, também, inconscientemente, o dia metaforiza o viver, além da morte material, absolvido dos pecados e, portanto, habitando o paraíso celeste.

*[...] E as **almas chegando**. São Pedro na porta, com a chave da Igreja. [...]*
(MN, p. 305)

A explicação desses deslocamentos de afeto – de morte e de vida – para o simbolismo – da noite e do dia – pode ser encontrada na analogia que os antigos faziam dos fenômenos psíquicos paralelos a fatos físicos regulares: em cada manhã um herói divino nasce do mar e sobe no carro do Sol ou o herói é esperado pela Grande Mãe que o devora, logo que anoitece e, no ventre do dragão, atravessa o fundo do mar da meia noite, depois de combater a serpente noturna, renasce, na manhã seguinte (JUNG, 1984, p. 46). Embora a analogia dos antigos volte-se para a tentativa de explicar o fenômeno físico da passagem da noite e do dia, através dos afetos da morte e da vida, é possível apreender, a partir do conto, o processo contrário, a alternância noite e dia, numa referência ao mistério da vida e da morte.

Para sustentar essa verdade, o enunciador faz emergir dezessete atores, agrupados, segundo espaço, tempo e organização social. Essa postura é o reflexo de uma subjetividade construída pela alteridade, testemunhando uma experiência intersubjetiva, uma vez que o imaginário criativo do enunciador simula a relação dos atores consigo próprio, com os demais e com o meio.

A família real formada pelo rei, rainha, princesa e príncipe faz parte do cenário primeiro, cujo reinado foi tomado e encantado. Sem nomeação própria e revestidos de papéis temáticos, esses atores, sob a prisão do encantamento, saem de cena para o surgimento de outros grupos de atores que, embora não sejam centrais para

o conto, são para as narrativas inseridas. Nestas emergem uns/outras (no engenho e no roçado de algodão); povo (na casa de farinha); padre, gente/povão, noiva e meninos (no povoado); mulheres (no açude); guardas e presos (na cadeia); cão (no inferno); anjinhos, almas e São Pedro (no Céu), participando de cenários onde predomina a atividade. Somente São Pedro, cujo papel temático é de chaveiro do céu, recebe nomeação própria. Todos os atores são projetados por uma enunciação enunciativa, visto que são referidos pelo enunciador, prevalecendo, neste caso, a debreagem enunciativa. Veja-se o quadro.

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Família real (rei, rainha, príncipe e princesa)	[...] uma era o rei , a outra a rainha , a outra o príncipe e a outra a princesa . [...] (MN, p. 303)	—
Uns/outras	[...] uns cortando cana, outras carregando nos animais [...] (MN, p.)	—
Povo	E o povo todo trabalhando. (MN, p. 303)	—
Padre	[...] Tinha igreja com padre , cadeia, [...] (MN, p. 304)	—
Gente/povão	[...] Era gente ! [...] Chegou a hora da missa, entrou aquele povão todinho na igreja. [...] (MN, p. 304)	—
Noiva	[...] Haja a chegar noiva , [...] (MN, p. 304)	—
Meninos	[...] o padre foi batizar os meninos [...] (MN, p. 304)	—
Mulheres	[...] Aquele açude cheio de mulheres em redor levando roupa. [...] (MN, p. 304)	—
Guardas	[...] Aqueles guardas trazendo aqueles presos para a cadeia o dia todinho. [...] (MN, p. 304)	—
Presos	[...] Aqueles guardas trazendo aqueles presos para a cadeia o dia todinho. [...] (MN, p. 304)	—
Cão(es)	[...] Eram alminhas todas viradas em cães . [...] (MN, p. 304-305)	— Quem (cão) me vale! (MN, p. 305)
Anjinhos	[...] aqueles anjinhos tocando ao redor da mesa [...] (MN, p. 305)	—
Almas	[...] E as almas chegando. [...] A uma ele abria a porta para entrar, a outra ele não abria aquela porta. [...] (MN, p. 305)	—
São Pedro	[...] São Pedro na porta, com a chave da Igreja. [...] (MN, p. 305)	—

Os atores rei, rainha, princesa e príncipe que, sob a prisão do encantamento, transformam-se em palmeiras, sugerem a ideia da Quaternidade Pai, Mãe, Filho e Espírito, hoje, convertida em Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, como indicadores da união dos opostos *anima* e *animus*. No primeiro caso, há a presença explícita da *anima*, na figura da Mãe, no segundo caso, está implícito, dada a ideia de unidade dos seres divinos. A Mãe, que foi retirada em nome da Trindade, seria a face feminina de Deus, uma condição antropomórfica da divindade. Além disso, a família real pode metaforizar a família divina que, inclusive, é referida no sinal da cruz, na forma de Trindade, embora haja espaço para a quaternidade.

Segundo o Dicionário online de *Poética e Pensamento*, a ideia de Quaternidade em Heidegger (2002) é indicadora dos quatro elementos: céu, terra, mortais e imortais. Outra ideia também, de acordo com Silva (2009, p.31), é recorrente em *Periphyseon* ou divisão da natureza do filósofo João Escoto Eriúgena, como representativa das quatro naturezas que constituem o ciclo vital divino: a primeira cria e não é criada (causa de tudo que é e de tudo que não é); a segunda é criada e cria (conjunto das causas primordiais); a terceira é criada e não cria (tudo que é gerado no espaço e no tempo); e a quarta não cria e nem é criada (o próprio Deus como fim último da criação). Tais naturezas formam dois opostos: o que é e o que não é. Trata-se da relação entre Deus e o mundo, numa tentativa de unidade, em que “o mundo é o próprio Deus, enquanto teofania ou manifestação de Deus”, mas Deus não pode ser o mundo, porque ao “criar-Se e converter-Se em mundo se mantém acima dele”. E porque para “Deus retornarão as coisas que d’Ele saíram e n’Ele se movem e estão, o mundo não será reduzido ao nada, mas às suas coisas primeiras” e, tendo findado o seu movimento, “será conservado em repouso perpétuo.” Eis porque a permanência do estaticismo e do mistério do conto.

*Ficou **silêncio** - **nem** o vento passava. Ficaram lá naquele **deserto** [...] (MN, p.305)*

*Nesse lugar ainda continua esse **mistério**... (MN, p. 305)*

A rainha, a princesa, a noiva e as mulheres são a personificação da *anima*, aspectos femininos na *psique* masculina. A *anima* é um arquétipo que pode se manifestar tanto positiva quanto negativamente. No conto, emergem como elementos da estrutura familiar, as figuras da rainha, indispensável para a

continuidade da prole, da princesa como a virgem pura, da noiva como a prometida, das mulheres como úteis para o cuidado das coisas do lar.

Segundo Von Franz (1964, p.185), o número quatro está sempre ligado a *anima* “numa analogia a Eva (relacionamento instintivo e biológico), a Helena de Fausto (relacionada a elementos românticos e estéticos, bem como aos sexuais), à Virgem Maria (eleva o amor e a devoção espiritual) e à sapiência (sabedoria que transcende a pureza e a santidade). No conto, podemos relacionar a rainha ao primeiro aspecto, a noiva ao segundo, a princesa ao terceiro, as mulheres ao quarto, em referência às citações bíblicas sobre a sabedoria da mulher em *Toda mulher sábia edifica a sua casa* (BÍBLIA, PROVÉRBIOS, 14:1) e ao trabalho *Ela lhe faz bem e não mal, todos os dias da sua vida. Busca lã e linho e de bom grado* (BÍBLIA, PROVÉRBIOS, 31: 12-13).

Ao projetar os atores uns/outros, no engenho e no roçado de algodão, o povo, na casa de farinha, o padre, os meninos, os guardas e os presos, o enunciador personifica o *animus*, aspectos masculinos da *psique* feminina. Assim como a *anima*, o *animus* pode indicar aspectos positivos e negativos. No conto, o *animus* age em sincronia com os demais arquétipos. Ele também apresenta quatro estágios de clara identificação, na narrativa: a personificação da força física e a capacidade de planejamento estão presentes em um/outros, povo e guardas que realizam suas atividades físicas, organizada e sistematicamente. O padre personifica o terceiro e o quarto estágios do *animus* “verbo” e o “pensamento”, respectivamente. É aquele que usa a palavra com sabedoria, o mediador da experiência religiosa. Tanto a *anima* quanto o *animus* são arquétipos da alteridade e é, sob a manifestação deles, que a convivência pode caracterizar-se positiva ou negativamente.

O cão/cães, almas transformadas em demônios que aparecem no inferno, personificam o mal e, portanto, é possível concebê-lo como uma *sombra*, arquétipo indicador de caráter detestável, que cada pessoa repudia em si próprio, embora o tenha, involuntariamente. No conto, a *sombra* emerge em nome da coexistência, ao lado dos demais arquétipos, integrando o todo que é o *Self*. O enunciador coletivo tem consciência dessa natureza maligna, daí porque a *sombra* não se fortalece, nem causa estragos, apenas é artisticamente simbolizada. Somente aos demônios jogados nas tachas de fogo é delegada a voz. Trata-se de uma enunciação enunciativa de primeiro grau.

– *Quem me vale!* (MN, p.305)

Essa fala confere a intensidade da danação a que foram condenadas as almas que, um dia, foram pessoas no mundo sensível. E, uma vez transformadas em demônios, não perderam a esperança de receber a caridade de alguém. Embora almejem ajuda, esquecem os outros que se encontram na mesma situação e evitam o “nos” para referir-se ao grupo, na hora de suplicar por auxílio, caracterizando, dessa forma, o lado egoísta do homem e testemunhando a manifestação da *sombra*.

Os santos, anjos, almas (no céu) e São Pedro são objetos do *Self* religioso, último estágio da constituição do *Self* que representa a totalidade, responsável por inserir o homem na atemporalidade da experiência humana. São seres que habitam a eternidade, onde o tempo tem característica peculiar, diferente do tempo crônico cuja medição depende da emoção humana. Além disso, no plano da expressão, a organização estrutural do conto é caracterizada por um engendramento circular espiralado, em que o fim assemelha-se ao início. São dez episódios, evidenciando a dinâmica do dia, ligados por intervalos noturnos, sempre repetidos. Permanece o encanto, quebrando o fim convencional dos contos de encantamento que, geralmente, se dá com o desencanto. O círculo como símbolo do *Self* expressa a totalidade da *psique* em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento do homem com a natureza, bem presentes no conto.

Os papéis temáticos dos atores que permeiam os episódios do engenho, casa de farinha, roçado de algodão, povoado, açude, cadeia e mar, são expressões do arquétipo *persona*, levando em conta o conceito deste arquétipo como o de “máscara” que o ser humano põe para confrontar o mundo, embora simbolizem, também, outros arquétipos. Predominantemente, têm-se trabalhadores que querem e devem continuar no trabalho, em nome da lei dos homens, da sobrevivência. No povoado, destacam-se noivas desejosas por casar, meninos que devem receber o batismo, povo que assiste a missa e, no mar, a família real apontando para o reino que lhe foi tomado.

Vale salientar que, embora os arquétipos estejam identificados de forma sistemática, é possível encontrar, quase sempre, características de um arquétipo, noutro arquétipo. Isso acontece uma vez que, no inconsciente, esses conteúdos aparecem largamente e “enevoados”, “manchados” e “mesclados” uns nos outros, sem que se saiba “onde está determinada coisa, ou onde começa ou acaba”, fato

que Von Franz (1964, p.173) chamou de “contaminação’ dos conteúdos inconscientes”.

Essa relação do homem com o divino é uma tendência natural em todo ser humano, constituindo, dessa forma, um conteúdo do inconsciente coletivo, cujo arquétipo unificador é o *Self*, podendo ser simbolizado pelas palmeiras, uma vez que nelas existem neutralidade (porque fincadas ao solo) e dinamismo (porque têm vida).

O rei que ressurge do mar – representação mitológica do inconsciente - com sua família, para alegria geral, pode representar o fluxo discursivo das representações do Ego, acalmando-se, uma vez que realiza o seu desejo inconsciente, do encontro com o Grande Homem interior: o Ser-com. A família real, ansiosa por desencantar-se, mesmo diante da impotência em relação ao ciclo da vida e da morte, reaparece no final do conto. Neste momento, o rei é a representação arquetípica do *Self*.

Evidencia-se a ideia de salvação e libertação tão almejada pelo mundo inteiro, veiculada por um enunciador coletivo que projeta, no discurso, atores com o mesmo anseio e que, como homens, desconhecem os mistérios divinos. É uma forma de compensação pela impotência diante do encanto.

A temporalização, no plano da expressão, apresenta-se em tempo linguístico, que remete à instância da enunciação e tempo crônico que focaliza os marcos referenciais correspondentes às unidades temporais de medida, presentes no discurso.

O discurso passeia entre o passado, o presente e o futuro. O primeiro predomina sobre os demais, com ocorrências do pretérito perfeito e imperfeito como, por exemplo, [...] *nesse lugar **apareceram** quatro pés de palmeira [...]* (MN, p. 303) e [...] *ali **tinha** um mistério*, respectivamente (MN, p. 303). O presente está subjacente ao sentido expresso pelos vocábulos indicadores da gestualidade, referidos na actorialização, *assim e deste* em [...] *apontando **assim** para aquele reinado [...]* (MN, p. 305) e *aquelas tachas **deste** tamanho*, (MN, p. 304) na voz do enunciador e em *Nesse lugar ainda **continua** esse mistério...* (MN, p. 305). O futuro emerge através da locução verbal *vai chegar*, na fala do enunciador, em *Agora **vai chegar** o mar* (MN, p. 305).

Através das expressões indicadoras do tempo presente, é efetivado um sistema temporal em que o presente é o tempo axial, com o pretérito como

anterioridade e o futuro do presente como posterioridade. A partir do presente do futuro que é o tempo do enunciador, existe um futuro do presente - a aparição no mar - que ocorrerá depois do *agora* e um passado do presente que aconteceu antes do *agora*.

O distanciamento presente na narrativa, conduzindo os fatos para um *então*, quando alterna o ponto de vista do enunciador para o externo, em relação aos fatos, ocorre, provavelmente, pela impossibilidade de ele vivenciar, efetivamente, os momentos de transformação caracterizados como *mistério*.

A tentativa de retorno ao tempo presente - embreagem temporal - acontece em *flashes* rápidos e fugidios, deixando os eventos do futuro guardados no passado. O presente subjacente aos indicadores da gestualidade e à voz do demônio parecem ser escolhas conscientes. Mas, o presente subjacente em ***Agora vai chegar o mar*** (MN, p. 305), talvez seja artimanha do inconsciente, dialogando com a consciência do enunciador que, efetivamente, tem consciência de não estar vivendo o fato, no entanto, parece vivê-lo. É nesse *flash*, no episódio do mar, que se coloca o enunciador como de dentro dos acontecimentos, para, no instante seguinte, voltar à posição de fora.

[...] Naquele mar cheio de barcaças enfeitadas vinham aqueles navios de guerra embandeirados [...] (MN, p. 305)

Isso, possivelmente, pode ser explicado pelo fato de que, no inconsciente, tudo é realidade e/ou fantasia ou nenhum dos dois, conforme se queira qualificar. A diferença entre, por exemplo, viveu, vive e viverá acontece somente sob uma ótica cultural que não é o caso do inconsciente. No entanto, a efetivação da enunciação como possibilidade funciona como testemunho de verdade da predominância do mistério. A ação processo *continua* acompanhada do advérbio *ainda* e as reticências, em *Nesse lugar **ainda continua** esse mistério...* (MN, p. 305), indicam um presente e um futuro de contínuas mudanças, fazendo jus à hipérbole presente no título *As mil e uma noites*.

O tempo crônico focaliza o passar dos dias, o círculo noite/dia/noite como processo *ad infinitum* que permite a dinâmica do pluriculturalismo, uma vez que a cada dia surge uma sociedade com características culturais peculiares. Além disso, o tempo crônico permite a evolução de cada indivíduo enquanto ser humano. As

expressões referenciadoras do tempo crônico também denunciavam o ponto de vista externo em relação ao tempo, uma vez que, situado num tempo posterior, o enunciador narra fatos acontecidos num tempo anterior. Trata-se de uma debreagem temporal. As expressões a seguir são indicadoras do tempo crônico.

*Um **dia**, aquele lugar **amanheceu** [...] (MN, p. 303)*

*[...] **Anoiteceu** [...] (MN, p. 304)*

*No **outro dia** **amanheceu** [...] (MN, p. 304)*

*[...] **Anoiteceu** [...] (MN, p. 304)*

*[...] **Amanheceu** **outro dia** [...] (MN, p. 304)*

*[...] **Anoiteceu** [...] (MN, p. 304)*

*No **dia seguinte** **amanheceu** [...] (MN, p. 304)*

*[...] **Anoiteceu** [...] (MN, p. 304)*

*[...] no **outro dia**. [...] (MN, p. 304)*

*[...] **Anoiteceu** [...] (MN, p. 304)*

*Passou-se **mais uma noite**, veio o **dia**. [...] (MN, p. 304)*

Essas expressões, em analogia a Cronos, indicam uma descontinuidade e ao Aion, uma continuidade. Veja-se que isso é possível, ao fazer uma analogia da noite e do dia, figurativizados, no conto, com a conceituação do Cronos e do Aion, respectivamente, para Deleuze sob a reflexão de Aguiar (2010, s.p.) De acordo com Aguiar (2010, s.p.), “para Cronos, só o presente existe no tempo”, estendendo suas raízes ao passado e ao futuro que separam o presente, a cada instante do tempo, e estendem, ao infinito, as direções do antes e do depois. Dessa forma, Cronos pode ser infinito sem ser ilimitado. Trata-se do movimento marcado pelos *então* extensos e insondáveis porque se estendem no *alhures*. Assim, só o presente imita Cronos, marcado pela ação dos corpos e atividade das paixões corporais, análogo a uma circularidade (AGUIAR, 2010, s.p.). No conto, o dia é marcado pela presença humana com seus desejos e lutas, construindo história pelo fazer cultural e a tradição de um antepassado revivido em cada nova geração.

Já para o Aion, o que está inserido no tempo é o passado e o futuro, uma vez que o presente não se faz presente. Este se instaura como espaço das vivências incorporais e dos atributos diferentes das qualidades e é largamente constituído de sentidos, embora estes não o preencham, uma vez que é ilimitado semelhante ao

futuro e ao passado, porém finito como o instante e estende-se linear e incomensurável, nos dois sentidos (DELEUZE, 1974, p.10). Assim, sempre passado e sempre devir, é extenso como verdade eterna do tempo. Nesse sentido, é possível entender que são os efeitos incorporais ou os efeitos de superfície, que tornam a linguagem possível. É o Aion que distingue a linguagem, separando-a da atividade das paixões corporais, impedindo-a de confundir-se com os sons dos corpos e é, por isso, que a linguagem não para de fluir. No conto, a noite é semelhante ao Aion, na medida da existência da neutralidade, com ausência de paixões corporais, mas como espaço onde os eventos se efetivam, servindo de liame, uma vez linear, entre as micronarrativas. É imensurável no *antes* e no *depois*.

Toda essa problemática foi intensa e extensamente refletida por Agostinho (2002, p.265-284, XI livro) que explica parecer o tempo ser *distensão e extensão*. Analisando as reflexões de Agostinho, Ricoeur (1994, p. 19-55) explica só ser possível medir o tempo quando ele passa. Dessa forma, “não se mede o futuro que não é ainda, nem o passado que não é mais, nem o presente que não tem duração”. Mas é na passagem, que é preciso buscar a “multiplicidade do presente e seu dilaceramento”. Por isso é “preciso pensar o tempo como circundado pelo nada”. Um exemplo seria “a voz humana que ‘começa’ e ‘acaba’ em meio ao silêncio”. Assim, o movimento da alma é como a tensão, separação entre passado que é memória e futuro que é esperança. A dispersão temporal só pode ser unificada na eternidade de Deus. A atenção é a intensidade do agora – tempo da narrativa – que salva o ser humano da dispersão infinita. No conto, é a centelha da eternidade presente na noite, que salva a temporalidade humana vivida, durante o dia.

Assim como a temporalização, a espacialização desta narrativa pode ser apreendida linguística e topicamente. A primeira se refere ao lugar em que o enunciador se coloca em relação à enunciação como referência à emergência subjetiva e, a segunda, aos pontos de referência do enunciador e demais atores como referências ao não-eu, ou seja, a uma alteridade necessária para as construções do imaginário.

Quando projeta **Agora** vai chegar o mar (MN, p. 305), bem como *Aquelas tachas deste tamanho!* (MN, p. 304) e *Todos espadeando assim [...]* (MN, p. 305), os advérbios e o pronome denunciam a tentativa de retorno à enunciação, em que há um *aqui* pressuposto. O enunciador num *aqui* de um contar, rememoriza um *lá* e

projeta um novo espaço que é o do enunciado. Esse é o espaço da experiência subjetiva do enunciador.

O espaço tópico permite caracterizar e situar os atores projetados no enunciado. Na expressão *Bem, **nesse lugar** apareceram [...]* (MN, p. 303) é projetado um espaço *alhures*, que funciona como cenário primeiro, onde todas as transformações misteriosas acontecem, emergindo uma série de situações com espaços característicos. São realidades de um fazer regionalista, arrastadas pelo mecanismo da oralidade, no contar de um enunciador que, ou viveu fatos semelhantes, ou ouviu falar deles. O engenho, a casa de farinha, o roçado, o povoado, o açude e a cadeia são as narrativas inseridas que representam realidades possíveis no mundo natural: a simplicidade do estilo de vida que emerge sempre grupal; a sobrevivência pelo trabalho; e o cumprimento da pena pelos crimes cometidos. Esse (con)viver é uma necessidade “psicobiológica” universal, daí fazer parte dos conteúdos do inconsciente coletivo. Enquanto ser social, o homem precisa, para seu “bem-viver” da interação, da socialização, do “mãos-dadas”. Certamente, podem-se considerar esses espaços como objetos do *Self* cultural, uma vez que possibilitaram o eu que enuncia conectar-se ao mundo externo (alteridade), concebendo-o de tal maneira que lhe foi possível o engendramento discursivo que é o enunciado. O povoado e o mar são os ambientes em que as interações e, conseqüentemente, a intersubjetividade ganha intensidade, levando em conta que lá, configuram outras relações além do trabalho como, por exemplo, o simples passeio na praça e os festejos dentro do navio.

Além dos espaços naturais, são projetados espaços sobrenaturais que figuram o bem – céu - e o mal – inferno. O primeiro é o prêmio dos bons, o segundo, a condenação dos maus, de acordo com os preceitos religiosos do cristianismo católico. Estes espaços, assim como os actantes que neles se destacam, são manifestações arquetípicas das tendências do bem e do mal que figuram no inconsciente coletivo. O inferno, figurativizado por ***Aquela casa mostra! Maldita!*** (MN, p. 304) é um lugar de eterna agonia. É possível fazer analogia ao corpo psíquico: o inferno pode ser uma manifestação arquetípica da *sombra*, assim como seus habitantes, a parte que, mesmo feia, agressiva e repudiada do enunciador coletivo, é necessária para a constituição do *self*. Trata-se de um símbolo da alteridade, uma vez que constitui, em tensão dialética, a oposição que complementa a unidade.

Dialogando com o inferno, o enunciador projeta o céu, figurativizado pela casa, em ***Aquela casa bem grande, bem bonita, com portas azuladas*** (MN, p. 305). Assim como alguns dos atores que nela aparecem, a casa é a manifestação da *anima* em sua face positiva: o céu é um lugar belo e agradável para o enunciador, que sabe sê-lo também para o enunciatário, em oposição ao inferno. O céu pode ser concebido como um objeto do *self* artístico-religioso, que apresenta o vértice estético e sagrado, inserindo o enunciador e, conseqüentemente, o enunciatário na atemporalidade da experiência humana.

Por último, emerge mais uma referência do mundo natural com a projeção do mar, realização do futuro de um presente que foi enunciado. O mar é a metáfora da eternidade, do não-fim – [...] *um mar que não tinha fim* - (MN, p. 305), indicando a continuidade das *mil e uma noites*. Para Jung, o desejo do homem é que as águas da morte se tornem águas da vida "[...] e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torna a pari-lo em suas profundidades [...] Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte!" (JUNG, s.d. p. 209).

A família real entra em cena, neste momento, para firmar a luta do bem contra o mal, amenizando as tensões do Ego, diante do inexorável: a morte material.

E o rei, a rainha, o príncipe e a princesa vinham no navio de guerra da frente.
[...] (MN, p. 305)

As forças sobrenaturais caminham ao lado do popular desde a Antiguidade e, reforçadas na Idade Média, chega aos nossos dias, representadas por Deus e o diabo. Essa é uma luta religiosa milenar que tem influência no comportamento das pessoas. A *sombra* – inferno e diabo – precisa integrar à consciência, uma vez que, sem ela, o mundo não se curará e o homem não se salvará.

Ainda neste episódio, o vocábulo *espadeando* pode assumir dois planos de leitura: num primeiro plano, a luta pela reconquista do que lhe é de direito (reinado), no mundo natural; num segundo plano, aponta para o futuro que, embora desconhecido e misterioso, pode ser intuído pela ideia do “sem fim” ou de esperança da vitória - a face positiva da *anima* e do *animus* vence a *sombra*. É a fantasia de vitória do bem contra o mal, da vida contra a morte, arquitetada pelo Ego.

Expressamente figurativos, os acontecimentos permitem a emergência de uma série de temas. O tema *estatismo* que permeia a narrativa está vinculado à

figura noite em *Agora, ali tinha um mistério: de **noite** era tudo silêncio [...]* (MN, p. 303) pela ideia do encantamento. É o tempo destinado ao descanso para que, ao amanhecer, nova labuta dê início. É neste momento que a vida humana é paralisada nas figuras das quatro palmeiras que, também, sugerem o tema *nacionalismo*, uma vez que a partir da *Canção de exílio* de Gonçalves Dias, com os versos *Minha terra tem palmeiras/Onde canta o sabiá*, a imagem da palmeira se tornou símbolo nacional. O tema *nacionalismo* está presente, no conto, em [...] *Aquelas **quatro palmeiras** naquele deserto e **mais nada...*** (MN, p. 304).

Arraigados ao tema *estatismo* emergem os temas *morte* e *luto*. O primeiro, impregnado de negação: ausência de companhia, necessidade vital do ser humano; do diálogo, da conversação e da socialização que permite interação. É diante dessa total letargia que nega a vida, que se reconhece o tema *morte*. O *luto* acontece em virtude da *morte* – também no sentido de derrotas e de outras perdas, além da vida - quando o vazio interior é preenchido pela solidão, silêncio e deserto, estágios passageiros e necessários a todos os homens, uma vez que o ser humano se constitui de um eu (subjetividade) e de uma coletividade (alteridade) para possibilidade de uma intersubjetividade. As figuras que podem testemunhar os temas *morte* e *luto* são:

[...] *Anoiteceu, ficou aquele **silêncio, nem o vento passava, tudo em silêncio.*** [...] (MN, p. 304)

[...] ***Desapareceu tudo. Só ficaram as palmeiras.*** [...] (MN, p.304)

[...] ***Ninguém ouvia nada.*** (MN, p. 304)

Ao tema *estatismo* está imbricado o seu oposto *dinamismo*, cuja figurativização se encontra no agir dos atores em cada narrativa inserida. É durante o dia que a dinâmica da ação humana se realiza em diferentes esferas de atividades sócioeconômicas. Daí porque a este tema subjaz o tema *vida*.

[...] *uns **cortando** cana, outros **carregando** os animais [...]* (MN, p. 303)

[...] *E o povo todo **trabalhando**. Uns **arrancavam** mandioca [...]* (MN, p. 304)

[...] *Era uns **apanhando** algodão, outros feijão [...]* (MN, p. 304)

[...] *Naquela igreja haja **chegar** gente! [...]* (MN, p. 304)

[...] *Aquele açude cheio de mulheres em redor **levando** roupa. [...]* (MN, p. 304)

Nos fragmentos acima, também fica expresso o tema *trabalho*. É o trabalho que faz a vida valer. Os homens trabalham em prol da sobrevivência, do progresso, da mudança. Os atores do engenho, da casa de farinha, do roçado de algodão, do açude e da cadeia, realizam suas atividades, ininterruptamente, num desejo de permanência, como se nada mais fosse necessário. Somente no povoado é que a dinâmica do trabalho aparece entremeada de *lazer* e “obrigação” espiritual. Essa estratégia discursiva parece estar ligada ao costume do sertanejo católico de passar o ano trabalhando e, somente no Natal, ir à cidade com o fim de participar da festa em comemoração ao nascimento de Cristo. A festa do Natal é destinada à participação na missa, batismos, casamentos e lazer, junto com os familiares, amigos, compadres e comadres.

A partir do exposto no parágrafo anterior, outro tema presente, no discurso, é a *religiosidade*, impresso a partir das figuras da igreja com o padre, os sacramentos do batismo e do casamento, além da imagem do céu com os anjos e São Pedro. As figuras a seguir comprovam o tema referido.

[...] *Tinha **igreja** com **padre** [...]* (MN, p. 304)

[...] *Aquele pessoalzão **sentado, esperando a hora da missa**. [...]* (MN, p. 304)

[...] *Depois da **missa** o **padre** foi **batizar** os meninos [...]* (MN, p. 304)

[...] *Terminaram os **batizados**, o **padre** foi fazer os **casamentos**. [...]* (MN, p. 304)

[...] *E as **almas** chegando. **São Pedro** na porta, com a chave da **Igreja**. [...]* (MN, p. 305)

Segundo a tradição religiosa do cristianismo católico, as pessoas, enquanto têm vida material, devem seguir a lei, cumprindo seus deveres e reivindicando seus direitos, enquanto cidadãos, bem como, devem ir à missa rezar pela própria alma e pelas almas dos que já morreram, amando a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a si mesmo (BÍBLIA, MATEUS, 22: 37-39), enquanto cristãos.

Assim, quebrando as regras que os fazem cidadãos e não reconhecendo a Deus como Pai, os homens são punidos com a cadeia e com a condenação ao inferno. A essas condições está relacionado o tema *prisão*. Além disso, a *prisão* inexorável da morte pode ser relacionada à ideia do encantamento. Pode-se perceber essa concepção de *prisão* a partir das figuras a seguir:

[...] *Aqueles guardas trazendo aqueles **presos** para a cadeia o dia todinho.*

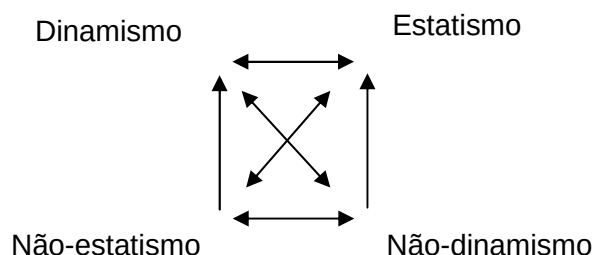
[...] (MN, p. 304)

[...] *Ali era um reinado que tinha sido **encantado**.* [...] (MN, p. 303)

*Agora, no outro dia apareceu o **Inferno**.* [...] (MN, p. 304)

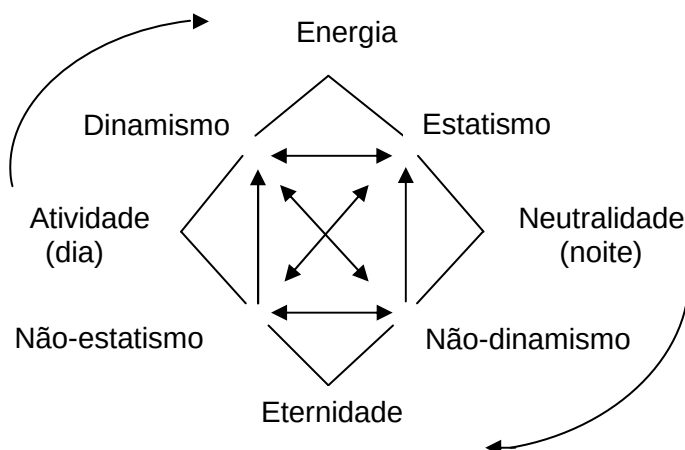
Dessa forma, têm-se duas alternativas, dois caminhos a escolher: o caminho do *mal* ou o caminho do *bem* que figuram como temas, aliás, comuns aos contos de encantamento. O *mal* caminha ao lado do *bem*. Um não pode existir sem o outro, embora um possa neutralizar a força do outro. No conto, o *bem* coexiste ao lado do *mal*, uma vez que, como foi argumentado, o surgimento do rei, no mar, figura como a representação do *Ego* ao encontro com a unidade.

Na sintaxe fundamental do conto, em nível das escolhas lexicais conscientes, predomina a tensão dialética entre os opostos *dinamismo versus estatismo*, a gerar o sentido do discurso. Na lógica do quadrado semiótico, têm-se como termos contraditórios *não-dinamismo* e *não-estatismo*, respectivamente, negando os termos básicos. A dêixis positiva é formada pelos termos *dinamismo* e *não-estatismo* e a dêixis negativa, pelos termos *estatismo* e *não-dinamismo*.



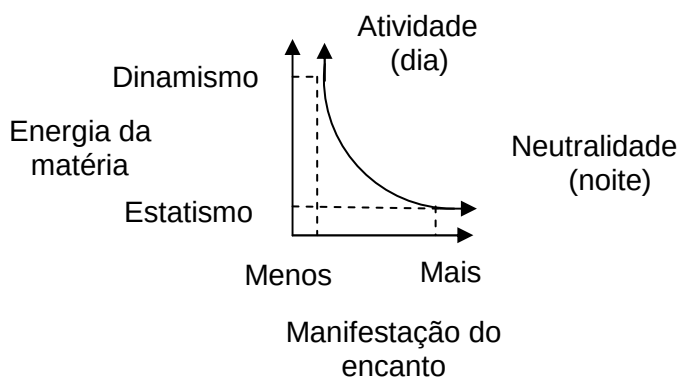
Evoluindo para o octógono, é possível conceber a energia no mundo material como domínio englobante dos opostos básicos *dinamismo versus estatismo*. Da relação de implicação entre *dinamismo* e *não-estatismo*, concebe-se o metatermo *atividade*; da relação de implicação entre *estatismo* e *não-dinamismo*, concebe-se o

metatermo *neutralidade*; e da relação entre os contraditórios *não-dinamismo* e *não-estatismo*, tem-se a *eternidade*. Veja-se a representação gráfica.



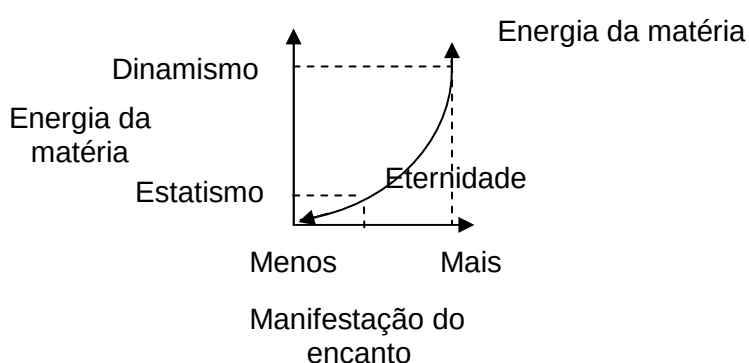
A *atividade*, presente em todos os episódios da macro-narrativa, quando, no mundo material, há energia humana em atividade, gera o princípio da participação, enquanto a *neutralidade* gera o princípio da exclusão, uma vez que este valor se faz presente no momento em que não aparece vida humana, constituindo-se de energia estática.

Colocando sob a ótica da semiótica tensiva que propõe, ao lado do quadrado semiótico, a fundamentação do sentido a partir da articulação de dois eixos, o da extensidade (domínio da expressão) e o da intensidade (domínio do conteúdo), regulados por inflexões tônicas sobre cada eixo, é possível analisar a intensidade da *energia*, variando entre o *estatismo* e o *dinamismo*, logo, situando-se no eixo da intensidade (sensível), enquanto a apreensão da quantidade da *manifestação do encanto* situa-se no eixo da extensidade (inteligível), variando entre *menos* e *mais*.



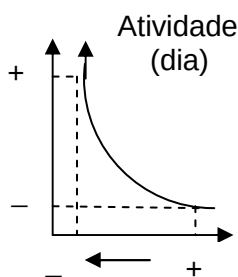
Verificando o gráfico tensivo, observa-se que, da correlação entre os dois eixos (intensidade e extensidade), resultam os valores *atividade* e *neutralidade*. A *atividade*, figurativizada pelas ações das pessoas, durante o dia, é caracterizada pelo *dinamismo de energia da matéria* e *menos manifestação do encanto*, enquanto a *neutralidade*, figurativizada pelas palmeiras, durante a noite, caracteriza-se pelo *estatismo de energia da matéria* e *mais manifestação do encanto*.

Considerando o conto como um todo, observa-se que há uma predominância da *atividade*, fruto da correlação entre o *dinamismo de energia da matéria*, situado no eixo da intensidade, e *mais manifestação do encanto*, no eixo da extensidade, uma vez que a matéria é eufórica para os mortais, uma vez que é um aspecto do mundo natural, em que acontecem as conquistas humanas. Esse é um aspecto corpóreo, a que se pode chamar de descontinuidade, visto que o ser humano que nele habita, morre misteriosamente, marcado pela saudade da continuidade perdida. Da mesma forma, o *estatismo de energia da matéria* que figura na noite, em intersecção com *menos manifestação do encanto*, entendendo o encanto como mistério de vida e morte, faz emergir a *eternidade*, um valor que se coloca fora da dinâmica do mundo natural, portanto, desconhecido para os mortais, enquanto vivem no *mundo material*. A essa *eternidade* se pode chamar de continuidade, à medida que a morte tem o sentido da continuidade da vida, noutra dimensão, da busca de sua completude primordial, do encontro com Deus.

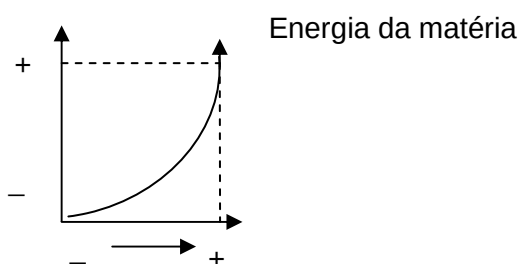


Todos os valores explicitados a partir das correlações demonstradas estão presentes no conto. A *atividade* está presente, durante o dia, em todas as formas de vida: no trabalho, no lazer, nas punições, fazendo jus ao progresso, à mudança. Essa *atividade*, resultante do *dinamismo* da matéria e *menos manifestação do encanto*, é um valor eufórico para os atores do mundo natural que se destacam no

conto. Assim, sob o ponto de vista desses atores, o esquema tensivo é o da correlação inversa ascendente.



A *energia da matéria*, concebida a partir da manifestação dos fenômenos físicos da noite, quando ocorre a *neutralidade* humana, e do dia, quando ocorre mais *atividade* humana, é eufórica para o enunciador que persuade o enunciatário a vê-la da mesma forma. Isso acontece porque, no discurso, o mistério do ciclo noite/dia/noite se mostra como necessário ao aperfeiçoamento dos valores do consciente e do inconsciente pessoal a partir da emergência do inconsciente coletivo, promovendo, dessa forma, o equilíbrio de tendências que se constroem ao longo da história da humanidade e se refletem em cada indivíduo em particular. Assim, o esquema tensivo que pode representar esse ponto de vista é o da correlação direta.



4.2 O macaco e o rabo

4.2.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de um macaco que, preocupado com o rabo da cutia, esqueceu o próprio rabo na estrada, passando um carro de boi por cima e cortando-o. Imediatamente, um gato pegou o rabo do macaco. Deu-se uma sequência de pedidos do macaco, que lhe foram negados, para conseguir o rabo de volta. O gato só entregaria o rabo, se o macaco lhe trouxesse leite tirado da vaca; a vaca exigiu capim colhido pela velha; a velha pediu sapatos feitos pelo sapateiro; o sapateiro quis cerdas do porco; o porco pediu chuva das nuvens; as nuvens pediram fogo das pedras; as pedras quiseram rios das fontes. E, por fim, as fontes nada pediram, realizando o pedido do macaco. Dessa forma, cada um dos seres recebeu o que queria como condição para realizar o desejo do macaco. Satisfeito, o macaco recebeu seu rabo do gato, mas o rejeitou porque já estava podre.

Segmentação

- Sg. 1 = O macaco ordena que a cutia tire o rabo da estrada;
- Sg. 2 = Passa o carro de boi e corta o rabo do macaco;
- Sg. 3 = O gato que estava à espreita, se apossa do rabo do macaco;
- Sg. 4 = O macaco pede seu rabo de volta ao gato;
- Sg. 5 = O gato exige leite em troca do rabo;
- Sg. 6 = O macaco vai pedir leite à vaca;
- Sg. 7 = A vaca exige capim em troca de leite;
- Sg. 8 = O macaco vai pedir capim à velha;
- Sg. 9 = A velha exige sapatos em troca de capim;
- Sg. 10 = O macaco vai pedir sapatos sapateiro;
- Sg. 11 = O sapateiro exige cerda em troca dos sapatos;
- Sg. 12 = O macaco vai pedir cerda ao porco;
- Sg. 13 = O porco exige chuva em troca da cerda;
- Sg.14 = O macaco vai pedir chuva às nuvens;
- Sg.15 = As nuvens exigem fogo em troca da chuva;
- Sg. 16 = O macaco vai pedir fogo às pedras;
- Sg. 17 = As pedras exigem rios em troca do fogo;
- Sg. 18 = O macaco vai pedir rios às fontes;

Sg. 19 = As fontes dá rios ao macaco e os pedidos anteriores realizam-se, em cadeia. Quando chega vez do macaco receber o rabo, este o dispensa porque o rabo apodreceu;

4.2.2 Análise

Iniciando a análise a partir do nível narrativo, investiga-se a presença dos sujeitos semióticos que realizam um percurso em busca de um objeto de valor, representando o simulacro da vida real, em que o agir reflete conteúdos conscientes e inconscientes.

No conto, ora em análise, destacam-se onze sujeitos semióticos. O Sujeito semiótico 1 (S_1), figurativizado pela Cutia, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-fazer* o que o macaco – Destinador – lhe determina. Seu Objeto de Valor é proteger-se. O S_1 aceita a manipulação do Destinador, cujo discurso o intimida, uma vez que o contrato entre eles apresenta uma sanção negativa. Veja-se o programa narrativo do S_1 .



Com um discurso persuasivo do *dever-fazer*, o S_1 inicia seu percurso disjunto do objeto de valor, passando ao estado final de conjunção. Com uma competência modal caracterizada pelo saber ouvir, o S_1 consegue atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

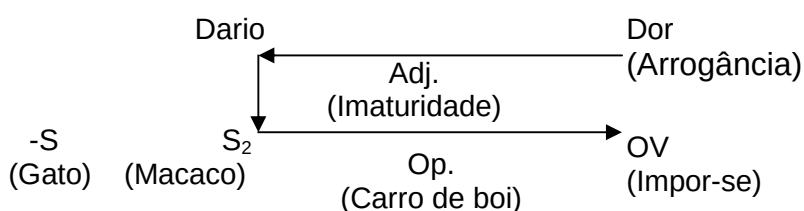


<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (saber ouvir)	[Dor (macaco) $\rightarrow$ S ₁ (Cutia)] $\cap$ OV ₁ (proteção)	(dever-fazer)



<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores descritivos</u>
F (escutar o macaco)	[Dor (macaco) $\rightarrow$ S ₁ (Cutia)] $\cap$ Ov ₁ (proteção)	(rabo)

O S₂, figurativizado pelo macaco, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-poder-fazer* a Cutia proteger-se. Seu Objeto de Valor é impor-se, uma vez que se acha no poder de fazer a cutia agir. Destinado pela arrogância, tem como Adjuvante a imaturidade e como Oponente o carro de boi que lhe tira o objeto de exibicionismo – o rabo. Atuando como Antissujeito, aparece o gato que lhe rouba o rabo e foge. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo desse sujeito, enquanto manipulador.



O discurso desse sujeito se manifesta por uma manipulação, no plano pragmático, fazendo acontecer uma intimidação, uma vez que oferece uma sensação negativa. O estado inicial desse sujeito é de disjunção com seu objeto de valor, permanecendo disjunto, em seu estado final. Com uma competência modal assentada na imaturidade, o S₂ não consegue atingir seu objetivo, uma vez que dele foi espoliado o objeto de poder – rabo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (arrogância) $\rightarrow$ S₂ (macaco)
(imaturidade)]

Privação

U OV₁
(impor-se)

Valores modais

(querer-poder-fazer)



PN de performance

F
(tentar impor-se) $\rightarrow$ neutralizada pela
perda do rabo

Privação

$[(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$

Valores descritivos
(rabo)

Ao ser privado do poder, representado pelo rabo, o macaco assume o papel actancial de S₃ que, durante esse percurso, age como sujeito modalizado por um *querer-ser* um macaco com rabo e, para tanto, realiza um percurso, em que é manipulado pelos actantes a quem pede ajuda, logo, sujeito de um *dever-fazer*. O rabo (poder) é o Objeto de Valor principal. Para consegui-lo, torna-se sujeito de um *querer-fazer* e um *dever-fazer* o que seus Destinadores – gato, vaca, sapateiro, porco, nuvens e pedras – com uma manipulação positiva, determinam-lhe. O gato é o Antissujeito, uma vez que roubou o rabo e o querer do gato, o Antidestinator. As fontes são seus Adjuvantes e o tempo e a efemeridade da matéria são os Oponentes. O S₃, para conseguir o rabo, segue um percurso em busca de leite (OV₂) para o gato, capim (OV₃) para a vaca, sapato (OV₄) para a velha, cerda (OV₅) para o sapateiro, chuvas (OV₆) para o porco, fogo (OV₇) para as nuvens e rios (OV₈) para as pedras. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S₃, enquanto sujeito manipulado.

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (gato/vaca/ → S₃ (macaco)
(ser mediador) sapateiro/
porco/nuvens)

Privação

U OV₁
(rabo)

Valores modais

(querer-dever-fazer)



PN de performance

F

(buscar o rabo) →

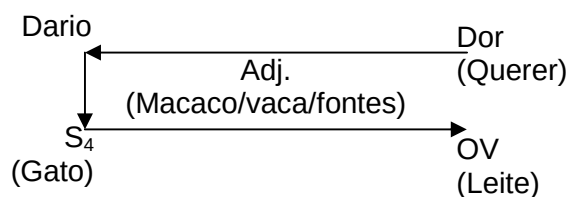
neutralizada pela
putrefação
do rabo

Privação

$[(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$

Valores descritivos
(poder)

O S₄, figurativizado pelo gato, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₄ tem como Objeto de Valor o leite que o macaco deve conseguir da vaca. Além do macaco, são seus Adjuvantes a vaca e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₄.



Assim, com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjuncto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₄, cuja competência modal assenta-se no poder de reter o rabo do macaco, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₄ (gato)]
(reter o rabo)

Aquisição

$\cap OV_1$
(leite)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₄ (gato)]
(manipular o macaco)

Aquisição

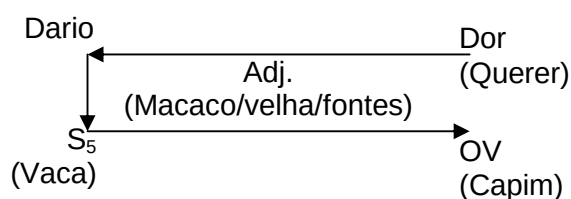
$\cap OV_1$
(leite)

Valores

descritivos

(alimento)

O S₅, figurativizado pela vaca, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₅ tem como Objeto de Valor o capim que o macaco deve conseguir da velha. Além do macaco, são seus Adjuvantes, a velha e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₅.



Com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₅, cuja competência modal assenta-se no poder dar leite, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(dar leite)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₅ (vaca)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(capim)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F
(manipular o
macaco)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₅ (vaca)]

Aquisição

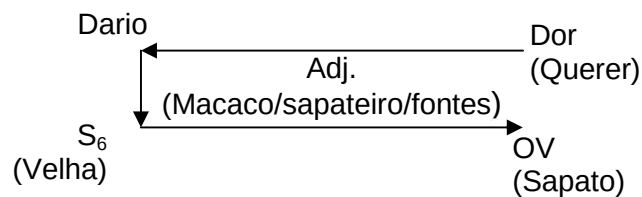
$\cap OV_1$
(capim)

Valores

descritivos

(alimento)

O S₆, figurativizado pela velha, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₆ tem como Objeto de Valor o sapato que o macaco deve conseguir do sapateiro. Além do macaco, são seus Adjuvantes, o sapateiro e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₆.



Com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₆, cuja competência modal assenta-se no poder conseguir capim, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₆ (velha)]
(conseguir capim)

Aquisição

$\cap OV_1$
(sapato)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₆ (velha)]
(manipular o
o macaco)

Aquisição

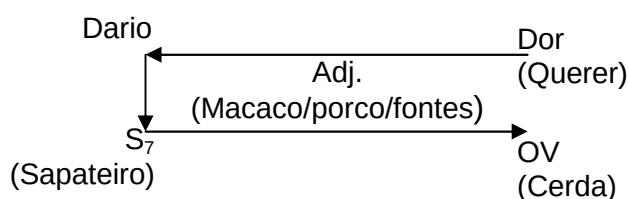
$\cap OV_1$
(sapato)

Valores

descritivos

(proteção
para os pés)

O S₇, figurativizado pelo sapateiro, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₇ tem como Objeto de Valor a cerda que o macaco deve conseguir do porco. Além do macaco, são seus Adjuvantes, o porco e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₇.



Com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₇, cuja competência modal assenta-se no poder fazer sapatos, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₇ (sapateiro)]
(fazer sapatos)

Aquisição

$\cap OV_1$
(cerda)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₇ (sapateiro)]
(manipular o macaco)

Aquisição

$\cap OV_1$
(cerda)

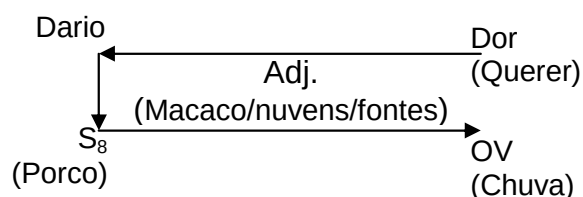
Valores

descritivos

(ferramenta de trabalho)

io

O S₈, figurativizado pelo porco, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₈ tem como Objeto de Valor a chuva que o macaco deve conseguir das nuvens. Além do macaco, são seus Adjuvantes, as nuvens e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₈.



Com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₈, cuja competência modal assenta-se no poder dar cerdas, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S₈ (porco)]
(dar cerdas)

Aquisição

∩ OV₁
(chuva)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S₈ (porco)]
(manipular
o macaco)

Aquisição

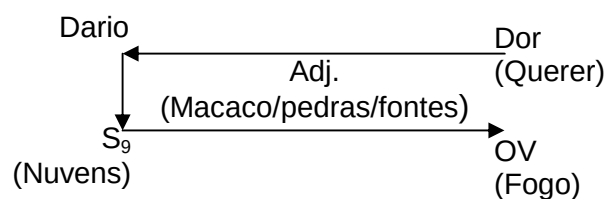
∩ OV₁
(chuva)

Valores

descritivos

(sacrifício)

O S₉, figurativizado pelas nuvens, instaura-se, na narrativa pela modalização de *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₉ tem como Objeto de Valor o fogo, que o macaco deve conseguir das pedras. Além do macaco, são seus Adjuvantes, as pedras e as fontes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₉.



Com um discurso tentador, oferecendo uma sansão positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₉, cuja competência modal assenta-se no poder dar chuva, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₉ (nuvens)]
(dar chover)

Aquisição

$\cap OV_1$
(fogo)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₉ (nuvens)]
(manipular
o macaco)

Aquisição

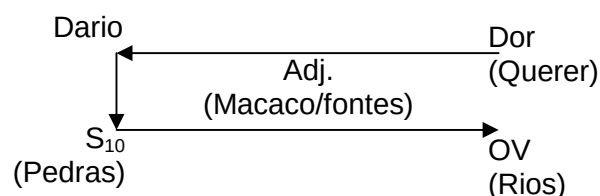
$\cap Ov_1$
(fogo)

Valores

descritivos

(vida)

O S₁₀, figurativizado pelas pedras, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o macaco agir. Automotivado e sem Oponente, o S₁₀ tem como Objeto de Valor os rios, que o macaco deve conseguir das fontes. Além do macaco, as fontes são também seus Adjuvantes. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₁₀.



Com um discurso manipulador de cunho tentador, oferecendo uma sensação positiva, esse sujeito inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. O S₁₀, cuja competência modal assenta-se no poder dar fogo, executa uma *performance* de cunho manipulador, atingindo o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (S_{10} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(dar fogo)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₁₀ (pedras)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(rios)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F
(manipular
o macaco)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₁₀ (pedras)]

Aquisição

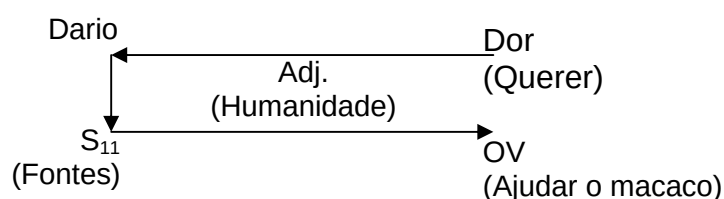
$\cap Ov_1$
(rios)

Valores

descritivos

(vida)

O S₁₁, figurativizado pelas fontes, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-fazer* e um *querer-fazer* o que o macaco pede. Automotivado e sem Oponente, o S₁₁ tem como Objeto de Valor ajudar o macaco, contando com o sentimento de humanidade como Adjuvante. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S₁₁.



Com um discurso persuasivo, esse sujeito inicia seu percurso disjuncto de seu Objeto de Valor e termina conjunto com o mesmo, por um próprio fazer transformador. O S₁₁, cuja competência modal assenta-se no poder dar rios, executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(dar rios)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₁₁ (fontes)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o macaco)

Valores modais

(poder-querer-fazer)



PN de performance

F

[Dor (querer) $\rightarrow$ S₁₁ (fontes)]

(atender o macaco)

Aquisição

$\cap Ov_1$
(chaveiro do céu)

Valores

descritivos

(humanidade)

Finalizando a análise da estrutura narrativa, adentra-se ao nível discursivo do percurso gerativo da significação, onde se encontra um enunciador projetado por um *eu* implícito, operando por um processo de enunciação enunciva, uma vez que se posiciona como de fora do enunciado, distanciando-se por um processo de debreagem enunciva.

Uma ocasião achava-se na beira da estrada um macaco e uma cutia vinha passando na mesma estrada um carro de bois cantando. [...] (MR, p. 129)

Apoderando-se do universo lúdico, comumente usado para atrair a atenção infantil, o enunciador projeta seres que integram a natureza animal, a vegetal e a mineral, parodiando o simulacro natural das relações humanas, em que se dá a evolução do *eu*, enquanto individualidade, através do contato com o *outro*, enquanto coletividade. Dessa forma, cria uma espécie de brincadeira narrativa, cuja intenção parece ser a de mostrar ao aprendiz que, para evoluir, interiormente, é necessário observar a natureza que se configura desapegada aos valores materiais, compreendendo que a existência, no mundo natural, constitui uma teia de interdependências, quando se manifestam os afetos em constante movimento. Para

credibilizar essa verdade, o enunciador projeta, no discurso, dez atores indicados pelo papel temático: oito com nomeação da espécie a que pertence (cutia, macaco, gato, vaca, porco, nuvens, pedras e fontes); um nomeado com a indicação da fase da vida em que se encontra (velha) e outro pela profissão que exerce (sapateiro), indicações que permitem ao enunciatário sentir e apreender afetos que permeiam a vida no mundo natural. A cutia e as fontes são projetadas, no discurso, por uma debreagem enunciativa, visto que são referenciadas pela fala do enunciador, sem, portanto, posicionarem-se com fala própria em primeira pessoa.

*[...] O macaco disse para a **cutia**: (MR, p. 129)*

*— Pede às **fontes**. (MR, p. 130)*

Os demais atores são projetados pela debreagem enunciativa, através da enunciação do enunciador e/ou quando a voz é delegada a outros atores, e pela debreagem enunciativa, quando acontece a enunciação em primeira pessoa dos próprios atores, nas debreagens internas. Observe-se o quadro.

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Macaco	<i>[...] O macaco disse para a cutia: (MR, p. 129)</i>	<i>— Onde (eu) tiro leite? [...] (MR, p. 129)</i>
Gato	<i>[...] O gato disse: (MR, p. 129)</i>	<i>— (eu) Só te dou, se me deres leite. (MR, p. 129)</i>
Vaca	<i>O macaco foi à vaca e disse: (MR, p. 129) — Vaca, dá-me leite [...] (MR, p. 129)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres capim! [...] (MR, p. 129)</i>
Velha	<i>— Pede à velha. (MR, p. 129)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres sapatos! (MR, p. 129)</i>
Sapateiro	<i>— Pede ao sapateiro. (MR, p. 129)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres cerda! (MR, p. 130)</i>
Porco	<i>— Pede ao porco. (MR, p. 130)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres chuva! (MR, p. 130)</i>
Nuvens	<i>— Pede às nuvens. (MR, p. 130)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres fogo! (MR, p. 130)</i>
Pedras	<i>— Pede às pedras. (MR, p. 130)</i>	<i>— Não dou; (eu) só se me deres rios! (MR, p. 130)</i>

As debreagens apresentadas acima fazem parte da simulação de um diálogo, criando uma unidade denominada discurso direto, objetivando um efeito de verdade.

Esse efeito proporciona ao enunciatário a ilusão de que ouve as verdadeiras falas. O enunciador coloca os atores em cena e a eles delega voz.

A cutia é a projeção da humildade, da personalidade introvertida, visto que, ao ser manipulada, responde com o silêncio, deixando que a própria vida se encarregue de dar as lições de que o macaco precisa para crescer. A cutia atua como motivo para o macaco impor sua autoridade, sua arrogância, seu egocentrismo, enfim, sua ingenuidade, semelhante a uma criança, em sua fase egocêntrica. Tais aspectos estão subentendidos em, por exemplo, – *Tira o teu rabo da estrada, senão o carro passa e corta* (MR, p. 129).

Este animal pode ser visto como a metáfora do feminino, simbolizando a *anima*. Com apenas um quase rabo, sente-se castrada em relação ao masculino que exhibe seu poder e, por isso, cala à sua manipulação. É um ente sem voz, como o feminino ideal, predominante na literatura popular, reescrevendo a memória popular da imagem da mulher submissa, saindo de cena, para o macaco poder seguir interagindo. No entanto, para o inconsciente coletivo é uma *anima* negativa, na medida em que cala e não reage.

Ao projetar o macaco, o enunciador parece querer mostrar a imaturidade de qualquer pessoa em quem o *self* está em processo de constituição. O macaco é aquele que, afetado pelo apego material adquirido pela experiência, no mundo sensitivo, busca, persistentemente, o efêmero. Ele é instintivo e desinibido. Dessa forma, simboliza o *ego*, articulando as demandas do *id*. No entanto, durante o percurso, em busca do seu objeto de desejo, experimenta o exterior, adquirindo, em ritmo próprio e, ao seu modo, um corpo próprio. É nessa experiência com o *não-eu*, a alteridade, que o macaco atinge a plenitude do desapego, quando ficou indiferente ao rabo a que antes era apegado. O rabo para ele, inicialmente, funcionava como instrumento de exibicionismo – o falo – sobre a quase inexistência do rabo na cutia. Embora sua superioridade, isto é, seu poder fosse superficial, no momento da castração, não aceita que o tenha perdido. Dá-se, então, a frustração, processo natural, que surge na vida das pessoas sob diversas faces, mas necessário ao crescimento pessoal de cada um.

Ao caminhar pelas relações intersubjetivas, atuando como mediador dos desejos dos outros atores que o manipulam e em busca da realização do seu próprio desejo, o macaco percebe que o rabo não consistia um valor essencial, uma vez que, sem esse instrumento, foi capaz de se auto-afirmar e dispensar o rabo

deteriorado. Além disso, o conto vai permitindo, à medida que avança, ao enunciatário compreender que um ser sempre depende do outro em algum aspecto. Neste experimentar a alteridade, o macaco, inicialmente personificando o *animus* negativo, progride para o *animus* positivo. Esse fato é um simulacro do processo de crescimento interior que acontece com o ser humano.

Alcançou o macaco todos os seus pedidos. O gato [...] entregou o rabo. O macaco não quis mais [...] (MR, p. 130)

O macaco vai buscar no gato o que este dispõe para a realização dos prazeres do *Ego*: o rabo. O gato age segundo sua natureza animal de felino carnívoro e instintivo, quando espreita o macaco e, agilmente, rouba-lhe o rabo. Personaliza o astuto, o esperto, aquele que se aproveita dos momentos em que o outro se encontra em situação conflituosa para manipulá-lo e dela tirar proveito próprio. O gato não precisava do rabo. Ele roubou o rabo do macaco somente para vê-lo sofrer e, além disso, devolveu-o podre. Trata-se de uma atitude sádica, como é uma das características da *anima* negativa.

[...] Estava um gato escondido dentro de uma moita, saltou no pedaço do rabo do macaco e correu. [...] (MR, p. 129)

O gato disse: (MR, p. 129)

— Só te dou, se me deres leite. (MR, p. 129)

Na astrologia chinesa, o gato é considerado feminino, bem adequado a este conto, uma vez que o gato pega o “rabo” do macaco e, de posse dele, passa a manipular o macaco que age conforme o contrato. Assim, pode ser considerado o negro feminino, associado à natureza instintiva da mulher, ao refinamento e ao prazer. Essa postura simboliza o lado negativo da *anima*, como uma tendência negativa e universal das heranças pré-infantis da humanidade. A *anima* negativa, passível de causar conflitos interiores, é neutralizada, quando o indivíduo passa pelo processo de individuação que, apesar de doloroso, permite evolução interior.

Acreditando na promessa do gato de que entregará o rabo se receber o leite, o macaco vai à procura da vaca que, por sua vez, exige capim a ser conseguido com a velha. Na projeção da vaca e da velha emerge mais uma vez a *anima*,

aspectos femininos na psique masculina. São imagens do arquétipo materno, dando condição para o crescimento, uma vez que fornece fonte de vida e cuidados: leite e capim, respectivamente. Ao mesmo tempo em que este arquétipo é fonte de nutrição, também manipula.

— *Vaca, dá-me leite para dar ao gato, para o gato dar-me o meu rabo.*

— *Não dou; só se me deres capim! — disse a vaca. (MR, p. 129)*

— *Velha, dá-me capim, para eu dar à vaca, para a vaca dar-me leite, o leite para o gato me dar o meu rabo.*

— *Não dou; só se me deres uns sapatos. (MR, p. 129)*

No caso do conto, a manipulação pode ser concebida como um aspecto positivo, uma estratégia comum empregada pelas mães, quando colocam os filhos para crescer, através de uma “negociação”, colocando-os em campo para aprender com a prática de seus próprios esforços.

O sapateiro e o porco simbolizam o *animus*, arquétipo masculino na psique feminina. O primeiro evidencia a ideia de trabalho como necessário para promover o progresso e o conforto. O segundo, o espírito de servidão, uma vez que dá cerdas para o trabalho do sapateiro. Isso justifica o fato de ele pedir chuvas, pois, em muitas civilizações focadas na agricultura, a chuva simbolizar sangue, justificando os rituais de sacrifício dos animais.

— *Pede ao sapateiro. (MR, p. 129)*

— *Donde tiro cerda? (MR, p. 130)*

— *Pede ao porco. (MR, p. 130)*

Tanto a ideia de trabalho, quanto a de servidão estão presentes no inconsciente coletivo, visto que desde os antepassados, o homem trabalha para sobreviver, aprimorando o viver social, e o animal serve ao homem. Alguns animais para servirem ao homem são sacrificados, como é o caso do porco que, além de cerdas, também fornece a carne, ou seja, a própria vida.

Ao projetar as nuvens, pedras e fontes, o enunciador faz referência, conscientemente, à natureza mineral em que se destacam os seres não-vivos: nuvens é um conjunto de pequenas partículas de água ou gelo suspensas na

atmosfera, resultado da evaporação; pedras são materiais sólidos, compostos de minerais, resultantes de ações naturais; e fontes são locais de onde emerge a água que sai do subsolo.

— *Nuvens, dai-me chuva, [...] (MR, p. 130)*

— *Pedras, dai-me fogo, [...] (MR, p. 130)*

— *Fontes, dai-me rios, [...] (MR, p. 130)*

No entanto, esses seres, no nível inconsciente, são projetados, no texto, como indicadores de atributos, com os quais o homem deve adquirir experiências, constituindo aspectos positivos e negativos comuns à vida humana. Além disso, inferem a ideia de interdependência entre os seres da natureza.

As nuvens, neste conto, fazem referência, inconscientemente, à sexualidade e à reprodução. Das nuvens, nasce a chuva. Esta, como resultante da ação e da iniciativa do céu e das divindades que nele vivem, simboliza, universalmente, a fertilidade e a fecundidade. Assim, é comparada à semente humana, o fluido divino que inicia a vida. Como filha das nuvens e das tempestades, a chuva tem relação com o fogo e a água. Para Brandão (1998, v. I, p. 235), as nuvens configuram “corpo de arrebatamento espiritual” e a sua dissolução “corpo de transformação”. É como se o enunciador, com essa projeção, quisesse dizer que, com estes seres, o ser que está em fase de constituição do *self*, consegue conceber um poder involuntário sobre si, que vem além do natural, um superior atemporal e, dessa forma, gerar uma transformação interior e, conseqüentemente, física.

As nuvens, assim concebidas, vão desejar o fogo conseguido através das pedras. O conto caminha pelas três naturezas: a animal, a vegetal e a mineral. Percebe-se que as três são interdependentes, pois, na projeção dos atores, o enunciador, simulando a vida real, evidencia a intersecção entre estes universos.

Ao projetar as pedras, o enunciador, inconscientemente, faz uma analogia ao *centro* do mundo. Esse centro mítico é único no céu e múltiplo na terra. Cada civilização tem seu “ponto de vista”, concebido como a “junção entre o desejo coletivo do homem e o poder sobrenatural de satisfazer esse desejo”, seja por um saber ou por amor, seja por uma ação. E é no *centro* do mundo que congregam esse desejo e esse poder. A ideia de *centro* está associada à concepção de canal de comunicação. *Centro* é o ponto de intersecção entre Céu, Terra e Inferno. No

conto, o *centro* pode indicar a intersecção entre os reinos animal, vegetal e mineral. E por indicar a intersecção entre os três reinos referidos e também a ruptura, esse *centro* que a pedra simboliza atinge o divino, uma vez que o universo é criado por Deus. Além disso, pedra e homem “exprimem um duplo movimento de subida e descida”: “o homem nasce de Deus e a ele retorna” (BRANDÃO, 1998, v. II, p.59). Essa é a ideia da efemeridade da matéria sugerida pelo conto a partir da desintegração do rabo do macaco.

Friccionadas, as pedras produzem fogo, fator decisivo para a evolução e sobrevivência humana. De acordo com historiadores e arqueólogos, o domínio da produção do fogo foi um grande avanço para a humanidade. Antes disso, o fogo utilizado vinha de raios naturais. No conto, o fogo é gerado pelas pedras e assume várias conotações. Ao mesmo tempo em que se refere ao fogo propriamente dito, ao raio e ao sol, veicula, inconscientemente, valores que deverão ser apreendidos por qualquer homem, metaforizados, no conto, pelo macaco. Esses valores implícitos consistem na condição para a evolução pessoal e, conseqüentemente, social, de cada pessoa.

Certamente, uma das simbologias do fogo é o sobrenatural, como indicador das almas errantes, o fogo-fátuo¹⁰, seguido da ideia do Espírito divino (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 277). Como indicador do *fogo novo*, na liturgia católica, celebrada na noite de Páscoa, separando o puro do impuro, desintegrando o último, está voltado para a concepção de vida. E porque destrói o impuro, veicula o sentido de morte. Este é o aspecto destruidor do fogo que comporta a negação, a função diabólica representada pela forja, cujo fogo é, ao mesmo tempo, celeste e subterrâneo, ferramenta de “demiurgo” e de “demônio”. Brandão (1998, v. 1, p. 277) referenda que “a queda de nível é a de *Lúcifer*, ‘o que leva a luz celeste’, precipitado nas fornalhas do inferno: um fogo que brilha sem consumir, mas exclui para sempre toda e qualquer possibilidade de regeneração”.

Outra concepção atribuída ao fogo pode ser a ideia de crescimento físico do homem. O fogo recebe a significação voltada para a sexualidade, observada a partir da técnica de obtenção do mesmo “pela fricção, pelo atrito, pelo vaivém, imagem do ato sexual” (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 278). Já a espiritualização do fogo estaria voltada para a aquisição dele pela percussão, ou seja, pelo impacto. Essa

¹⁰ Fenômeno que ocorre sobre a superfície de lagos, pântanos ou cemitérios, quando um corpo orgânico entra em decomposição, liberando o gás metano (CH₄).

significação sexual do fogo tem caráter ambivalente, uma vez que pode ser divino ou demoníaco. De acordo com crenças arcaicas, “o fogo tem origem nos órgãos genitais das feiticeiras e das bruxas” (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 278). Nesse sentido, o fogo é espontâneo e natural, nasce do homem e no homem, necessitando ser controlado, nele, pelo superego.

As pedras, detentoras do fogo, desejado pelas nuvens, no conto, desejam rios. No plano consciente, os rios são correntes naturais de água que flui continuamente. Tem-se a ideia de movimento contínuo, do dinamismo das águas como forma de vida natural. A água metaforiza o sangue da terra que circula, indicando que o planeta vive. Quando a água para, é sinal de seca, morte. Certamente, a projeção dos rios está, simbolicamente, associada à “possibilidade universal e o *escoamento* das formas, da fertilidade, da morte e da renovação”. Os rios nascem em fontes e correm para um lugar comum – o mar – onde formam o uno. Simbolizam o retorno ao Princípio, à fonte divina. A passagem, o caminhar das águas no rio, representa a luta contra os obstáculos, que separam, no caso específico desse conto, o mundo sensível, representado pelo rabo que apodrece, e o estado de desapego, representado pelo não querer mais o rabo, em virtude do apodrecimento dele. Os rios que vieram, verticalmente, das chuvas, na tradição judaica, são as bênçãos do céu, atingindo o centro do mundo. Para os gregos, os rios são dotados de energia sexual, fertilizante, com decisões e atos misteriosos, capaz de “submergir, irrigar, fecundar e inundar” (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 265). É, enfim, a metáfora da existência humana, no seu fluir, na alternância de ânsias, desejos, sentimentos, paixões e múltiplos desvios. A esse respeito, Platão (1988, p. 127), refletindo sobre a ideia de Heráclito quando afirmou que “tudo passa e nada permanece”, referindo-se às águas dos rios, nas quais ninguém se banha duas vezes, indica que o homem vive em contínua e ininterrupta mudança.

Os rios que representam a vida em ação desejam as fontes, em virtude de ser nelas que eles nascem. Sem fontes, não há rios. Assim, simbolizam origem, expulsão de um corpo vivo do ventre pela necessidade de continuar vivendo, crescendo. Significa, portanto, o nascimento.

Na tentativa de explicar o processo geográfico de energia da natureza, nas fontes, como surgimento da vida, a mitologia concebe a ideia da existência de “divindades das águas claras, das fontes e das nascentes” responsáveis por conceber e criar grandes heróis. Estes apresentam aspectos apavorantes, que

constituem a causa por que todo nascimento está relacionado à morte e vice-versa (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 215).

No conto, as fontes que dão rios às pedras representam a morte do apego à matéria, às coisas efêmeras, ou, simplesmente ao que antes era apegado, para dar lugar ao nascimento do desapego à matéria, valorizando a vida em si, a oportunidade de crescimento, ao homem novo com novo olhar, ou para dar lugar a um novo apego, tornando-se indiferente ao anterior. As fontes também alimentam o apego, quando possibilitam aos atores o recebimento do seu pedido. É nas fontes que o macaco encontra ajuda e, conseqüentemente, a solução do seu problema. Incondicionalmente, as fontes favorecem o bom e o bem. E por ser responsável pelo fim do drama, possibilitando a solução para os problemas do macaco e dos demais atores, podem ser concebidas como um símbolo do *self*.

Os papéis temáticos dos atores são a representação simbólica da *persona*, ou seja, indicam como os seres que transitam no ambiente fictício do conto se portam socialmente. Cada um reconhece o outro como este, aparentemente, é. Através da *persona* o homem quer parecer com o que deseja parecer, ou então se esconde atrás de uma "máscara", ou até mesmo constrói uma *persona* definida, uma proteção para esconder o que não deseja que o outro reconheça.

A narrativa sustenta programas narrativos, didaticamente, engendrados com intenção de orientar crianças pequenas sobre valores que contribuem para um crescimento pessoal. Assim, os atores podem ser qualquer pessoa em fase de crescimento, em um tempo desordenado em relação ao *agora* da enunciação. Debreada temporalmente, a narrativa é deslocada para um *então* quando da fala do enunciador em, por exemplo, no emprego do pretérito imperfeito [...] **achavam-se na beira da estrada um macaco e uma cutia vinha passando** [...] (MR, p. 129) e no emprego do pretérito perfeito em *O macaco **disse** a cutia* (MR, p. 129). Predomina o pretérito perfeito, à medida que a narrativa avança, com ocorrências do pretérito imperfeito, no início do recorte que é o conto, justificando o *in media res*.

[...] **achavam-se na beira da estrada um macaco e uma cutia vinha passando** [...] (MR, p. 129)

[...] que **corria** o maior risco [...] (MR, p. 129)

[...] **Estava** um gato escondido [...] (MR, p. 129)

Há uma única ocorrência do tempo presente na voz do enunciador, denunciando uma debreagem enunciativa fugidia em [...] *não reparou o macaco que ele é que corria o maior risco* [...] (MR, p. 129). Ao delegar voz aos atores nos discursos diretos, predomina a enunciação enunciativa com o *agora* presente nas falas, imperando, quando o macaco aconselha a cutia a tirar o rabo da estrada e, quando ao realizar seus pedidos, depara-se sempre com um manipulador que o faz ir a outro e mais outro ator, construindo um enredo de dependências.

— **Tira** o teu rabo da estrada [...] (MR, p. 129)

— Só te **dou**, [...] (MR, p. 129)

— Onde **tiro** leite? (MR, p. 129)

— **Pede** à vaca. (MR, p. 129)

— Velha, **dá-me** capim, [...] (MR, p. 129)

— Nuvens, **dai-me** chuva, [...] (MR, p. 130)

O futuro do presente, no discurso, caracteriza a promessa de recompensa de cada manipulador do macaco – o manipulado. O destinador-manipulador, com um discurso hipotético faz o macaco crer que receberá o rabo, sob a condição de realizar o que lhe determinam. Esse discurso hipotético justifica o emprego do presente do subjuntivo, modo, formalmente, caracterizado pela incerteza, embora não cause incerteza no macaco, mas uma possibilidade de apropriar-se daquilo que representa o seu valor. Além disso, nesse presente pode-se incluir a ideia de imperativo, uma vez que na possibilidade subjaz um pedido, uma ordem. Isso acontece porque o imperativo é formado a partir do subjuntivo.

— Só te dou, se me **deres** leite. (MR, p. 129)

[...] para eu dar à velha, para a velha me **dar** capim, [...] (MR, p. 129)

— Fontes, dai-me rios, os rios **ser** para as pedras, [...] (MR, p. 130)

O tempo crônico projetado em *Uma ocasião* [...] (MR, p. 129) caracteriza-se por uma indeterminação, fazendo jus à intenção do texto de passar ensinamentos, no caso do conto, sobre o desenvolvimento da personalidade. Assim, não importa a determinação da temporalidade, uma vez que em qualquer época, sempre existirão

peças perpassando as fases do crescimento, seja ele físico, cognitivo ou espiritual.

Além dos tempos linguístico e crônico, identificados acima, destaca-se um tempo interior, ou melhor, o tempo do *self*, em que as aprendizagens se dão evolutiva e encadeadamente, com ritmo e peculiaridades individuais, embora com base, também, no coletivo, sinalizando, a cada experiência, fios da teia que liga o inconsciente ao consciente. As tendências universais inconscientes agem, incoativamente, sobre cada pessoa, engendrando um *eu* em que o *outro* está sempre presente. Isso é testemunhado através da *performance* do macaco, ente responsável pela metáfora do homem em crescimento.

Quanto à espacialização, *O macaco e o rabo*, como qualquer outro enunciado, pressupõe uma enunciação. Tratando-se de um conto popular, em que o enunciador é coletivo, pressupõe-se uma sequência de enunciações, em virtude do recontar de cada enunciador. Primeiramente, no espaço do *lá*, da memória que faz emergir a história do macaco. O enunciador, responsável pela enunciação, encontra-se, espacialmente, debruado e, ao projetar [...] *vinha passando* [...] (MR, p. 129) e [...] *veio o carro* [...] (MR, p. 129), se coloca num *aquí*, por pressuposição. No entanto, quando projeta acontecimentos no passado, constrói outro espaço que é o do enunciado e, novamente, se coloca por meio de uma debruagem.

O espaço tópico é responsável por situar o enunciador e os atores por meio de localizações geográficas, deixando pressuposta a intenção didática do enunciador. Através das referências, percebe-se a presença da paisagem natural e da paisagem artificial em sincronia com o encontro dos animais com o homem, ambos inseridos num ambiente rural indeterminado.

[...] **na beira da estrada** [...] (MR, p. 129)

[...] **dentro de uma moita** [...] (MR, p. 129)

Estrada pode ser qualquer lugar da paisagem natural em que seja comum o trânsito de animais e pessoas, característica da espécie de atores projetados no conto. *Moita*, além de configurar um ambiente de animal, pressupõe a ideia de sorrelfa, para aquele que, às escondidas, trama algo contra alguém.

Outra característica do espaço tópico é que, através da *estrada*, o vínculo entre os animais e o homem é reforçado, tendo em vista *estrada* como lugar de

encontros. É curioso observar, ainda, que é, na *estrada*, onde o macaco perde o rabo, cortado por um carro – máquina feita e guiada pelo homem –, ao mesmo tempo em que é puxado por bois ao homem subordinados. O conto mostra, com isso e o fato de o sapateiro querer cerda do porco, que a relação do homem com o animal é sempre traumática, uma vez que este é colocado sempre como inferior àquele.

Depois desse encontro inicial, motivo para o desenrolar da trama, os atores já não são mais localizados geograficamente. Os espaços, a partir de então, são interiores, demarcando o *eu* interior do macaco em diálogo com o *eu interior* de cada ator. Isso acontece, provavelmente, em virtude da intenção do texto: ensinar a quem está crescendo.

Intentando explicitar a riqueza semântica da estrutura discursiva do conto, ora em análise, é que se faz necessária a exploração dos procedimentos de tematização e figurativização, entendendo que os temas são investimentos semântico-conceituais que explicam eventos do mundo natural, enquanto as figuras são elementos ou expressões que se referem ao mundo exterior, passível de percepção pelos sentidos.

O tema *apego* permeia todo o conto como indicador de um afeto característico do ser humano, embora esteja revestido de negatividade, por impedir que os verdadeiros valores sejam vividos efetivamente. Para concretizar esse tema, o enunciador utiliza-se de figuras do mundo natural, cuja finalidade é construir a imagem do homem que se limita, em virtude da busca obsessiva pelas coisas efêmeras. A figurativização dessa imagem de homem acontece, no texto, pela descrição das ações dos atores que estão sempre em busca de algum valor, em especial, pela *performance* do macaco, quando busca satisfazer seu *ego*, desencadeando uma série de desejos nos atores com quem se relaciona, na medida em que a narrativa avança: o gato pega o rabo do macaco; o macaco quer o rabo de volta; o gato quer leite; a vaca quer capim; a velha quer sapatos; o sapateiro quer cerda; o porco quer chuva; as nuvens querem fogo; as pedras querem rios. Vejam-se as figuras que remetem ao tema *apego*:

*Estava um gato escondido dentro de uma moita, **saltou no pedaço do rabo do macaco e correu. Correu também o macaco atrás, pedindo o seu pedaço de rabo.** (MR, p. 129)*

O gato disse:

- Só te dou, se me deres **leite**. (MR, p. 129)
- Não dou; só se me deres **capim!** — disse a vaca. (MR, p. 129)
- Não dou; só se me deres uns **sapatos**. (MR, p. 129)
- Não dou; só se me deres **cerda**. (MR, p. 130)
- Não dou; só se me deres **chuva**. (MR, p. 130)
- Não dou; só se me deres **fogo**. (MR, p. 130)
- Não dou; só se me deres **rios**. (MR, p. 130)

A projeção do macaco e sua *performance* são a metáfora de uma pessoa, em fase de crescimento, obcecada pelo apego às coisas efêmeras¹¹, uma vez que segue um percurso em busca do rabo que finda por apodrecer. Assim como o macaco, os demais atores buscam o que é transitório, embora alguns objetos de desejo constituam necessidades básicas, como é o caso dos alimentos.

O texto intenta explicitar, com este percurso figurativo da busca que, apesar de mostrar-se apegado, é possível uma transformação para uma postura de *desapego*. Essa imagem do *desapego* é aquela em que o homem tem seu *self* constituído a partir de uma série de experiências que o permitem compreender o *eu* a partir da relação com o *outro*.

A natureza é *desapegada*, o que deve, provavelmente, ser a razão de, em *O macaco e o rabo*, os atores constituírem, predominantemente, animais e seres inanimados. Para concretizar o tema *desapego*, o enunciador projeta a atitude das *fontes* que nada exigem em troca de ajudar o macaco, diferenciando-as dos outros a quem o macaco pede ajuda. É também figura de *desapego* a postura do macaco quando rejeita o rabo por que tanto lutou.

— **Fontes, dai-me rios, os rios ser para as pedras [...]** (MR, p. 130)

Alcançou o macaco todos os seus **pedidos**. O gato bebeu o leite, entregou o rabo. O macaco **não quis mais**, porque o rabo estava podre. (MR, p. 130)

Além desses temas que constituem a base de todo o discurso, outros temas emergem, durante o desenrolar do enredo, contribuindo para a evolução interior

¹¹ A efemeridade aqui é indicadora, não somente da transitoriedade da matéria corrosiva, mas da efemeridade dos afetos, conforme a inconstância dos estados da alma.

daquele que sente e apreende os valores figurativos e compreende sua simbologia em consonância com os conteúdos do inconsciente coletivo.

Nutrição é outro tema presente no discurso. Este tema tem, no conto, como conceito comum, o processo biológico em que animais e vegetais utilizam alimentos para que seus organismos absorvam os nutrientes necessários a suas funções vitais. Para concretizar esse tema, o enunciador empregou as figuras *leite* como alimento do gato e *capim* como alimento da vaca para que esta possa produzir o leite. Além disso, esses alimentos não são frutos de dor e sofrimento de nenhum animal. *Leite* é alimento natural de todo mamífero e *capim* sugere a ideia do vegetal como alimento, genuinamente ideal, uma vez que vem da terra. Veja-se o contexto em que estão inseridas as figuras do tema *Nutrição*.

[...] *O gato disse:*

— Só te dou, se me deres **leite**. (MR, p. 129)

— Não dou; só se me deres **capim**! — disse a vaca. (MR, p. 130)

Outro tema que se sobressai é *servidão*, figurativizado pelos lexemas *cerda* e *porco*. O sapateiro quer *cerda* do porco e isso só é possível sacrificando o animal. O homem sempre se achou superior aos animais ao ponto de sacrificá-los para satisfazer prazeres relacionados à degustação, moda, entre outras vaidades. Isso comprova que o animal sempre foi um escravo a serviço das veleidades humanas. A ideia de sacrifício do porco está pressuposta quando ele pede chuva que, como já foi referido na actorialização, em várias civilizações agrícolas, simboliza o sangue, justificando o sacrifício dos animais. As figuras que remetem ao tema *servidão* podem ser vislumbradas no contexto a seguir:

— Sapateiro, dá-me sapatos [...]

— Não dou; só se me deres **cerda**.

— Onde tiro *cerda*?

— Pede ao **porco**.

— Porco, dá-me **cerda** [...]

— Não dou; só se me deres chuva. (MR, p. 130)

Vale salientar que a vaca não precisa ser sacrificada para fornecer o leite - pedido pelo gato - o que não acontece com o porco, quando o sapateiro pede sua cerda. Este, a partir de sua projeção e o desejo pela chuva, pontua para o tema *sacrifício*. A prática do *sacrifício* era comum na religião da Grécia Antiga, cujo templo não servia de lugar para o culto dos fiéis. Estes, hoje considerados pagãos, reuniam-se em torno de um altar exterior, onde acontecia o *sacrifício* (SACRIFÍCIO, 2010). Essa prática continua hoje, não em templos, mas nos matadouros das civilizações cristãs que sacrificam os animais em nome das várias manifestações de vaidades.

Trabalho é outro tema que emerge no discurso. As figuras responsáveis pela concretização desse tema são *sapato* e *sapateiro*. Por trabalho, entende-se a aplicação de forças e faculdades humanas, objetivando determinado fim. No conto, é o *sapateiro* que despende energia na fabricação de *sapatos* que irão servir para o uso da velha.

— *Pede ao **sapateiro**.*

— *Sapateiro, dá-me **sapatos**, [...] (MR, p. 130)*

Por tratar-se de um conto cujo objetivo primeiro é ensinar, através de metáforas, a todo aquele que se encontra em fase de crescimento, é natural que temas como *sexualidade* venham embutidos em figuras, de forma discreta, dado o tabu existente em relação a este tema. A figurativização do tema *sexualidade* emerge a partir dos lexemas *chuva*, *fogo*, *pedra* e *rios*.

— ***Nuvens**, dai-me **chuva**, [...]*

— *Donde tiro **fogo**?*

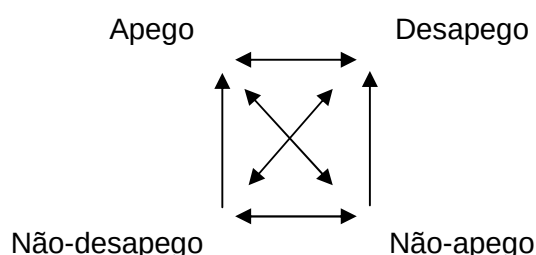
— *Pede às **pedras**.*

— *Donde tiro **rios**? (MR, p. 130)*

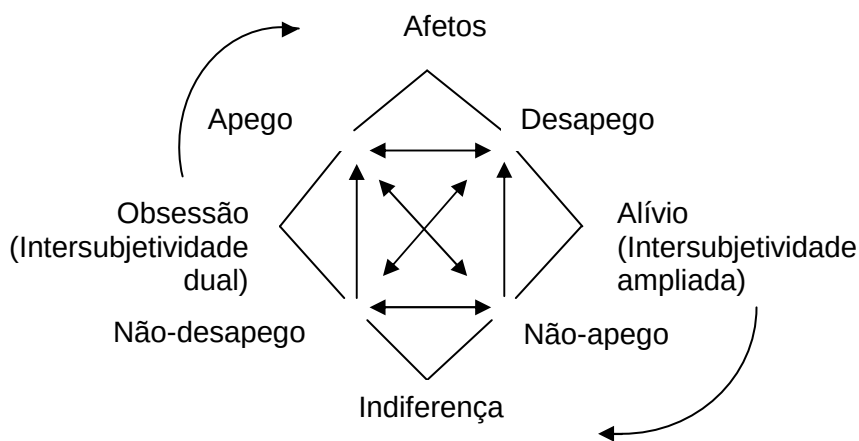
Como referido na actorialização, essas figuras indicam aspectos arraigados à ideia de *sexualidade*, como, por exemplo, reprodução, ritmo físico, energia sexual e fertilidade. Ao dispor desses elementos, o enunciador parece querer dizer que a *sexualidade* é uma característica geral experimentada por todo ser humano, independentemente da ideia de sexo propriamente dito, portanto, natural e espontânea. Infere-se, pois, a partir do conto, que o homem deve aprender com os

animais e com as manifestações da natureza, pois estas são manifestações de forças além do natural. E porque a natureza é espontânea e sem tabus, é preciso que as pulsões sejam controladas.

Adentrando na estrutura fundamental do percurso gerativo da significação aplicado ao conto *O macaco e o rabo*, observa-se a tensão dialética entre os opostos *apego versus desapego*. Dialeticamente, no quadrado semiótico, destacam-se os termos contraditórios *não-apego* e *não-desapego*. Fica, pois, a dêixis positiva formada pelos termos *apego* e *não-desapego* e a dêixis negativa, pelos termos *desapego* e *não-apego*.

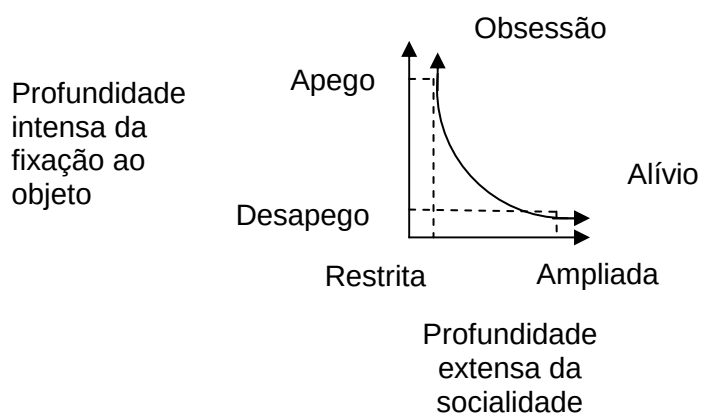


Representando no octógono semiótico, os *afetos* vão constituir o domínio englobante do *apego* e do *desapego*, termos básicos opostos. Da relação de implicação entre *apego* e *não-desapego*, concebe-se o metatermo *obsessão*, caracterizado por uma subjetividade dual; da relação de implicação entre *desapego* e *não-apego*, concebe-se o metatermo *alívio*, caracterizado por uma subjetividade ampliada; e da relação do *não-desapego* e *não-apego*, destaca-se a *indiferença*, que pode caracterizar tanto o estado das coisas, quanto dos sujeitos quando desapegados de um objeto a que antes era apegado.



A *obsessão* é geradora do princípio da participação, uma vez que é uma característica inerente ao ser humano e também ao ser irracional, já que estão sempre apegados a algo, levando em conta também as necessidades, enquanto o *desapego* é gerador do princípio da exclusão porque, ao tornar-se desapegado, acontece a separação.

Reportando à semiótica tensiva que intenta, ao lado quadrado semiótico, a geração de sentido, a partir da articulação de dois eixos, o da extensidade (domínio da expressão) e o da intensidade (domínio do conteúdo), regulados por inflexões tônicas sobre cada eixo, é possível refletir sobre os afetos, segundo a profundidade intensa da fixação do objeto e sua profundidade extensa da socialidade. O eixo da *profundidade intensa da fixação ao objeto*, onde figuram os afetos *desapego* e *apego*, situa-se no eixo da intensidade do sensível; a *profundidade extensa da socialidade*, variando entre *socialidade restrita*, enquanto a relação se dá com um objeto, e *socialidade ampliada*, enquanto a relação se dá com mais de um ser, situa-se no eixo da extensidade.

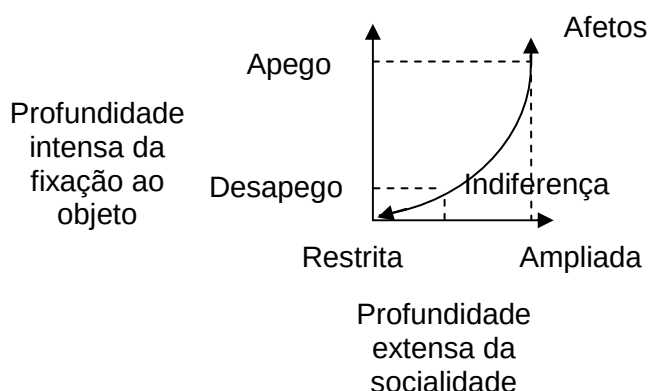


A partir do gráfico tensivo, verifica-se que da correlação entre os eixos da intensidade e da extensidade, resultam os valores *obsessão* e *alívio*. A *obsessão*, característica dos seres em que o *Ego* atende as demandas do *Id*, tornando-os apegados ao objeto, cuja busca figura irrefletida, resulta da correlação entre o *apego* ao objeto e uma *socialidade restrita*, enquanto o *alívio*, característica dos seres em quem ocorre uma descarga de energia libidinal, resulta da correlação entre o *desapego* e uma *socialidade ampliada*.

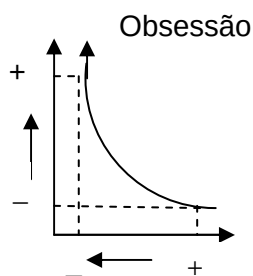
Considerando o conto como um todo, verifica-se uma predominância à conjunção com os *afetos* gerados a partir da correlação entre o *apego* ao objeto,

situado no eixo da intensidade e uma *socialidade ampliada*, situada no eixo da extensidade. O intento à conjunção com os *afetos* (*apego* e *desapego*) explica-se pelo fato de estes deslocarem-se, continuamente, durante o percurso de vida das pessoas. Graças aos deslocamentos contínuos de investimento libidinal, pode-se conceber uma descontinuidade de um *apego* anterior a um novo *apego*.

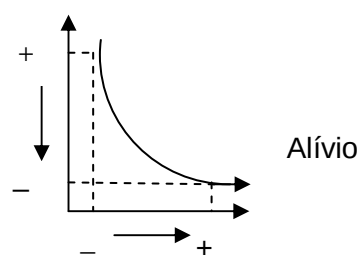
Da mesma forma, o *desapego* ao objeto, em intersecção com a *socialidade restrita*, gera a *indiferença*, indicando tanto o *desapego* ao objeto a que antes era apegado, como um *desapego* às coisas efêmeras, mas com intuito à humanidade. À medida que, para a natureza, a *indiferença* apresenta uma continuidade, uma vez que não dispõe de um querer, para o homem, apresenta uma descontinuidade, por deslocar investimentos libidinais, na medida em que, quando é indiferente a um determinado objeto, é afetado por outro. No entanto, considera-se a indiferença disjunta do homem que a todo o momento é afetado.



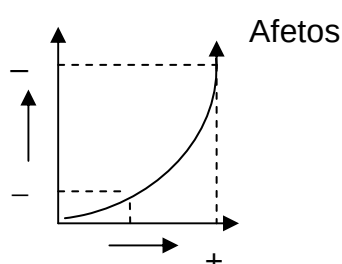
Todos os valores gerados a partir das correlações demonstradas nos esquemas tensivos estão presentes no texto. A *obsessão* está presente na figurativização da *performance* do macaco, ao buscar o rabo perdido, caracterizada pela intersubjetividade dual, necessária à evolução e à transformação interior. Essa *obsessão*, resultante do *apego* ao rabo e uma *socialidade restrita*, é eufórica para o macaco, metáfora do ser em crescimento, antes da transformação, como também para os demais atores que exigem um valor em troca da ajuda ao macaco. Assim, o esquema tensivo, sob o ponto de vista desses atores, nas condições determinadas no conto, é o da correlação inversa de uma tensão afetiva ascendente.



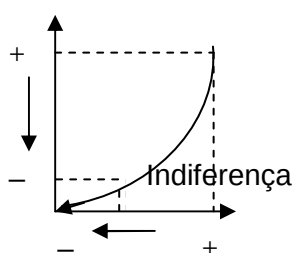
No entanto, levando em conta o estado final de *alívio* do macaco, depois da transformação, metáfora do homem que evoluiu a partir da relação com a alteridade, quando consegue ajuda das fontes e descobre que pode viver sem o rabo, dispensando-o, é possível conceber uma correlação inversa, de uma tensão afetiva descendente. O *alívio*, resultante do *desapego* ao rabo e uma *socialidade ampliada*, é eufórico para o macaco em seu estado final.



Os *afetos* concebidos a partir do *apego* e do *desapego* do macaco pelo rabo, do *apego* aos objetos pelos atores que manipulam o macaco e do *desapego* da fonte pelas coisas efêmeras, em nome da humanidade, figuram eufóricos a todos os atores presentes no conto, metaforizando as relações humanas. O *apego* é um afeto que acontece quando há um intenso investimento libidinal de um objeto, já o *desapego* é um afeto que acontece quando há um deslocamento do investimento libidinal de um objeto a outro. Assim, o esquema tensivo que representa esse ponto de vista é o da correlação direta, produzindo uma tensão afetiva e cognitiva, representado pelo esquema da amplificação.



No entanto, levando em conta o estado final de *indiferença* do macaco pelo rabo, pois entendeu que, sem o rabo, também era capaz de conquistas, é possível conceber uma correlação direta, a partir de um estado de relaxamento, cuja representação tensiva é através do esquema da atenuação. Isso acontece graças às contínuas transformações por que os homens passam, durante o crescimento. A *indiferença*, no conto, resultante do *desapego* ao rabo e uma *socialidade restrita* é eufórica para o macaco em seu estado final.



4.3 A Moura Torta

4.3.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de um príncipe que saiu pelo mundo, encontrou uma velhinha a quem ajudou, dando dinheiro e conduzindo um feixe de gravetos até a cidade mais próxima. Agradecida, a velha retribuiu com frutas e bênçãos, recomendando-lhe que só as partissem próximo a águas correntes. Esquecido das orientações e tomado de intensa sede, o príncipe partiu uma laranja de onde saiu uma bela moça que, por falta d'água para saciar a sede, morreu. O mesmo aconteceu quando ele partiu a segunda fruta (laranja). A terceira vez que sentiu sede e, restando apenas uma fruta, o rapaz lembrou-se do que acontecera nas duas vezes anteriores e, imediatamente, procurou o rio mais próximo, onde partiu a última laranja. A moça era mais bela do que as outras e, quando bebeu água, desencantou-se. Príncipe e princesa enamoraram-se e, porque ela estava

quase nua, o príncipe pediu que ela esperasse por ele, em cima da árvore, enquanto ele trazia as roupas. Chegou ao rio uma escrava de nome Moura Torta, por ser extremamente feia e cega de um olho. No ato de pegar água, a Moura viu, na água, o reflexo do rosto da princesa e pensou ser o dela própria. Envaidecida, quebrou o pote e voltou para o palácio, convencida de que era bela, mas foi recebida com muitas brigas. Sucumbida, retornou à fonte e o mesmo aconteceu, por duas vezes. Na terceira vez, a princesa, não contendo o riso, deu-se a perceber. A Moura convenceu a bela moça a descer da árvore e, mexendo nos belos cabelos loiros dela, distraiu-a de tal forma que a princesa não percebeu quando a Moura enterrou-lhe um alfinete, encantando-a numa rolinha. A moura, então, subiu na árvore para esperar o príncipe. Quando o príncipe chegou, apesar de perceber a intensa mudança, acreditou na história da Moura e a levou para o palácio com o intuito de casar com ela. No palácio, todas as tardes, ao fazer o passeio habitual no jardim, o príncipe era visitado por uma rolinha. Ele pediu aos criados que a capturassem e, um dia, acariciando a cabeça da rolinha, o príncipe percebeu um alfinete e o retirou. O encanto se desfez, a Moura foi punida com a morte e o casal, finalmente, oficializou a união.

Segmentação

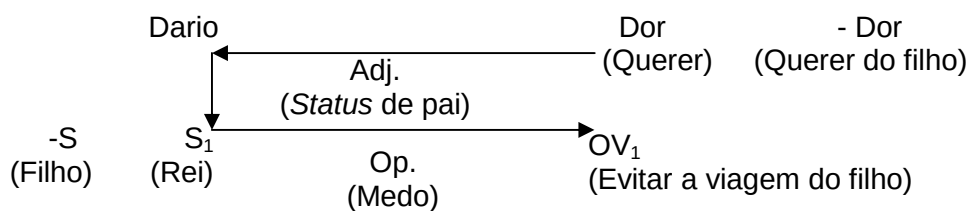
- Sg. 1 = O filho pede ao pai para viajar;
- Sg. 2 = O rei tenta dissuadir o filho da viagem;
- Sg. 3 = O príncipe (filho) consegue autorização do pai e viaja;
- Sg. 4 = Chegando a uma cidade, o príncipe se encontra com uma velhinha que lhe pede ajuda. Ele carrega o feixe de gravetos e dar-lha dinheiro;
- Sg. 5 = Em retribuição a ajuda, a velhinha entrega ao príncipe três laranjas mágicas e o abençoa;
- Sg. 6 = Não se lembrando das recomendações da velhinha, o príncipe, quando sente sede, imediatamente, parte a laranja, matando a primeira e a segunda moça, por não ter água para dar-lhas;
- Sg. 7 = Ao sentir sede, pela terceira vez, lembra o que aconteceu com as moças e as orientações da velhinha, deixando para partir a laranja, próximo à água, saciando a sede da moça que se liberta do encanto;
- Sg. 8 = A princesa e do príncipe namoram;

- Sg. 9 = A princesa, sob orientação do príncipe, sobe numa árvore para esperá-lo, enquanto ele vai pegar roupa para vesti-la;
- Sg. 10 = Usando de astúcia e mentira, a Moura encanta a princesa e ocupa o lugar dela, em cima da árvore;
- Sg. 11 = Na volta, o príncipe surpreende-se com a mudança de aparência da princesa (Moura), mas, acreditando nas palavras da Moura, leva-a para o palácio, noiva e começa a preparar a festa de casamento;
- Sg. 13 = Encantada sob a forma de rolinha, a princesa visita o príncipe, todas as tardes, no jardim, onde ele vai espreitar;
- Sg. 14 = A rolinha é capturada pelo criado que recebeu ordens do príncipe para isto;
- Sg. 15 = Novamente a princesa é libertada do encanto pelo príncipe;
- Sg. 16 = Ao descobrir toda a trama da Moura, o príncipe a condena à morte;
- Sg. 17 = No palácio acontecem as festividades de casamento do príncipe com a princesa.

4.3.2 Análise

Iniciando a análise a partir da estrutura narrativa, primeiro nível do percurso gerativo da significação, segue-se a identificação de oito sujeitos semióticos em busca de seu objeto de valor, representando o simulacro da vida humana que se assenta numa incessante busca.

O Sujeito semiótico 1 (S_1) assume o revestimento figurativo de rei, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer*. Motivado por seu próprio querer, tem como Objeto de Valor evitar que o filho viaje. O querer viajar do filho é o Antidestinator do S_1 . O *status* de pai é o Adjuvante, uma vez que lhe dá competência para aconselhar o filho a não viajar. O medo de que aconteça o mal ao filho, durante a viagem, constitui o Oponente. E o filho é o Antissujeito, por querer um valor contrário do S_1 . Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S_1 .



O S₁ apresenta um discurso persuasivo ao *querer-fazer* com que seu filho não viaje. O estado inicial e o estado final do S₁ é de disjunção com seu Objeto de Valor. A competência modal do S₁ assenta-se no *status* de pai, não sendo suficiente para evitar a viagem do filho e, conseqüentemente, atingir seu objetivo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(ser pai)

[Dor (querer) → S₁ (rei)]

Privação

U OV₁
(evitar a viagem do filho)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

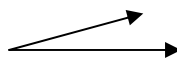
F

(tentar evitar a viagem)

→ neutralizada pelo
pelo querer do filho

Privação

$[(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$

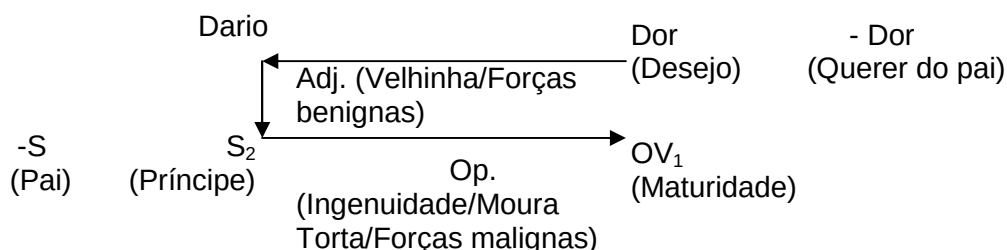


Valores descritivos

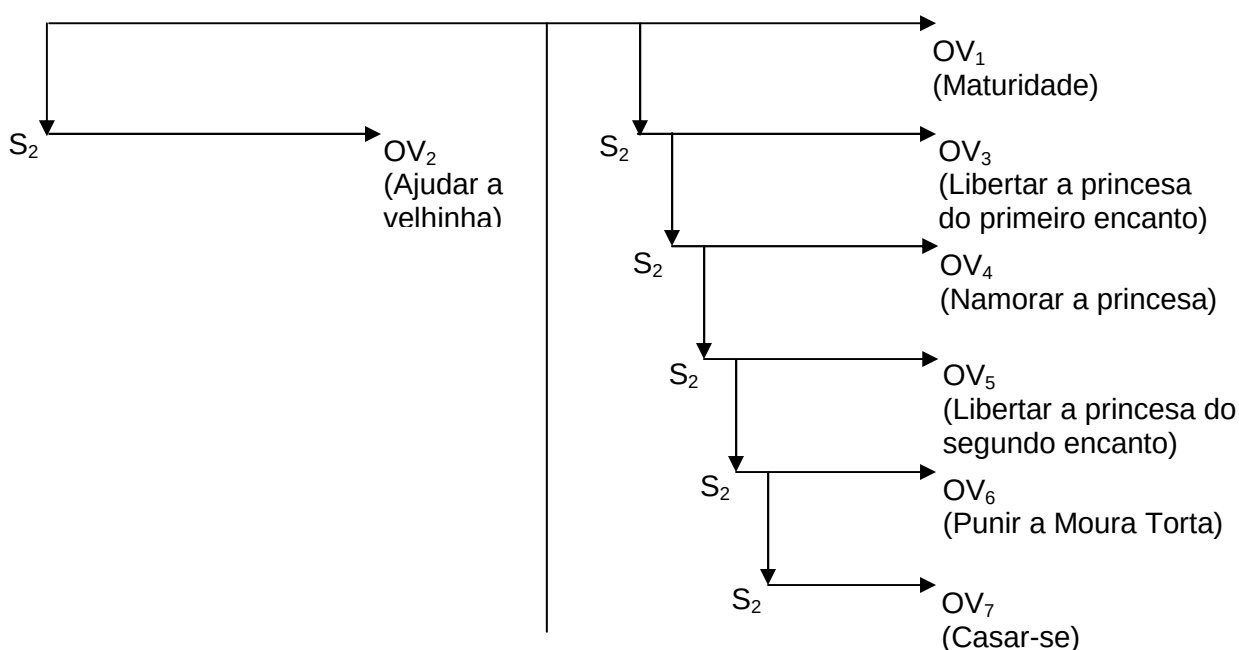
(proibição)

Figurativizado pelo príncipe, o S₂ instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* experiente. A maturidade é seu Objeto de Valor e o desejo de realizar a viagem para adquirir experiência é o Destinator. O Antidestinator é o

querer do pai que tenta dissuadi-lo da viagem e o Antissujeito é o pai. Para protegê-lo do mal, o S_2 conta com a velhinha e as forças benignas que atuam como Adjuvantes. Durante o percurso, rumo ao estado juntivo, ora a ingenuidade, ora a Moura Torta, sob o comando das forças malignas, atuam como Oponentes. O programa narrativo principal do S_2 pode ser representado da seguinte forma:

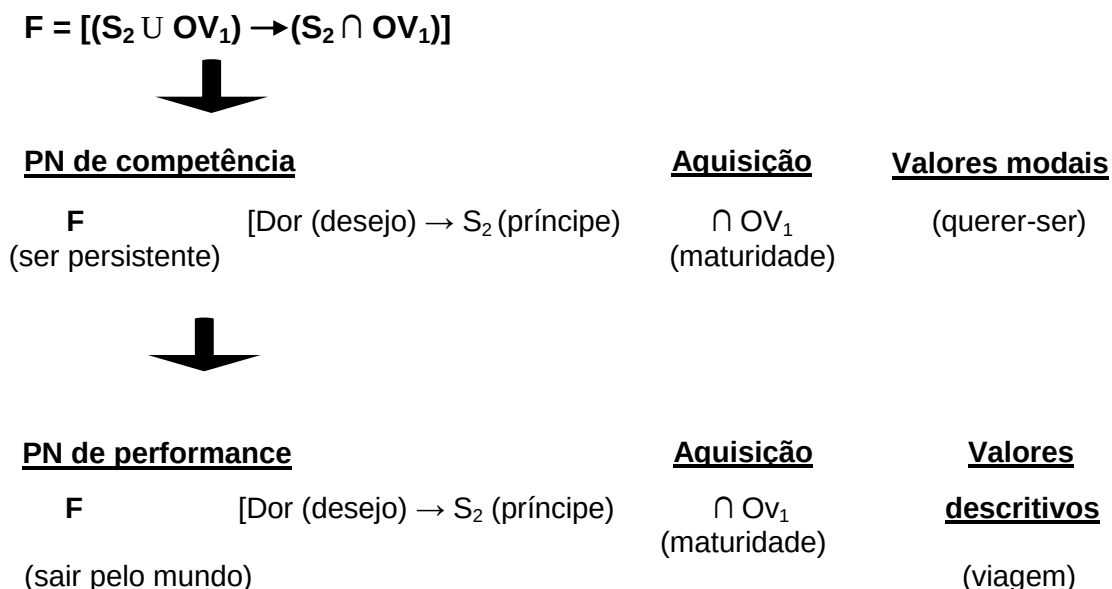


O percurso narrativo do S_2 é marcado por dois momentos: partida e retorno. Para conseguir a maturidade almejada, o S_2 viaja e ajuda a uma velhinha (OV_2) que lhe retribui com três laranjas. Na volta para o palácio, o S_2 liberta a princesa do primeiro encanto (OV_3), namora a princesa (OV_4), liberta a princesa do segundo encanto (OV_5), pune a Moura Torta (OV_6) e, finalmente, casa-se (OV_7). Veja-se a representação gráfica do percurso narrativo do S_2 .

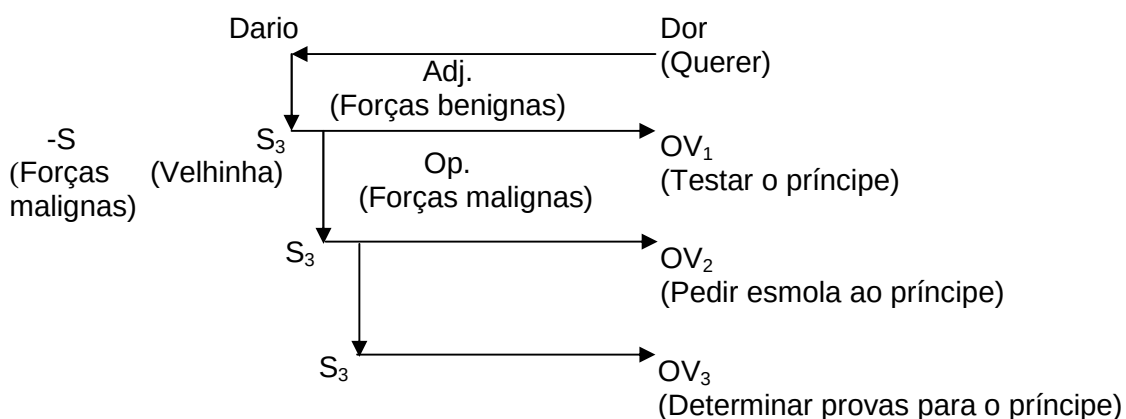


O S_2 apresenta um discurso persuasivo ao *querer-ser* experiente. De disjunto, em seu estado inicial, o S_2 passa a conjunto em seu estado final. Ser persistente é a

competência modal do S_2 , o que lhe permite conseguir sair pelo mundo e, conseqüentemente, adquirir maturidade. Observe-se o esquema a seguir:



O S_3 , sob a figurativização da velhinha, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* testar o príncipe – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_3 conta com as forças benignas como Adjuvantes. Como Oponentes, o S_3 tem as forças malignas que atuam também como Antissujeito, por não querer que o príncipe seja ajudado. O S_3 , para testar o príncipe, disfarçou, pedindo-lhe esmolas (OV_2), com o intuito de, em retribuição, dar-lhe três laranjas, determinando, com isso, as provas (OV_3) por que ele deveria passar. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_3 .



O S_3 apresenta um discurso persuasivo ao *querer-fazer* o teste com o príncipe. O S_3 inicia seu percurso disjunto de seu objeto de valor e termina conjunto com o mesmo. A competência do S_3 é dar as laranjas mágicas ao príncipe e, para tal, realiza uma *performance* firmada no disfarce. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_3 (velhinha)]
(dar as laranja)

Aquisição

$\cap OV_1$
(testar o príncipe)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_3 (velhinha)]
(disfarçar-se de mendiga)

Aquisição

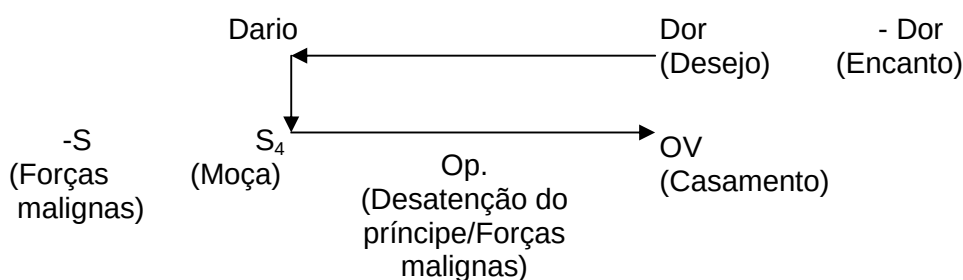
$\cap OV_1$
(testar o príncipe)

Valores

descritivos

(provas)

Sob a figurativização de moça, o S_4 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casado. Assim, o Objeto de Valor principal é o casamento. O encanto do qual tenta fugir é o Antidestinator. Sem Adjuvante, o S_4 é impedido de atingir o estado juntivo pela desatenção do príncipe e pela influência das forças malignas que, além de Oponentes, atuam como Antissujeitos. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo do S_4 .



O discurso desse sujeito se qualifica como persuasivo ao *querer-ser* casado. O S_4 inicia e termina seu percurso disjunto de seu Objeto de Valor. Ao S_4 , compete servir de cobaia para as experiências de vida do príncipe, daí porque sucumbe diante da inexperiência dele. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(ser cobaia
do príncipe)

[Dor (desejo) $\rightarrow$ S_4 (moça)]

Privação

$\cup OV_1$
(casamento)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

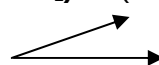
F

(pedir água) $\rightarrow$

neutralizada pela
inexperiência
do príncipe

Privação

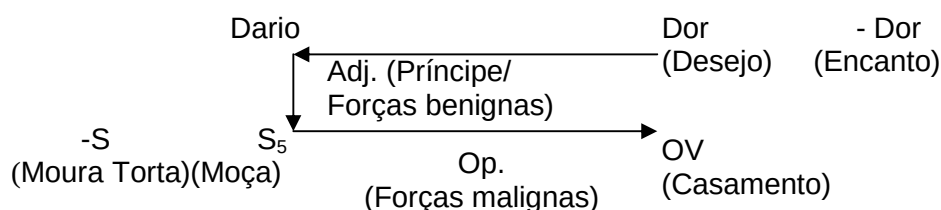
$[(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



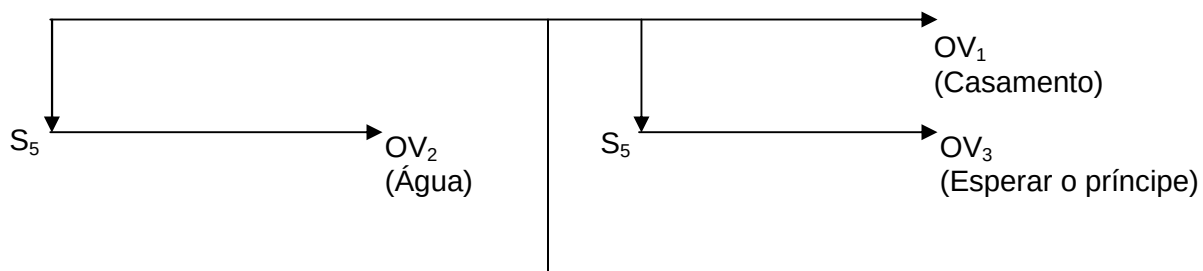
Valores descritivos

(vida)

O S_5 , sob a figurativização de moça, é instaurado pela modalização de um *querer-ser* casado. Assim, o Objeto de Valor principal é o casamento. O encanto do qual tenta fugir é o Antidestinator. Como Adjuvante, aparecem o príncipe e as forças benignas e, como Oponentes, atuam as forças malignas. Querendo apropriar-se de seu Objeto de Valor, atua como Antissujeito a Moura Torta. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S_5 .



Com um percurso dividido em dois momentos, o S_5 , no primeiro momento, pediu água (OV_2) para ser desencantada; no segundo momento, esperou o príncipe (OV_3) em cima da árvore e, uma vez encantada pela Moura, foi desencantada pelo príncipe. Veja-se a representação gráfica dos programas auxiliares do S_5 .



O discurso desse sujeito se qualifica como persuasivo ao *querer-ser* casado. O estado inicial desse sujeito é de disjunção com seu Objeto de valor, passando a conjunto, em seu estado final. Com uma competência modal inscrita no despertar o afeto do príncipe, o S_5 realiza uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_5 (moça)]
(despertar afeto)

Aquisição

$\cap OV_1$
(casamento)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_5 (moça)]
(esperar o príncipe)

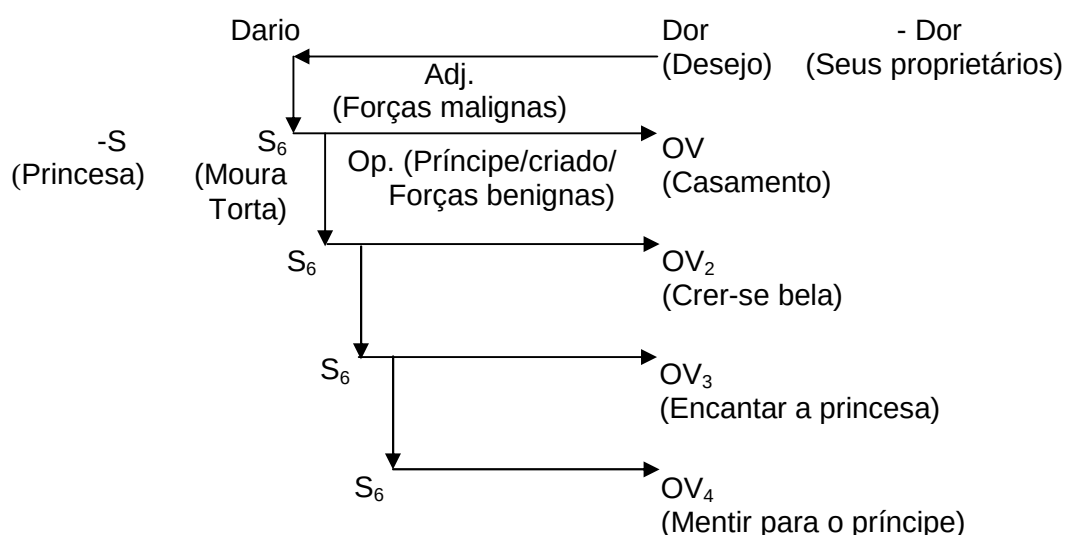
Aquisição

$\cap OV_1$
(casamento)

**Valores
descritivos**

(casar-se)

O S_6 , figurativizado pela Moura Torta, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casado. Automotivado, o S_6 tem como Objeto de Valor principal o casamento e, para tal, conta com a ajuda das forças malignas que atuam como Adjuvantes. Os proprietários do S_6 , de quem ele tenta fugir, atuam como Antidestinatadores. A princesa, ao buscar o mesmo Objeto de Valor do S_6 , atua como Antissujeito. E, impedindo que o S_6 entre em conjunção com seu Objeto de Valor, aparecem o príncipe, o criado do príncipe e as forças benignas. Para casar-se, o S_6 acredita em sua própria beleza (OV_2), encanta a princesa (OV_3) e mente para o príncipe (OV_4). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_6 .



O discurso do S_6 qualifica-se como persuasivo ao *querer-ser* casado. Mesmo realizando façanhas, esse sujeito termina seu percurso disjunto do seu Objeto de Valor. A astúcia, como artimanha maléfica, caracteriza a competência modal do S_6 , contribuindo para seu fracasso, uma vez que não excede o Antissujeito. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(ser astuta)

[Dor (desejo) $\rightarrow$ S₆ (Moura Torta)]

Privação

$\cup OV_1$
(casamento)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

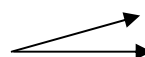
F

(mentir e enganar) $\rightarrow$

neutralizada pela
competência
do oponente

Privação

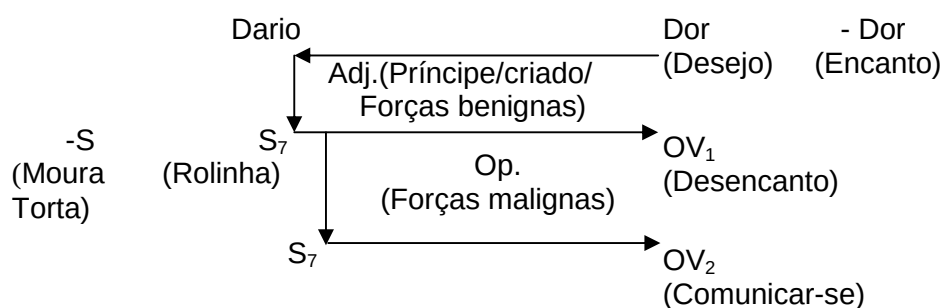
$[(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



Valores descritivos

(maldade)

O S₇, sob o revestimento figurativo de rolinha, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* livre do encanto que o aprisiona e um *fazer-saber* que é a princesa encantada pela Moura. Assim, o desencanto constitui seu Objeto de valor principal e o encanto, o Antidestinator. Para ajudá-lo em seu percurso, conta com o príncipe, o criado do príncipe e as forças benignas que atuam como Adjuvantes, impedindo que as forças malignas, na condição de Oponentes, prejudiquem o resultado de sua busca. Para desencantar-se, o S₇ precisa comunicar-se (OV₂) com o príncipe. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S₇.



O discurso do S_7 qualifica-se como persuasivo ao *querer-ser* livre do encanto. O estado inicial desse sujeito é de disjunção com seu Objeto de valor, passando a conjunto, em seu estado final. Com uma competência modal firmada no ser capaz de comunicar uma mensagem com seu canto triste, o S_7 realiza uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$

PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_7 (rolinha)]
(comunicar-se)

Aquisição

$\cap OV_1$
(desencanto)

Valores modais

(querer-ser)

PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_7 (rolinha)]
(cantar)

Aquisição

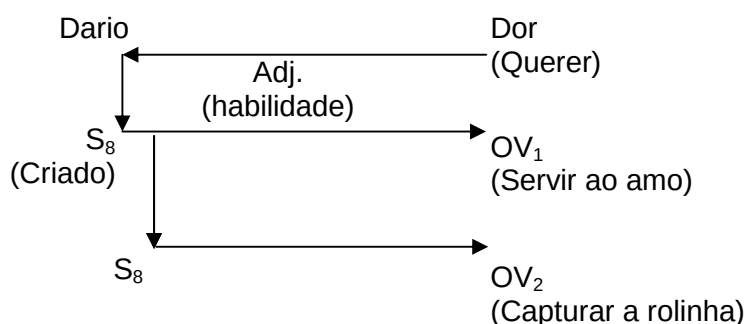
$\cap OV_1$
(desencanto)

Valores

descritivos

(libertar-se do encanto)

O S_8 , figurativizado pelo criado, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o que o seu amo lhe pede. Servir ao amo é seu Objeto de Valor principal enquanto sujeito automotivado. Como destinado, deve pegar a rolinha (OV_2). Sem Oponente, conta com a habilidade como Adjuvante. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e do programa auxiliar do S_8 .



Com um discurso persuasivo ao *querer-fazer* o que o príncipe lhe pede, o S_8 inicia o percurso em estado disjuncto e termina em estado conjuncto. Com uma competência modal assentada no executar as ordens do amo, o S_8 consegue atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_8 (criado)]
(obediência)

Aquisição

$\cap OV_1$
(servir ao amo)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_8 (criado)]
(capturar a rolinha)

Aquisição

$\cap OV_1$
(reinado)

Valores

descritivos

(laçar rolinha)

Penetrando nas malhas da discursivização, inicia-se o segundo momento da análise, cujo intuito é explicitar as relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado, reconhecendo as subjetividades e alteridades presentes, no discurso, bem como a presença de representações arquetípicas do inconsciente coletivo.

No conto, destaca-se um enunciador projetado por um *eu*, pelo processo de enunciação enunciativa, operado por uma debreagem enunciativa, pressuposto nos pronomes *Meu* e *me*, que demarcam o desfecho do conto em [...] *mandou dizer El-Rei **Meu** Senhor que **me** contassem quatro* (MT, p. 119). O enunciador está, portanto, inserido na enunciação.

Nesse momento, testemunha-se o enunciador, assumindo o ponto de vista interno, em relação ao evento linguístico. Ele está frente a frente com um enunciatário coletivo, subentendido na elipse da estrutura acima, cujo sentido do

verbo se complementa com o pronome *vocês*¹². O enunciador é um ator que emite juízos de valor quando, por exemplo, qualifica a atitude da princesa como uma tolice.

*A moça, de **boba**, desceu [...] (MT, p. 118).*

*A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de **boba**. (MT, p. 118).*

Inscrito nas memórias de um povo, essas narrativas populares vêm de um passado filogenético¹³ e ontogenético¹⁴ de seus antepassados e, por isso, permitem a presença de um enunciador coletivo, veiculando memórias e construindo um enunciado enredado de conteúdos conscientes em constante diálogo com o inconsciente. Assim, no plano consciente, o enunciador seleciona e atualiza as lexias que permitem explicitar o duelo milenar e universal entre o bem e o mal, segundo a tradição incutida na mente popular e, concomitantemente, no plano inconsciente, condensa e metaforiza conteúdos que pervertem o conceito de cidadania, por exemplo, quando direito e dever não se aplicam a todos. Arraigados a esses valores, emerge a problemática da escravidão com suas frustrações, decepções e revoltas, dando origem à prática de atos ilícitos e, portanto, merecedores de punição; a problemática do preconceito racial e social, separando o que deve ser destinado ao negro pobre e escravo e ao branco rico; e a problemática da sexualidade, presente tanto nos elementos da natureza, quanto em estereótipos representativos do masculino e do feminino ideal.

*[...] A velha **agradeceu** muito, **abençoou** e disse: (MT, p. 117).*

*Naquele momento uma **escrava negra, cega** de um olho [...] (MT, p. 118).*

*[...] **ameaçaram a negra** de uma **surra de chibata** [...] (MT, p. 118).*

*– Ah! É vossimicê, minha **moça branca**? (MT, p. 118).*

*O príncipe ficou sabendo da **malvadeza** da **negra escrava**. Mandou **prender a Moura** [...] **condenando-a a morrer** [...] (MT, p. 119).*

¹² Aqui se adotou o ponto de vista da semântica sintática de Tesnière, para quem o sujeito é complemento do verbo na mesma dimensão que os demais complementos.

¹³ História evolucionária das espécies.

¹⁴ Desenvolvimento do indivíduo desde a fecundação até a maturidade para a reprodução.

No entanto, em sincronia com todo conto de encantamento, os seres, com seus poderes e suas fraquezas, assumem tal postura, em prol da organização do caos psíquico do enunciatário, especialmente o infantil, uma vez que a *psique* constitui um complexo de oposições inexoráveis, em completa desarmonia. E não podendo ser o contrário, uma vez que todo conteúdo consciente veicula outro inconsciente, este último é, ao mesmo tempo, “o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador” (BETTELHEIM, 2003, p. 79), criando ansiedades e esperanças ao enunciatário que, dependendo da idade e momento, aprende de maneira que permite um crescimento interior saudável ou não.

Para efetivar sua intenção, o enunciador faz emergir dez atores designados pelo papel temático: cinco nomeados pela função social de rei, rainha, príncipe, criado e moura torta; quatro nomeados pela fase da vida em que se encontram (velhinha e três moças); um pela espécie animal a que pertence (rolinha). A expressão *Moura torta* é composta de palavras que, isoladamente, são comuns (substantivo e adjetivo) e veiculam conotações pejorativas, atribuídas pela sociedade escravocrata e aristocrata. O rei, o príncipe, a segunda moça, a terceira moça (princesa), a rainha, a rolinha e o criado são projetados, no texto, por uma debreagem enunciativa, pois são referidos pela voz do enunciador, enquanto a velhinha, a primeira moça, e a Moura Torta são projetados pela debreagem enunciativa quanto e pela debreagem enunciativa. Observe-se o quadro:

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Rei	Era uma vez um rei [...] (MT, p. 117).	—
Príncipe	[...] O Príncipe andou, andou, [...] (MT, p. 117).	—
Velhinha	[...] quando uma velhinha , muito corcunda, [...] (MT, p. 117).	— Meu netinho, (eu) não tenho nada para lhe dar: [...] (MT, p. 117).
Primeira moça	[...] e pulou de dentro uma moça bonita como os anjos. (MT, p. 117).	— (eu) Quero água! (eu) Quero água! (MT, p. 117).
Segunda moça	Outra moça , ainda mais bonita, [...] (MT, p. 117).	—
Princesa (terceira moça)	[...] A moça bebeu e desencantou, [...] (MT, p. 117).	—

(continua)

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Moura Torta	[...] deram muita vaia na Moura Torta , [...] (MT, p. 118).	— Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água? (MT, p. 118).
Rolinha	[...] Esta deu um grito e virou-se numa rolinha , [...] (MT, p. 118).	—
Criado	[...] O criado levou a rolinha [...] (MT, p. 119).	—
Rainha	[...] O rei e a Rainha ficaram de caldo [...] (MT, p. 119).	—

O rei, projetado apenas duas vezes, na superfície do texto, emerge como condição para compor a estrutura da família real. Embora nomeado pelo papel temático de governante, homem do povo, a figura do rei-pai sobrepõe-se a do monarca. No conto, o rei simboliza o *animus*, aspecto masculino da *psique* feminina. Representa o poder sobre o reinado, enquanto monarca e poder sobre a família, como pai. A segunda posição é reafirmada nas palavras de Brandão (1998, p. 199) “A função precípua do rei é a de fecundar”. Mesmo afetado pelo medo de que acontecesse algo de mal, certamente, o rei entendeu a necessidade de o filho preparar-se para dar continuidade ao governo e, por isso, deixou que ele viajasse. Essa relação com o filho, aderindo às decisões dele, testemunha uma intersubjetividade equilibrada a partir do ente mais experiente.

*Era uma vez um **rei** que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo. Não houve outro remédio senão **deixar o Príncipe seguir viagem** como desejava. (MT, p. 117).*

O príncipe destaca-se como arquétipo do herói. É ele que parte pelo mundo, passa por provações, é ajudado por uma velhinha que lhe entrega três laranjas mágicas, consegue superar todos os obstáculos e, por tal *performance*, é reconhecido e premiado com a princesa. A intervenção dos objetos mágicos constitui o motivo narrativo, dando origem a toda sequência que engendra o “universo” do conto, conferindo o caráter maravilhoso e encaminhando a uma simbologia mais elaborada (ALCOFORADO, 1986, p. 87).

O enunciador, ao projetar o príncipe, conscientemente, parece querer transmitir a ideia de que, para adquirir maturidade, é necessário desligar-se do microcosmo representado pela família e, no macrocosmo sociedade, inserir-se, lembrando que, no percurso da vida, há sempre a intervenção de forças malignas e forças benignas. No entanto, agindo com prudência e seguindo os sinais do bem, a recompensa sempre chega.

Em seu primeiro grupo social, o príncipe entrou em contato com o objeto subjetivo, iniciando a constituição do seu *Self*, viveu a experiência do não-eu, através do objeto transicional, quando em contato especialmente com a mãe, precisava adquirir um estilo de vida e sentiu que necessitava viajar pelo mundo para continuar a constituir-se como sujeito inserido na cultura e na história, além de polir a espiritualidade (SAFRA, 2005, p. 32). Assim, o príncipe viveu a intersubjetividade exigida para evoluir cognitivamente, criando espaços transicionais, ampliando o espaço do seu mundo e buscando construir uma família.

[...]O Príncipe **andou, andou, dormindo aqui, acolá, passando fome e frio.**

[...] (MT, p. 117).

[...] Foi logo **pedindo água** e o Príncipe **mais que depressa lhe deu.** [...]

(MT, p. 117).

[...] Ficaram **namorados um do outro.** [...] (MT, p. 117).

A moça **casou-se com o Príncipe** [...] (MT, p. 119).

Para os processos inconscientes, o príncipe, assim como o rei, é a representação arquetípica do *animus*, elemento interior masculino. Expressa convicção, é forte e decidido quando resolve viajar. E por que “o *animus* nunca aceita exceções (VON FRANZ, 1964, p. 189), o rei permite o casamento do filho com a Moura Torta, assim como o príncipe viaja a todo custo e, mesmo diante das evidências de que a Moura Torta não era a princesa, ambos, príncipe e rei dão andamento ao casamento e, quando descobre a astúcia da negra, pune-a, severamente, com a morte.

[...] Não houve outro remédio senão **deixar o Príncipe seguir viagem** como desejava. (MT, p. 117).

*[...] Mas, **palavra de Rei não volta atrás** e o prometido seria cumprido. O **Príncipe anunciou seu casamento** e mandou convite aos amigos. (MT, p. 118).*

*[...] Mandou prender a Moura Torta e contou a todo mundo a perversidade dela, **condenando-a a morrer** [...] (MT, p. 119).*

O enunciador faz emergir, no príncipe, a vivência de experiências que o conduzem à maturidade. Primeiramente, encaminha-o a encontrar uma velhinha com atributos de bondade, pedindo esmolas, cujo intuito é testar a bondade do príncipe e poder lhe premiar com os objetos mágicos e bênçãos que o conduzirão à vitória. Conscientemente, a velhinha é a personificação do bem, da caridade e do amor. Ao passo que, inconscientemente, o bem praticado por ela recebe uma conotação sexual. A velhinha pode ser concebida como a *anima* veiculando a ideia do arquétipo da iniciação sexual do rapaz, representando, não necessariamente, uma velhinha, mas a mulher experiente que comercializa o prazer. A “velhinha” pediu “esmolas” e carrega “gravetos”. Os gravetos são madeira em estado natural, não trabalhada (HENDERSON, 1985, p. 153), destinada ao fogo, numa analogia à genitália masculina inexperiente e imatura, mas que, uma vez iniciada, evoluirá. A mulher recebe dinheiro e ajuda do príncipe que carrega seu peso e lhe retribui com “frutas” para seu “regalo”. Carregar o peso é diminuir o fardo - também é prazer. Facilitar o prazer e o regalo também é prazer. No príncipe o prazer continua depois. Ela inicia um prazer que não terá fim.

*Numa tarde ia ele chegando a uma cidade quando uma **velhinha**, muito corcunda, **carregando um feixe de gravetos**, pediu esmola. O Príncipe, com pena da velhinha, **deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de gravetos**, levando a carga até pertinho das ruas. A velha agradeceu muito, abençoou e disse:*

*— Meu netinho, não tenho nada para lhe dar: **leve essas frutas para regalo** mas só abra perto das águas correntes. (MT, p. 117).*

A explicação para o fato de ser uma “velhinha” a responsável pela iniciação sexual do príncipe pode ser encontrada no complexo de Édipo¹⁵, sugerindo a ideia de o príncipe estar, inconscientemente, procurando a mãe. Ao receber da velhinha, representação arquetípica da *anima*, as três “laranjas”, o príncipe deve seguir as orientações recebidas, demonstrando autocontrole e, conseqüentemente, maturidade. Ao abrir antes da hora, não houve isso. Abrir perto de águas correntes, significa fazer as coisas no momento certo, permitido.

O número três é muito presente nos contos de encantamento e veiculam várias significações. Segundo Bettelheim (2003, p. 259), o três tem a aceção mística e, frequentemente, sagrada, já muito antes de ter sido criada a doutrina sobre a Santíssima Trindade, quando a cobra, Eva e Adão, biblicamente, concorrem para o conhecimento carnal. O psicanalista explica, ainda, e, certamente, seja esta a conotação veiculada neste conto que, no inconsciente, o número três representa o sexo, dada a existência de três características visíveis: “o pênis e os dois testículos no homem; a vagina e os dois seios na mulher”. Intui-se, portanto, que a partir dessas características visíveis e da relação com os pais, aprende-se com quem se identificar, de acordo com o crescimento e quem é ideal para tornar-se companheiro sexual.

Ao passar os objetos mágicos ao príncipe, a velhinha atua como mediadora entre o mundo e o *self*. As laranjas são a representação da divindade na Terra, pois guardam os mistérios da vida e da morte e, com estes, outras oposições. O príncipe, demonstrando imaturidade, uma vez egocêntrico, pensando em saciar apenas sua própria sede, deixa as duas moças desaparecerem, passando a sujeito competente quando desencanta a terceira moça. É nesse momento, que o príncipe atinge o *self*. De acordo com Von Franz (1985, p. 312), pode-se dizer que, quem consegue “penetrar no *self*, perder sua personalidade de ego e retirar-se para o núcleo mais interior de sua personalidade”, fica inacessível ao mal.

O desperdício das duas primeiras laranjas, acarretando a morte das duas moças, acontece, basicamente, pela falta de sensibilidade aos problemas que envolvem a maturação pessoal, social e sexual do príncipe, sugerindo,

¹⁵ A ideia do complexo de Édipo foi desenvolvida por Sigmund Freud, perto da virada do século XX e indica a quebra de tabu do incesto, desencadeando tragédias. Psicanaliticamente, significa que uma criança de 3 a 6 anos de idade, aproximadamente, tem sentimentos amorosos intensos por seus genitores, a menina pelo pai, o menino pela mãe, o que o faz procurar, inconscientemente, por eles, em suas relações amorosas.

principalmente, que a maturidade sexual não consiste apenas na potência sexual, mas também, no autocontrole.

Além disso, o príncipe precisava entrar em contato com o objeto do *self artístico-religioso*, representado pela rolinha, com seu piado triste, aproximando-o do sagrado e inserindo-o na atemporalidade da experiência humana (SAFRA, 2005, p. 32), para tornar-se sensível, capaz de entender a *anima* e, só então, estar pronto para casar-se.

*Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e **notava** que uma **rolinha** voava sempre ao redor dele, **piando triste de fazer pena**. Aquilo sucedeu tantas vezes que o **príncipe acabou ficando impressionado**. [...] O criado levou a rolinha ao Príncipe e **este segurou com delicadeza**, alisando as peninhas. [...] Imediatamente a **moça desencantou-se** e apareceu bonita como os amores. (MT, p. 119).*

A princesa é a representação arquetípica da *anima*, princípio feminino, fator decisivo na batalha contra o princípio do mal, inicialmente negativa porque se mostra *tola*, evolui para positiva. É por ela que o príncipe se põe em ação contra o mal, só desencadeado após encontrá-la. O enunciador concede à princesa o estatuto de virgem, pura e ingênua, que precisa de proteção, o modelo ideal do feminino veiculado nos contos e que, por sua pureza, é destinada a casar-se com o príncipe, como prêmio pelas ações heróicas que ele realiza. Inconscientemente, no início, a princesa é a mocinha desinformada, sedenta, iniciada sexualmente pelo príncipe de quem recebe “água”.

*[...] Foi logo **pedindo água** e o **Príncipe** mais que depressa **lhe deu**. **A moça bebeu e desencantou**, começando a conversar com o rapaz e contando história. Ficaram **namorados um do outro**. **A moça** estava quase **nua** [...] (MT, p. 117).*

Assim, detentora de um novo conhecimento, em analogia a Eva¹⁶ e, quase nua, a princesa é escondida pelo príncipe que pede para ela “subir” numa árvore. A

¹⁶ Personagem bíblica que comeu do fruto proibido.

partir do encontro com o príncipe, esta fica comprometida e, ficar em cima da árvore, sugere a possibilidade de reprodução, uma vez que é da árvore que vêm os frutos. No entanto, deixando-se perceber pela Moura, ao desobedecer às orientações do príncipe, a quem ficara submissa, é punida, sendo atingida em seu ponto fraco: a cabeça, por não ter sido capaz de intuir o perigo a que estava exposta.

*[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, **tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha**, saindo a voar. (MT, p. 118).*

Ao ser percebida, a princesa deixa-se enganar pelas palavras falsas da Moura que, tomada de inveja, finca um alfinete na cabeça da princesa, transformando-a em rolinha. A introdução do alfinete pressupõe a sensação de dor, através do grito da princesa. Encantada em rolinha, dada sua fragilidade, o enunciador destina a princesa a desenvolver a intuição que a capacita a prever os perigos e controlar os sentimentos. Além disso, este período de mutação pode ser concebido como um momento destinado à putificação que a preparar para exercer a função mais bela, mais pura e mais próxima de Deus que é a de ser mãe. A princesa não foi capaz de intuir a maldade da Moura, apesar das evidências, e gargalhou, involuntariamente, envolvendo-se, sentimentalmente, pela situação de embaraço da Moura.

*[...] Esta **não podendo conter-se** com a vaidade da negra, **desatou uma boa gargalhada**.*

— Ah! Ê vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? **Desça para conversar comigo.** (MT, p. 118).

*[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, **tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha**, saindo a voar. (MT, p. 118).*

De acordo com Bettelheim (2003, p. 128), os pássaros “representam as aspirações mais altas do superego e do ideal do ego”. Na mitologia germânica, os

pássaros pertencem a Wotan¹⁷ e, no Mediterrâneo, a Apolo¹⁸, representando a capacidade de profetizar. Geralmente, e, certamente, esta é a conotação para a *rolinha* impressa no conto. Os pássaros representam a intuição, pois são seres que voam pelo ar, através do mundo espiritual, ligados às intuições secretas, com pensamentos involuntários, revelados como verdadeiros (VON FRANZ, 1985, p. 58-59).

O segundo encanto da princesa, apesar de ser obra das forças malignas, permitiu a ela uma evolução interior, atingindo a *anima* positiva, através de uma expiação da culpa, por ter sido desobediente, além de oportunizar ao príncipe momentos de introspecção, cujo resultado seria desenvolver a sensibilidade e a delicadeza, capacitando-o a lidar com a *anima*.

Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. [...] O criado levou a rolinha ao Príncipe e este seguiu com delicadeza, alisando as peninhas. [...] (MT, p. 119).

Na projeção da Moura Torta, é possível reconhecê-la como a personificação da *anima* negativa, embora, neste conto, outras representações estejam presentes neste mesmo ator. Assim como todos os arquétipos junguianos, não é tão simples reconhecer a *anima*, diferenciando-a entre positiva e negativa. É necessário esclarecer que os conteúdos inconscientes jazem desordenadamente e, por isso, as representações arquetípicas transitam e se misturam.

A *sombra*, por exemplo, pode ser definida, além dos conceitos já veiculados, nesta pesquisa, como um “conglomerado de aspectos em que não conseguimos definir o que é pessoal do que é coletivo” (VON FRANZ, 1985, p. 12). Esse arquétipo se constrói a partir de aspectos reprimidos, não aceitos ou não admitidos, por não se encaixarem no modelo adotado.

¹⁷ Deus da força.

¹⁸ Apolo era uma divindade da mitologia greco-romana. Foi descrito como o deus da divina distância, que ameaçava ou protegia deste o alto dos céus, sendo identificado com o sol e a luz da verdade. Fazia os homens perceberem seus pecados e agia em prol da purificação; era o símbolo da inspiração profética e artística. Foi o deus da morte súbita, das pragas e doenças como também da cura e da proteção contra as forças malignas. Além de ser o deus da Beleza, da Perfeição, da Harmonia, do Equilíbrio e da Razão, era iniciador dos jovens no mundo dos adultos.

Por esse viés, compreende-se por que a Moura, também, condensa aspectos da *sombra*: ela é moura¹⁹, é empregada e é torta, ou seja, diferente do modelo estético europeu em voga no imaginário popular, portanto, negado. Além desta aparência indesejada, o enunciador também lhe atribui defeitos que fere a moral, segundo os preceitos que regem a boa conduta: ela é invejosa, falsa e mentirosa.

[...] uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. [...] (MT, p. 118).

[...] e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela, [...] A moça deixou. A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. [...] (MT, p. 118).

[...] Encontrou a Moura Torta, feia como a miséria. [...] (MT, p. 118).

— O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes. (MT, p. 118).

As relações de intersubjetividade da Moura com os demais atores com quem interage, na trama, é problemática, uma vez apelando para as forças malignas. Ela deseja um casamento, mas usa de meios considerados inadequados socialmente quando, movida por sentimentos negativos, visa ao príncipe, homem já comprometido com a princesa, destruindo, dessa forma, a união dos dois. Além disso, não se aceita como o enunciador a projeta, negra e feia, uma vez que prefere pensar que o reflexo da princesa, na água, é seu. O engano da negra sugere a negação de seus próprios atributos, recalcando o que não aceita, permitindo, neste caso, a construção da *sombra*. O ato de olhar o reflexo, na água, permitiu à Moura mergulhar em seu inconsciente e se perder nas suas próprias emoções (VON FRANZ, 1964, p. 217). Nesse momento, a *sombra* confunde-se com o inconsciente porque representa o desconhecido e/ou o que não tem consciência.

¹⁹ Pertencente a um povo que habitava, antigamente, o norte de África.

*[...] A negra baixou-se para encher o pote com água do rio mas **avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela.** Ficou assombrada de tanta formosura. (MT, p. 118).*

Neste ponto, há uma alerta para a necessidade de se entender as simbologias do inconsciente, cuidando para não distanciar-se da própria subjetividade. É de fundamental importância que o ser humano se reconheça imperfeito para tornar-se receptivo aos processos significativos do inconsciente (VON FRANZ, 1964, p. 217).

Para os processos inconscientes, a Moura também pode ser concebida como *Ego*, realizando as demandas do *Id*, habituada a atender as necessidades sexuais daqueles que o manipulam, ideia embutida no fato de lhe darem um “pote”²⁰ para que ela vá encher com água²¹. Esta era uma realidade, comum às negras escravas, abusadas sexualmente por quem se sentisse superior a elas. Embora habituada a esta prática, a Moura passa a repeli-la, desejando casamento e, certamente, com este, chegar à posição de rainha, o que lhe daria poder e riqueza. A Moura vê a possibilidade de realizar seu desejo quando descobre a princesa que espera o príncipe em cima da árvore.

*— Meu Deus! **Eu tão bonita e carregando água? Não é possível...** [...] (MT, p. 118).*

*A **negra trepou-se** na mesma árvore e ficou **esperando o príncipe**, [...] (MT, p. 118).*

O vocábulo *trepou* também empregado, popular e vulgarmente, para designar a efetivação do ato sexual, concorre para a ideia de que a Moura tenha se relacionado com o príncipe, assim como a princesa, ficando em cima da “árvore”, enquanto a princesa vai para o espaço, na forma de rolinha. Esse estereótipo de mulher que busca um parceiro, a qualquer custo, mesmo o comprometido, é negado pela sociedade, onde predomina a ideia de mulher submissa ao homem, semelhante à princesa. Além disso, a Moura é ativa, criativa, decidida e independente, atributos não reconhecidos como positivos.

²⁰ Receptáculo, sugerindo a ideia de vagina.

²¹ Fluido masculino que permite a vida. Além disso, mitologicamente a água simboliza vida.

É possível pensar no alfinete como a materialização de valores que possibilitam o crescimento interior, a saber, criatividade, poder de decisão, intuição, em detrimento da tolice da princesa, uma vez que, com o *alfinete mágico*, a Moura atinge justamente a cabeça, onde se encontra o cérebro, órgão principal do sistema nervoso, cuja função é gerar comportamentos. Partindo deste contexto, infere-se que o objetivo de se introduzir o alfinete na cabeça é despertar o sentimento, intuição e autocontrole, no contexto da *anima*. A princesa, através do alfinete, chega ao *self*.

*[...] Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e **fincou-o na cabeça da moça**. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar. (MT, p. 118).*

Projetada uma única vez na tessitura textual, a rainha é mais uma manifestação da *anima*, neste caso, simboliza o arquétipo materno. Ela é a mãe do príncipe com quem, pressupostamente, ele obteve a primeira possessão do não-eu e em quem ele visualizou o modelo de sua companheira sexual. Assim como a rainha, sem voz e poder de decisão, o enunciador projeta a princesa, dando continuidade à supremacia masculina.

Discorrendo sobre as projeções dos atores, chega-se, por fim, ao criado como mais uma representação arquetípica do *animus*. Demonstrando praticidade, habilidade e racionalidade, nas suas tarefas de servo do príncipe, ele laçou a rolinha e a levou ao amo. Neste momento, a razão sobrepõe-se ao sentimento: pássaros devem ser livres, mas o amo, a quem o criado deve obediência ordenou-lhe que prendesse, logo deve prendê-lo.

*[...] **Mandou um criado** armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. O **criado levou a rolinha ao Príncipe** [...] (MT, p. 119).*

A *persona*, neste conto, pode ser intuída a partir dos papéis temáticos de cada ator como, por exemplo, o rei, a rainha, a princesa, o príncipe, a velha, a escrava e o criado, indicando a forma como esses atores se portam socialmente. Trata-se, no conto específico, de máscaras e aparenta uma individualidade, no

entanto, é apenas um papel que guarda os arquétipos da *psique* coletiva, já abordadas: *anima*, *animus* e *sombra*.

Na análise da temporalização, reflete-se sobre a instauração do tempo linguístico, no enunciado, como momento de referência em relação à enunciação e, a partir desta, para estabelecer as oposições temporais da língua (FIORIM, 2006, p. 59-60). Além do tempo linguístico, destaca-se, também, o tempo crônico, que se estrutura a partir das referências às unidades de tempo, inseridas no discurso.

Na narrativa, o tempo emerge no presente, passado e futuro. No passado, destacam-se o pretérito imperfeito em, por exemplo, [...] **tinha** um filho único [...] (MT, p. 117), o pretérito perfeito que, aliás, predomina sobre os demais, em [...] **nada aconteceu** de novidade [...] (MT, p. 117), uma ocorrência do pretérito-mais-que-perfeito, em [...] a última laranja que a velha lhe **dera** [...] (MT, p. 117). Há também duas ocorrências do pretérito imperfeito do subjuntivo, em [...] **ameaçaram** a negra de uma surra de chibata se ela **chegasse** sem [...] (MT, p. 118) e [...] mandou dizer El-rei Meu Senhor que me **contassem** quatro [...] (MT, p. 119).

O futuro pode ser observado, em [...] e o prometido **seria cumprido** (MT, p. 118). Porque se trata de um futuro do pretérito, tem-se a indicação de um projeto planejado (o contexto indica o engano do rei, quando diz que o casamento com a princesa – Moura - seria realizado), no passado, como uma certeza. No entanto, não foi realizado em virtude de algum obstáculo (descoberta da mentira da Moura) que desviou os acontecimentos para outra direção (o casamento do príncipe com a princesa verdadeira).

A partir das formas linguísticas temporais presentes, no enunciado, é possível focalizar dois sistemas temporais: um em que o momento de referência é o *agora* presente e, outro em que o momento de referência é o *então* passado. No primeiro sistema, em relação à enunciação, os tempos constroem-se desordenados, uma vez que os fatos da narrativa são deslocados para um *então*, distante do *agora* pelo contar. O predomínio do pretérito perfeito testemunha um passado de realizações, completamente vividas, ao passo que o pretérito imperfeito indica ações que se caracterizam incompletas a partir de um passado indefinido: a história da Moura realizou-se, efetivamente, no passado, depois, o enunciador recuperou esse passado, colocando os fatos, no presente da enunciação. Em seguida o enunciador retorna ao passado onde a história da Moura é recolocada.

O passado indefinido faz jus à característica principal, em relação ao tempo dos contos de encantamento, com as clássicas expressões: no início **Era uma vez** [...] (MT, p. 117) e, no desfecho, [...] **viveram como Deus com os anjos** (MT, p. 119), elevando a ideia de felicidade, numa dimensão além do tempo humano, através da metáfora.

Outro sistema temporal passível de identificação, cujo momento de referência é o pretérito, emerge, por exemplo, a partir da disposição formal do pretérito-mais-que-perfeito, inscrito no período *Parou e descascou a última laranja que lhe dera* (MT, p. 117), de onde, certamente, sairia outra moça. As laranjas foram entregues ao príncipe num passado anterior ao ato de descascar, indicando uma anterioridade. Uma vez experimentado momentos semelhantes a este, o príncipe espera sair uma moça de dentro da laranja, ideia pressuposta na ação de procurar um *rio corrente*. A saída da moça de dentro da última laranja caracteriza a posterioridade do ato de descascar a laranja.

Mais um sistema temporal emerge na projeção da locução verbal *seria cumprido*, que constitui o futuro do pretérito composto, em *Mas, palavra de rei não volta atrás e o prometido seria cumprido* (MT, p. 118). O cumprimento da promessa constitui a possibilidade de uma posterioridade, cujo ato de prometer marca a concomitância com o momento de referência pretérito. Trata-se da promessa que o rei fez ao filho de casá-lo com a princesa. Assim, antes da promessa, aconteceu a permissão do rei para que o filho casasse, indicando uma anterioridade. A permissão dada pelo rei está pressuposta no afastamento do príncipe, quando ele deixa a princesa, em cima da árvore e [...] *despediu-se dela e correu para casa* (MT, p. 117), para depois voltar [...] *numa carruagem dourada, com criados e criadas trazendo roupas para vestir a noiva* (MT, p. 118), testemunhando a aceitação do rei. Anterioridade e posterioridade, em ambos os sistemas abordados, indicam, portanto, uma debreagem temporal, predominante no conto.

O presente formal projetado, no texto, marca as debreagens enunciativas, quando o enunciador delega voz à velhinha em – *Meu netinho, eu não tenho* [...] (MT, p. 117), às moças, em – **Quero água!** (MT, p. 117), a Moura torta, em, por exemplo, – [...] **Desça para conversar comigo** (MT, p. 118). Além disso, são partes da unidade, denominada discurso direto, indicadores de um efeito de sentido de verdade, possibilitando ao enunciatário sentir a ilusão de que ouve esses “outros” criados pelo enunciador.

Pressuposto no pronome *me* projetado em [...] *mandou dizer El-Rei Meu Senhor que **me** contassem quatro [...]* (MT, p. 119), observa-se uma tentativa de retorno ao tempo presente. No entanto, em solidariedade com os demais lexemas que engendram o período, parece reafirmar a ideia de que a história narrada é inventada e, se o enunciador contou-a, aquele que o ouve pode, muito bem, contar mais *quatro*.

O tempo crônico emerge em sincronia com o tempo linguístico, por também apresentar uma indefinição. Os acontecimentos são alocados em intervalos de tempo quaisquer, veiculando, predominantemente, uma incerteza, talvez, porque a memória do enunciador já não lembra ou, simplesmente, porque o que importa é a intriga. As expressões indicadoras do tempo crônico podem ser vislumbradas a seguir:

*Era **uma vez** [...]* (MT, p. 117)

*[...] **Numa tarde** [...]* (MT, p. 117)

***Depois, na hora do meio dia** [...]* (MT, p. 117)

***Noutra ocasião** [...]* (MT, p. 117)

***Naquele tempo** [...]* (MT, p. 118)

***Todas as tardes** [...]* (MT, p. 119)

Até aqui, a ideia de tempo explorada é construída culturalmente e manifestada pela necessidade consciente de tentar organizar o caos do pensamento. No entanto, outra concepção de tempo é possível ser abordada: o tempo do *self*. Entre os arquétipos focalizados, firma-se, aqui, o *self* porque este imprime a totalidade da vida psicológica, conforme o indivíduo vai se desenvolvendo, internamente, em que se destacam as demais manifestações arquetípicas.

Para DeBus (1998, p. 64), o *self* é denominado “tempo em éons”, lembrando o tempo das visões místicas, da inspiração artística, dos sonhos, dos contos de fadas e dos mitos “cujo início estampa um *Era uma vez [...]*”. Essa concepção se distingue de eternidade e do tempo crônico. Trata-se de um tempo interior, inscrito na intemporalidade da *psique*.

Quanto à espacialização, o espaço, neste conto, pode ser abordado linguística e topicamente. O primeiro caso refere-se ao lugar em que o enunciador se coloca em relação à enunciação, conferindo uma subjetividade, o segundo, aos

pontos de referência do enunciador e demais atores, projetando uma alteridade que contribui, positivamente, para a criação do imaginário.

Quando projeta, *Lá veio a Moura Torta no destino (MT, p. 118), [...] os criados e criadas trazendo roupa [...] (MT, p. 118) e [...] o príncipe vinha despairecer no jardim [...] (MT, p. 119)*, percebe-se um *aqui* pressuposto a partir dos lexemas verbais, denunciando uma tentativa de retorno à enunciação. O enunciador coloca-se num *aqui*, pelo ato de contar, rememorizando um *lá* inscrito na memória, em seguida, projeta um novo espaço que é o do enunciado. Esse espaço testemunha uma experiência subjetiva do enunciador, uma vez que num *aqui* há um *eu* que se coloca.

A projeção do espaço tópico é responsável por localizar os atores no enunciado. O espaço maior é indeterminado e nele se destaca o ambiente urbano e o ambiente rural, sugerindo a ideia de reinado, através da presença de rei, príncipe e princesa.

Primeiramente, a projeção dos advérbios *aqui* e *acolá* indicam espaços indeterminados, por onde o príncipe passou, certamente, para testemunhar a ausência de uma meta, um objetivo determinado, como a querer dizer *saiu sem rumo certo*, característica do indivíduo que age pelo desejo de apenas vivenciar aventuras, do ente inexperiente.

[...] O Príncipe andou, andou, dormindo aqui, acolá, passando fome e frio. [...] (MT, p. 117)

Logo após, os espaços projetados podem ser agrupados, referenciando, de um lado, a paisagem modificada e, de outro, a paisagem natural: no primeiro caso, destacam-se *cidade*, *palácio* e *jardim*; no segundo, o *rio*. O jardim constitui parte do primeiro grupo, por ter sido um local construído pelo homem. No entanto, figura como intersecção entre ambos porque é composta de elementos naturais.

Palácio e *cidade* veiculam uma concepção de origem. *Palácio* indica a origem do príncipe, onde ele nasceu e cresceu; *cidade*, a origem do conhecimento que possibilitaria a origem de outras vidas, ou seja, insere-se no campo semântico da ideia de evolução, em analogia a Bíblia Gênesis (1), quando Adão recebe de Eva o fruto do conhecimento, como origem do pecado e, ao mesmo tempo, indicando a possibilidade de concepção. O príncipe recebeu da velha os frutos da vida e da

morte, uma vez que sua iniciação sexual se efetiva com a “velha”. Foi a partir desse fato que os problemas começaram a acontecer.

*Numa tarde ia ele chegando a uma **cidade** quando uma velhinha [...]*

[...] A velha agradeceu muito, abençoou e disse:

— Meu netinho, não tenho nada para lhe dar: leve essas frutas para regalo mas só abra perto das águas correntes.

*[...] Estava já voltando para o **palácio** de seu Pai. [...] (MT, p. 117)*

Depois de receber as frutas, o príncipe procura um *rio* para que possa matar a sede da princesa. É neste mesmo *rio* que a Moura vai pegar água. O *rio* veicula a ideia de sexualidade. Na cultura grega, o rio é dotado de energia sexual, fertilizante, com resoluções e fatos misteriosos, capaz de elevar, “irrigar, fecundar e inundar” (BRANDÃO, 1998, v. 1, p. 265). Ao beber da água dada pelo príncipe, a moça desencanta-se. O saber recebido da velha pelo príncipe foi, neste momento, praticado e repassado à moça. Essa é uma das manifestações de conteúdos do inconsciente coletivo, simbolizados no conto.

*[...] e andou até um **rio** corrente. [...] (MT, p. 117)*

No entanto, esse novo conhecimento, que estava sob o comando do *Ego*, necessitava de um limite, de um controle e essa é, certamente, a razão por que príncipe e princesa são enganados e colocados em um *jardim*, sem que possam vivenciar o amor que sentem um pelo outro, da forma convencional. O *Jardim* é o lugar em que o príncipe, ao mesmo tempo em que o experiencia, evolui interiormente, indicando a sincronicidade entre o mundo interior e o mundo exterior, necessária à constituição do *self*. O *jardim* acende uma atmosfera infantil, na vida do príncipe, um retorno ao “jardim de infância”, com o objetivo de superá-lo e poder transformar-se num adulto, consciente do mal que assola o mundo para “readquirir a integridade anterior ou encontrar o caminho de volta a esse núcleo ou à integridade mais profunda” (VON-FRANZ, p. 240).

*Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no **jardim** e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. [...] (MT, p.v 119)*

Neste ponto, a narrativa sugere que a integridade do príncipe e do rei constitui-se ridícula, por não perceber a pseudo-realidade que vivenciavam: a moura não era a princesa. A verdadeira integridade seria não se deixar enganar como uma criança que se deixa por sua ingenuidade. Assim, o *jardim* é o espaço de individuação do príncipe e, como este é a extensão do pai, simboliza a individuação também do rei.

O Príncipe acreditou e lá se foi a Moura Torta de carruagem dourada, feito gente. O rei e a Rainha ficaram de caldo vendo uma nora tão horrenda como a negra. Mas, palavra de Rei não volta atrás e o prometido seria cumprido. O Príncipe anunciou seu casamento e mandou convite aos amigos. (MT, p. 118)

O enunciador coloca-se, geograficamente, no *rio*, aonde a Moura foi pegar água, testemunhando de perto a negação dela por ela mesma e a chegada do príncipe. Além de se colocar no *rio*, também se coloca no *jardim*, aonde o príncipe ia espairecer. Essa ideia está pressuposta nos verbos *veio*, *trazendo* e *vinha*, indicando um *aqui* do enunciador.

*[...] Lá **veio** a Moura Torta no destino. [...]*

*Finalmente o Príncipe chegou, numa carruagem dourada, com os criados e criadas **trazendo** roupa para vestir a noiva. [...] (MT, p. 118)*

*Todas as tardes o príncipe **vinha** despairecer no jardim [...] (MT, p. 119)*

Adentrando no universo dos procedimentos de tematização e figurativização, verifica-se que os acontecimentos narrados possibilitam a emergência de temas, a partir de conteúdos ora conscientes, ora inconscientes, ambos caracterizando intersubjetividades, uma vez que se assentam na relação de um *eu* com *outros*.

O tema *cidadania*, cuja concepção, para Dallari (1998, p. 14) expressa “um conjunto de direitos que dá à pessoa a possibilidade de participar ativamente da vida e do governo de seu povo” é pervertido, no conto, cuja figurativização está nos

lexemas que indicam o desejo da Moura, bem como naqueles que expressam a real situação dela e dos atores que figurativizam a realeza.

*[...] **Eu** tão **bonita** e **carregando água**? Não é possível... [...]*

*Quase a **matam de vaias e de puxões**. [...]*

*A Moura Torta **não acreditava nos olhos**. Vivia toda **coberta de seda e perfumada**, [...]*

*Finalmente o **Príncipe** chegou, **numa carruagem dourada**, [...]* (MT, p. 118)

Nota-se que a Moura só tinha deveres, sob a condição de escrava, carregando água, impedida de participar da vida social da corte, bem como de realizar o desejo de casar. Vivia, portanto, em regime de *escravidão*, inscrito aqui como tema que, oposto à *cidadania*, origina-se da negação de direitos. Este tema é figurativizado pelo lexema *escrava*, bem como pelo tratamento recebido pela Moura.

*Nesse momento chegou uma **escrava** negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta.*

*[...] deram muita **vaia** na Moura Torta, **brigaram** com ela e **mandaram** que fosse **buscar água**, com outro pote.*

*Quase a matam de **vaias** e de **puxões**. Deram o terceiro pote e **ameaçaram** a negra de uma **surra de chibata** [...]* (MT, p. 118)

A *escravidão* remonta desde muito antes de Cristo e vem caminhando através das gerações sob várias faces: da prática na qual um indivíduo assume direitos de propriedade sobre outro, passando pelo preconceito racial e social, à atual reverência ao consumismo desenfreado, em nome de uma completude nunca atingida, dada a superficialidade material, bem como como a alternância de desejos do ser humano. No conto, a *escravidão* assenta-se, conscientemente, na exploração do trabalho forçado: a Moura não queria aquele trabalho, mas era forçada.

Imbricado ao tema *escravidão* emerge o tema *preconceito* ao qual subjaz o tema *discriminação*. O tema *preconceito* é figurativizado pelos lexemas *escrava*, *negra*, *cega*, *moura*, *feia*, *horrenda*, em referência à aparência física da Moura que, por assim ser considerada, foi discriminada, ou seja, considerada como indivíduo

que deve ser separado do convívio com os brancos da realeza. Observe-se o contexto das figuras que testemunham estes temas:

*Nesse momento chegou uma **escrava negra, cega** de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. [...]*

*[...] Encontrou a Moura Torta, **feia** como a miséria. [...]*

*[...] O rei e a Rainha ficaram de caldo vendo uma nora tão **horrenda** como a negra. [...]* (MT, p. 118)

A efetivação do tema *discriminação* está, também, na ideia de extinguir, radicalmente, a moura, através da pena de morte. Assim o lexema *morrer*, também veicula a ideia de *discriminação*, como forma de erradicação total do “mal”. Além disso, ela não foi apenas morta, mas *queimada* e *as cinzas atiradas ao vento*.

*[...] condenando-a a **morrer queimada** e as **cinzas atiradas ao vento**. Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a Moura Torta dentro, até que ficou **reduzida a poeira**. (MT, p. 119)*

Para intensificar o *preconceito* e a *discriminação*, a Moura recebe o estigma de mal, a partir da figura *malvadeza*. Emerge, portanto, o tema *maldade*, em sincronia com a aparência rejeitada da negra. O feio se insere, neste contexto, em um modelo de indivíduo, cujos valores morais degradam a postura do homem de Deus, devendo, então, ser punido. Ao tema *maldade*, subjaz, pressupostamente, o seu oposto, *bondade* e pode ser vislumbrado em *O Príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava* (MT, p. 119).

Essa problemática que envolve a figura da Moura, certamente, justifica-se pelo contexto histórico que envolve os mouros. Estes são povos africanos que vivem onde hoje é Marrocos, a parte ocidental da Argélia. O termo mouro tem origem no latim e significa “negro”, em referência à pele escura. Esse povo foi dominado pelo império romano, no século I. a. C. No começo do século VIII d. C., foram convertidos ao islamismo, após o contato com os árabes (NAVARRO, 2010, s.p.). A história dos mouros está marcada por guerras, ora como invasores, ora como invadidos.

Segundo Correia (2010, p. 34), há uma visão dual sobre os mouros: a histórica e a mítica que figura no imaginário popular. No contexto histórico, o autor

destaca, por exemplo, a invasão dos mouros na Península Ibérica, focalizando a luta entre estes e os cristãos, fato que influenciou na criação mítica de povo invasor, opressor e inimigo de Deus. Assim, o autor indica três pontos que unem e separam a concepção histórica e mítica desse povo: o primeiro é a intensidade dos flagelos originada pela destruição e a profanação da Catedral de Santiago de Compostela; o segundo é que a notícia de perverso e demolidor é sempre impactante e, por isso, fica memorizada; e o terceiro, é que a região de Transmontana foi sempre lugar privilegiado de passagem das rotas de peregrinação à Compostela, possibilitando, aos movimentos cristãos narrções míticas e fantasiosas. A igreja católica seria, portanto, “porta-voz de uma campanha contra os mouros, considerados infiéis, causticando sempre o lado mais negativo e perverso dos mouros”.

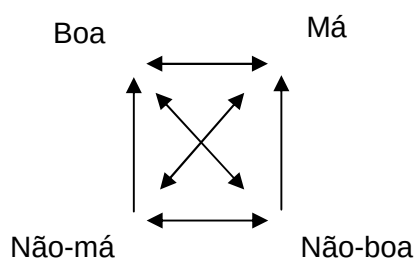
Passeando pelos temas que referenciam o olhar do enunciador sobre a relação entre príncipe, princesa, rei, rainha, povo do reinado e a Moura Torta, constata-se uma subjetividade traumática da Moura em relação aos demais atores, uma vez que a subjetividade dos primeiros atores que compõem a vida social, na corte, excede a subjetividade da Moura que é colocada como inferior aos demais.

Em verdade, na *performance* da realeza subjazem os valores do catolicismo, veiculando o tema *bondade* e na *performance* da Moura, subjazem os valores hostis ao catolicismo, veiculando o tema *maldade*, sustentado, também, pela ideia de magia e feitiçaria, ainda hoje corrente entre os mouros adeptos do islamismo. A maneira como a Moura é tratada, durante todo o conto, é uma forma de realização do *Ego* daqueles que condenam os mouros, tendo como porta-voz, no caso específico desta narrativa, o enunciador que, no final do conto, reitera a memória firmada contra os mouros e a favor da realeza em [...] *mandou dizer El-Rei Meu Senhor que me contassem quatro...* (MT, p. 119).

Outro tema emergente é o da *sexualidade*, já referenciado na actorialização, cuja figurativização encontra sentido nos lexemas *gravetos*, *frutas*, *águas*, *sede*, *nua*, *rio*, *pote*, *subir*, *árvore*, *trepou-se*, como também nos lexemas *velhinha*, *moça*, *Moura* e *noiva*. O primeiro grupo de figuras, à exceção de *sede*, *nua*, *subir* e *trepou-se*, nomeiam seres que, para o imaginário mítico, sugerem o órgão sexual masculino (graveto), reprodução (frutas e árvore), fluído masculino (águas e rios), genitália feminina (pote). Os adjetivos e ações do primeiro grupo indicam desejo sexual (sede), quando o indivíduo atinge certa maturidade física, os verbos indicam uma

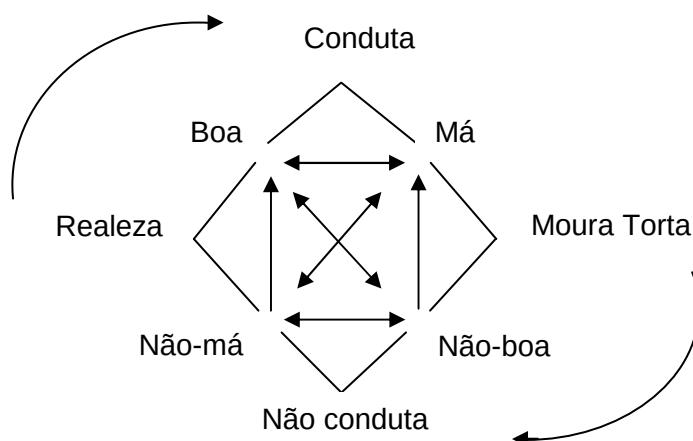
analogia a Eva²² (nua) e o próprio ato sexual (subir, trepar-se); as figuras do segundo grupo, indicadoras de pessoas, ligam-se à concepção de *sexualidade*, uma vez que as pessoas são portadoras tanto de órgãos que possibilitam a reprodução, pelo ato sexual, quanto de um corpo psíquico responsável pelas pulsões e limitações do comportamento sexual.

Na sintaxe da estrutura fundamental de *A Mora Torta*, predomina como oposição básica, a tensão dialética entre os opostos *boa versus má* conduta, como aspectos do bem e do mal. No quadrado semiótico, apresentam-se os termos contraditórios *não-boas* e *não-má* (conduta), negando os termos básicos. Destacam-se, na dêixis positiva, os termos *boa* e *não-má* e, na dêixis negativa, os termos *má* e *não-boas*. Observe-se o quadrado semiótico a seguir.



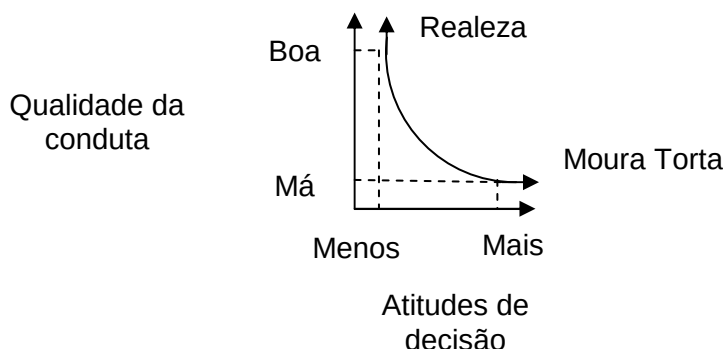
Reportando ao octógono semiótico, pode-se conceber *conduta* como a unidade na qual se encontram os opostos *boa versus má*. Da relação de implicação entre *boa* e *não-má*, concebe-se o metatermo *a realeza*, figurativizando a verdade; da relação de implicação entre *má* e *não-boas* concebe-se o metatermo *Moura Torta*, figurativizando a mentira; e da relação entre os termos *não-boas* e *não-má* concebe-se o termo *não-conduta*, como ausência de uma moral, enquanto conjunto de normas que motivam o comportamento do indivíduo, no seu grupo social. Observe-se o octógono.

²² Personagem bíblica que se percebeu nua quando comeu do fruto proibido.



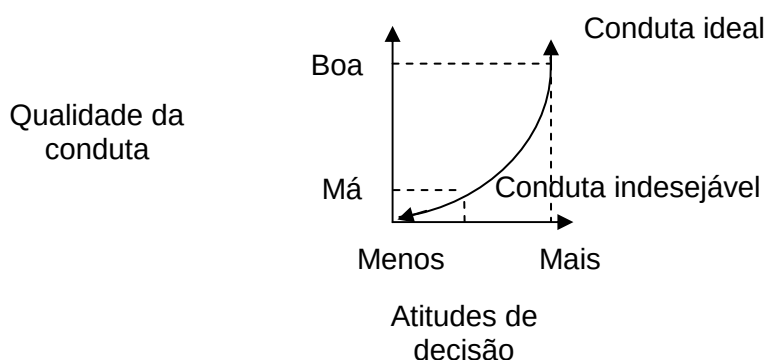
Ambas as formas de *condutas* (*boa* e *má*), direcionadas para o bem e o mal, respectivamente, permeiam o conto. O metatermo *realeza* caracteriza o sujeito moral cuja figurativização recai nos atores rei, rainha, príncipe e princesa, gerando o princípio da inclusão, uma vez que caracteriza um grupo de boa aceitação social, metaforizando e condensando valores, em voga, do branco europeu. O metatermo *Moura Torta* caracteriza o sujeito imoral, figurativizando a mentira. A Moura é representativa de um estereótipo social gerador do princípio da exclusão, por metaforizar e condensar valores de um povo (mourros) maculados pela visão católica de povos invasores e demolidores. Essas relações reiteram a ideia da representação do modelo recalcado: a Moura simboliza a *sombra*, arquétipo do inconsciente coletivo, concorrendo para uma intersubjetividade traumática por estar aquém dos valores da realeza. Como modelo aceitável, o príncipe e o rei simbolizam o *animus* e a rainha e a princesa simbolizam a *anima*, como arquétipos da alteridade, caracterizando uma intersubjetividade equilibrada.

Sob o prisma da semiótica tensiva, que propõe, ao lado do quadrado semiótico, a articulação de sentidos a partir dos eixos da intensidade e o eixo da extensidade, infere-se que a *conduta* pode ser refletida segundo sua qualidade e atitudes de decisão. A qualidade da conduta situa-se no eixo da intensidade sensível (domínio do conteúdo), variando entre boa e má e as atitudes de decisão situam-se no eixo da extensidade, do inteligível (domínio da expressão), variando entre menos e mais. Observe-se a representação gráfica a seguir.



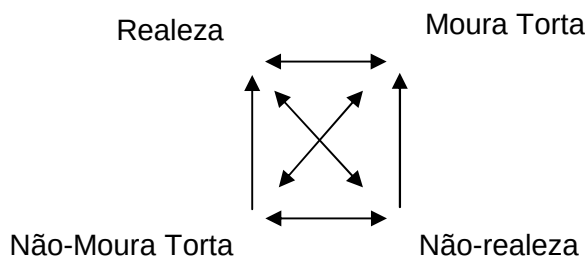
Observando o gráfico tensivo, percebe-se que da correlação entre os dois eixos (intensidade e extensidade) emergem os valores *realeza* e *Moura Torta*. A *realeza* constitui um valor concernente à boa conduta, mas apresenta menos atitude de decisão. A *Moura Torta*, embora apresente mais atitude de decisão, não usa a verdade em suas articulações.

De um lado, no sentido ascendente, predomina, no conto, a ideia de uma conduta humana integrar uma *moral*, enquanto valores específicos de uma sociedade, a julgar a *mentira* como um mal e a *verdade* como uma virtude do bem. Essa moral, como uma *virtude ideal*, é resultante da correlação entre uma *boa conduta* e *mais atitude de decisão*. De outro lado, a *má conduta* em correlação com *menos atitude de decisão* pode caracterizar uma *conduta indesejável*. Nestas circunstâncias, a *conduta indesejável* é uma condição inaceitável, uma vez que se caracteriza pela ausência de normas que regem um bom convívio social. Observe-se a representação a seguir.

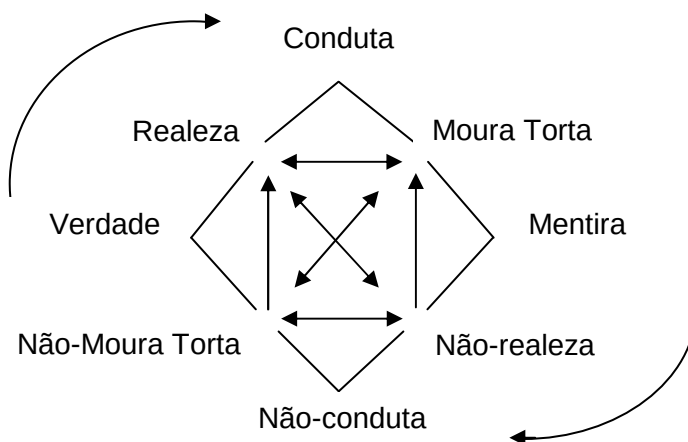


Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostrou que a Moura se opõe aos *demaís atores*, construindo uma tensão dialética. No quadrado semiótico, a dêixis

positiva é ocupada pela *realeza* sem os *outros atores*, figurativizando a *verdade* e, a dêixis negativa, pela Moura Torta sem a *realeza*, figurativizando a *mentira*.

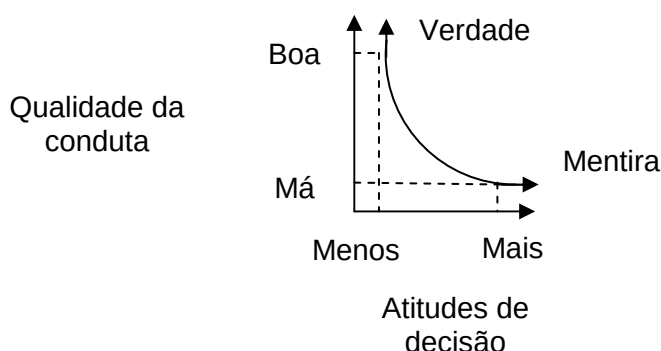


Evoluindo a dialética para o octógono, a *conduta* dos atores constitui o domínio englobante dos opostos. Da relação de implicação entre *realeza não-Moura Torta*, emerge a *verdade*; da relação de implicação entre *Moura Torta* e *não-realeza*, emerge a *mentira*. Da relação entre os contraditórios *não-Moura Torta* e *não-realeza*, tem-se a *não-conduta*.



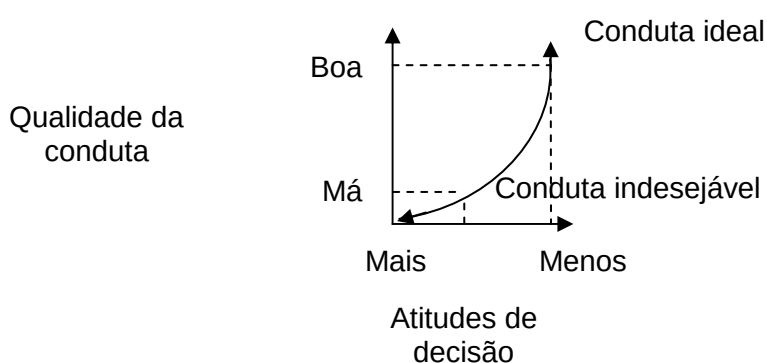
O conto direciona a discussão para a valorização das atitudes da realeza que, apesar de desatentos e ingênuos, são honestos, primando pela verdade, incluídos numa moral cujos valores possibilitam uma adequada intersubjetividade, em detrimento da Moura Torta, excluída dessa realidade por uma conduta imoral, firmada na prática da mentira.

Reportando à semiótica tensiva, é possível conceber a *conduta*, sendo analisada segundo sua *qualidade*, constando no eixo da intensidade e, segundo a *quantidade de atitudes de decisão*, constando no eixo da extensidade. A *qualidade da conduta* varia entre boa e má, enquanto a *quantidade de atitudes de decisão* varia entre *menos* e *mais*.



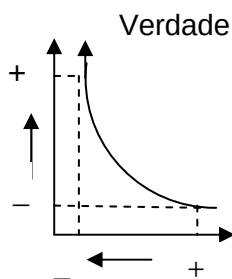
Da correlação dos dois eixos, resultam os valores *verdade* e *mentira*. A *verdade* é caracterizada por uma *boa conduta*, mas apresenta *menos atitudes de decisão*. A *mentira*, embora apresente *mais atitudes de busca*, assenta-se numa *má conduta*.

No sentido ascendente, a correlação entre a *boa conduta* e *mais atitudes de decisão* gera a *conduta ideal*, de maior intensidade e mais extensidade. No outro polo, a correlação entre uma *má conduta* e *menos atitude de decisão* gera uma *conduta indesejável*, de menor intensidade e menos estabilidade social.

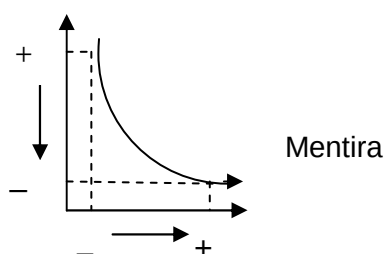


Aplicando aos atores do conto os valores da “arena” de articulações, encontra-se *verdade* como valor figurativizado pelos ideais da realeza e eufórico para o enunciador que projeta um grupo de atores (rei, rainha, príncipe e princesa) com a mesma postura, ao desejar extirpar a Moura que é a metáfora do mal. Compartilhando dos valores da realeza, coloca-se a velhinha que entrega os objetos mágicos ao príncipe. É possível, portanto, um esquema tensivo sob o ponto de vista

dos atores da realeza, a partir de uma correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se o gráfico a seguir.



No entanto, considerando o ponto de vista da Moura, a *mentira* que é um valor disfórico para a realeza, é um valor eufórico para a Moura. Esta representa, simbolicamente, a *sombra*, um valor recalcado, negado, e luta contra a mácula que recebeu da sociedade, até mesmo pelo uso da mentira. O esquema tensivo que representa o ponto de vista da Moura é o da correlação inversa de uma tensão descendente. Veja-se o gráfico a seguir.



4.4 Seu Nino

4.4.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de um rapaz que saiu para conhecer o mundo. Chegando à Turquia, conheceu uma princesa por quem se apaixonou. Ele a namorou, seguindo o conselho de uma velhinha que cuidava dela e a permissão do

pai. Depois de firmar acordo com o pai da princesa e com ela, o príncipe voltou à casa do pai. Um ano depois, retornou à Turquia e recebeu da velhinha a notícia de que a princesa fora raptada pelos turcos, quando se banhava. O príncipe deixa-se, também, raptar, objetivando encontrar a princesa. Trabalhou construindo balsas, entrou na guerra e saiu vencedor. Em recompensa, o rei ofereceu-lhe uma das três filhas. O príncipe desculpou-se e pediu a moça que estava sendo escravizada, pois era sua noiva. Os dois, príncipe e princesa, regressaram, numa balsa cheia de mantimentos doados pelo rei. Passando por uma ilha, a moça desmaiou de medo de uma serpente e, para salvá-la, o príncipe deu a ela do seu sangue. Ao longe, o casal viu uma fumaça. O príncipe disse à moça para ficar, enquanto ele ia ver quem habitava o lugar. Encontrou uma velhinha que lhe deu emprego. O rapaz voltou para levar a princesa, mas não a encontrou. Trabalhou durante um ano para a velhinha e, quando resolveu partir, recebeu como pagamento uma caixinha e a recomendação de só abri-la na última hora. Durante um ano na mata, sua roupa se tornou o próprio pelo do corpo. Passando por uma estrada encontrou carreiros em carros de boi, conduzindo lenha para a festa de casamento da princesa. O rapaz pediu que o levassem para a festa e um couro velho para lhe cobrir o corpo. A partir daí, príncipe passou a ser chamado de Couraça. Durante a festa, ele ficou no monturo, vendo as pessoas que se divertiam com loas e versos. Quando todos participaram, os homens que o haviam levado disseram ao pai da noiva da existência do Couraça e logo convidaram-no para cantar. A música do Couraça fez a moça reconhecê-lo. Desacreditada pelo pai, resolveu ir dormir. Enquanto o esposo dormia, a princesa cometeu suicídio. O esposo, ao acordar, desesperou-se com medo de receber a culpa e ser morto pelo pai da princesa. E, por isso, também suicida. Pela manhã, descobriram os corpos. O rei mandou prender o Couraça que pediu para realizar um último desejo. O Couraça abriu a caixinha e, de dentro, voou uma rolinha, indo direto para onde os corpos estavam, colando o pescoço da princesa e ressuscitando-a. A princesa chamou por Seu Nino e ele foi salvo da forca. Finalmente, realizou-se o casamento com muita festa.

Segmentação

Sg. 1 = O rapaz pede ao pai para viajar;

Sg. 2 = O rei tenta dissuadir o filho da viagem;

- Sg. 3 = O príncipe (filho) consegue autorização do pai e viaja;
- Sg. 4 = Na Turquia, o príncipe se encontra com uma princesa e se apaixona por ela que corresponde ao sentimento;
- Sg. 5 = Uma velhinha aconselha o príncipe a pedir a princesa em namoro;
- Sg. 6 = O príncipe, com o consentimento do pai da princesa, firma o compromisso com ela;
- Sg. 7 = O príncipe retorna à casa dos pais, onde fica por um ano;
- Sg. 8 = De volta à Turquia, o príncipe não encontra a princesa;
- Sg. 9 = A velhinha dá a notícia ao príncipe de que a princesa fora raptada pelos turcos;
- Sg. 10 = O príncipe planeja ser raptado;
- Sg. 11 = Ao ser raptado, o príncipe é conduzido a participar da guerra;
- Sg. 12 = Vitorioso na guerra em favor dos turcos, o príncipe recebe a princesa raptada como recompensa;
- Sg. 13 = O príncipe retorna à casa do pai, levando a princesa;
- Sg. 14 = A princesa desmaia de um medo causado por uma serpente quando estão passando por uma ilha. O príncipe dar-lhe do seu sangue para curá-la;
- Sg. 15 = Enquanto o príncipe vai buscar ajuda, a princesa é levada pelo pescador do rei. O príncipe, durante um ano, fica trabalhando para a velhinha;
- Sg. 16 = O príncipe vai embora e recebe como pagamento pelo trabalho uma caixinha, sob recomendação de só abri-la na hora certa;
- Sg. 17 = O príncipe encontra um carro de bois, levando lenha para a festa de casamento da princesa e pede aos homens que o conduzem para levá-lo e um couro velho para proteger o corpo.
- Sg. 18 = O Couraça, como ficou sendo chamado, participa da festa de casamento da princesa, cantando para ela;
- Sg. 19 = A princesa reconhece Seu Nino;
- Sg. 20 = O pai ignora o reconhecimento de Seu Nino pela princesa;
- Sg. 21 = Seu Nino vai embora desiludido;
- Sg. 22 = Princesa e esposo cometem suicídio;
- Sg. 23 = Seu Nino é preso e condenado à morte;
- Sg. 24 = O Couraça pede para, antes de morrer, tomar um torrado;
- Sg. 25 = O Couraça abre a caixinha que recebeu da velhinha, libertando a rolinha que vai ressuscitar a princesa;

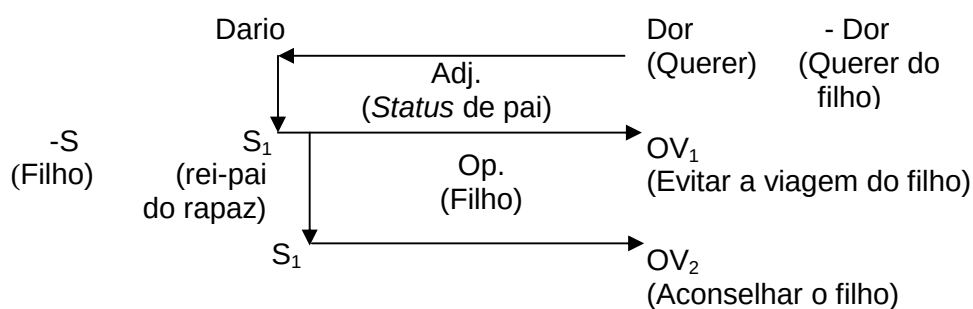
Sg. 26 = O Couraça/Seu Nino é libertado e perdoado;

Sg. 27 = Seu Nino e a princesa casam-se.

4.4.2 Análise

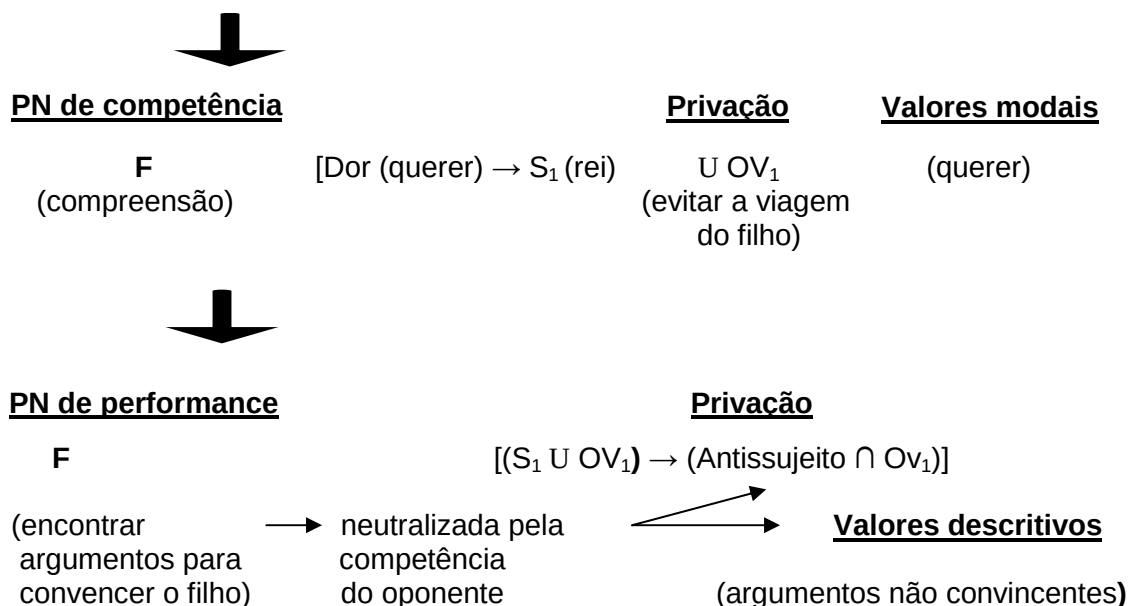
O processo de narrativização do conto *Seu Nino* faz emergir treze sujeitos semióticos. É uma quantidade, certamente, elevada, em relação à extensão do conto. Porém, além de constar como novela, alguns atores assumem o papel actancial de mais de um sujeito.

O Sujeito Semiótico 1 (S_1), figurativizado pelo reis, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* que o filho não viaje. O *status* de pai constitui o Adjuvante, uma vez que permite aconselhar o filho a não viajar. O filho, pelo desejo de viajar, é o Antissujeito e também Oponente e o querer do mesmo é o Antidestinator, por ser contrário ao querer do S_1 . Para evitar a viagem do filho, o S_1 aconselha-o (OV_2). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_1 :

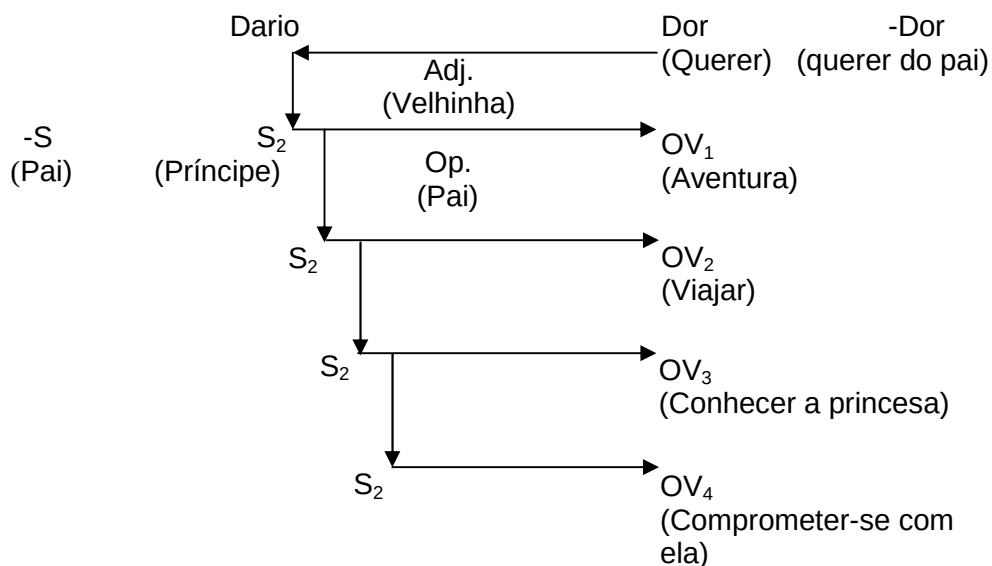


Embora tenha tentado dissuadir o filho da viagem, o S_1 termina por concordar com a vontade dele. Assim, com uma competência modal inscrita na compreensão e na complacência, o S_1 coloca-se aquém da força oponente. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cup OV_1)]$$



O S₂, figurativizado pelo príncipe, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* viver novas experiências. Automotivado, o S₂ tem como Objeto de Valor a maturidade. Querendo o contrário do seu desejo, atua o pai sob a condição de Oponente e Antissujeito. Assim, o querer do pai é o Antidestinator. A velhinha com quem o S₂ se encontra, durante a viagem, e o incentiva a falar com a moça é seu Adjuvante. Durante o percurso, em busca de aventuras, o S₂ viaja pelo mundo (OV₂), conhece uma moça (OV₃) e firma compromisso com ela (OV₄). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₂:



O fazer transformador que possibilita o estado juntivo advém do próprio S_2 . Com a competência modal firmada na ousadia, o S_2 consegue mostrar ao pai que é capaz de sair pelo mundo. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_2 (príncipe)]
(ousadia)

Aquisição

$\cap OV_1$
(aventura)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S_2 (príncipe)]
(sair pelo mundo)

Aquisição

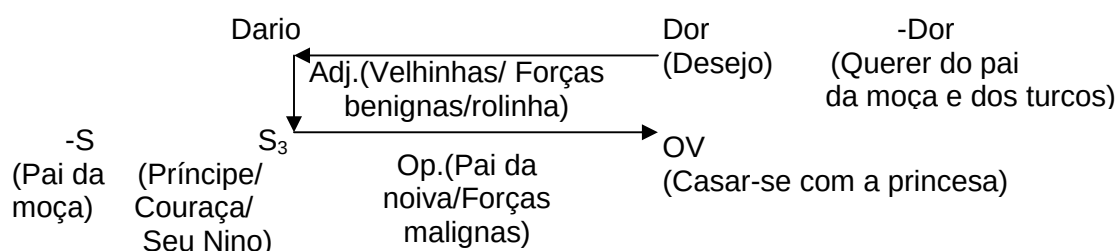
$\cap OV_1$
(aventura)

Valores

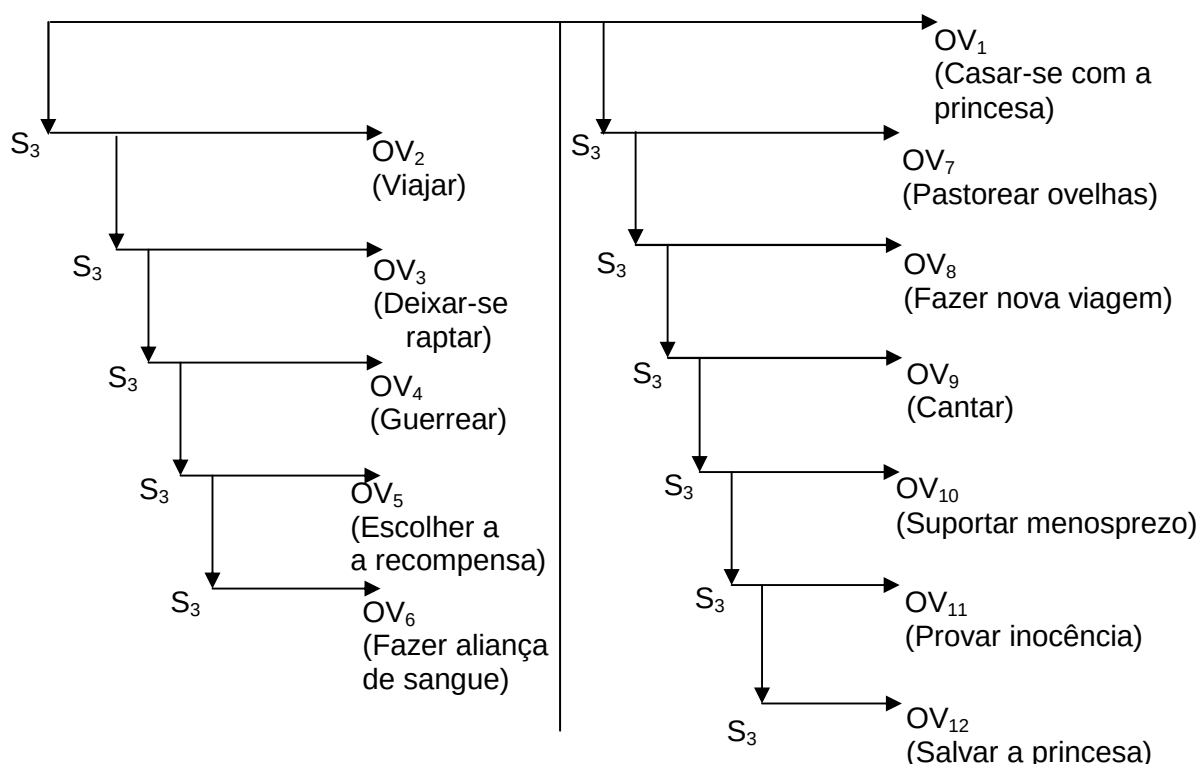
descritivos

(viver experiências)

Depois de vencer o desafio de sair pelo mundo, o príncipe assume o papel actancial de S_3 , recebendo mais duas designações figurativas: Couraça e Seu Nino. O S_3 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* casar-se com a princesa. Para conseguir o objeto almejado, o S_3 conta com a ajuda das velhinhas e das forças sobrenaturais benignas, atuando como Adjuvantes. Constituindo obstáculos para o S_3 , atuam os turcos, o pai da moça e as forças sobrenaturais malignas. Os turcos e do pai da moça são os Antissujeitos e o querer deles, o Antidestinator. Veja-se o programa narrativo principal do S_3 :



O percurso do S_3 é dividido em dois momentos. No primeiro, assumindo a figurativização específica de príncipe, viaja (OV_2), deixa-se raptar pelos turcos (OV_3), guerreia (OV_4) em favor dos turcos, escolhe a recompensa (OV_5) pela vitória na guerra e firma aliança de sangue com a princesa (OV_6). No segundo momento do percurso, assumindo a figurativização, inicialmente de Couraça, em seguida de Seu Nino e movido pelo desejo de encontrar-se com a princesa, trabalha como pastor de ovelhas (OV_7), faz uma nova viagem (OV_8), canta para a princesa (OV_9), na festa de casamento dela com outro príncipe, suporta o menosprezo (OV_{10}) do pai da princesa, prova a inocência (OV_{11}), quando condenado pela morte da princesa e salva a princesa da morte (OV_{12}). Vejam-se os programas auxiliares do S_3 :



A passagem do estado de privação ao de posse do objeto de valor é realizada pelo próprio S_3 , com a intervenção das forças sobrenaturais benígnas. O S_3 , moldando o espírito, segundo os valores do bem, adquire uma competência modal marcada pela prudência e moderação, diante dos obstáculos. É dessa forma que assegura uma sensação positiva. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (Desejo) $\rightarrow$ S₃ (príncipe/Couraça Seu Nino)
(ser prudência)

Aquisição

$\cap OV_1$
(casar com a princesa)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (Desejo) $\rightarrow$ S₃ (príncipe/Couraça Seu Nino)
(ir à procura da princesa)

Aquisição

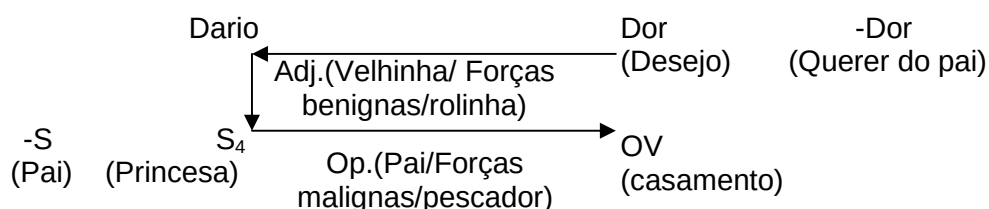
$\cap OV_1$
(casar com a princesa)

Valores

descritivos

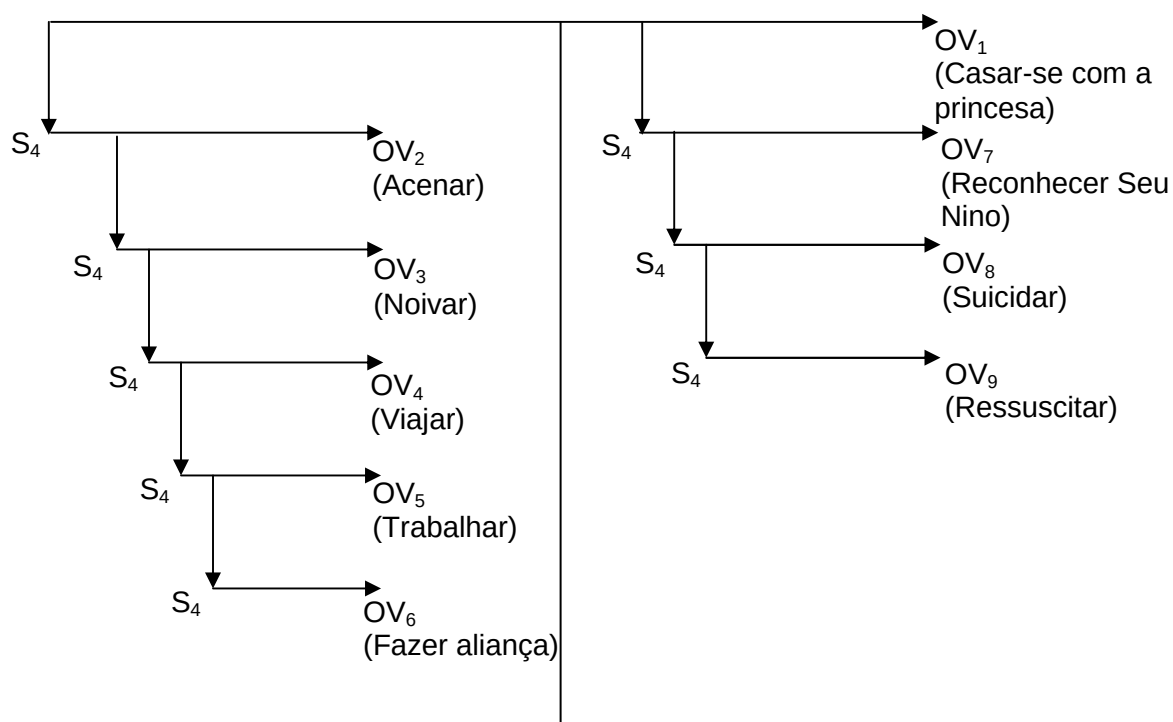
(casamento)

Sob o revestimento figurativo de princesa, o S₄ instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casado. Automotivado, o S₄ tem o casamento como Objeto de Valor principal. Auxiliando o S₄, atua o príncipe, a velhinha, a rolinha e as forças sobrenaturais benignas. Constituindo obstáculos, atuam as forças sobrenaturais malignas. O Antissujeito é o pai e o Antidestinator, o querer do pai. Veja-se o programa narrativo principal do S₄:



O percurso do S₄ divide-se em dois momentos: no primeiro momento, desejoso por casar, acena para o príncipe (OV₂), noiva com ele (OV₃), viajam juntos (OV₄), trabalha para os turcos (OV₅) e faz uma aliança de sangue (OV₆) com o príncipe. No segundo momento, o S₄, seguindo uma trajetória inscrita no amor fiel

que sente pelo príncipe, reconhece-o (OV₇), no dia do seu casamento que o rei arranjou com outro príncipe, entregando-se interior e eternamente a Seu Nino e negando-se, totalmente, ao esposo, quando comete suicídio (OV₈). No entanto, por amor a Seu Nino, ressuscita (OV₉), com a intervenção das forças sobrenaturais benignas. Vejam-se os programas auxiliares do S₄:



Como se pode observar, o estado juntivo do S₄ testemunha uma competência modal firmada na fidelidade, sobrepondo os valores patêmicos aos valores materiais. O fazer que possibilita a conjunção advém da interferência das forças sobrenaturais benignas, neutralizando, as forças sobrenaturais malignas. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (Desejo) $\rightarrow$ S₄ (princesa)]
(ser fiel)

Aquisição

$\cap OV_1$
(casar com
o príncipe)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (Desejo) $\rightarrow$ S₄ (princesa)]
(viver e morrer
por Seu Nino)

Aquisição

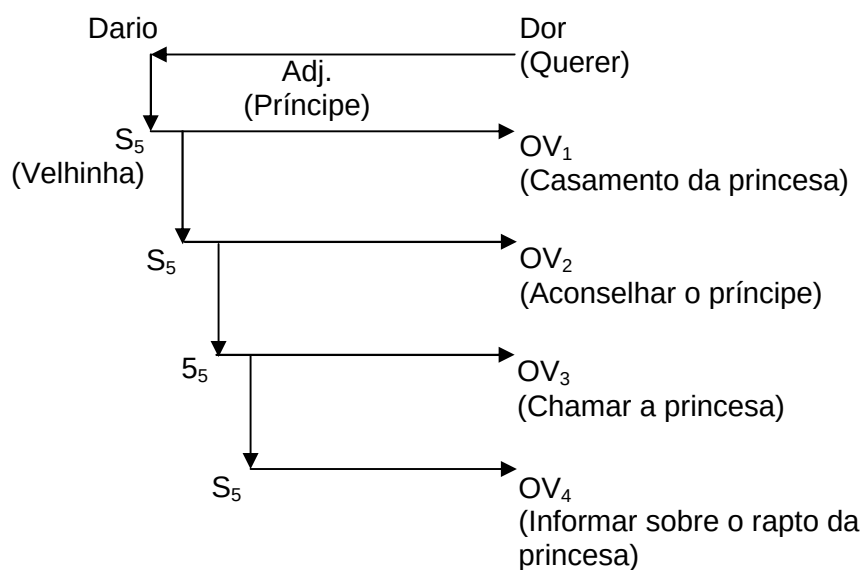
$\cap OV_1$
(casar com
príncipe)

Valores

descritivos

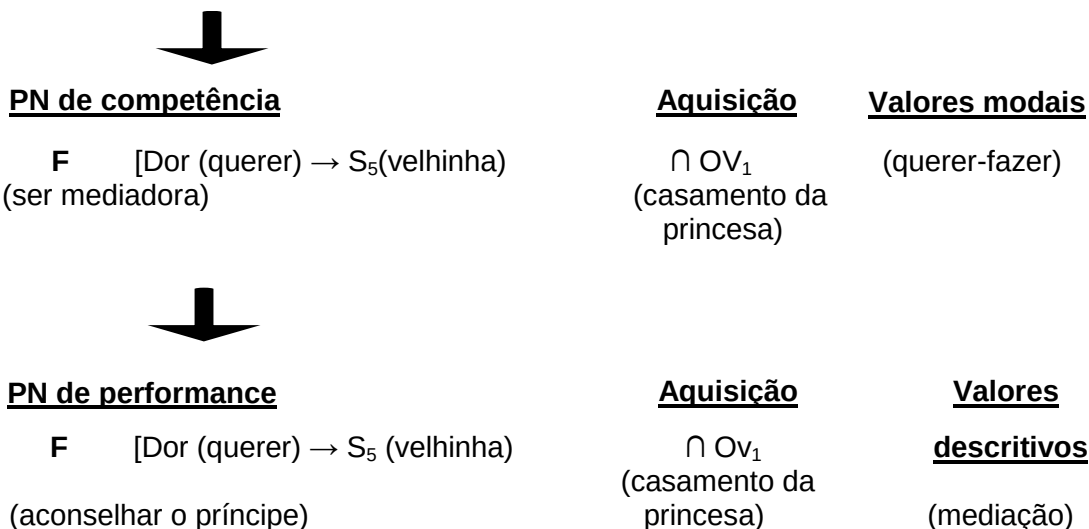
(entrega material
e espiritual)

O S₅, figurativizado pela velhinha (da cidade), instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o encontro do príncipe com a princesa. Assim, o Objeto de Valor principal é o casamento da princesa. Sem Oponente, o S₅ conta com o príncipe – Adjuvante - para atingir seu objetivo. Para conseguir casar a princesa, o S₅ aconselha o príncipe (OV₂) a pedir a mão da princesa ao pai, chama a princesa (OV₃) e, tempos depois, informa ao príncipe (OV₄) sobre o rapto dela. Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₅:

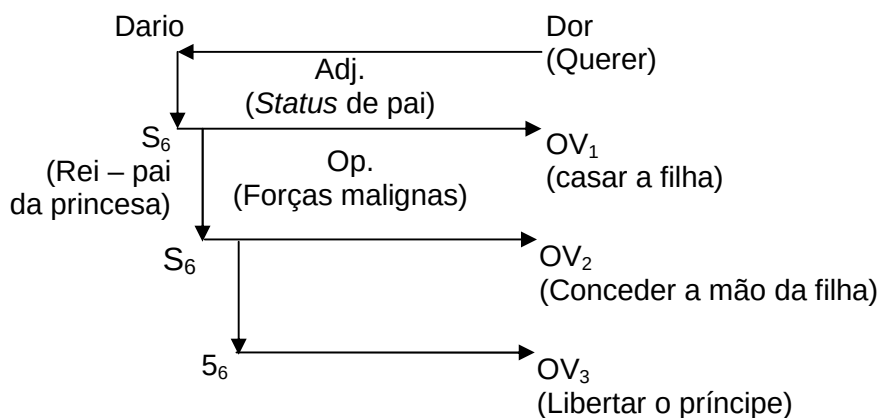


A transformação do estado de disjunção para o estado de conjunção com o objeto de valor é realizada pelo próprio fazer do S_5 . A competência modal desse sujeito está inscrita na habilidade de mediar o encontro entre o príncipe e a princesa, assegurando a união entre os dois. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

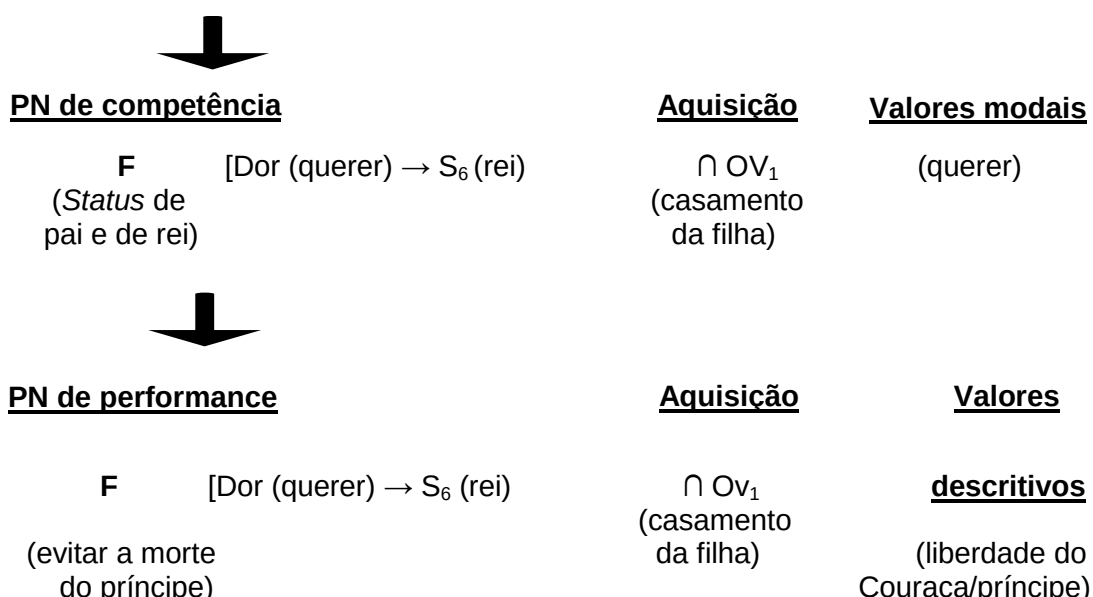


O S_6 , sob o revestimento figurativo de rei - pai da princesa, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* que a filha se case – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_6 conta com o *status* de pai e as forças sobrenaturais benignas como Adjuvantes. Como Oponentes atuam as forças sobrenaturais malignas, impondo obstáculos ao percurso do S_6 . Em seu percurso, o S_6 concede a mão da filha (OV_2) ao príncipe e manda soltar o Couraça, como passou a ser chamado o príncipe que tinha sido condenado à morte. Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_6 :

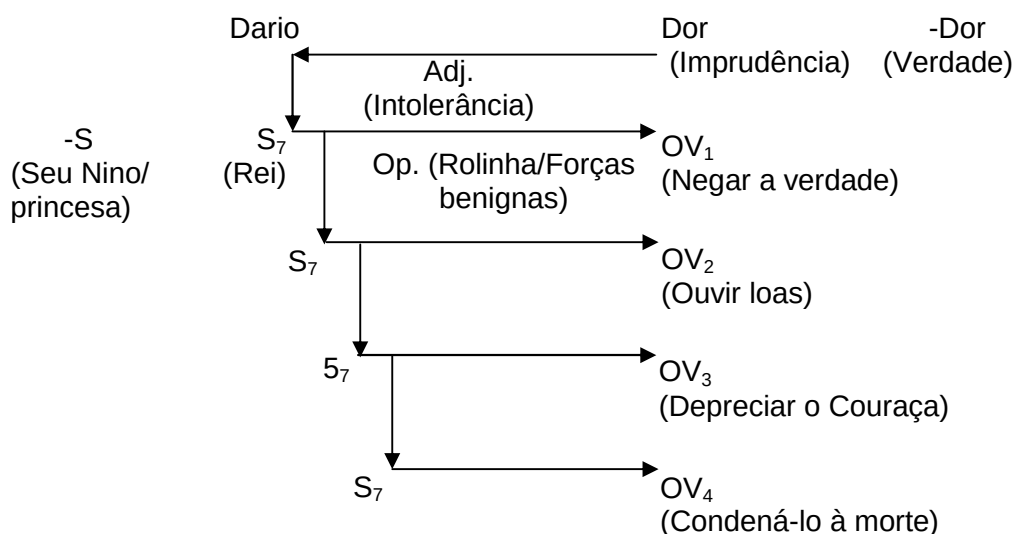


O S_6 é responsável direto pela transformação do estado de disjunção ao estado de conjunção. O fazer que possibilita o estado juntivo caracteriza-se por uma competência modal firmada tanto no *status* de pai quanto na posição de rei. Essa dupla autoridade contribui para a execução de uma *performance* que lhe permita atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$



Sob a figurativização de rei, o S_7 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* negar a verdade sobre o Couraça. Assim, não querer enxergar a verdade é o Objeto de valor principal. Destinado pela imprudência, tem como Oponentes as forças sobrenaturais benignas sob a forma de rolinha. Por demonstrar um querer contrário ao querer do S_7 , a princesa, bem como o príncipe na roupagem de Couraça, atua como Antissujeitos e a verdade sobre o Couraça constitui o Antidestinator. O Adjuvante do S_7 é a intolerância, uma vez que nega qualquer afirmação de que o Couraça seja o príncipe, apesar das evidências. Para atingir seu objetivo, o S_7 ouve as loas (OV_2) do Couraça, deprecia o Couraça (OV_3) e condena-o à morte (OV_4). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_7 :



O S₇ termina seu percurso disjuncto de seu objeto de valor por encontrar-se, modalmente, em desvantagem em relação ao seu oponente. O seu querer negar a verdade sucumbe ao poder das forças sobrenaturais benignas, sob a imagem de rolinha. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(mostrar-se arrogante)

[Dor (imprudência) → S₇ (rei)]

Privação

U OV₁
(negar a verdade)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F
(culpar o Coração)



neutralizada pela
força oponente

Privação

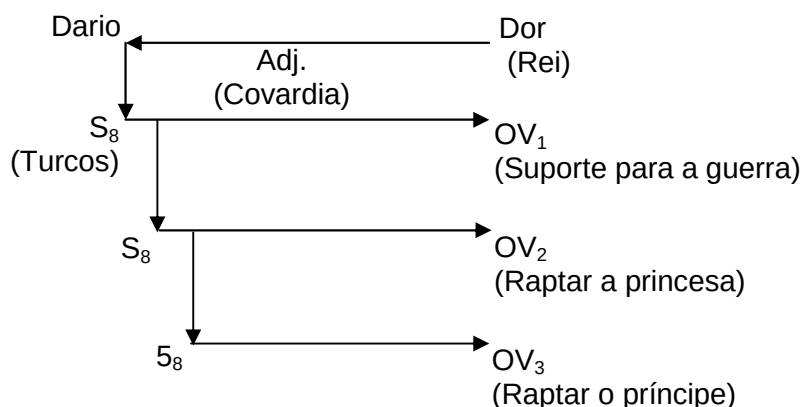
$[(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap Ov_1)]$



Valores descritivos
(arrogância)

Destinado pelo rei que lhe concede autoridade, o S₈, figurativizado pelos turcos, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-fazer* o que o rei dos turcos determina. Encontrar suporte para a guerra constitui o Objeto de Valor

principal e, para tal, rapta as pessoas, no momento do banho. Assim, o Adjuvante é a covardia, uma vez que ataca as pessoas quando se encontram desprevenidas. Sem obstáculos, durante seu percurso, o S_8 , primeiramente, rapta a princesa (OV_2), em seguida, o príncipe (OV_3). Veja-se o programa principal e os programas auxiliares do S_8 :



Como se observa pelo percurso acima delimitado, o fazer transformador do estado disjuncto em estado conjunto é realizado pelo próprio S_8 . Com uma competência modal firmada na condição de guerreiros do rei, realiza uma *performance* assentada na traição e na covardia. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (rei) $\rightarrow$ S_8 (turcos)]
(guerreiros do rei)

Aquisição

$\cap OV_1$
(suporte para a guerra)

Valores modais

(dever-fazer)



PN de performance

F [Dor (rei) $\rightarrow$ S_8 (turcos)]
(raptar pessoas)

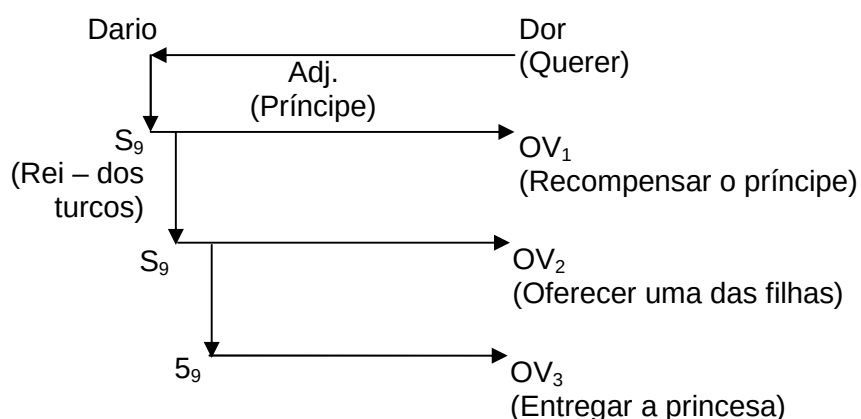
Aquisição

$\cap Ov_1$
(suporte para a guerra)

Valores

descritivos
(covardia)

Figurativizado pelo rei dos turcos, o S_9 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* recompensar o príncipe – Objeto de valor principal – pela vitória na guerra. Automotivado, o S_9 tem como Adjuvante o próprio príncipe que, aceitando a recompensa, escolhe o prêmio. Sem obstáculos em seu percurso, o S_9 , para recompensar o príncipe, oferece uma das filhas (OV_2) e entrega a princesa (OV_3). Veja-se o programa principal e os programas auxiliares do S_9 :



O próprio S_9 é responsável pela transformação do estado disjuncto para o estado conjunto. Com uma *performance* apoiada no reconhecimento pelo benefício recebido, o S_9 demonstra, sem obstáculos, sua gratidão. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S_9 (rei dos turcos)]
(demonstrar gratidão)

Aquisição

$\cap OV_1$
(recompensar o príncipe)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S_9 (rei dos turcos)]
(entregar a princesa)

Aquisição

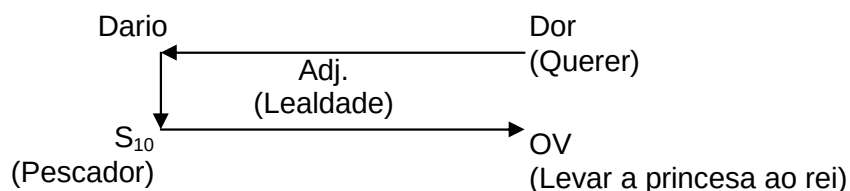
$\cap OV_1$
(recompensar o príncipe)

Valores

descritivos

(gratidão)

O S_{10} , sob o revestimento figurativo de pescador, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* levar a princesa ao rei – Objeto de Valor principal. Automotivado e sem Oponente, o S_6 conta com a própria lealdade como Adjuvante. Veja-se o programa narrativo principal do S_{10} :



Com uma competência modal apoiada na lealdade, o S_{10} passa de um estado de disjunção para o estado de conjunção pelo próprio fazer transformador. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (S_{10} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(ser leal)

[Dor (querer) → S_{10} (pescador)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(levar a princesa
ao rei)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F
(conduzir a princesa
palácio do rei)

[Dor (querer) → S_{10} (pescador)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(levar a princesa
ao rei)

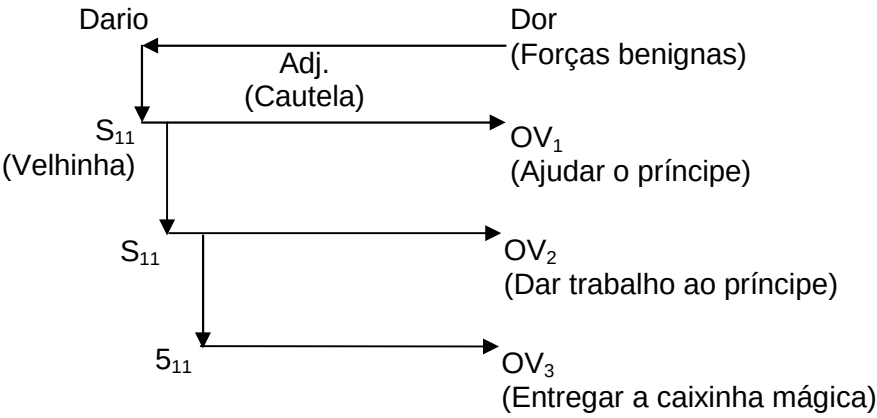
Valores

descritivos

(dignidade)

Figurativizado pela velhinha (no campo), o S_{11} instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* ajudar o príncipe - Objeto de valor principal. Destinado pela forças sobrenaturais benígnas, o S_{11} tem como Adjuvante a precaução, uma vez que coloca o príncipe em observação. Sem obstáculos em seu percurso, o S_{11} ,

para ajudar o príncipe, dá-lhe trabalho (OV₂) como pastor de ovelhas e, como pagamento, entrega-lhe uma caixinha mágica (OV₃). Veja-se o programa principal e os programas auxiliares do S₁₁:



O fazer que possibilita o estado juntivo caracteriza-se por uma competência modal firmada na responsabilidade de testar o príncipe, para poder ajudá-lo. O S₁₁ executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S₁₁ (velhinha)]
(testar o príncipe)

Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o príncipe)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S₁₁ (velhinha)]
(atestar as virtudes do príncipe)

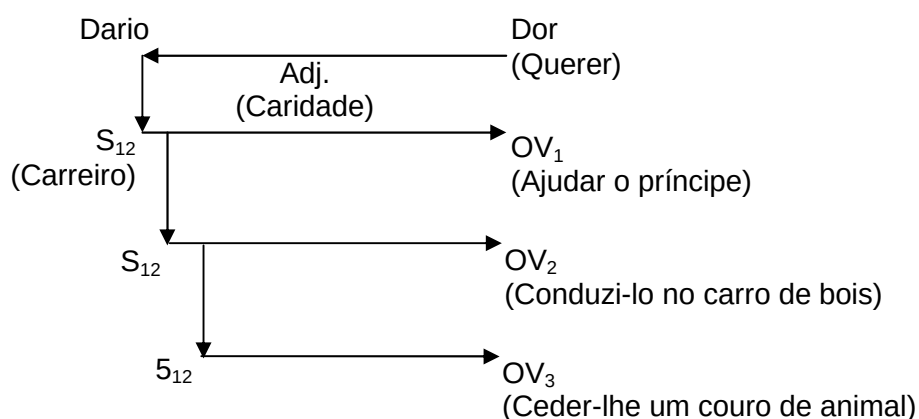
Aquisição

$\cap Ov_1$
(ajudar o príncipe)

Valores

descritivos
(evitar o mal)

O S_{12} , figurativizado pelo carreiro, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* caridade ao príncipe. Assim, ajudar o príncipe é seu Objeto de Valor principal. Automotivado e sem Oponente, o S_{12} , conta a própria capacidade de praticar o bem como Adjuvante. Durante seu percurso, o S_{12} conduz o príncipe no carro de bois (OV_2) e cede-lhe um couro de animal (OV_3) para proteger-lhe o corpo. Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_{12} :



Responsável pelo próprio fazer transformador, o S_{12} sai de um estado inicial de disjunção para um estado final de conjunção. Agindo sob o estigma do bem, o S_{12} apresenta uma competência modal firmada na caridade. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_{12} \cup OV_1) \rightarrow (S_{12} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S_{12} (carreiro)]
(ser caridoso)

Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o príncipe)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S_{12} (carreiro)]
(atender aos pedidos do príncipe)

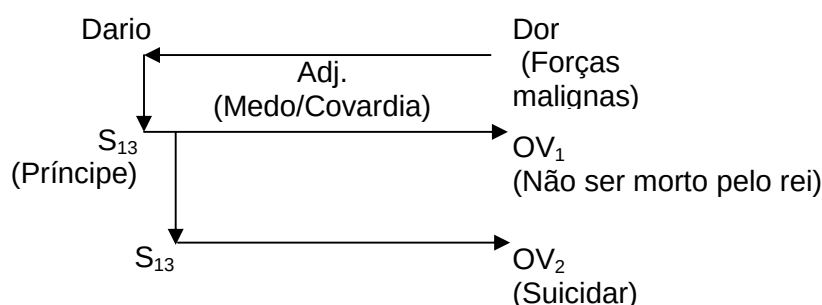
Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o príncipe)

Valores

descritivos
(caridade)

Sob o revestimento figurativo de príncipe (com quem a princesa casou sob a exigência do pai), o S_{13} instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* o que as forças malignas – Destinator - o conduziam. O S_{13} tem como Objeto de valor principal não ser morto pelo rei. Sem Oponente e com o medo e a covardia lhe auxiliando a atingir o objetivo almejado, o S_{13} foge do confronto com o rei, cometendo suicídio (OV_2). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_7 :



O S_{13} passa de um estado de disjunção para um estado de conjunção com seu objeto de valor, a partir de seu próprio fazer transformador. Com uma competência modal firmada na covardia, uma vez que sente medo de enfrentar o rei, o S_{13} atinge o objetivo almejado. No entanto, busca a maior de todas as fugas, cortando o curso da própria vida. Observe-se o esquema seguinte:

$$F = [(S_{13} \cup OV_1) \rightarrow (S_{13} \cap OV_1)]$$



<u>PN de competência</u>		<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (Ser covarde)	[Dor (forças malignas) → S_{13} (príncipe)]	$\cap OV_1$ (não ser morto pelo rei)	(querer-fazer)



<u>PN de performance</u>		<u>Aquisição</u>	<u>descriptivos</u>
F (Suicidar)	[Dor (forças malignas) → S_{13} (príncipe)]	$\cap OV_1$ (não ser morto pelo rei)	(medo)

Embrenhando-se no segundo momento do percurso gerativo da significação, no nível discursivo, intenta-se explorar o desdobramento das relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado, onde será expressa, também, a presença dos arquétipos do inconsciente coletivo, bem como as interações entre os atores.

O processo de enunciação do conto *Seu Nino* principia de arquivos guardados na memória, construídos pela simbiose dos valores de um enunciador coletivo, instaurando um enunciatário que comunga tais valores e aproximando-os pelo caráter popular de ambos. Neste conto, o enunciador projeta-se por um *eu* implícito, por um processo de enunciação enunciva, operando, portanto, uma debreagem enunciva. Não há uma voz que diz *eu*, o que resulta o posicionamento em terceira pessoa, fato que acarreta o distanciamento.

Era um reis aqui no Brasil que possuía um rapaz que já tava com vinte anos e nunca tinha saído pra parte nenhuma (SN, p. 158).

O enunciador reúne valores de um *povo* e se identifica como brasileiro, quando diz *Era um reis **aqui no Brasil***. Ele se coloca próximo ao enunciatário ao fazer uso de questionamentos, invocações e interpelações, indicando que alguém o escuta, ao mesmo tempo em que, dispensa palavras que descrevam os gestos indicadores do modo como se porta o rei, denunciando que alguém o vê. Além disso, é um emissário do rei, quando, no desfecho, fala mais uma vez, diretamente ao enunciatário, ao transmitir o recado da realeza para que cada um dos presentes contasse quatro histórias.

*Aí se arrumou, era príncipe, **né**... (SN, p. 58).*

*[...] **cadê a moça na janela?** (SN, p. 159).*

*[...] Aí pronto, **rapaz**, aí só foi festa. [...] (SN, p. 162).*

*Aí o rei tava encostado **assim** [...] (SN, p. 162).*

*[...] **Senhor rei mandou dizer que cada um contasse quatro.** (SN, p. 162).*

Por meio de um discurso popular, carregado de marcas da oralidade, em que se percebem vivas as condições da existência humana, o enunciador reconstrói, conscientemente, a história ouvida sobre um casal romântico que, para efetivar a

união tão almejada, enfrenta vários obstáculos, a saber, a própria imaturidade e o não-querer do pai da princesa, fatos que enredam outros tantos obstáculos. Ao lado dessas escolhas conscientes do imaginário criativo do enunciador, cujo intuito parece querer intuir ideais de lealdade, fidelidade e união, caminham discretas as simbologias de um inconsciente coletivo, apontando para a concepção de uma identidade que experimentou o mundo, em seus aspectos tanto positivos, quanto e, principalmente, negativos.

*[...] um **rapaz** que já tava com vinte anos e nunca tinha saído pra parte nenhuma. [...]* (SN, p. 158).

*[...] Aí ele **andou mais uns dias** por ali, se despediu dela e voltou, veio embora. [...]* (SN, p. 159).

*[...] O certo é que **guerreou** sete anos, ele foi quem venceu a guerra. [...]* (SN, p. 160).

*[...] Quando chegou lá tava aquele montão de gente pra festa e **ele ficou no monturo vestido naqueles couro velho**. [...]* (SN, p. 161).

*[...] Aí também só foi casar com **Seu Nino**. [...]* (SN, p. 162).

Para atribuir veracidade a sua tese, o enunciador coloca em cena doze atores que, de alguma forma, contribuíram para a construção da identidade do herói. Essa postura congrega valores, cujo entendimento volta-se para a concepção da constituição do *self* por meio das relações intersubjetivas que marcam a vida de todo homem. Os atores são referidos pelo papel temático: reis (pai do príncipe), príncipe, velhinha (da cidade), rei (pai da princesa), rei (dos turcos), pescador, velhinha (do mato), carreiro, príncipe (que suicidou), turcos, rolinha. Um nome próprio (Seu Nino) destaca-se, no texto, em dois instantes significativos: no título e no final da narrativa. Este mesmo ator é referido por um pseudônimo (Couraça), destacado na segunda metade do texto e, inicialmente, projetado apenas pelo papel temático de príncipe, o herói da história. Turco, pescador e rolinha são projetados por uma enunciação enunciativa, uma vez que não se posicionam em primeira pessoa, uma vez que são apenas como referidos, enquanto os demais atores são projetados por uma enunciação enunciativa e por uma enunciação enunciativa. Observem-se essas informações condensadas no quadro a seguir:

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Reis (pai do príncipe)	Era um reis aqui no Brasil [...](SN, p. 158).	— Não, meu filho, você nunca andou e quer andar logo um ano pelo mundo? (SN, p. 158).
Príncipe/Couraça/ Seu Nino	Aí se arrumou, era príncipe , né... (SN, p. 158) — Canta, Couraça [...](SN, p. 161). — Que Seu Nino , nada. (SN, p. 161)	— Meu pai, eu nunca andei pelo mundo [...](SN, p. 158).
Velhinha (da cidade)	[...] tinha uma velhinha que passava ali, que era zeladora da princesa. (SN, p. 159)	— Meu netinho, o que é que você faz aqui? Todo dia eu passo aqui e você ta aqui... (SN, p. 159).
Princesa	[...] tava aquela princesa lá em cima. (SN, p. 158).	— Bom, meu pai, a festa para mim acabou-se. (SN, p.162).
Rei (pai da princesa)	[...] já falou com o rei , o rei deu. (SN, p. 159).	— Acabou-se, minha filha? (SN, p. 162).
Turcos	Quando chegou lá com os turco , tava eles guerreando com esse mesmo rei. (SN, p. 159).	—
Rei (dos turcos)	Quando chegou lá com os turco, tava eles guerreando com esse mesmo rei . (SN, p. 159).	— Olha, moço, eu tenho três filhas moça. (SN, p. 160).
Pescador	Os pescador do rei tinha encontrado ela, conheceram e carregaram. (SN, p.160).	—
Velhinha (do campo)	Aí voltou, trabalhou um ano com essa velhinha , pastorando ovelha. (SN, p. 160).	— O que eu vou lhe pagar é com essa caixinha. (SN, p. 160).
Carreiro	[...] couro velho e foi mais os carreiro . (SN, p. 161).	— Não, meu senhor, ainda tem aquele Couraça que veio mais nós (SN, p. 161).
Príncipe (que suicidou)	Aí foi se deitar mais o príncipe dela, no quarto. (SN, p. 162).	— Eita, meu pai do céu, que é que vou fazer, por caridade? O rei quando ver essa moça morta me mata. (SN, p. 162).
Rolinha	Pegou a caixinha, que abriu, uma rolinha saiu de dentro, [...](SN, p. 162).	—

As três figuras do rei (pai do príncipe, pai da princesa, rei dos turcos) projetadas, na tessitura textual, destacam-se como condição de um sistema: o primeiro emerge sob a função de representante de uma família; o segundo além de representante de família, predomina, também, a função de monarca governante do povo; e o terceiro destaca-se, predominantemente, como monarca representante do povo. A marca de pai, representante da família, inscrita em cada projeção do rei,

corroborar a afirmação de Brandão (1998, p.199) de que a função primeira e essencial do rei é a de conceber, gerar, para a continuação hereditária do reinado.

Os reis personificam o *animus*, tendências masculinas no inconsciente da mulher (VON FRANZ, 1964, p. 194). O pai do príncipe emerge para justificar a origem do rapaz. O rei é a personificação do *animus* que vivencia variadas experiências intersubjetivas para testemunhar ao enunciatário o processo de constituição do *self*. A este ator, o príncipe deve pedir permissão para viajar, o que ocorre sem conflitos, pois o primeiro representa o *animus* experiente.

- *Meu pai, eu nunca andei pelo mundo, deixa eu sair um ano pelo mundo?*
- *Não, meu filho, você nunca andou e quer andar logo um ano pelo mundo?*
- *É, meu pai.*
- *Pois é, tem gosto de andar, vai. (SN, p. 158).*

Na projeção do rei dos turcos, destaca-se o *animus* positivo. Neste está pressuposta “a capacidade de planejamento e iniciativa” (VON FRANZ, 1964, p. 194), uma vez que foi vitorioso na guerra, pressupondo a ideia do uso de estratégias eficientes que lhe favoreceram a vitória. Além disso, o rei retribui o príncipe pelo bom trabalho realizado em defesa do reinado.

- *Olha, moço, eu tenho três filhas moça, eu vou trazer pra você escolher qual você vai se casar com ela. O rei trouxe as três filhas dele. Quando chegou, olhou, aí foi, falou:*
- *Rei meu senhor, o senhor vai me desculpar. Suas três filhas são linda, mas eu não quero me casar com nenhuma.*
- *É possível, menino?*
- *É, sim senhor. Eu quero me casar com uma escrava que o senhor tem aí.*
- *Com uma escrava?*
- *Sim senhor.*
- Aí quando trouxe que ele viu, disse:*
- *É essa aí?*
- *É essa mesmo.*

Aí o rei foi e arrumou tudo quanto era mercadoria, comida, o que precisava pra viajar pelo mar muitos dias. [...] (SN, p. 160).

Já o *animus* personificado pela figura do rei pai da princesa mostra-se em sua face negativa. Embora não seja nenhum modelo de Barba Azul como é protótipo de *animus* negativo exemplificado por Von Franz, é extremamente radical em suas escolhas e destruidor, com pulsões que fazem jus à destruição da vida alheia. Neste rei, o *animus* é personificado como representação da “frieza e a obstinação, e paralisa o crescimento da mulher” (VON FRANZ, 1996, p.80). É esse rei que tenta impedir o encontro da filha com o príncipe quando este se apresenta sob a *persona* de Couraça, bem como quando nega o reconhecimento feito pela filha.

— *É, meu pai, é Seu Nino, meu pai, Seu Nino, meu pai.*

— *Que Seu Nino nada, menina. Canta, Couraça. (SN, p. 161).*

Os atores que atuam figurativizados pelos turcos, pescador e carreiros personificam o *animus* em seu primeiro estágio de manifestação, a “simples personificação da força física” (VON FRANZ, 1964, p. 194). Ambos trabalham para reis: o primeiro para o rei dos turcos; o segundo e o terceiro para o rei pai da princesa. Figuram como seres leais ao amo, realizando as ordens dele e, por isso, podem ser considerados como a extensão do rei. Os turcos, para efetivar sua lealdade ao rei, fazem uso da covardia, raptando pessoas, nos momentos em que elas se encontram desapercibidas, para constituírem subsídios humanos para a guerra; o pescador trabalha para o pai da princesa, separando a princesa do príncipe, quando a encontra na floresta e a conduz ao rei; e os carreiros conduzem lenha para a festa de casamento da princesa. Estes, a pedido do Couraça, o conduzem à festa.

*Aí a velhinha ensinou onde é que era, ele foi se banhar lá e os **turco** carregaram ele também. [...]* (SN, p. 159).

[...]

*[...] Os **pescador** do rei tinha encontrado ela, conheceram e carregaram. [...]* (SN, p. 160).

[...]

[...] Aí ele tava na beira da estrada, passando aqueles carros de boi cantando. Aí disse: – Vou olhar o que esses carros de boi carrega. Era lenha. Disse:

— *Por que tanta lenha que vocês carregam?*

— *Ah!, meu amigo, é pro casamento da princesa minha senhora.*

Aqui ele quase que morre. Era a princesa, a noiva dele.

— *E dá pra vocês me levarem no dia do casamento?*

— *Dá. (SN, p. 161).*

[...]

*Quando foi no outro dia trouxeram um couro velho, ele se vestiu naqueles couro velho e foi mais os **carreiro**. [...] (SN, p. 161).*

Outra personificação do *animus* é vivida pela atuação do príncipe que casou com a princesa contra a vontade dela. Este ator é representativo de “uma insegurança que o levou a uma sensação de nulidade e de vazio” pelo medo de ser acusado de culpado pela morte da princesa e, conseqüentemente, ser morto pelo rei. Assim, decide pelo suicídio como produto de uma sugestão inconsciente (VON FRANZ, 1964, p. 181). O príncipe calculou, racionalmente, a melhor maneira de se livrar do problema, aderindo ao destino inexorável da morte. No entanto, a morte do príncipe foi uma estratégia do enunciador, objetivando deixar a princesa livre para casar-se com o príncipe que, durante o enredo, lutou pelo amor dela.

[...] *Quando o **príncipe** se acordou que viu ela daquele jeito, disse:*

— *Eita, meu pai do céu, que é que vou fazer, por caridade? O rei quando ver essa moça morta me mata.*

Assim pegou a navalha, se degolou também. [...] (SN, p. 162).

Por fim, a última abordagem da personificação do *animus* é a vivida pelo príncipe que, durante o percurso de crescimento interior rumo à constituição do *self*, assume três *personas*: príncipe, Couraça, Seu Nino. Parte da designação de um simples papel temático (príncipe), a um pseudônimo (Couraça) para, em seguida, chegar a uma identidade (Seu Nino). O *animus* personificado pelo príncipe passa pelos quatro estágios referenciados por Von Franz (1964, p.194): como personificação da força física; como iniciativa e capacidade de planejamento; como o “verbo”; e como a encarnação do pensamento. O príncipe planeja ser raptado, estratégia para se aproximar da princesa e poder recuperá-la, guerreira, faz barcos,

canta para os presentes na festa de casamento da princesa, comunicando sobre suas ações em nome do amor que só a princesa foi capaz de conceber, e entra em contato com o objeto do *self* estético sagrado, quando abre a caixinha mágica de onde sai a mensageira das forças sobrenaturais benignas, promovendo vida à princesa e revelando a inocência do herói. Além disso, é esse *animus* que constitui a parte da unidade formada com a *anima* personificada pela princesa.

*Aí a velhinha ensinou onde é que era, **ele foi se banhar lá** e os turco carregaram ele também. Quando chegou lá com os turco, tava eles guerreando com esse mesmo rei. O turco guerreando com outro rei. Aí **entra em guerra**. Foi logo trabalhar guerreando. Aí guerreou. (SN, p. 159).*

[...]

*Todo dia ele **trabalhava numa balsa**, nas horas vaga fazendo balsa. O certo é que guerreou sete anos, ele foi quem venceu a guerra. Foi vencedor. Aí tava com a balsa dele prontinha. (SN, p. 160).*

[...]

*Pegou a **caixinha, que abriu, uma rolinha saiu de dentro**, bateu na cara do carrasco, ficou todo mundo espantado.*

— O que é isso?

— Rummm...

*Aí saiu que só capeta. Quando chegou lá, **pegou a princesa, colou o pescoço dela**. Aí ela gritou logo: (SN, p. 162).*

A primeira vez que o príncipe viaja, depois de muito caminhar, encontra, na cidade aonde chega uma velhinha que lhe diz ser criada da princesa e o incentiva a encontrá-la. Essa velhinha é a personificação da *anima*, arquétipo que constitui os aspectos femininos na mente do homem. É possível identificá-la como o modelo materno de quem o príncipe recebe as orientações para iniciar o relacionamento com uma mulher que possa ser sua companheira. Nessa manifestação, a *anima* é ainda a responsável pela escolha certa do príncipe, ao buscar uma esposa. A velhinha atua no momento em que o espírito lógico do príncipe mostra-se “incapaz de discernir os fatos escondidos em seu inconsciente” (VON FRANZ, 1964, p.180). Ela ajuda ao príncipe a identificá-los, encaminhando-o a um percurso que o levará a um equilíbrio interior.

— *Meu netinho, o que é que você faz aqui? Todo dia eu passo aqui e você ta aqui...*

— *É só isso? Conversa com ela já, homem. Trabalho lá. (SN, p. 159).*

A segunda manifestação da *anima*, destacada sob a *persona* de velhinha, a que vive no meio do mato, atua como extensão da primeira e pode ser concebida como uma expressão mais “vital” cujo papel é sintonizar a “mente masculina com seus valores interiores positivos, abrindo, dessa forma, caminho a uma penetração interior mais profunda”. (VON FRANZ, 1964, p.180). Nesse momento, atua como guia, uma mediadora entre o mundo interior do príncipe e o *self*. Foi essa velhinha que deu emprego ao príncipe.

O príncipe [...] *trabalhou um ano com essa velhinha, **pastorando ovelha*** (SN, p. 160). Conseguir emprego é o indício de que o ser humano já pode se responsabilizar por sua vida social, profissional e sua subsistência. O emprego conseguido como pastor de ovelhas tem uma característica peculiar, uma vez que a função precípua do pastor é cuidar do seu rebanho, evitando que algum componente se desgarre, seja maltratado, bem como o pastor deve conduzir seu rebanho ao alimento e ao descanso. Além disso, esse fato pontua para a imagem de trabalho veiculada pelo cristianismo, quando o trabalho [...] *é algo que torna o homem mais homem, que faz florescer em sua humanidade* (FORESI, 2001, p.815).

As ovelhas, criadas em cativeiro, em todos os continentes foram domesticadas na Idade do Bronze, inicialmente, denominada muflão²³, habitam hoje as montanhas da Turquia e do Iraque. O trabalho de pastor de ovelhas, geralmente, é muito difícil, uma vez que o rebanho é sempre grande e os animais são muito sensíveis. O cuidado com os recém-nascidos é intenso, pois os partos sempre coincidem com a época do inverno. Além disso, são presas fáceis de alguns outros animais. As ovelhas (fêmeas) são dotadas de extrema docilidade e nenhum mecanismo de defesa natural (OVELHA, 2010). Estas informações denunciam a razão por que o enunciador coloca o príncipe como pastor de ovelhas. Através delas, o rapaz moldaria a mente para uma relação de equilíbrio entre *animus* e *anima*, preparando-o para uma união conjugal, seguida, posteriormente, de filhos,

²³ Carneiro selvagem, ancestral do carneiro doméstico, que vivia no sudoeste da Ásia.

em consonância com a citação bíblica “Como um pastor, ele vai apascentar seu rebanho, reunir os animais dispersos, carregar os cordeiros nas dobras de seu manto, conduzir lentamente as ovelhas que amamentam” (BÍBLIA, ISAÍAS, 40: 11). Portanto, projetar o príncipe como pastor de ovelhas pressupõe a ideia de que, assim como as ovelhas, a princesa com quem ele casaria precisava de atenção e cuidados.

Depois dessa experiência, o príncipe segue seu caminho, com o corpo mal cuidado, mas uma mente mais evoluída. Após receber o couro para proteger o corpo, ele passa a assumir uma nova *persona*, cuja denominação é Couraça. Essa nova experiência do príncipe, certamente, representa uma forma de proteção contra o mal. Segundo Brandão (1998, p. 167), o couro de determinados animais tem extraordinário poder de proteção e transmite energia a quem se cobre com ele, tornando-o invulnerável. O príncipe torna-se o guerreiro e o escudo do bem, interiormente forte e externamente protegido com a armadura de couro. O *animus* personificado como “verbo”, manifesta-se no momento em que o príncipe é chamado para dizer “loas”. Neste momento, ele usa a palavra para fazer-se conhecer, comunicando, sabiamente em versos, sua história, cujo percurso testemunha o homem temente a Deus. Por este viés, é possível considerá-lo como mediador entre a palavra divina e o homem, através de suas próprias ações. Embora tenha sido ignorado pelo rei, foi reconhecido pela princesa, por quem tinha grande afeto.

— *Quando nós ia passando/No alto de uma serpente/Que você caiu pra trás/E morreu de um acidente.*

— *Eu não disse que é Seu Nino, meu pai? É seu Nino, meu pai.*

— *Que Seu Nino nada. Canta, Couraça. Ah!, esse Couraça velho não sabe mais de nada, manda esse Couraça embora. Vá embora, Couraça! (SN, p. 161).*

Ao projetar a princesa, o enunciador faz emergir a *anima*, “personificação de todas as tendências femininas na *psique* do homem” (VON FRANZ, 1964, p.177). Esta *anima*, em seu primeiro estágio, faz o príncipe apaixonar-se subitamente, ao avistar pela primeira vez a princesa. Embora tenha sido um amor repentino, a princesa guarda-o e se mantém fiel, apesar dos obstáculos que a separam do ente

amado. É uma *anima* que força o amadurecimento do *animus*, integrando melhor sua personalidade inconsciente e trazendo vida à realidade.

— *Minha velhinha, cadê a princesa, minha velhinha?*

Disse:

— *Ah! Meu filho, a princesa foi se banhar e os turco carregaram ela.*

— *Não me diga, minha velha.*

— *Foi.*

— *Aonde é esse banheiro?*

— *É ali. (SN, p. 159).*

[...]

Aí a velhinha ensinou onde é que era, ele foi se banhar lá e os turco carregaram ele também. (SN, p. 159).

Durante o percurso, a princesa é raptada e escravizada, forçando o príncipe a se sacrificar para recuperá-la. Em seguida, na ilha, quando ela vê a serpente, desmaia. Esta passagem mostra-se confusa e desligada de uma sequência lógica, como num sonho, embora esteja carregada de simbologias. Universalmente, ilha representa um lugar exótico e de prazeres eróticos, como também pode indicar local de perigos para uma pessoa sozinha, devido à possibilidade de se deparar com animais perigosos. Serpentes, geralmente, são comparadas ao mal em analogia ao demônio quando tentou Eva; aos prazeres sexuais, remetendo tanto pelo mito bíblico quanto pela forma fálica da serpente que sugere o órgão genital masculino. Outra simbologia é abordada por Brandão (1998, p.58) em referência à mitologia religiosa cretense que centraliza o feminino, representado pela grande Mãe, como mãe dos deuses, dos homens e de tudo quanto existe na terra. A Grande Mãe assume a forma de uma serpente, de uma sombra, de uma árvore e de uma âncora quando desce aos infernos. Para Bettelheim (2003, p.321), a serpente simboliza o prazer sexual e “usa a vítima exclusivamente para suas finalidades – como a serpente no paraíso”. No episódio do conto, em que aparece a serpente, a imagem dela pode condensar esse complexo simbólico referido, uma vez que a princesa vivia uma relação conjugal. No entanto, pela imaturidade de ambos, a serpente como símbolo da sexualidade constituía um mal, pois, mesmo tendo afeto positivo por ela, o príncipe deixa-a a mercê de perigos.

O sangue dado pelo príncipe à princesa, certamente veicula o sentido de vida, uma vez que a faz retornar à vida. Também simboliza o compromisso, não apenas pela união dos corpos, mas pelo elemento que dá vida ao corpo. Além disso, sugere fecundidade, uma vez que recebe o sangue do ente amado com quem, pressupostamente, conceberia outras vidas.

[...] Quando ele viu que tava sem recurso ele furou a veia do braço dele, tirou sangue, deu pra ela e ela tomou. Aí seguiram em viagem, outra vez. [...] (SN, p. 160).

A morte da princesa é um fato de extrema riqueza simbólica sobre a questão do suicídio como processo de individuação. Cansada de viver a separação do ente querido e repudiando um casamento arquitetado pelo pai, a princesa quer destruir todos esses aspectos negativos que a fazem sofrer. Erradicar a própria vida constitui, pois, um processo de individuação, uma vez que, imbuída de coragem para negar o destino a que é forçada, realiza, simbolicamente, o encontro com seu verdadeiro eu. Pelo suicídio ela anula a *sombra*, representada pela supremacia do *animus* negativo, personificado pelo pai, sobre ela, e atinge o interior supremo, ressuscitando, pela ação da rolinha, para uma realidade, emocionalmente positiva. A morte voluntária e a ressurreição pela interferência do outro testemunham a ideia de que uma subjetividade é transformada pela relação intersubjetiva. Por outro lado, visto por uma ótica popular, a ideia do suicídio é uma fraqueza e um pecado. Segunda a crença popular, difundida pela igreja, quem comete suicídio não entra no reino de Deus.

Aí foi se deitar mais o príncipe dela, no quarto. Aí quando foi uma alta hora da noite, o príncipe tava dormindo, roncando. Ela tinha uma navalha muito boa de se assear, né, pegou a navalha, se degolou. (SN, p. 162).

A caixinha mágica, de onde sai a rolinha, recebida pelo príncipe da velhinha para quem trabalhou, como pagamento pelo trabalho prestado, pode ser concebida como objeto do *Self*. Através dela, acontece o encontro entre *anima* e *animus*, personificados pela princesa e pelo príncipe, respectivamente. Além disso, a caixinha guarda a possibilidade de vida e morte, prevalecendo a vida através da

ação da rolinha. Segundo Bettelheim (2003, p.128), os pássaros significam as aspirações mais elevadas do *Superego* e do ideal do *Ego*. Na mitologia germânica, os pássaros pertencem a Wotan, deus da força, e, no Mediterrâneo, a Apolo, deus do Sol, simbolizando a capacidade de profetizar. No conto, sem dúvida, a rolinha é a mensageira da vida, da luz, do equilíbrio e dos pensamentos verdadeiros.

A temporalização, no conto, divide-se em tempo linguístico que se aplica à instância enunciativa, fixando o enunciador em relação aos fatos do enredo e o tempo crônico que estrutura a enunciação, obedecendo aos marcos referenciais presentes no discurso.

Os programas narrativos firmam-se em tempos desordenados em relação ao tempo da enunciação, dado o distanciamento dos acontecimentos para um *então*, distante do *agora* pelo contar. Predomina, no conto, o pretérito perfeito sobre o pretérito imperfeito, em que aquele é indicador de uma trama realizada no passado e este é indicador de uma incompletude que se mostra em processo a partir de um passado não definido. O afastamento do enunciador fixa-se nos momentos de referência do passado, passível de percepção em:

***Era** um reis aqui no Brasil que **possuía** um rapaz que já **tava** com vinte anos e nunca **tinha saído** pra parte nenhuma. Então um dia ele **falou**: [...] (SN, p. 158).*

Há apenas duas ocorrências do presente do indicativo, na fala do enunciador, em *O certo é que guerreou sete anos [...]* (SN, p. 160) e *Aí lá **vem** o Couraça* (SN, p. 161). Na primeira ocorrência, o enunciador parece ter como objetivo dar crédito de verdade ao fato que rememoriza, como uma certeza que se estende até o *agora* da enunciação. Na segunda ocorrência, subjaz uma tentativa de aproximação do passado com o *agora* da enunciação.

Em relação à projeção da locução verbal ***tinha saído*** (SN, p. 158), é possível organizar um sistema temporal em que a concomitância é o pretérito imperfeito ***tava*** (SN, p. 158), cuja anterioridade é o pretérito-mais-que-perfeito ***tinha saído*** (SN, p. 158) e a posteridade que seria o futuro desse passado quando o moço faz o pedido ao pai para viajar.

A partir dos referenciadores do passado, instalam-se três instâncias enunciativas. A primeira refere-se a um imaginário passado, onde se insere a novela

romântica de Seu Nino e a princesa. Quando o enunciador recupera a história, constrói outra enunciação, cujo tempo é o do *agora*. Em seguida, a novela é recolocada no passado sob a forma de enunciado.

O tempo crônico referencia o *in media res* da história de um rapaz que, ao completar vinte anos, decide sair pelo mundo. Esse tempo marca o período de vida do rapaz, quando os acontecimentos foram decisivos para determinar o estilo de vida e o seu crescimento interior que se desenrolou, concomitantemente, às mudanças do corpo. Corpo e mente, portanto, evoluíram no tempo. As referências do tempo crônico podem ser vislumbradas a seguir:

- [...] Então **um dia** ele falou [...] (SN, p. 158)
- [...] Então quando tava com **três dias** [...] (SN, p. 159)
- [...] **Naquele mesmo dia** [...] (SN, p. 159)
- [...] Aí ele andou mais **uns dias** [...] (SN, p. 159)
- Quando completou **o ano** [...] (SN, p. 159)
- Todo dia** ele trabalhava numa balsa, nas **horas vaga** fazendo balsa. [...] (SN, p.160)
- [...] O certo é que guerreou **sete anos** [...] (SN, p. 160)
- [...] quando foi **um dia** [...] (SN, p. 160)
- [...] trabalhou **um ano** com essa velhinha [...] (SN, p. 160)
- [...] Aí quando foi com **um ano** ele disse: (SN, p. 160)
- [...] você só abre **na última hora**. (SN, p. 160)
- [...] **Naquela época** não tinha negócio de baile [...] (SN, p. 161)
- [...] Aí quando foi uma **alta hora da noite** [...] (SN, p. 162)
- [...] Quando foi no **outro dia** chegou a **hora do café** [...] (SN, p. 162)
- [...] A **hora do almoço** [...] (SN, p. 162)
- [...] já fazia **dia**. (SN, p. 162)
- [...] **aqueles dias**. (SN, p. 162)

Observa-se que as medidas de tempo referenciadas acima pontuam, ora para uma indefinição, ora para uma definição. Isso acontece, possivelmente, porque, uma vez recuperada da memória, a história narrada priorizou apenas algumas medidas exatas, uma vez que o filtro mnemônico de cada enunciador seleciona o que lhe é conveniente. Infere-se, portanto, ser a unidade de tempo mais significativa as que se

referem ao ano, posto indicar o tempo mais longo de separação do casal romântico e a projeção desta unidade constar sempre definida.

As referências *com três dias* e *Naquele mesmo dia* denunciam o arrebatamento e a imediatez do sentimento amoroso do príncipe em relação à princesa, conduzindo-o a uma atitude irrefletida ao pedi-la em casamento, no mesmo dia em que a conhece. A explicação para esse fato pode ser encontrada com base no *animus* personificado pelo príncipe e na *anima* personificada pela princesa, conforme abordagem na actorialização. Ambos são imaturos e precisam vivenciar a intersubjetividade para constituírem-se plenos interiormente.

Na expressão *Naquela época* está pressuposta a ideia de que, nas festas de casamento, concernente à época do contar do enunciador, havia bailes, diferentemente da época recuperada pela memória, em que se festejavam os casamentos com uma reunião de pessoas verbalizando “loas”. Nesse momento, a narrativa reflete os costumes de uma época passada, enriquecendo a realidade do presente da enunciação pela informação veiculada, atribuindo a esta passagem do texto um valor documental.

A expressão *alta hora da noite*, indicando o momento do suicídio da princesa e do esposo, veicula um sentido negativo. A noite é escura como a alma de quem deseja morrer. Ambos, princesa e príncipe, sofriam o clímax de uma angústia quando decidiram suicidar: ela vivia a angústia de um casamento indesejado e a separação do ente amado; ele, angustiado pelo medo de receber uma culpa injusta e, conseqüentemente, ser morto pelo rei, encontrou, na morte, a solução para seu problema.

A projeção de *já fazia dia*, indicando o tempo em que o corpo do príncipe fora enterrado, funciona como a liberação em favor da princesa pela tradição religiosa cristã para, só então, ela viver um novo casamento. Segundo a crença popular, a viúva, antes de se envolver em outro casamento, precisa concluir o tempo de luto pelo marido falecido.

Quanto à espacialização, segue-se a mesma didática empregada para a análise da temporalização. Primeiramente, referencia-se um espaço linguístico como lugar do enunciador em relação à enunciação, em seguida, o espaço tópico como a emergência dos pontos de referência geográfica, onde são projetados os atores, no discurso.

Em relação ao espaço linguístico, a posição do enunciador alterna-se conforme a instância enunciativa em que emerge. Inicialmente, a história de Seu Nino manifesta-se na memória como espaço do *lá*. Ao projetar *Era um reis aqui no Brasil* (SN, p. 158), por exemplo, o enunciador, explicitamente, projeta-se num *aqui*, localização que é reiterada ao longo do discurso. Em seguida, ao recontar a história no passado, novo espaço é projetado, o do *lá* do enunciado. Enquanto espaço do *lá*, da memória e do discurso, o enunciador caracteriza-se por uma debragem espacial. Ao colocar-se num *aqui*, observa-se uma tentativa de retorno à enunciação, cujo objetivo primeiro é credibilizar a verdade dos fatos. Além disso, o re-viver pode ser uma estratégia, mesmo inconsciente, de o enunciador motivar a atenção do ouvinte.

O espaço tópico permite situar os atores, no enunciado, através de pontos referenciais que possibilitam a percepção de determinadas intenções do enunciador. No conto, são projetados dois espaços específicos onde somente o moço tem acesso aos dois.

Era um reis aqui no Brasil [...]

[...] andou, andou, andou chegou na Turquia. (SN, p. 158)

O Brasil é o país de origem do rei e seu filho. Nesse espaço, o rei vive e permanece. O príncipe, porém, ao completar vinte anos, deseja conhecer outros lugares. Assim, essa referência geográfica inicial figura como a identidade cultural de origem do herói e sua família, cuja figura representativa é o pai.

É na Turquia, em oposição ao Brasil, onde os atores centrais da trama encontram espaço e situações que o possibilitam viver experiências necessárias à evolução enquanto seres humanos capazes de manter relacionamentos duradouros e saudáveis. Príncipe como personificação do *animus* e princesa como personificação da *anima* devem, antes, polirem-se interiormente, para se completarem, através da união conjugal. O espaço por onde passam, assim como os atores com quem se relacionam, constituem a alteridade que os permite conhecimentos.

A Turquia figura como o espaço da alteridade que contribui para a mescla cultural que identifica o povo brasileiro, uma vez que este constitui-se por um pluriculturalismo. Quando o herói chega à Turquia, encontra uma noiva filha de um

turco que, inicialmente, concede a mão da filha em casamento, mas, posteriormente, cria obstáculos. A relação proibida pelo pai caracteriza o relacionamento das culturas, quando sempre acontece um choque, através das diferenças peculiares aos costumes de cada nação.

Em seguida, na mesma Turquia, a princesa por quem o príncipe se apaixona, é raptada por turcos que parecem ter relação com guerreiros pagãos também chamados de mouros, no Brasil. E, ainda, na Turquia, destaca-se um rei para quem o cristão brasileiro herói do conto trabalha e serve na guerra. Percebe-se, pois, três linhagens turcas: a do pai da princesa, a dos turcos que raptaram a moça, embora trabalhe para rei dos turcos, e a do rei dos turcos. Este último, possivelmente, é um turco batizado, ou seja, convertido ao cristianismo, uma vez que manteve um relacionamento amigável com o herói cristão.

Nesse sentido, a projeção do espaço tópico, figurativizado pela Turquia, possivelmente, mantém um diálogo com o folguedo *tambor de mina*²⁴ maranhense, outra manifestação popular. Segundo Ferretti (s.d., p.60), no terreiro da Turquia, no Maranhão, Anastácia Lúcia dos Santos recebeu o espírito do rei da Turquia que é conhecido também por almirante Balão e/ou pelo filho Ferrabrás do romance *Carlos Magno e os doze pares da França*, traduzido para a língua portuguesa por Jerônimo Moreira de Carvalho. A autora explica que antes de Anastácia receber tais espíritos, já havia turcos no tambor de mina. Tais manifestações populares testemunham um diálogo cultural entre os países.

A Turquia como espaço das intersubjetividades, no discurso, divide-se em ambiente urbano e ambiente rural. Foi no primeiro que o príncipe [...] *começou a andar na cidade* (SN, p. 158), encontrou a primeira velhinha e a princesa. No momento do encontro, o enunciador se posiciona próximo ao herói que está embaixo do sobrado e distante da princesa que está dentro do sobrado. A cidade simboliza a sedentarização dos povos nômades como representação da estabilidade, assim como as casas “As cidades são um elemento quadrado e mineral por oposição ao paraíso, do qual é um reflexo, que é redondo e tem uma simbologia vegetal”. Segundo a tradição, existem cidades que são uma representação dos valores espirituais e supremos” (CIDADE (simbologia), 2010) como, por exemplo, Heliópolis, cidade da luz e antiga cidade do Egito, e Jerusalém,

²⁴ Dança brasileira, com manifestação mais atuante no maranhão.

cidade sagrada para árabes, judeus e cristãos. A cidade é o ambiente da princesa e da família dela. Desse ambiente ela sai raptada pelos turcos e retorna conduzida pelos empregados do pai.

— Ah! Meu filho, a princesa foi se banhar e os turco **carregaram ela**. (SN, p. 159)

[...] **Os pescador** do rei tinha encontrado ela, conheceram e **carregaram**. (SN, p. 160)

A ilha, à beira do mar agreste, onde existe a mata que caracteriza o ambiente rural, veicula conteúdos do inconsciente coletivo por vezes já referidos. Em [...] *E andaram, andaram, andaram, quando foi um dia foi passando por uma ilha* [...] (SN, p. 160), a ilha sugere a ideia de paraíso e prazeres carnavais, em analogia ao Jardim do Éden, onde Adão e Eva descobriram o pecado, vinculado à ideia de conhecimento. No conto, o casal que por ela passa, vive um relacionamento conjugal, reiterando conteúdos que se inserem no campo semântico da sexualidade.

A beira do mar agreste é o lugar que simboliza o caminhar do moço ao encontro do inconsciente, mas antes precisa conviver, *na mata*, com os animais. É nesse ambiente que o moço se iguala ao animal, quando retira o alimento para a sobrevivência da maneira mais natural possível e a roupa do corpo constitui-se de pelos (VON FRANZ, 1996, p.48).

[...] *Andou, andou, quando vieram achar a beira-mar foi num agreste que só tinha mato*. [...] (SN, p. 160)

[...] e se foi **na mata**, comendo fruta e bebendo água de pau. Quando foi com um ano ele tava vestido com puro cabelo, não tinha roupa, não tinha mais nada, a roupa dele era cabelo. [...] (SN, p. 161)

O monturo, designação popular para o lugar onde se coloca lixo, é a representação da humildade, simplicidade e da pobreza material que, segundo o catolicismo, constitui a riqueza do espírito. No monturo, o príncipe, sob a *persona* de Couraça, ocupa a posição mais inferior das classes econômicas. Com isso, o enunciador, possivelmente, quer dizer que o reconhecimento do valor humano deve acontecer, não pela aparência, mas pelo amor.

*[...] e ele ficou no **monturo** vestido naqueles couro velho. [...]* (SN, p. 161)

A *força* para onde o Couraça é conduzido, veicula, culturalmente, a ideia de morte. É na *força* que o Couraça pede permissão para viver quando faz o último pedido. Nessa hora, a simbologia da *força* é pervertida: de sentido de morte, passa a espaço de renascimento, uma vez que a rolinha libertada da caixinha pelo Couraça, promove a vida.

*Pegou a caixinha, que abriu, **uma rolinha saiu de dentro**, bateu na cara do carrasco, ficou todo mundo espantado. [...]*

*[...] Quando chegou lá, pegou a princesa, **colou o pescoço dela**. (SN, p. 162)*

A análise segue seu percurso, adentrando na reflexão sobre temas e figuras, através do exame dos procedimentos semânticos de tematização e figurativização que objetiva estabelecer uma relação entre o mundo exterior, perceptível pelos sentidos e o mundo natural e/ou conceptual.

O tema *união* conduz toda a narrativa na direção da aliança conjugal entre heterossexuais, caracterizando a relação intersubjetiva entre a princesa e o príncipe. No conto, realizam-se dois casamentos, sob diferentes condições. Primeiramente, a princesa casa com um príncipe escolhido pelo pai, certamente, para prestar satisfação à sociedade, uma vez que ela foi recuperada pelo seu progenitor da companhia de outro homem (Seu Nino). Insatisfeita e infeliz com a condição imposta, a princesa busca um meio de não viver o casamento. O segundo casamento vivido pela princesa era almejado e, por isso, constituiu uma relação feliz para ambos os cônjuges.

O tema *união*, sob a perspectiva de casamento, apresenta duas possibilidades de leitura: uma guiada pela razão, com sentimento de rejeição, e outra guiada pelo sentimento de bem-querer. A união que caracteriza o primeiro olhar constitui a união material (corpos) e/ou um contrato social, destituído de sentimento de amor. Neste caso, é fruto de uma ponderação de ideias, da qual participam outros sujeitos que não sejam apenas os cônjuges. No conto, este tipo de

união é figurativizado pelo casamento da princesa com o príncipe quem, certamente, o pai escolheu para casar com a filha.

[...] Os pescador do rei tinha **encontrado ela, conheceram e carregaram.**

[...] (SN, p. 160)

— Ah!, meu amigo, é pro **casamento da princesa** minha senhora. (SN, p. 161)

Aí foi se **deitar mais o príncipe dela**, no quarto [...] (SN, p. 162)

O tema *união*, figurativizado pelo casamento da princesa com Seu Nino, é fundamentado no desejo de felicidade e motivado pelo sentimento de bem-querer. Mesmo distantes um do outro, “fisicamente”, estavam unidos pelo pensamento que impulsionava a um necessitar da presença do outro. No nível arquetípico, essa união pelo matrimônio é uma analogia ao casamento interior, ou seja, a sincronia entre *anima*, a esposa interior, e *animus*, o esposo interior “com a qual a pessoa está, por assim dizer, sempre casada interiormente: é o casamento interior” (VON FRANZ, 1996, p. 69).

[...] Quando ela chegou e ele **deu a mão a ela**, se falaram, ele falou de onde era. (SN, p. 159)

[...] **Arranjei até uma noiva**, uma princesa lá. (SN, p. 159)

— É, sim senhor. Eu **quero me casar com uma escrava** que o senhor tem aí. (SN, p. 160)

— Olha, meu pai, **meu noivo é esse**, o senhor ta vendo? (SN, p. 162)

[...] Aí que foi festa depois que **ela casou com Seu Nino**. [...] (SN, p. 162)

O tema *separação* subjacente ao tema *união*, é figurativizado tanto pela distância corpórea material, quanto pela distância assentada na incompatibilidade incorpórea, ou seja, na idiossincrasia entre *anima* e *animus*. Assim, mesmo unidos mentalmente, a princesa e Seu Nino mantiveram-se separados fisicamente durante o enredo do conto, ao passo em que a princesa e o príncipe com quem ela casou antes de Seu Nino, mesmo estando fisicamente unidos, estavam mentalmente separados.

*Quando chegou na cidade, na Turquia, que se pôs na posição que ele olhava, **cadê a moça** na janela? (SN, p. 159)*

*Aqui **ele quase que morre. Era a princesa, a noiva dele.** (SN, p. 161)*

*— Acabou-se. **Não quero saber de mais festa hoje não.** Quero me deitar, tô enfadada. (SN, p. 162)*

Arraigado ao tema *união*, emerge o tema *vida*. São várias as acepções que se inserem no campo semântico do lexema *vida*, entre elas, destaca-se a dinamicidade da matéria, desde o nascimento até a morte, e o estado de júbilo em que se encontra o indivíduo diante da realização de um desejo. Ambas as acepções estão presentes no conto. As figuras que testemunham o tema *vida*, como a dinâmica da matéria, assentam-se no agir de todos os atores que permanecem ativos no mundo sensível, bem como no agir da rolinha. No segundo caso, a figurativização do tema *vida* remete à *performance* do pai da princesa na festa de casamento da filha, como também remete a *performance* da princesa e Seu Nino em todos os momentos em que se encontram.

*Aí se **arrumou**, era príncipe, né... Se **despediu** dos pais e **saiu**. [...] (SN, p. 158)*

*Aí quando **chegou** lá que falou pra ela, ela **desceu aos pulo**. [...] (SN, p. 159)*

*Aí a velhinha **ensinou** onde é que era [...] (SN, p. 159)*

*[...] Aí quando **venceu**, o rei foi, **falou**: [...] (SN, p. 160)*

*[...] Os pescador do rei **tinha encontrado** ela, **conhecera**m e **carregaram**. [...] (SN, p. 160)*

[...]

*Quando foi no outro dia **trouxeram** um couro velho [...]*

*[...] Aí se deu a **festa**, muita **festa** mesmo, de verdade. Naquela época não tinha negócio de baile. A diversão era cada um dizer loa, um verso, uma coisa. Então todo mundo **disse** tudo, acabou-se... acabou-se..., aí os carreiro:
— Não, meu senhor, ainda tem aquele Couraça que **veio** mais nós. (SN, p. 161)*

[...]

Aí saiu que só capeta. Quando chegou lá, pegou a princesa, colocou o pescoço dela. Aí ela gritou logo: (SN, p. 162)

Como característica do tema *vida*, emerge o tema *felicidade*, resultado de um complexo psíquico que possibilita a emergência de emoções ou sentimentos de encantamento, alegria e intenso júbilo. A *felicidade* é o desejo de todo indivíduo que procura em variadas situações, uma vez estritamente subjetiva porque se caracteriza como o estado de bem-estar da alma. Para Freud (1976, v. 18, p. 54), trata-se da *pulsão de vida* que remete à tendência à preservação da vida e pode ser explicada pelo mito de Eros. Brandão (1998, v. I, p. 186) descreve Eros como o deus do amor, significando o “desejo incoercível dos sentidos”, cuja beleza supera a dos demais deuses.

Outro tema que está imbricado ao tema *vida* e caminha ao lado do tema *separação* é *morte*. Biologicamente, a *morte* pode acontecer tanto para todo organismo como apenas em parte deste. No primeiro caso, a morte é o término da vida quando o espírito deixa a matéria, restando para o outro apenas a memória da interação com aquele que deixou de existir no mundo sensível. A figurativização para o tema *morte*, como desfalecimento, assenta-se no estado em que ficou a princesa, depois de ver a serpente, e no estado do príncipe e da princesa, depois do suicídio.

[...] Aí ela foi e deu um acesso, deu aquele acesso e caiu. (SN, p. 160)

Aí foi abrir a porta, tava todos dois morto. Quando viu o casal de filho morto, disse: (SN, p. 162)

A morte, como estado da alma, caracteriza-se pelo desejo de autodestruição e/ou destruição do outro. Para Freud (1976, v. 18, p. 20), trata-se da *pulsão de morte*, um desejo extremo de destruição que pode figurar contra o outro ou contra si próprio. Vale salientar que à *pulsão de morte* subjaz a *pulsão de vida*: se alguém deseja destruir o outro é em virtude da autopreservação; da mesma forma que, se alguém deseja destruir a si próprio não é o organismo que ele quer atingir, mas a angústia que jaz materializada, causando o conflito interior. No conto, o rei deseja matar o Couraça para preservar seu patrimônio moral, a princesa suicida não porque queria atingir o estado inanimado, uma vez que seu objeto de valor estava inserido

no mundo sensível, mas para destruir a condição imposta a que estava submetida e o príncipe, pelo suicídio, quis destruir o medo de morrer.

*Ela tinha uma navalha muito boa de se assear, né, pegou a navalha, **se degolou**. Quando o príncipe se acordou que viu ela daquele jeito, disse:*

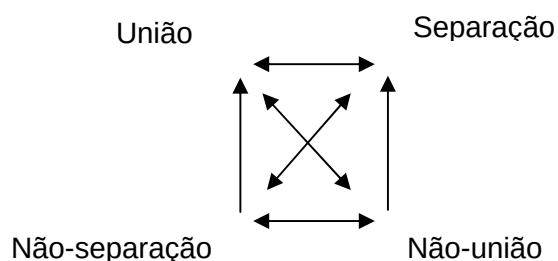
*— Eita, meu pai do céu, **que é que vou fazer, por caridade?** O rei quando ver essa moça morta me mata.*

*Assim pegou a navalha, **se degolou** também. [...]*

*— Vá pegar aquele Couraça e mandar aquele Couraça aqui, que meus filho acabou-se. Pega aquele Couraça pra **levar ele pra força**. (SN, p. 162)*

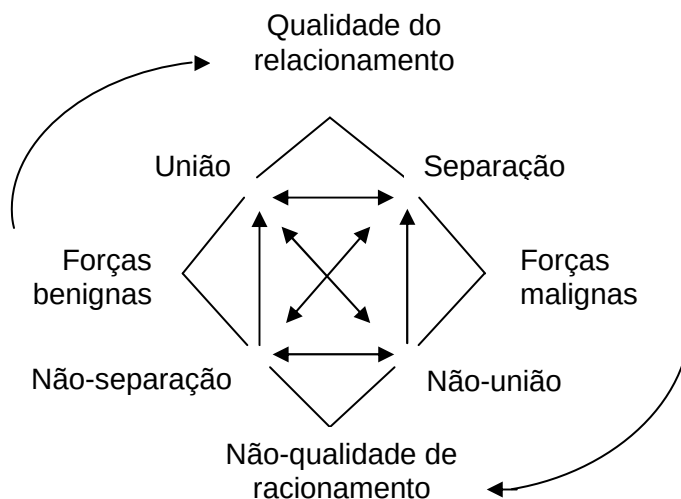
O conto, enquanto manifestação estética, ao ser apropriado por certa geração, funciona como transformação, no sentido de apropriação. Da mesma forma, ao viver estados análogos à morte, os atores modificam sua própria vida. Jung (2000, p. 125) explica essa posição como uma forma de ressurreição em que “ocorre por influência exterior e isso através de novos conteúdos vitais que afluem e são assimilados”, através de experiências com a alteridade.

Na sintaxe fundamental do conto *Seu Nino*, destaca-se a tensão dialética entre os opostos *união versus separação*. No quadrado semiótico, apresentam-se os termos contraditórios *não-união* e *não-separação*, negando os termos básicos, respectivamente. Colocam-se, na dêixis positiva, os termos *união* e *não-separação* e, na dêixis negativa, os termos *separação* e *não-união*. Veja-se a disposição desses termos representada pelo quadrado semiótico:



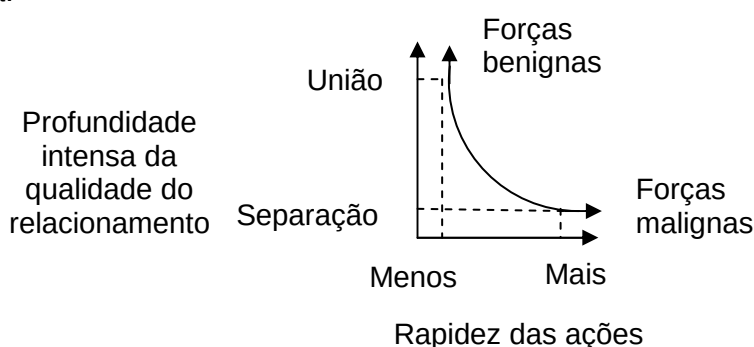
Evoluindo para o octógono, depreende-se a *qualidade do relacionamento* como o domínio englobante dos opostos *união versus separação*. Da relação de implicação entre os termos *união* e *não-separação*, emerge o metatermo *forças benignas*. Da relação de implicação entre os termos *separação* e *não-união*, emerge

o metatermo *forças malignas*. E da relação entre os contraditórios *não-separação* e *não-união*, tem-se a *não-qualidade de relacionamento*. Veja-se a disposição desses termos representada pelo octógono semiótico:



No conto, há interferências das forças benignas e das forças malignas, colocando em campos opostos a união e a separação. As forças benignas são responsáveis pelo princípio da participação, uma vez que promovem a união, enquanto as forças malignas, porque favorecem a separação, geram o princípio da exclusão.

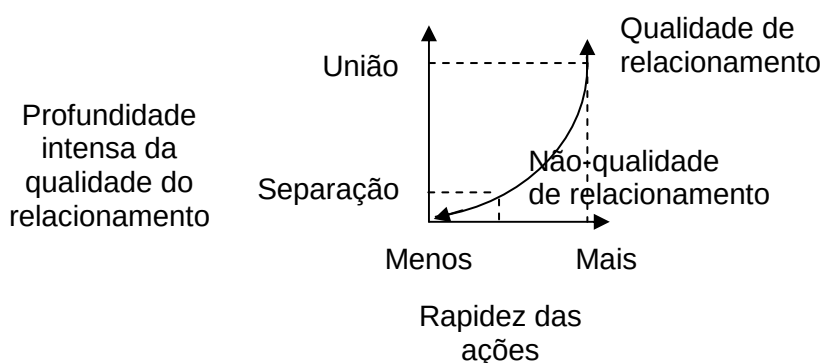
Dispondo esses valores sobre a ótica da semiótica tensiva que propõe, ao lado do quadrado semiótico, a construção de sentidos, a partir da articulação entre dois eixos, o da extensidade e o da intensidade, dispostos por inflexões tônicas sobre cada eixo, é possível conceber o *relacionamento*, sendo analisado segundo a *profundidade intensa de sua qualidade* e segundo a *rapidez das ações*. A *profundidade intensa de sua qualidade* situa-se no eixo da intensidade e varia entre *união* e *separação*, enquanto que no eixo da extensidade do inteligível situa-se a *rapidez das ações*, variando entre *menos* e *mais*. Observe-se a representação gráfica.



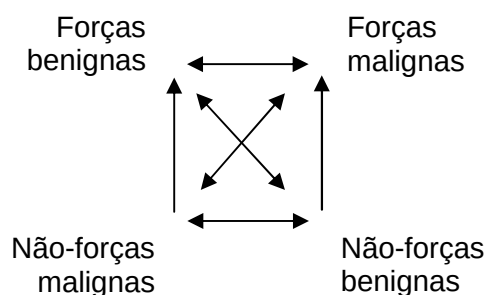
Observando o gráfico tensivo, constata-se que, da correlação entre os eixos da intensidade e da extensidade, resultam os valores *forças benignas* e *forças malignas*. As *forças benignas* promovem a união, mas demoram a agir. As forças malignas, embora sejam mais ágeis nas ações, não promovem o relacionamento de união.

No sentido ascendente, as forças benignas devem buscar a valorização de uma boa *qualidade de relacionamento*, gerada a partir da correlação entre o relacionamento de *união*, situada no eixo da intensidade e *mais rapidez das ações*, situado no eixo da extensidade. Esse valor caracteriza-se por uma continuidade, por permanecer no desejo dos cônjuges.

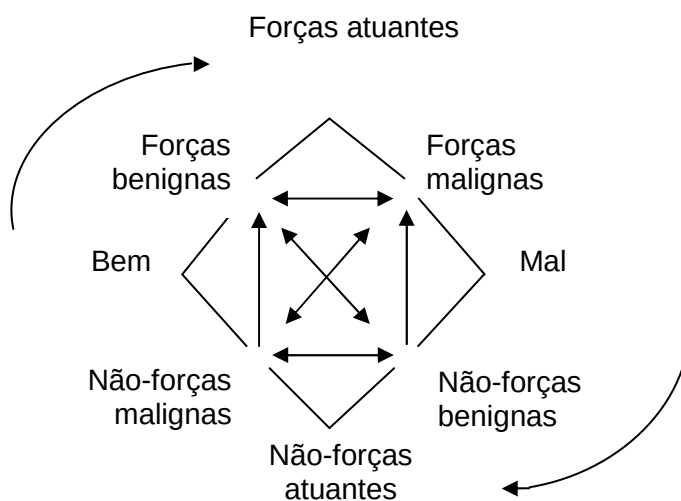
Por outro lado, as forças malignas, em intersecção com *menos rapidez das ações*, caracterizam um relacionamento de má qualidade, uma vez que impedem a efetivação do casamento, da união entre o *animus* e a *anima*. Nesse sentido, a separação é um valor que deve ser extinto sob o ponto de vista do enunciador que coloca um grupo de atores como porta-voz do seu desejo. A separação figura descontínua, uma vez que é desfeita para os atores que não a apoiam. Observe-se, no gráfico, a condensação dessas articulações:



Sob o ponto de vista dos atores que primam pela qualidade dos relacionamentos, o conto mostrou que as *forças benignas* se opõem às *forças malignas*, construindo uma tensão dialética. No quadrado semiótico, a dêixis positiva é ocupada pelas *forças benignas* sem as *forças malignas*, figurativizando o *bem* e, a dêixis negativa, pelas *forças malignas* sem as *forças benignas*, figurativizando o *mal*.

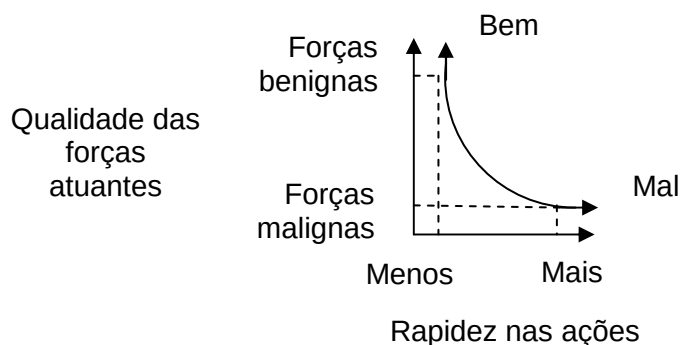


Evoluindo a dialética para o octógono, as *forças atuantes* constituem o domínio englobante dos opostos. Da relação de implicação entre *forças benignas* e *não-forças malignas*, emerge o *bem*. Da relação de implicação entre *forças malignas* e *não-forças benignas*, emerge o *mal*. E da relação entre os contraditórios *não-forças malignas* e *não-forças benignas*, tem-se a *não-forças atuantes*.

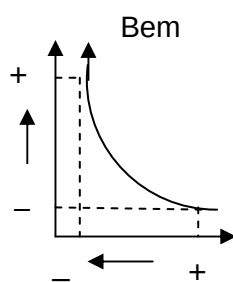


No conto, percebeu-se que as forças benignas, promovendo a união, favorecem o bem, o que resulta em um processo de inclusão pela compatibilidade *anima/animus*. Na direção contrária, as forças malignas não proporcionam a união, favorecendo o mal, o que resulta na separação *anima/animus*, impedindo a unidade.

Sob a ótica da semiótica tensiva, é possível conceber que as forças atuantes podem ser analisadas segundo a sua qualidade e segundo a *rapidez das ações*. Assim, a *qualidade das forças atuantes* constitui o eixo da intensidade, do sensível, e a *rapidez nas ações*, o eixo da extensidade, do inteligível. O primeiro eixo varia entre *maligna* e *benigna*; e o segundo, entre *menos* a *mais*.

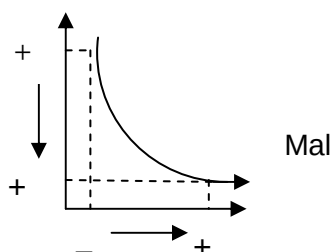


Dos valores que constam nas zonas de articulações, destaca-se o *bem* como um valor almejado pelo casal romântico, sob a influência das forças benignas, portavoz do enunciador. Compartilhando desse desejo figuram, também, as velhinhas e a rolinha. Assim, o esquema tensivo, sob o ponto de vista desses atores, é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se o gráfico.



O *mal* que é um valor disfórico para o casal romântico, bem como para a velhinha e a rolinha, manifesta-se eufórico para o pai da princesa, o pescador que trabalha como empregado do pai da princesa e o príncipe suicida. Isso acontece porque os dois primeiros possibilitam a separação entre princesa e Seu Nino e o último possibilita sua própria desintegração, sob a influência das forças malignas. O

esquema tensivo que representa o ponto de vista desses atores é o da correlação inversa e uma tensão descendente.



4.5 As perguntas de Dom Lobo

4.5.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de um jovem honesto e trabalhador que morava com a mãe. Cansado de viver na miséria, pediu a bênção à mãe com o intuito de viajar à procura de melhores condições de vida. Em cada lugar por onde passou, demorou apenas uma semana, trabalhando. Até que um dia, chegou a um reinado deserto onde se instalara o medo devido às ações de um rico homem chamado Dom Lobo. Este, a cada dia, comia a pessoa que não adivinhasse as respostas para suas três perguntas habituais. Depois de saber o que estava ocorrendo naquele reinado, o rapaz resolveu enfrentar Dom Lobo e foi visitá-lo. Inicialmente, Dom Lobo ofereceu assento e logo fez as três perguntas às quais o jovem respondeu prontamente. Dom Lobo, então, permitiu que o rapaz fizesse as perguntas dele, mas com a primeira “Quem é que nasceu de uma virgem, batizou-se num rio e morreu numa cruz?”, Dom Lobo, que era um ente maligno, desapareceu com seu palácio. Agradecido, o povo recompensou o rapaz com recursos como fazenda, gado e dinheiro. O rapaz manda buscar a mãe e continuou a vida, satisfeito.

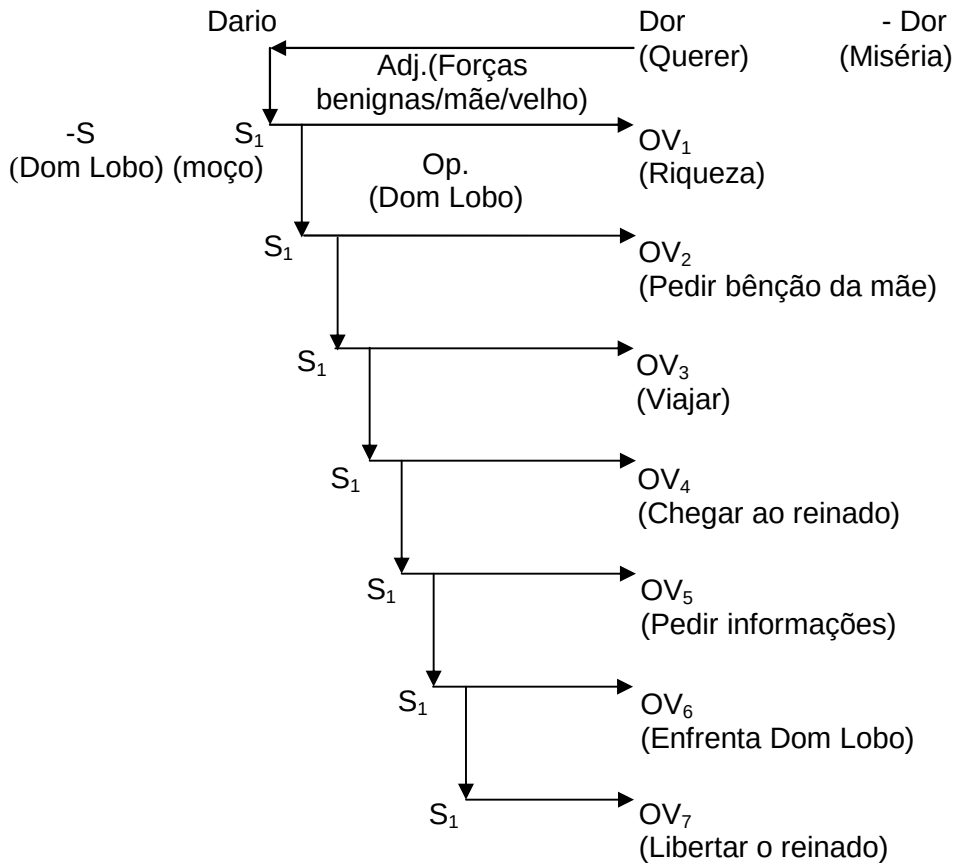
Segmentação

- Sg. 1 = O filho comunica à mãe sobre a viagem que deseja realizar;
- Sg. 2 = A mãe abençoa o filho;
- Sg. 3 = O rapaz viaja e chega a um reinado deserto e triste;
- Sg. 4 = Um velho informa ao rapaz sobre o medo que assola o reinado;
- Sg. 5 = O moço vai ao palácio de Dom Lobo;
- Sg. 6 = Dom Lobo faz três perguntas ao rapaz;
- Sg. 7 = O rapaz responde as perguntas de Dom Lobo;
- Sg. 8 = O rapaz faz a primeira pergunta a Dom Lobo;
- Sg. 9 = Dom Lobo, por não poder responder, é destruído e o reinado libertado;
- Sg. 10 = O rapaz recebe a recompensa por libertar o reinado do mal.

4.5.2 Análise

As perguntas de Dom Lobo é uma narrativa pequena, com poucos personagens, em perfeita sincronia com o clássico conceito deste tipo de prosa literária. Assim, iniciando a análise do percurso gerativo da significação, foram extraídos do conto, cinco sujeitos semióticos.

O Sujeito semiótico 1 (S_1) assume o revestimento figurativo de moço, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* rico, um *querer-fazer* ações que o encaminham a um *poder-ser* e um *poder-fazer*. Automotivado, S_1 realiza um percurso em busca de riqueza – Objeto de Valor principal. As forças sobrenaturais benignas auxiliam-no, neste percurso, enviando boas pessoas – a mãe que o abençoa e o velho que informa sobre o mal que assola o reinado – além de atribuir-lhe coragem e sabedoria para vencer o Oponente Dom Lobo que atua também como Antissujeito. A miséria da qual tenta fugir constitui o Antidestinator. Para conseguir realizar o seu desejo, o S_1 pede a bênção à mãe (OV_2), viaja (OV_3), chega ao reinado encantado (OV_4), pede informações (OV_5) ao velho, enfrenta Dom Lobo (OV_6), respondendo as perguntas e desencanta o reinado (OV_7). Veja-se a síntese do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 :



O S₁ consegue realizar as ações necessárias para atingir a conjunção com seu objeto de valor, em seu estado final. A competência modal, firmada na coragem e na sabedoria divina, excede os atributos do oponente, possibilitando o estado junctivo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(coragem e sabedoria)

[Dor (querer) → S₁ (moço)]

Aquisição

∩ OV₁
(riqueza)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F
(Sobrepôr-se ao mal)

[Dor (querer) → S₁ (moço)]

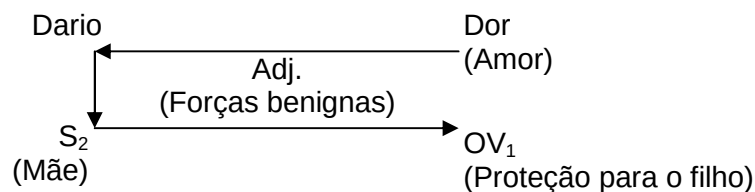
Aquisição

∩ OV₁
(riqueza)

Valores descritivos

(vitória)

O S_2 , figurativizado pela mãe, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* invocações à proteção do filho – Objeto de Valor principal. Destinado pelo amor que tem pelo filho, o S_2 tem como Adjuvante as forças sobrenaturais benignas. Sem Oponente, esse sujeito realiza um percurso sem obstáculos. Veja-se o programa narrativo principal do S_2 .



O S_2 revela-se modalmente competente para coroar o filho com as bênçãos necessárias que o permitirão a vitória. Dessa forma, o estado inicial de disjunção do S_2 transforma-se em um estado final de conjunção. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (amor) → S_2 (mãe)]
(invocar a proteção divina para o filho)

Aquisição

$\cap OV_1$
(proteção para o filho)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (amor) → S_2 (mãe)]
(abençoar o filho)

Aquisição

$\cap OV_1$
(proteção para o filho)

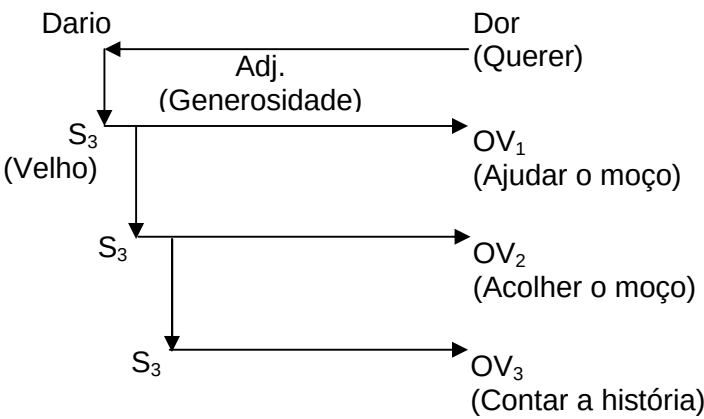
Valores

descritivos

(prosperidade)

Sob o revestimento figurativo de velho, o S_3 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer*. Automotivado, o S_3 tem como Objeto de Valor principal ajudar o moço. Dessa forma, a generosidade é seu Adjuvante. Para ajudar

o moço, o S₃ acolhe-o (OV₂) e conta a história triste sobre o reinado (OV₃). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₃:



O S₃ consegue atingir o estado final de conjunção com seu objeto de valor a partir de seu próprio fazer transformador. Com uma competência modal firmada na generosidade, pratica os atos necessários para atingir seu objetivo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(ser generoso)

[Dor (querer) → S₃ (velho)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o moço)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F
(dar guarida ao moço)

[Dor (querer) → S₃ (velho)]

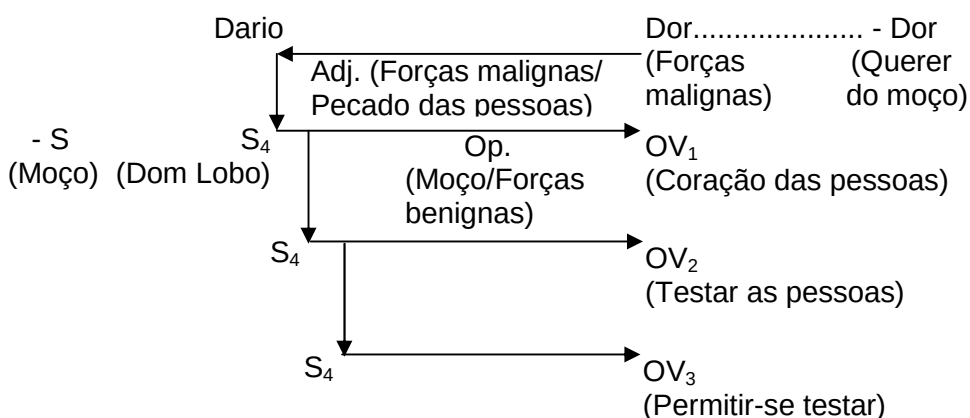
Aquisição

$\cap OV_1$
(ajudar o moço)

Valores
descritivos

(auxílio)

Destinado pelas forças malignas, o S₄, sob o revestimento figurativo de Dom Lobo, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* ações de crueldade sobre o reinado. Tem como Objeto de Valor principal comer o coração dos habitantes do reinado. As forças sobrenaturais malignas atuam como o Adjuvante do S₄, uma vez responsáveis pelo pecado das pessoas, enquanto privação do princípio de sabedoria divina. Como Antidestinator, atua o querer do moço. O moço, auxiliado pelas forças sobrenaturais benignas, atua como Oponente e Antissujeito. Para conseguir o que almeja, o S₄ testa as pessoas (OV₂) com três perguntas, permitindo-se, em seguida, caso respondam suas perguntas, ser testado (OV₃). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₄:



O S₄ termina seu percurso disjuncto do seu objeto de valor, visto que se encontra modalmente aquém do seu oponente. Sua *performance* inscrita numa manipulação tentadora e intimidadora fracassa diante do *poder-querer-fazer* do moço. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(julgar e condenar
as pessoas)

[Dor (forças $\rightarrow$ S₄ (Dom Lobo)
malignas)

Privação

U OV₁
(o coração
do povo)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

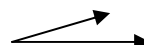
F

(testar as pessoas) $\rightarrow$

neutralizada
pela sabedoria
do oponente

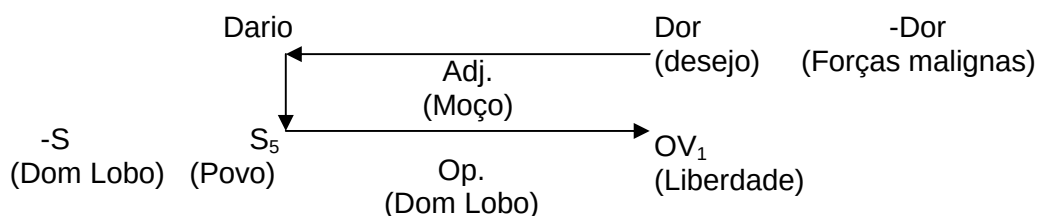
Privação

$[(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



Valores descritivos
(fracasso)

O S₅, figurativizado pelo povo, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* livre da prisão a que está submetido. Automotivado, o S₅ conta com o auxílio do moço – Adjuvante – que enfrenta Dom Lobo – Oponente e Antissujeito. Atuando como Antidestinator, destacam-se as forças sobrenaturais malignas, influências negativas, de quem o S₅ tem medo. Veja-se o programa narrativo principal do S₅:



Privado do objeto de valor, o S_5 necessita de uma intervenção para realizar a transformação. O fazer responsável pela conjunção com o objeto almejado advém do outro, ou seja, da competência do adjuvante. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_5 (povo)]
(medo e tristeza)

Aquisição

$\cap OV_1$
(liberdade)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_5 (povo)]
(esconder-se e esperar)

Aquisição

$\cap OV_1$
(verdade)

Valores

descritivos
(esperança)

Prosseguindo a análise, passa-se, então, a explorar os procedimentos referentes à discursivização, em que se destacam as relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado. Neste momento da análise, será explorada, também, a presença dos arquétipos que compõem o inconsciente coletivo.

Confluindo com as construções de natureza popular, o mecanismo de enunciação emerge, neste conto, através de um processo mnemônico, recuperando valores de um povo, de uma comunidade que dele se apropriou, em um determinado tempo e espaço. O enunciador projeta-se por um *eu* implícito, operando um processo de enunciação enunciva, uma vez que não se coloca dentro do enunciado, distanciando-se por um processo de debreagem enunciva.

Um moço trabalhador e direito morava com sua mãe, labutando pela vida com muita dificuldade. (PDL, p. 279)

Como prática individual e resultante da criatividade de várias gerações, o conto remonta ao mito religioso em que se destaca a luta entre o bem e o mal, com a vitória do primeiro sobre o segundo. O enunciador verbaliza conteúdos que remetem à atemporalidade da experiência humana, apresentando esteticamente, o mal que conduz à morte, personificado na imagem de um ser que detém e ostenta riqueza material e elegância, em oposição ao bem, que conduz a vida, e remete à religiosidade como bem-estar espiritual, tendência ao bem social, negando os arroubos da aparência. Com isto, o enunciador, certamente, defende a posição de que o homem é responsável pelo próprio desconforto espiritual, quando nega a procura por valores, por conexões, por vivências que transcendem a materialidade, cuja fonte se encontra no reconhecimento de Jesus Cristo e seus ensinamentos. Esta seria uma “postura de vida que buscaria sentido, significado para o estar no mundo (família, trabalho) e equilíbrio entre as diversas esferas da vida (racional – *sem negar a fé* –afetiva, social” (grifo do autor) (SIQUEIRA, 2005, s.p.).

O homão rangeu os dentes como um desesperado porque não podia dizer o santo nome de Jesus Cristo. (PDL, p. 280)

Para credibilizar sua posição, o enunciador faz emergir, no palco das representações, cinco atores necessários para encenar o ensinamento que deseja veicular. São quatro atores nomeados pelo papel temático: dois indicando a fase da vida em que se encontram (moço, velho), um indicando maternidade (mãe) e outro indicando os habitantes de uma localidade (povo). Apenas um ator recebe nomeação própria (Dom Lobo), cuja composição constitui-se de um pronome e um substantivo comum. *Dom* é uma forma de tratamento a reis, príncipes, nobres e dignitários da igreja católica - neste conto, referencia uma autoridade maligna - e *Lobo* condensa várias acepções: primeiramente, levando em conta a combinação de letras, porção de um órgão que se mostra com maior ou menor nitidez; parte convexa de um meandro; certo jogo popular; ou, simplesmente, o animal carnívoro, metaforizando o homem sanguinário e cruel (FERREIRA, 1996). A mãe, o velho, Dom Lobo e o povo são projetados, no enunciado, por uma debreagem enunciativa, enquanto o moço é projetado por uma debreagem enunciativa e enunciativa. Veja-se essa informação condensada no quadro a seguir:

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Moço	Um moço trabalhador e direito morava com sua mãe, labutando pela vida com muita dificuldade. (PDL, p. 279)	Fique minha mãe com o roçado de ovelhas, e bote sua benção que (eu) vou pelo mundo ver o que posso fazer. (PDL, p. 279)
Mãe	A mãe abençoou-o e o rapaz foi-se embora pelo mundo. (PDL, p. 279)	—
Velho	O rapaz procurou a casinha de um velho e pediu agasalho. (PDL, p. 279)	—
Dom Lobo	Dom Lobo mata e come o coração dos pobres. (PDL, p. 279)	—
Povo	O povo ficava espantado com o atrevimento dele mas ensinava. (PDL, p. 279)	—

Ao projetar o moço, o enunciador personifica o *animus*, arquétipo de tendências masculinas, na *psique* feminina. Nesta projeção, o *animus* “assume forma de impulsos inconscientes da ação” (VON FRANZ, 1975, p.65), tem uma súbita iniciativa de viajar e enuncia a decisão com autoridade e autonomia, expondo as razões por que decide sair pelo mundo.

— *Minha mãe! Não podemos passar o resto da vida nesta miséria, quase sem ter o que comer. Fique minha mãe com o roçado de ovelhas, e bote sua benção que vou pelo mundo ver o que posso fazer (PDL, p. 279).*

O moço atua como o herói do bem, destinado a duelar contra o mal, destruindo o império das forças malignas que atua no reinado aonde chega. Para realizar esta empreitada, o herói recebe a proteção divina através da bênção recebida da mãe, antes da partida, presente em *A mãe abençoou-o e o rapaz foi-se embora pelo mundo (PDL, p. 279).*

Detentor do conhecimento bíblico, o defensor do cristianismo encontra-se com o velho que o informa sobre o mal, responsável por espalhar terror e medo no reinado que, embora bonito, era deserto e destituído de alegria. Convicto de sua missão e desejoso por realizá-la, sob a proteção divina, mediada pela mãe que o abençoa, e com o escudo da fé, o moço segue em direção ao palácio, localizado em cima de umas pedras.

As ruas limpas de povo, as casas fechadas, tudo calado, sem um choro de menino ou voz de homem, parecia um descampado. [...] Quando estavam comendo o rapaz perguntou por que o reinado era assim triste. O velho explicou que, por mal dos pecados do povo, aparecera ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que botara para obrigação comer o coração de uma pessoa todo dia. (PDL, p. 279)

Essa *performance* testemunha o processo de individuação quando o moço decide confrontar-se com a própria *sombra* que, certamente, era a avareza. Ele enfrenta a ganância sem fim representada pela figura de Dom Lobo. Este é um caminho para o grande encontro com o *Ser-com*, através do mergulho no inconsciente, onde jaz a ambição, ideia que figura no inconsciente coletivo. Seu objetivo inconsciente é neutralizar a força do mal interior e ativar o bem que existe nele mesmo.

O duelo contra o mal não é uma luta sangrenta, mas uma demonstração de fé cristã em defesa da paz interior e individual que semeia a paz exterior e coletiva. O fundamento que sustenta tal afirmação pode ser encontrado na Bíblia em Efésios (6:10) “ revesti-vos da armadura de Deus [...] Pois não é contra homens de carne e sangue que temos de lutar, mas contra principados e potestades, [...] contra as forças espirituais do mal [...]”.

Em confronto com os questionamentos de Dom Lobo, o moço deixa pressuposta a ideia de que, para vencer o mal, é preciso conhecê-lo, uma vez que soube responder as três perguntas. A primeira resposta apresenta duas possibilidades de leitura: por um lado é análoga à mitologia pagã, que tem o vinho como a bebida usada em orgias, bacanais, cuja divindade cultuada é Baco²⁵; por outro lado, é a metáfora do sangue de Cristo, o Salvador da humanidade. A segunda resposta *água do mar*, sendo parte do conhecimento do moço, pode ser concebida como acúmulo e origem de toda a vida psíquica, ou seja, o inconsciente coletivo (HARK, 2000, p.115). E a terceira resposta, *cemitério*, pontua para a ideia de morte, uma vez que define o lugar onde se depositam os corpos que não servem mais para

²⁵ Na mitologia grega é deus do vinho.

nenhuma alma. A sequência das respostas sugere a ideia de individuação, um caminho para o aperfeiçoamento da espiritualidade, através da transformação.

— *Que é que tanto mais velho mais forte fica?*

— *É o vinho, respondeu o moço.*

— *Que é que tanto se tira mais fica?*

— *Água do mar!*

— *Qual é o lugar onde todos vão e ninguém quer ir?*

— *O cemitério! (PDL, p. 279-280)*

O último estágio do duelo sucede com o direito de pergunta para o moço, cuja resposta não era digna de ser pronunciada por Dom Lobo, uma vez que se tratava do nome de *Jesus Cristo*, o Reis dos reis, o filho de Deus, em oposição a Dom Lobo, personificação do príncipe das trevas.

— *Acertou, cabra danado! Faça as três perguntas que quiser!*

— *Quem que nasceu de uma virgem, batizou-se num rio e morreu numa cruz? (PDL, p. 280)*

Este é o momento em que o moço atinge o *self*, responsável por inseri-lo na atemporalidade da experiência humana, uma vez que demonstra sua espiritualidade, e sua fé numa força além do natural. Após a destruição do castelo, através do exorcismo das forças malignas, [...] *clareou, o rapaz estava em cima das pedras (PDL, p. 280)*. É possível conceber essa claridade como a luz divina, literalmente a numinosidade do evento. O estar nas alturas simboliza alcançar Deus, através da força interior impulsionadora da fé. As pedras constituem o *Centro* do mundo. Esse centro é único no céu e múltipolo na terra, uma vez que representa o desejo coletivo do homem e o poder sobrenatural de satisfazer esse desejo. Em *As perguntas de Dom Lobo*, realiza-se o saber pela ação. As pedras funcionam como um canal de comunicação entre Céu, Terra e Inferno (BRANDÃO, 1998, v. II, p.179).

Dom Lobo é a personificação do *animus* negativo. No plano consciente, ele atua como o poderoso assassino, frio, sádico, calculista e cruel, que mata aquele que não passar no seu teste. No plano inconsciente, personifica a força do mal coletivo que coexiste, ao lado do bem, dentro de cada homem, destruindo a paz, que

caminha do individual para o coletivo. Assim atuando, o *animus* constitui a *sombra* que povoa o inconsciente feminino, destruindo a emoção que converge para o bem comum.

[...] aparecera ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que botara para obrigação comer o coração de uma pessoa todo dia.
(PDL, p. 279)

Comer o coração, certamente, simboliza a função do sentimento, da fé, o temor de Deus, ou seja, o ponto vulnerável em analogia ao calcanhar de Aquiles (BRANDÃO, 1998, v. I, p.106), onde o povo era atingido. Essa afirmação encontra suporte nas palavras de Von Franz (1985, p.12), quando explica que “o mal coletivo é ainda personalizado nos sistemas religiosos através da crença nos espíritos das trevas e demônios do mal”. Essa postura religiosa foi intensificada na Idade Média e segue até hoje, através das gerações. Dom Lobo é uma *sombra* coletiva que “come o coração das pessoas”, ou seja, destrói a possibilidade de encontro com o *Si-mesmo*.

Lobo, na mitologia nórdica, assim como o corvo é um dos animais de Wotan, deus da força. Corvos e lobos da floresta sempre seguiam os exércitos, representando a ameaça obscura da morte. Na mitologia grega, o lobo pertence a Apolo, deus do Sol e princípio da consciência. A comparação que o enunciador faz de Dom lobo com o touro é, possivelmente, pela força animal, configurando o poder, o arrebatamento e o ímpeto desenfreado da violência; os olhos como os de um gato pressupõem a ideia de visão na escuridão, o que indica, também, uma “inteligência incrivelmente desenvolvida”; e os dentes como os de uma onça-tigre devido à natureza carnívora devoradora de ambos (VON FRANZ, 1985, p. 271).

Segundo Brandão (BRANDÃO, 1998, v. II, p. 250), o touro representa o poder e ímpeto fatal, o “macho impetuoso”, em analogia ao Minotauro, o guardião do labirinto. Na tradição grega, o touro representa o arrebatamento desenfreado da violência, consagrado a Posidon, deus dos oceanos e tempestades e a Dionísio, o “deus da virilidade fecunda”. Nas religiões indo-europeias, simboliza a energia fecunda “infatigável e anárquica de Urano”. Na Índia o “touro Indra é a força ardente e opulente ligada ao complexo da fertilidade”.

Projetado em sua face destrutiva o *animus* personificado por Dom Lobo é o princípio do mal em sua forma mais elevada, constituindo o demônio da mais absoluta destruição. “é um animal do demônio e de todos os deuses da guerra”. Além disso, tem um “relacionamento secreto não somente com deus sombrio da guerra”, representado por Marte e com o lado obscuro do deus da luz, representado por Apolo, mas também com o princípio feminino, o aspecto devorador das mulheres possuídas pelo *animus* (VON FRANZ, 1985, p. 271), em analogia a esfinge inquiridora do Édipo Rei. No conto, Dom Lobo condensa todos esses aspectos referidos, representando fome e voracidade. Nesse sentido, é o *Ego* obedecendo as ordens do *Id*.

O conto como um todo mantém um diálogo com o Mito de Édipo (BRANDÃO, 1998, p.14). O moço pode ser concebido como metáfora de Édipo ,quando decifrou a esfinge, representada por Dom Lobo, e volta para a mãe. Freud analisa esta *performance*, atribuindo o nome de *Complexo de Édipo*, quando o homem é incapaz de matar a sua infantilidade. Em oposição, Von Franz (1985, p. 116) acredita que esta é uma “interpretação que pode ser destrutiva”, uma vez que junto ao comportamento infantil está a espontaneidade, a criatividade e, sem estes aspectos o homem tende a atitudes aborrecidas e sem vida.

O velho a quem o moço pede informações, no reinado, é mais uma personificação do *animus* positivo. Ele é responsável pelas informações que conduzem o moço à destruição do mal, expondo as razões da tristeza no reinado. É uma espécie de orientador, um adjuvante do rapaz, avisando sobre os obstáculos pelos quais o moço, certamente, iria enfrentar para salvar o reinado. De acordo com Von Franz (1985, p. 194), essa é uma fase superior do *animus*, uma vez que atua como “mediador de uma experiência religiosa através da qual a vida ganha sentido”.

O velho explicou que, por mal dos pecados do povo, aparecera ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que botara para obrigação comer o coração de uma pessoa todo dia. Pega a criatura e faz três perguntas. Se a criatura responder, pode fazer outras três a Dom Lobo, mas não nasceu esse cristão para adivinhar as perguntas de Dom Lobo. Não responde e Dom Lobo mata e come o coração dos pobres. Por isso é que toda a gente vive escondida e tremendo de medo. (PDL, p. 279)

A projeção da mãe é a personificação da *anima*. A mãe do moço representa a capacidade de amor materno, primeiro estágio da *anima*. Trata-se do apego do moço aos laços maternos, impossibilitando-o de chegar ao estágio seguinte, não sendo capaz de “matar a criança”, para poder encontrar a esposa, uma companheira: o moço decifra o enigma e volta para a mãe.

“O rapaz mandou uma carruagem buscar sua mãe e viveu muito bem e satisfeito”. (PDL, p. 280)

Segundo Von Franz (1985, p. 57), “é essencial para o crescimento psíquico que essa identificação seja rompida e que a *anima* seja separada da mãe”. Quando isso ocorre, o filho é capaz de estabelecer um relacionamento maduro com uma mulher. Conscientemente, por amor, a mãe tem a competência de pedir a Deus proteção para o filho e de ser atendida, depositando, no destino dele, as bênçãos que o farão vencer o mal. Nesse sentido, é a *anima* positiva, o lado construtivo. Por outro lado, por manter o filho preso a ela, representa uma prisão, impossibilitando-o de evoluir, no sentido da relação conjugal.

Os papéis temáticos mãe, moço e velho são os aspectos exteriores, aparência usada para transitar no meio social. São, pois, os papéis temáticos, representativos da *persona* de cada um dos atores presentes no conto. Além desses, Dom Lobo também constitui a *persona* que o demônio usa para se integrar ao reinado.

Adentrando nos mecanismos de análise da temporalização, intenta-se refletir sobre o tempo linguístico, que remete à instância da enunciação, identificando a posição do enunciador em relação aos fatos, bem como sobre o tempo crônico, cuja organização enunciativa estrutura-se em torno das unidades de medida culturais em relação ao tempo.

Os programas narrativos ancoram-se em tempos desordenados em relação ao *agora*, em virtude do deslocamento dos fatos para o *então*, distanciando-os do tempo da enunciação pelo mecanismo do contar. No plano da expressão, a voz do enunciador contempla o passado, o presente e o futuro. No passado, predomina o pretérito perfeito sobre os pretéritos imperfeito e mais-que-perfeito do indicativo. O primeiro emerge como justificativa para inserir a trama no passado, indicando fato conclusivo, o segundo é responsável pela ideia de incompletude dos fatos que

compõem o enredo, possibilitando ver a sucessão dos diversos momentos da ação. E o terceiro indica uma ação que aconteceu antes de outra já passada. Observe-se a projeção do passado, nas variações referenciadas.

*A mãe **abençoou-o** e o rapaz [...]*

*Onde **chegava, trabalhava** uma semana e **ia** para diante [...]*

*O velho explicou que, por mal dos pecados do povo, **aparecera** ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que **botara** para obrigação comer o coração [...] (PDL, p. 279)*

A projeção do presente, na voz do enunciador, acontece, predominantemente, no modo indicativo, bem no meio do texto, cujas ocorrências predominam, quando o enunciador discorre sobre a ação de Dom lobo, em relação às pessoas do reinado. Apenas duas ocorrências estão fora deste contexto, em que os verbos *sobe* e *desce* indicam o movimento de procura do moço por Dom Lobo, cujo objetivo é confrontá-lo.

***Pega** a criatura e **faz** três perguntas. [...] Se a criatura responder, **pode** fazer outras três a Dom Lobo, Não **responde** e Dom Lobo **mata** e **come** o coração dos pobres. Por isso **é** que toda a gente **vive escondida** e tremendo de medo.*

*O moço enfiou por dentro, **sobe** aqui, **desce** ali, [...] (PDL, p. 279)*

A emergência do futuro ocorre uma única vez, em *Se a criatura **responder**, pode fazer outras três a Dom Lobo [...]* (PDL, p. 279), indicando a possibilidade de aparecer alguém capaz de responder, corretamente, aos questionamentos de Dom Lobo, adquirindo, com isto, o direito de réplica e, conseqüentemente, libertando o reinado.

O afastamento do enunciador efetiva-se em virtude da emergência do passado e do futuro, cujas referências encerram a ideia de deslocamento dos fatos para o passado, como tempo que já não existe e para o futuro como possibilidade do devir. Anterioridade e posterioridade atestam a debreagem temporal.

Assim, a partir das ocorrências de tempo referidas, é possível observar dois sistemas temporais: um em que o momento de referência é o presente e outro em

que o momento de referência é o passado. No primeiro caso, os tempos constroem-se desordenados em relação à enunciação, uma vez que os fatos deslocam-se para um *então*, distanciando-se do *agora* pelo contar do enunciador. Destaca-se, portanto, uma enunciação em que a história *As perguntas de Dom Lobo*, inserida na memória, que figura como o *lá*, é recuperada pelo enunciador que constrói outra enunciação firmada no *agora*. Em seguida, a história é remetida ao passado em virtude do enunciado e outro *lá* é instalado.

O segundo sistema temporal encontra-se inserido na narrativa do velho ao moço sobre os acontecimentos do reinado. Esse sistema temporal tem como momento de referência o pretérito, através da emergência do pretérito-mais-que-perfeito, quando *O velho explicou que, por mal dos pecados do povo, **aparecera** ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que **botara** para obrigação comer o coração de uma pessoa todo dia* (PDL, p. 279). Pressupõe-se que a chegada do moço ao reinado figura como concomitância, cuja anterioridade é o aparecimento de Dom Lobo e a posterioridade, o duelo entre o moço e Dom Lobo, com vitória do primeiro sobre o segundo. Já a segunda projeção do pretérito-mais-que-perfeito tem como concomitância a tristeza das pessoas do reinado pelo medo de Dom Lobo, a anterioridade a obrigação de Dom Lobo em comer o coração das pessoas e a posterioridade a chegada do moço para salvar a vida do povo.

O tempo crônico caracteriza-se, predominantemente, por uma indeterminação, indicando o percurso do herói cristão, partindo da decisão de buscar riquezas, revoltado com a condição econômica em que vivia, seguindo pelo percurso a caminho do reinado, ao conhecimento da rotina dos habitantes do lugar, até o dia em que iria enfrentar Dom Lobo.

Uma feita disse:

*[...] Não podemos passar **o resto da vida** nesta miséria [...]*

*[...] Onde chegava, **trabalhava uma semana** e ia para diante. **Tempos depois** chegou a um reinado [...] comer o coração de uma pessoa **todo dia**.*

*O rapaz dormiu e **na manhã do outro dia** [...]* (PDL, p. 279)

Esse tempo crônico baseado em dias, semanas e tempos indeterminados, sugere a ideia de um percurso rumo ao processo de individuação, em que o moço enfrenta o lado mau que existe nele mesmo cujo arquétipo é a *sombra*. O moço

pode ser qualquer pessoa, em qualquer tempo, que vive o desejo de adquirir riqueza, mas antes de adquiri-la precisa reconhecer o amor de Deus, através dos ensinamentos de Jesus Cristo, evitando o pecado da gula e adquirindo a virtude da temperança. No conto, figura uma *sombra* coletiva, pois o mal personificado por Dom Lobo simboliza o demônio, em oposição a Deus cujo filho morreu para salvar a humanidade dos pecados. Esse demônio que a religião cristã prega e a cultura popular projeta sob variadas imagens é, na verdade, a condensação dos conteúdos negativos que habitam o inconsciente coletivo, caracterizado por uma intemporalidade. Para falar sobre esses demônios interiores que interferem no convívio social, o tempo é um aspecto peculiar, pois os afetos de medo, terror, não têm hora marcada para manifestarem-se e emergem de fatores inconscientes.

Em relação à espacialização, o conto divide-se em espaço linguístico e espaço tópico. O primeiro referencia o lugar do enunciador em relação à enunciação, enquanto o segundo referencia o espaço, geograficamente construído, por onde transitam os atores, no discurso.

Em virtude de o conto se construir a partir de uma série de enunciações, o espaço linguístico, responsável pela subjetividade do enunciador, alterna de acordo com a posição que este ocupa em cada enunciação. Ao visitar a memória pelo ato de recordar os fatos, inscreve-se um *lá*, o do imaginário que impulsiona a recriação da história *As perguntas de Dom Lobo*. Quando projeta o advérbio *ali* em [...] *aparecera ali um homem [...]* (PDL, p. 279), emerge um *aqui* pressuposto. No entanto, ao contar fatos que se realizaram no passado, constrói-se outro espaço, o do enunciado que remete a um novo *lá*. Assim, os espaços da memória e do enunciado testemunham uma debragem espacial.

O espaço tópico é caracterizado pelas ocorrências de pontos de referência que situam e localizam os atores, no discurso. São referências geográficas, por vezes indefinidas, que encerram, entre outros, conteúdos e imagens pré-infantis. Destaca-se *mundo* como meta-espaço, onde figura o subespaço *reinado*.

[...] *rapaz foi-se embora pelo mundo. [...] Tempos depois chegou a um reinado bonito mas sem gente.* (PDL, p. 279)

No mito cristão, o mundo é o domínio de Deus porque Ele o criou (BÍBLIA, GÊNESIS, 1). Tal mundo é pequeno para o Criador e grande para sua criação.

Guarda todos os mistérios e potencialidades que permitem a emergência do bem e do mal. Este é um atributo do príncipe do mundo (BÍBLIA, JOÃO, 12: 31) e aquele, de Deus que enviou seu filho Jesus Cristo para salvar a humanidade.

De acordo com Von Franz (1995, p. 144), o filósofo árabe Ibn Sina, conhecido na literatura européia Avicena, desenvolveu a concepção aristotélica denominada *nous poiétikos* que afirma existir dentro da realidade cósmica do mundo “uma inteligência criativa que é responsável pelo significado e a importância dos eventos cósmicos”. Trata-se de uma forma de reconhecimento de Deus, pelo uso da razão.

No conto, é possível perceber a saída do moço *pelo mundo* em analogia a uma viagem ao seu próprio interior, através da qual, enfrentaria *sombras*, a exemplo da gula, e atingiria à consciência por um ideal mais elevado, cujos valores caracterizam uma espiritualidade veiculadora de um bem-estar individual que atinge a coletividade.

O reinado, como espaço específico, simboliza o poder individual de quem já é capaz de cuidar de sua propriedade, ou seja, de sua própria vida. No conto, é um lugar caracterizado por uma beleza aparente, onde reina o mal. As pessoas, por seus pecados, eram perseguidas e perdiam o coração para Dom Lobo. Nesse conto, diferentemente de muitos outros, em que o herói, ao libertar o reinado e/ou resolver um problema de difícil solução, casa com a filha do rei e herda o reinado, o moço nem casa, nem recebe o reinado, mas ganha estabilidade para ele e para a mãe. Sem precisar ser rei e exercer sua autoridade sobre os outros, o moço é projetado para exemplificar e testemunhar a vitória daqueles que conhecem e seguem os ensinamentos de Jesus Cristo. Querer a mãe consigo é sinal de que o moço ainda não estava preparado para cuidar de *seu reinado*. Segundo Bettelheim (2003, p.140), “Tornar-se rei ou rainha na conclusão da estória simboliza um estado de verdadeira *independência*, na qual o herói se sente tão seguro satisfeito e feliz como a criança se sentia no seu estado mais *dependente*, quando verdadeiramente era bem cuidada no reinado de seu berço”. O conto, portanto, tem como função, trabalhar o ideal de religiosidade sustentada pelo catolicismo.

Comumente casa simboliza estabilidade e conforto. No conto, a projeção das casas *sem vida em [...] as **casas** fechadas, tudo calado [...]* (PDL, p. 279), indica ausência de paz, de conforto e de estabilidade. São silenciosas para denunciar a não existência das pessoas, além de serem fechadas. Estarem fechadas sugere a

ideia de individualismo e falta de confiança que, certamente, são as raízes do pecado das pessoas, anunciado pelo velho, porta-voz do enunciador. Assim como as casas, vazias e fechadas, eram as pessoas do reinado, cujo ponto vulnerável era o coração, destituído de bons afetos, mas campo fértil para as ações maléficas de Dom Lobo.

As pedras tem a simbologia de ponto de intersecção entre Céu, Terra e Inferno (BRANDÃO, 1998, v. II, p. 17). Em cima das pedras, estava o palácio, veiculando o sentido do egoísmo e da cobiça, pela prática da gula, uma vez que Dom Lobo comia o coração das pessoas, como também indica o sentido de ostentação, poder e riqueza. Além disso, foi em cima das pedras que aconteceu a vitória do bem, cujo guerreiro era um jovem que detinha o temor de Deus e conhecedor dos ensinamentos bíblicos. Ao projetar [...] *sobe **aqui**, desce **ali*** [...] (PDL, p. 279), o enunciador descreve o relevo acidentado, numa analogia à crença popular que diz “o caminho do céu é cheio de pedras”. Assim, o Céu é simbolizado pelas atitudes do moço e pelo resultado do duelo. O Inferno, pelas atitudes de Dom Lobo e a Terra pelo reinado, onde figura tanto o bem quanto o mal. Segundo Von Franz (1996, p. 37), “As pedras sempre marcaram os lugares sagrados, e ainda hoje o fazem”.

*O moço chegou perto de umas **pedras grandes** e lá em cima estava o **palácio** que era um monarca de grande, por um portão de ferro. (PDL, p. 279)*

Embora o mal, ali naquele reinado, tenha sido derrotado, a semente continua no mundo, cuja representação no conto, pode ser concebida pela fumaça, quando [...] *subiu aquela bola de **fumaça** cobrindo o mundo [...]* (PDL, p. 280). O confronto do mal contra o bem e vice-versa é um briga milenar representada pelo imaginário criativo sob as mais diversas faces. Isso acontece porque ambos – bem e mal - têm origem na *psique* que empreende as mais terríveis guerras individuais e coletivas, mesmo sem a concretude do mundo material.

Esse complexo simbólico, representado pela espacialização tópica, analisado sob uma ótica psíquica, constitui conteúdos do inconsciente coletivo. O conto sugere a ideia de que o homem constrói seu reinado onde pode figurar tanto o Inferno quando o Céu, conforme suas atitudes, crenças e valores.

Segue a análise com o exame dos investimentos semântico-conceituais que explicam acontecimentos do mundo natural a partir de elementos do mundo exterior, através do processo de tematização e figurativização, respectivamente. Os temas reiteram conteúdos que já vem sendo refletidos no decorrer da análise.

O tema *morte* está presente em todo conto e contribui para a emergência de outros. Dadas as subjetividades, a morte veicula variados conceitos com um ponto em comum: a certeza de que todos a este estado chegarão. Essa certeza desperta variadas fantasias, predominantemente, de efeito negativo, com raras exceções. Em sentido geral, a morte é o fim da vida enquanto organismo. Nesse sentido é a separação entre o corpo e a alma (BÍBLIA, TIAGO, 2: 26). *Morte*, como estado da alma, é explicada por Freud (1976, v. 19, p. 55-63) como a tendência que leva ao fim. Segundo o psicanalista, trata-se de um “instinto de morte, cuja tarefa é conduzir a vida orgânica ao estado inanimado”. Tal explicação mantém relação com Tântatos, o gênio masculino alado que personifica a Morte, na mitologia grega, e significa “dissipar-se”, “extinguir-se”. Segundo Brandão (1998, v. I, p. 225), o sentido de morrer, talvez seja uma “inovação do grego” como sentido de “ocultar-se”, semelhante a uma sombra. No conto, a figurativização para este tema encontra-se no agir de Dom Lobo que comia, uma por dia, as pessoas do reinado, seguindo uma estratégia que possibilitou o despertar do medo e do terror crescentes.

*Não responde e Dom Lobo **mata e come o coração** dos pobres. (PDL, p. 279)*

As ações de Dom Lobo figurativizam a pulsão de morte cujo desejo de destruição é contra o outro, uma vez que seu alvo é o povo do reinado. No entanto, essa tendência a aniquilar a existência do outro emerge em virtude do egocentrismo do assassino que deseja poder. Daí entender porque morte e vida caminham lado a lado.

Subjacente ao tema *morte* vislumbra-se o tema *vida* cujo sentido segue dois caminhos: *vida* enquanto dinâmica da matéria orgânica sob o impulso da alma e *vida* enquanto desejo, tendência em manter a vida orgânica em estado animado, a que Freud (1976, v. 19, p.55-63) chamou de “instinto de vida”. O tema *vida*, no conto, no primeiro sentido é figurativizado pelo agir de todos os personagens, uma vez animados. No segundo sentido, é figurativizado pelo agir do príncipe ao sair em

busca de melhores condições de vida, bem como pelo desejo de viver incutido nas pessoas que se escondiam da morte.

*A mãe **abençoou-o** e o rapaz **foi-se embora pelo mundo**.*

*[...] O velho recebeu-o muito bem e **deu** de cear. [...] Por isso é que toda a gente **vive escondida** e tremendo de medo.*

*Aí **apareceu** Dom Lobo, um homem alto, [...] (PDL, p. 279)*

No nível arquetípico, a *vida* que ressurge no conto, no sentido de *pulsão de vida*, bem como *morte*, no sentido de *pulsão de morte* são direções às transformações no sentido da ampliação. O desejo incoercível de viver acontece, segundo Jung (2000, p. 125), na primeira metade da vida. *Vida* e *morte* que, para Freud, é produto de pulsões pessoais, para Jung são tendências coletivas que figuram como conteúdos pré-infantis, responsáveis por formas de renascimento no mundo sensível ou não. Jung (2000, p. 126) explica que a “verdadeira ampliação da personalidade é a conscientização de um alargamento que emana de fontes internas. É preciso, pois, que haja amplitude anímica, para que haja essa transformação”.

O desejo de vida mantém relação com o mito de “Eros (Amor), a força do desejo” (BRANDÃO, v. I, p. 153). Brandão (1998, v. I, p. 186) explica que Eros é o “desejo incoercível dos sentidos”. Esse deus caracteriza a “pulsão fundamental do ser” que “impele toda a existência a se realizar na ação” (1998, v. I, p. 188).

Outro tema e, certamente, o verdadeiro objeto para a razão do discurso enredado é a *religiosidade*, que se fundamenta, no conto, nos valores do cristianismo, cuja figurativização assenta-se na bênção dada ao filho pela mãe e no agir do moço. Derrotar Dom Lobo foi mostrar-se conhecedor das artimanhas do mal e do caminho que deveria percorrer para derrotá-lo, cujo escudo era a fé e o reconhecimento de Jesus Cristo.

*A mãe **abençoou-o** e o rapaz **foi-se embora pelo mundo**. (PDL, p. 279)*

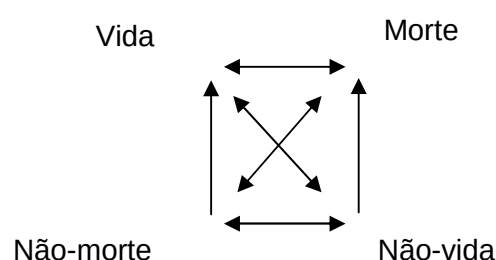
*— Quem que nasceu de uma **virgem**, **batizou-se num rio** e **morreu numa cruz**?*

*O homão rangeu os dentes como um desesperado porque não podia dizer o santo nome de **Jesus Cristo**. (PDL, p. 280)*

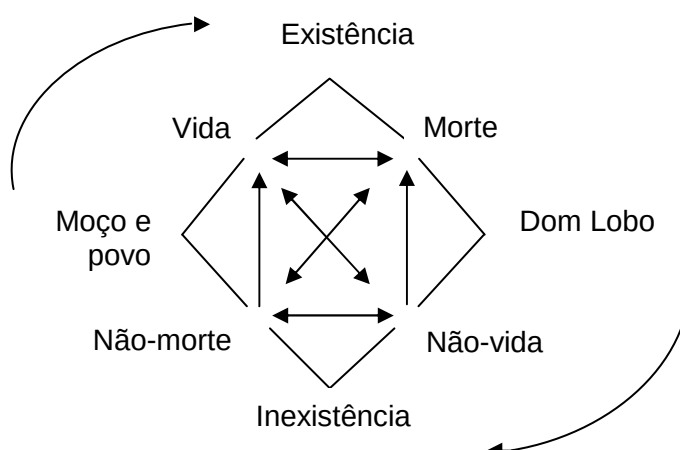
No nível arquetípico, a *religiosidade* é expressa por um símbolo que, geralmente é a imagem de Jesus Cristo. Segundo Jung (2000, p.127), Cristo é o símbolo supremo do imortal que está oculto no homem mortal. O símbolo é a melhor forma possível para um conteúdo inconsciente, ou melhor, para tendências que figuram no inconsciente coletivo. A tendência amorfa e desconhecida que é, jaz no inconsciente, chega à consciência pela imagem-símbolo, dependendo da cultura religiosa do indivíduo. A religião subjacente à religiosidade em *As perguntas de Dom Lobo* é a cristã. A tendência que impulsiona as pessoas a expressar sua religiosidade é universal e aceita qualquer símbolo, desde uma planta até um animal ou uma pessoa.

O processo de individuação vivenciado pelo moço encontrou caminho através da religião cristã que deu acesso ao moço às energias da psique, tornando a vida dele renovada. Dessa forma, a religiosidade, nesse conto, figurou como manifestação psíquica na religião.

Na sintaxe fundamental de *As perguntas de Dom Lobo*, depreende-se a tensão dialética entre os opostos *vida versus morte* que, dispendo no quadrado semiótico, visualizam-se os termos contraditórios *não-vida* e *não-morte*, negando os termos base, respectivamente. Situa-se, na dêixis positiva, *vida* e *não-morte* e, na dêixis negativa, *morte* e *não-vida*. Veja-se a representação gráfica.

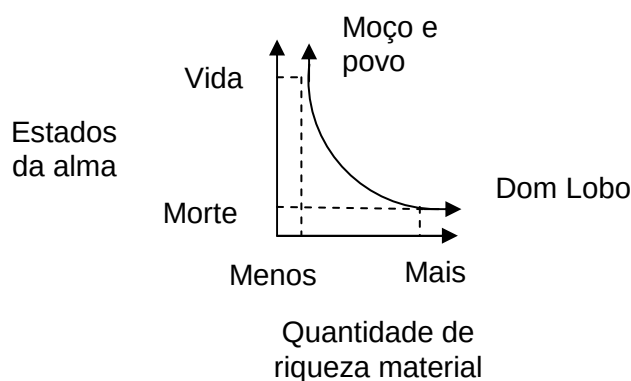


No octógono semiótico, concebido como a evolução do quadrado, pode-se depreender a *existência* como a unidade em que figura os opostos *vida versus morte*. Da relação de implicação entre *não-vida* e *não-morte*, concebe-se o metatermo *moço* e o *povo do reinado*; da relação de implicação entre *morte* e *não-vida*, concebe-se o metatermo *Dom Lobo*; e da relação entre os contraditórios *não-morte* e *não-vida*, tem-se a *inexistência*. Veja-se essa disposição graficamente.



O *moço* e o *povo* de um lado e, Dom Lobo de outro, estão presentes no conto, direcionando a dialética para aspectos integradores do bem e do mal, respectivamente, sugerindo a ideia da prática de atitudes respaldada nos fundamentos de uma religiosidade cristã.

Sob o prisma da semiótica tensiva que almeja, ao lado do quadrado semiótico, a geração do sentido, a partir da articulação do eixo da intensidade, domínio do conteúdo, e o eixo da extensidade, domínio da expressão, regulados por inflexões tônicas, é possível analisar a *existência*, segundo a profundidade dos *estados da alma* e a *quantidade de riqueza material*. No eixo da intensidade figura a profundidade dos *estados da alma*, variando entre *vida* e *morte*, e, no eixo da extensidade, a *quantidade de riqueza material*, variando entre *menos* e *mais*. Observe-se o gráfico a seguir.

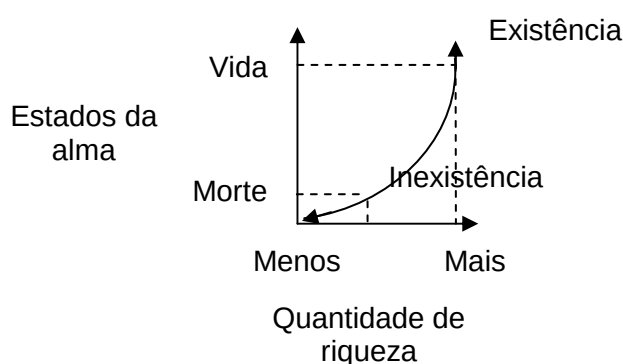


De acordo com o gráfico tensivo, a correlação entre os valores da intensidade e da extensidade gera os valores *moço/povo* e *Dom Lobo*. O *moço* e o *povo* figurativizam a liberdade, uma vez que detêm o conhecimento de Deus, poder que

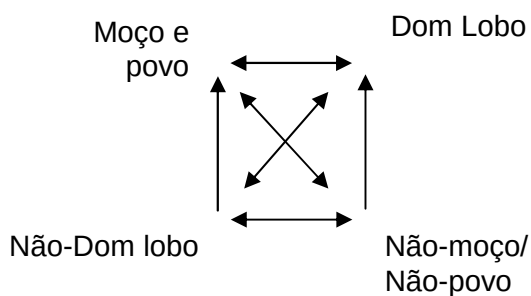
lhes possibilita reagir diante das ações maléficas de *Dom Lobo*, o que permite ao moço libertar o povo da morte. Esse valor resulta da correlação entre *vida como estado da alma*, mas menos *quantidade de riqueza material*. *Dom Lobo* figurativiza a prisão, como “encurralamento” vivido pelas pessoas do reinado sob sua supremacia. Esse valor, embora apresente *mais quantidade de riqueza material*, sustenta-se num *estado de morte*.

O ideal seria buscar a *existência*, como valor de maior correlação, através de atitudes fundamentadas na religiosidade e no reconhecimento de Jesus Cristo, caminho para evitar o pecado no mundo e, conseqüentemente, a morte. A *existência* é fruto da correlação entre a *vida como estado da alma* e *mais riqueza material*, valor de maior intensidade e mais extensidade.

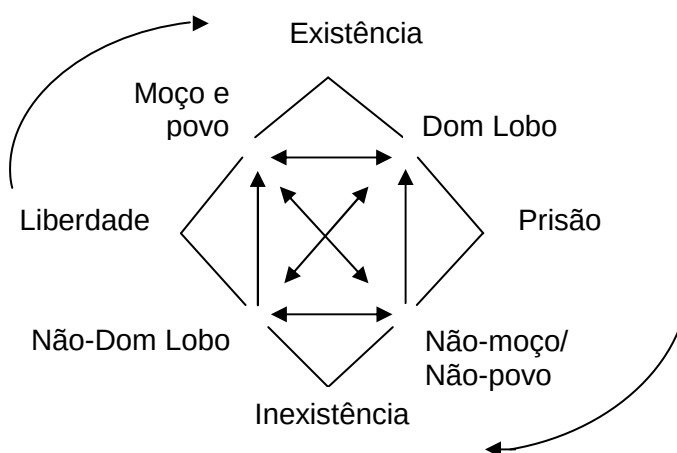
No lado oposto, o *estado de morte*, em intersecção com *quantidade de riqueza material*, gera a *inexistência*, uma vez que a morte neutraliza qualquer avanço da pessoa afetada, seja uma morte orgânica, seja uma morte como desejo de autodestruição ou destruição do outro. A *inexistência* é um valor que deve ser evitado. Tal valor remete à ideia de descontinuidade, por estabelecer uma parada. Veja-se a representação gráfica.



Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostrou que o *moço* e o *povo* se opõem a *Dom Lobo*, construindo uma tensão dialética. No quadrado semiótico, a dêixis positiva é ocupada pelo *moço* e o *povo* sem *Dom Lobo*, figurativizando a *liberdade* e, a dêixis negativa, por *Dom Lobo* sem o *moço* e o *povo*, figurativizando a *prisão*.



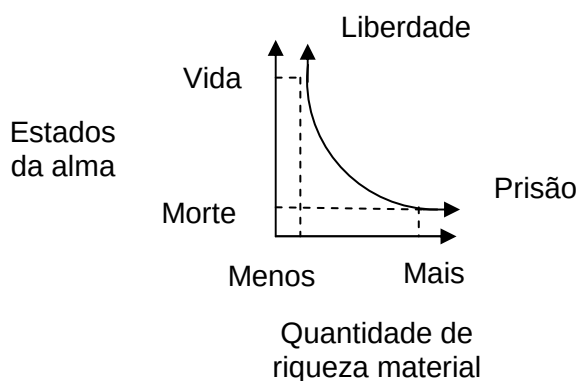
Evoluindo a dialética para o octógono, a *existência* constitui o domínio englobante dos opostos. Da relação de implicação entre *moço/povo* e *não-Dom Lobo*, emerge a *liberdade*; da relação de implicação entre *Dom Lobo* e *não-moço/Não-povo*, emerge a *prisão*. Da relação entre os contraditórios *não-Dom Lobo* e *não-moço/Não-povo* tem-se a *inexistência*.



O conto direciona a discussão para a valorização das atitudes do moço que, detentor do conhecimento de Deus, enfrenta o mal que assola o reinado. Esses atores geram o princípio da participação, uma vez que prevalece sobre Dom Lobo, promovendo a vida de todas as pessoas do reinado. Dom Lobo, portanto, é um valor que gera o princípio da exclusão, por matar as pessoas do reinado, excluindo-as da existência.

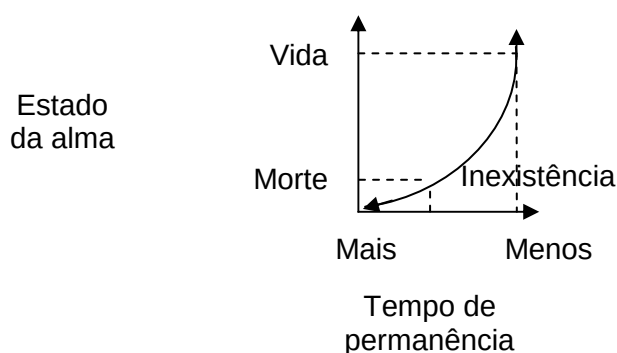
Reportando à semiótica tensiva, é possível conceber a *existência*, sendo analisada segundo o *estado da alma*, situada no eixo da intensidade e, segundo a

quantidade de riqueza material, situada no eixo da extensidade. O *estado da alma* varia entre *vida* e *morte*, enquanto a *quantidade de riqueza* varia entre *menos* e *mais*.



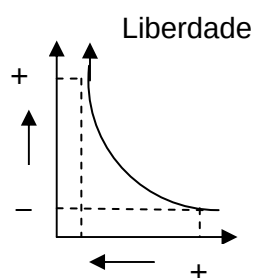
Da correlação dos dois eixos, resultam os valores *liberdade* e *prisão*. A *liberdade* é fundamentada na *vida* como *estado da alma*, mas apresenta menos *riqueza*. A *prisão*, embora apresente uma maior *quantidade de riqueza*, assenta-se na *morte* como *estado da alma*.

As pessoas do reinado devem buscar a *existência* como valor de maior correlação, a partir da *vida* como *estado de alma* e *mais quantidade de riqueza*. A *inexistência* gerada a partir da *morte* como um *estado da alma* e *menos quantidade de riqueza* deve ser extinta.

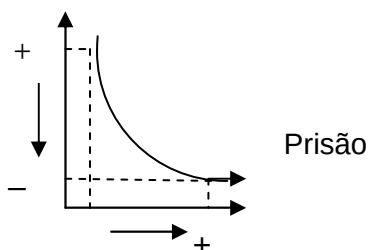


Aplicando ao ponto de vista dos atores, os valores do espaço de articulações, encontra-se a *liberdade* como valor eufórico para o povo do reinado, cuja figurativização assenta-se no agir do moço que comunga com os mesmos valores

do enunciador, libertando o povo da *prisão* pelo medo. O esquema tensivo que representa o ponto de vista do povo e do moço é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se o gráfico.



Por outro lado, considerando o ponto de vista de Dom Lobo, para quem a *prisão* pelo medo da morte é eufórica, uma vez que ele é a personificação do *animus* negativo, evoluído à *sombra*, é possível conceber uma correlação inversa de uma tensão descendente. Veja-se a representação gráfica.



4.6 O Boi Leição

4.6.1 Sinopse e segmentação

A narrativa centra-se na história de um fazendeiro que aposta com outro em defesa da honestidade de seu vaqueiro. Entre o gado do qual o vaqueiro cuidava,

destacava-se o boi Leição, o mais querido e admirado do rebanho. Depois da aposta, o outro fazendeiro, pai de três filhas, enviou uma delas para conquistar o amor do vaqueiro e, em seguida, convencê-lo a matar o boi. Seguindo os conselhos do pai, a moça se fez de abandonada para o vaqueiro sentir pena e acolhê-la. Em seguida o conquistou, enchendo-lhe de atenções e realizando suas vontades. Vendo que o vaqueiro apaixonara-se por ela, depois de três semanas, desejou comer o fígado do boi Leição. Embora tentasse resistir ao pedido, o vaqueiro acabou cedendo ao aparente desejo da moça, matando o boi. Quando o vaqueiro saiu de casa, a moça fugiu para a casa do pai e comunicou-lhe que já havia efetivado o plano. O pai, satisfeito, foi contar a notícia ao amigo e, imediatamente, o vaqueiro foi chamado para esclarecer o fato. Depois de muito imaginar, o vaqueiro que era homem honesto, resolveu contar a verdade ao patrão. Foi aplaudido, recebeu metade dos bens que o patrão ganhou na aposta e casou-se com a moça. A outra metade, o fazendeiro patrão devolveu ao fazendeiro pai da moça, para que ele não ficasse na miséria. A festa de casamento durou sete dias.

Segmentação

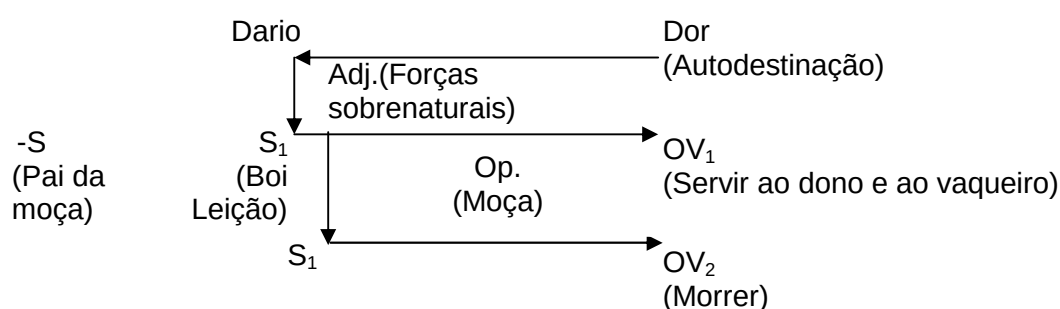
- Sg. 1 = Um fazendeiro propõe uma aposta a outro para comprovar se o vaqueiro de um deles é honesto;
- Sg. 2 = Este mesmo fazendeiro que propôs a aposta contra o vaqueiro do outro, arma uma situação para induzir o vaqueiro à desonestidade;
- Sg. 3 = A filha do fazendeiro invejoso seduz o vaqueiro e deseja o fígado do boi;
- Sg. 4 = O plano do fazendeiro para que a filha, ao seduzir o vaqueiro, deseje o fígado do Boi Leição é efetivado;
- Sg. 5 = A filha volta à casa do pai, noticiando o plano realizado;
- Sg. 6 = O fazendeiro pai da moça visita o fazendeiro patrão do vaqueiro, avisando que este matou o Boi Leição;
- Sg. 7 = O patrão chama o vaqueiro para saber a verdade sobre a história ouvida;
- Sg. 8 = O vaqueiro ensaia a resposta que daria ao patrão;
- Sg. 9 = O fazendeiro e todas as pessoas que esperavam o resultado da aposta comprovam a honestidade do vaqueiro;
- Sg. 10 = O fazendeiro patrão vaqueiro doa metade do que ganhou na aposta ao fazendeiro que perdeu;

Sg. 11 = O vaqueiro casa com a filha do fazendeiro.

4.6.2 Análise

O processo de narrativização faz emergir nove sujeitos semióticos. Alguns atores assumem papel actancial de mais de um sujeito.

O Sujeito semiótico 1 (S_1) assume o revestimento figurativo de Boi Leição, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* servir ao dono e ao vaqueiro – Objeto de Valor principal. Motivado por uma autodestinação, segue um percurso que o conduz à morte (OV_2). As forças sobrenaturais o auxiliam, permitindo-lhe a aceitar o destino que lhe é imposto. A moça, filha do fazendeiro, é o Oponente e o fazendeiro, pai da moça, o Antissujeito, por objetivar impedir que o desejo do S_1 se efetive. Veja-se a síntese do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 :



O S_1 termina seu percurso conjunto com seu objeto de valor, uma vez que, por desejarem a morte dele, mais riqueza adquiriu seu dono, o vaqueiro conquista o amor da moça, revertendo o mal em bem e, mesmo o fazendeiro ambicioso, cuja morte do boi planejou, foi alvo de caridade. Com uma competência modal firmada na aceitação do destino, o S_1 não se revolta contra os que lhe tiram a vida. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (autodestinação) → S₁ (Boi Leição)
(ser submisso)]

Aquisição

∩ OV₁
(servir ao dono
e ao vaqueiro)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (autodestinação) → S₁ (Boi Leição)
(não se rebelar)]

Aquisição

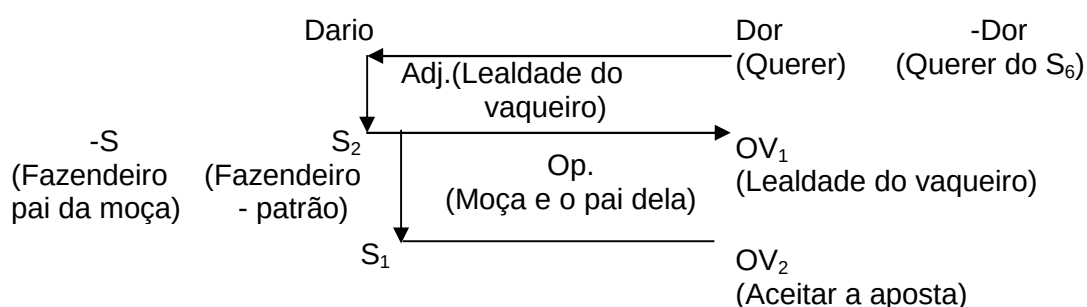
∩ OV₁
(servir ao dono
e ao vaqueiro)

Valores

descritivos

(sujeição)

Sob o revestimento figurativo de fazendeiro - patrão do vaqueiro - o S₂ instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *crer* na lealdade do vaqueiro – Objeto de Valor principal. Motivado por um querer, tem como Adjuvante a lealdade do vaqueiro. O fazendeiro que propõe a aposta e a filha atuam como Oponentes. Assim, o Antissujeito é o fazendeiro pai da moça e o querer dele o Antidestinator. Para comprovar a lealdade do vaqueiro, o S₂ aceita a aposta (OV₂). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₃:



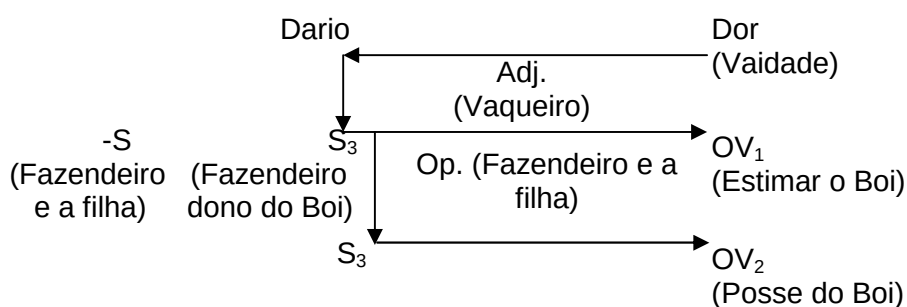
Para finalizar o percurso de modo a ficar conjunto com seu objeto de valor, o S₂ necessitou da interferência do vaqueiro. Aceitando o contrato firmado sob um discurso manipulador, tentador e intimidador do fazendeiro pai da moça, o S₂

apresenta uma competência modal inscrita na confiança e, por isso, executa uma *performance* em defesa do vaqueiro. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$$

		
<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F [Dor (querer) → S ₂ (fazendeiro)] (confiança no vaqueiro)	∩ OV ₁ (lealdade do do vaqueiro)	(crer)
		
<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores descritivos</u>
F [Dor (querer) → S ₂ (fazendeiro)] (aceitar a aposta)	∩ OV ₁ (lealdade do do vaqueiro)	(crença)

O S₃, figurativizado pelo fazendeiro - dono do boi - instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* estimar o Boi Leição – Objeto de Valor principal. O S₃ é motivado pela vaidade de possuir um boi atraente em seu curral. O vaqueiro que cuida do Boi é seu Adjuvante, vencido pelos astutos planos do fazendeiro e da filha que atuam como Oponente e também como Antissujeito do S₃. Para estimar o Boi, o fazendeiro quer possuí-lo (OV₂). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₃:



O S₃, privado da presença do Boi, termina seu percurso disjunto do seu objeto de valor. Assim, sua *performance* de não poder mais apreciar a beleza do Boi é explicada pela morte do animal, antes possuído. E, embora detentor de vaidade,

prefere ouvir a verdade de seu vaqueiro a uma possível desonestidade. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_3 \cap OV_1) \rightarrow (S_3 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(posse do boi)

[Dor (vaidade) $\rightarrow$ S₃ (fazendeiro)

Privação

$\cup$ OV₁
(estimar o Boi)

Valores modais

(querer)



PN de performance

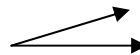
F
(desejo de
apreciar a
beleza do Boi)



neutralizada pela
morte do Boi

Privação

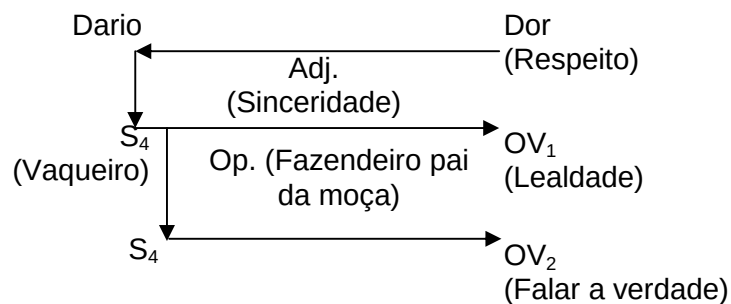
$[(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



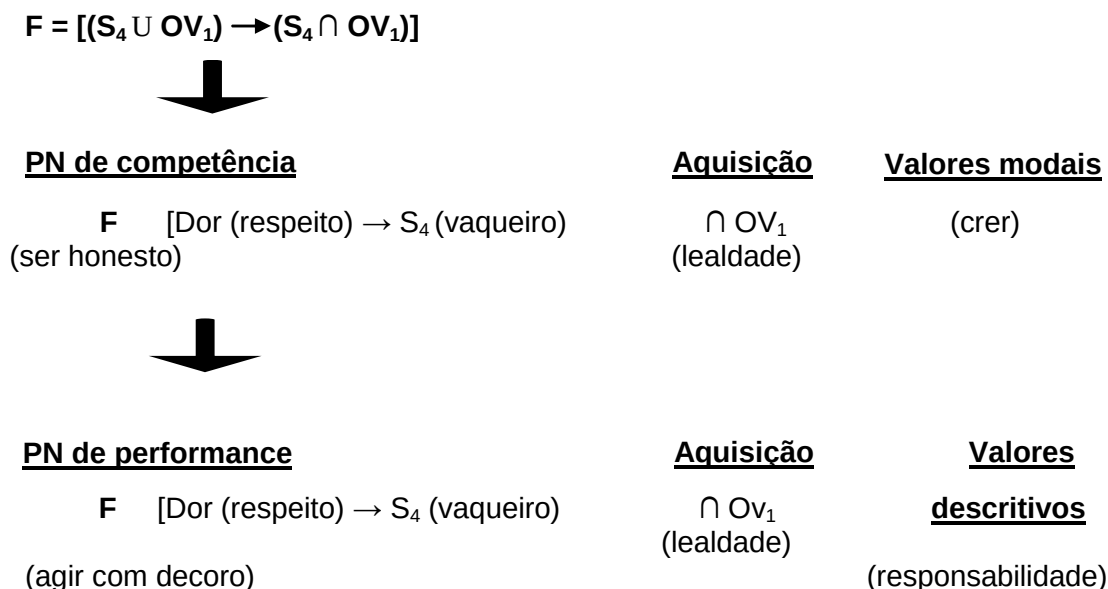
Valores descritivos

(vaidade aquém da verdade)

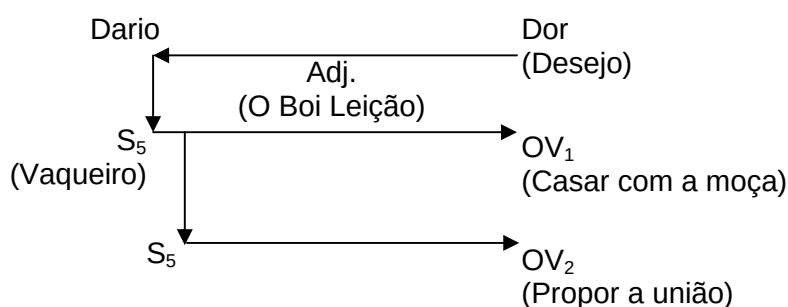
Destinado pelo respeito ao patrão, o S₄, figurativizado pelo vaqueiro e criado, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* leal ao amo. A lealdade é seu Objeto de Valor principal e, para alcançá-lo, conta com a sinceridade, atuando como Adjuvante. Objetivando colocar obstáculos no percurso do S₄ emerge o fazendeiro e a filha. Para ser leal ao patrão, o S₄ conta a verdade (OV₂). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₄.



Finalizando seu percurso conjunto com seu objeto de valor, o S_4 apresenta uma competência modal firmada na honestidade e executa uma *performance* de dignidade e respeito ao patrão. Observe-se o esquema a seguir:



Sob o revestimento figurativo de vaqueiro, o S_5 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casado com a moça. Automotivado, o S_5 tem como Objeto de valor o casamento e, para conseguir, recebe ajuda do Boi Leição que atua como Adjuvante. Sem obstáculos que o impeça de atingir seu desejo, o S_5 propõe à moça unir-se a ela (OV_2).



Com uma competência modal firmada no afeto, o S_5 executa uma *performance* que consiste em dar vazão ao sentimento que lhe afeta. Finaliza, portanto, conjunto de seu objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$

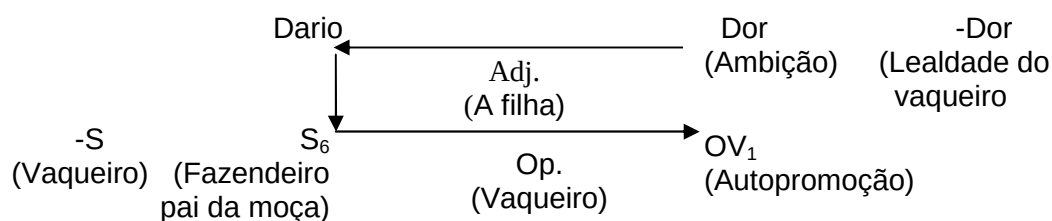


<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F [Dor (desejo) → S ₅ (vaqueiro) (ser afetado pela beleza da moça)	∩ OV ₁ (casamento)	(querer-ser)

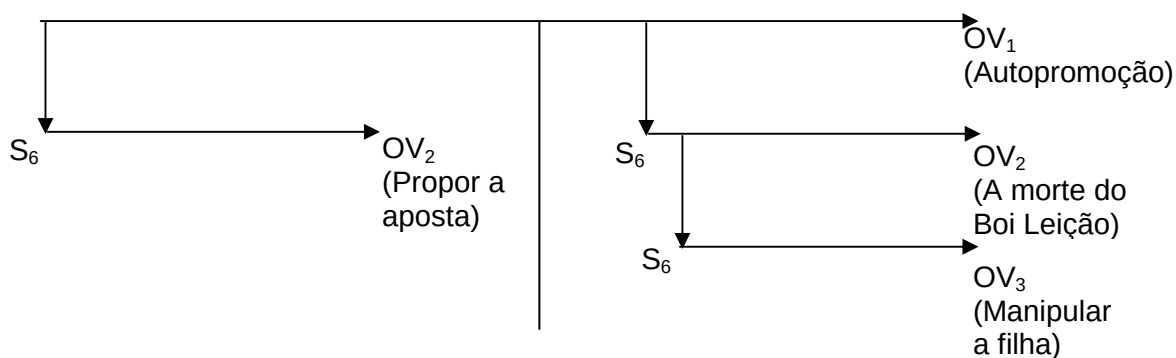


<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores</u>
F [Dor (desejo) → S ₅ (vaqueiro) (ceder ao sentimento)	∩ Ov ₁ (casamento)	<u>descritivos</u> (aceitação)

O S₆, assumindo o revestimento figurativo de fazendeiro - pai da moça - instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* autopromoção – Objeto de Valor principal. Destinado pela ambição, tem como Adjuvante a filha que lhe auxilia no percurso e, como Oponente o vaqueiro, atuando também como Antissujeito. A lealdade do vaqueiro é o Antidestinator. Veja-se o programa narrativo principal do S₆.



O percurso do S₆ apresenta dois momentos: no primeiro momento, ele propõe uma aposta ao fazendeiro patrão do vaqueiro (OV₂); no segundo momento, manda matar o boi (OV₃) e, para isso, manipula a filha (OV₄).



Com uma competência modal firmada na ilusão de poder, o S_5 executa uma *performance* que consiste em encontrar meios de se dar bem, sobrepondo-se à honestidade alheia. Finaliza, portanto, disjuncto de seu objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (ambição) → S_6 (fazendeiro pai da moça)]
(ilusão de poder)

Privação

$\cup OV_1$
(autopromoção)

Valores modais

(querer)

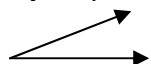


PN de performance

F
(usar meios astuciosos)



neutralizada pela
honestidade
do vaqueiro



Privação

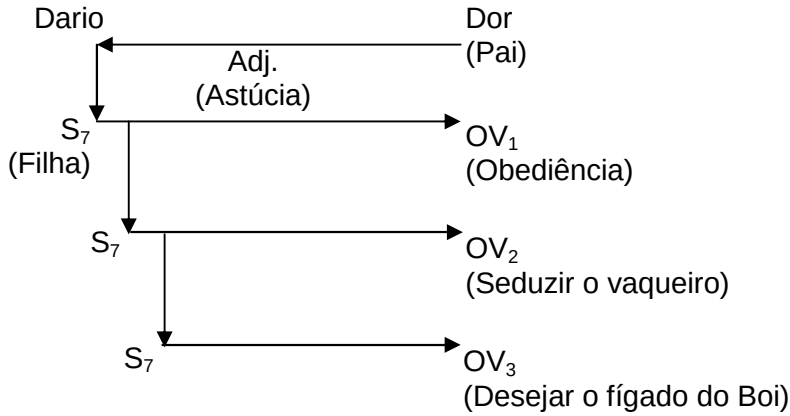
$$[(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$$

Valores descritivos

(fracasso)

O S_7 , figurativizado pela filha, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-fazer* o que o pai lhe determina. Seu Objeto de Valor principal é a obediência e, durante o seu percurso, conta com a astúcia como Adjuvante. Para

obedecer ao pai, o S₇ seduz o vaqueiro (OV₂) e deseja o fígado do Boi Leição (OV₃). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₇.



O S₇ termina seu percurso conjunto com seu objeto de valor. Intentando obedecer ao pai, o S₇ tenta, astuciosamente, o vaqueiro, expondo a própria beleza a fim de conquistá-lo para, depois, enganá-lo. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cap OV_1)]$$



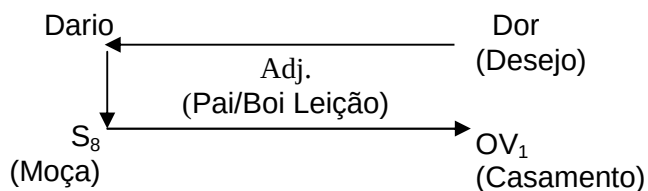
<u>PN de competência</u>		<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (ser obediente)	[Dor (pai) → S ₇ (filha)]	$\cap OV_1$ (obediência)	(dever-fazer)



<u>PN de performance</u>		<u>Aquisição</u>	<u>Valores</u>
F (seduzir e enganar o vaqueiro)	[Dor (pai) → S ₇ (filha)]	$\cap Ov_1$ (obediência)	<u>descritivos</u> (astúcia)

O S₈, figurativizado pela moça, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* casada. Automotivado, o S₈ tem como Objeto de Valor principal o casamento. Atua como Adjuvante o pai que o induz a procurar o vaqueiro e o Boi

Leição, motivo pelo qual ela foi destinada a ir ao encontro do vaqueiro. Veja-se o programa narrativo principal do S_7 .



O estado inicial do S_8 se caracteriza pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto com o mesmo, em seu estado final. Com uma competência modal firmada na capacidade de despertar o afeto do vaqueiro, o S_9 aceita o pedido de casamento. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) → S_8 (moça)]
(afeição pelo vaqueiro)

Aquisição

$\cap OV_1$
(casamento)

Valores modais

(querer-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) → S_8 (moça)]
(aceitar o pedido de casamento)

Aquisição

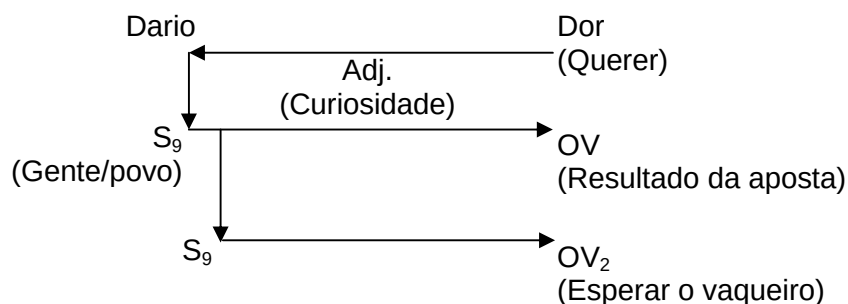
$\cap OV_1$
(casamento)

Valores

descritivos
(concordância)

Sob o revestimento figurativo de gente/povo, o S_9 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-saber* o resultado da aposta – Objeto de valor principal. Automotivado, o S_9 tem como Adjuvante a curiosidade que o impulsiona

esperar a chegada do vaqueiro (OV₂) para saber a verdade. Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₉.



Apresentando uma competência modal inscrita curiosidade, o S₉ realiza uma *performance* que lhe permite terminar o percurso conjunto com seu objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$



<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (ser curioso)	[Dor (querer) → S ₉ (gente/povão) ∩ OV ₁ (resultado da aposta)]	(querer-saber)



<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores descritivos</u>
F (assistir o desfecho)	[Dor (querer) → S ₉ (gente/povão) ∩ OV ₁ (casamento)]	(atestar a honestidade do vaqueiro)

Após a análise do primeiro nível do percurso gerativo da significação, busca-se a exploração das relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado, focalizando as representações arquetípicas do inconsciente coletivo.

O mecanismo de enunciação de *O Boi Leição* ocorre, como toda narrativa de caráter popular, pela memorização de um enunciador que filtrou, através de um processo tanto consciente quanto inconsciente, valores de uma coletividade, instaurando um enunciatário, também, de natureza coletiva. No conto, destaca-se um enunciador projetado por um *eu* explícito, articulando uma enunciação enunciativa, o que resulta numa debreagem enunciativa. O *eu* projetado, no enunciado, ocorre apenas uma vez, já no desfecho, testemunhando a aproximação do enunciador, tanto da enunciação, quanto do enunciado.

*[...] Naquele tempo **eu** ainda era solteiro, e meti-me no meio e dancei tanto que quase **me** acabo!... (BL, p. 176)*

O enunciador de *O Boi Leição*, apropriando-se de uma narrativa que peregrina pelo mundo, cerca de 3.200 anos, cujos personagens principais são os irmãos Anepu e Batau²⁶, atualizou a trama, dentro do contexto nordestino, conservando a temática e o elemento desencadeador dessa trama. O enunciador coletivo, certamente, quer reiterar o saber popular que defende valores tais como lealdade, verdade e sinceridade, causas, muitas vezes, desencadeadoras da inveja, por parte daqueles que, envolvidos em agradar a si próprios, não detêm esses valores. Assim, o conto é estruturado pelo antagonismo Bem versus Mal, em que o delito contra uma norma de caráter social do fazendeiro compadre, induzido pela inveja, conduz o desfecho da intriga para uma lição de moral.

*E possuía um vaqueiro que **nunca havia faltado com a verdade.** [...]*

*— Qual nada, compadre! Eu não acredito. **Se eu que sou um homem branco e rico, minto,** quanto mais o seu vaqueiro!...*

*— Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; mas eu lhe **afianço que meu vaqueiro nunca mentiu nem mente.***

*— **Mente,** compadre!...*

*— Não **mente.***

— Então vamos fazer uma aposta!...

— Faço a aposta que o compadre quiser.

²⁶Versão disponível em (COELHO, 1998).

— *Pois bem, todos os meus haveres contra os seus.*

— *Está feito. (BL, p. 173)*

[...]

*A metade que o fazendeiro ganhou, essa mesma ele deu ao vaqueiro, por ter sabido sobretudo **prezar a verdade**; [...]* (BL, p. 176)

Para credibilizar seu ponto de vista, o enunciador faz emergir seis atores, dos quais cinco são referidos pelo papel temático: três indicadores da profissão (dois fazendeiros e um vaqueiro); um indicando a fase da vida em que se encontra (moça); um indicando um grupo de pessoas (povo); e outro sob a designação da espécie a que pertence (boi). O boi é caracterizado pela palavra *leição* que pode ter vindo de eleição – aquele que é eleito, neste caso, para ser sacrificado e cuja identidade referencia o bem. Este e o povo são projetados, no discurso, por uma debreagem enunciativa, visto que são abordados pelo enunciador, enquanto os demais atores são projetados tanto por uma debreagem enunciativa, quanto por uma debreagem enunciativa. Observe-se o quadro:

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
<i>Fazendeiro (patrão do vaqueiro)</i>	<i>Um dia esse fazendeiro foi visitar um seu compadre, [...]</i> (BL, p. 173)	<i>— Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; [...]</i> (BL, p. 173)
<i>Vaqueiro</i>	<i>E possuía um vaqueiro que nunca havia faltado com a verdade. (BL, p. 173)</i>	<i>Dê no que der, é essa conversa que eu vou dizer ao meu patrão. (BL, p. 175)</i>
<i>Fazendeiro (pai da moça)</i>	<i>[...] o velho fazendeiro, depois de abraçar e abençoar a filha, [...]</i> (BL, p. 174)	<i>— Qual nada, compadre! Eu não acredito. (BL, p. 173)</i>
<i>Moça</i>	<i>[...] assentada na porta dele, aquela moça, [...]</i> (BL, p. 174)	<i>— Pronto, meu pai, o vaqueiro de seu compadre matou o boi <i>Leição</i>!... (BL, p. 174)</i>
<i>Gente/povo</i>	<i>[...] estava coalhado de gente [...]</i> (BL, p. 175) <i>[...] e o povo todo prorrompeu em palmas e vivas [...]</i> (BL, p. 176)	—
<i>Boi Leição</i>	<i>Chamava-se o boi, boi Leição. (BL, p. 173)</i>	—

Ao colocar em cena os fazendeiros, o enunciador personifica o *animus*, aspectos masculinos que se manifestam na *psique* feminina. O fazendeiro patrão do vaqueiro é a demonstração do *animus* positivo, enquanto o seu compadre pai da moça constitui o *animus* negativo. A *performance* de ambos assenta-se na enunciação autônoma de uma opinião, apresentando, com convicção, suas razões e argumentando em defesa do ponto de vista próprio, em consonância com ideais coletivos.

— *Qual nada, compadre! Eu não acredito. Se eu que sou um homem branco e rico, minto, quanto mais o seu vaqueiro!...*

— *Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; mas eu lhe afianço que meu vaqueiro nunca mentiu nem mente. (BL, p. 173)*

[...]

— *Então vamos fazer uma aposta!...*

— *Faço a aposta que o compadre quiser.*

— *Pois bem, todos os meus haveres contra os seus.*

— *Está feito.*

— *Mas tem uma coisa; eu só aceito passada com tinta e papel. (BL, p. 173)*

Como se observa, ambos firmam acordo a partir de posições divergentes: o patrão do vaqueiro defende a lealdade do seu criado, acreditando que o discurso dele é sempre firmado na verdade, enquanto o compadre demonstra crer na deslealdade do vaqueiro, afirmando, convictamente que o vaqueiro mente. Tais posturas são projeções de valores próprios atribuídos ao outro.

O *animus* personificado pelo fazendeiro patrão é firme em seus propósitos e, por isso mesmo, flexível em suas relações. Porque acredita no bem, aceita prová-lo. Esta é uma postura que, segundo Von Franz (1995, p.207) “Significa ser flexível mas inalterável”, indicando não o endurecimento da personalidade, mas a firmeza, no sentido positivo da palavra, fruto de um processo consciente. O fazendeiro não se deixa levar pelas emoções e não perde o ponto de vista, mesmo sobre pressão, permanece ético e íntegro, testemunhando a verdade da passagem bíblica: “Bem aventurados os mansos, porque herdaram a terra” (BÍBLIA, MATEUS, 5: 8). A mansidão está relacionada à atitude do *Ego* (controlado) e herdar a terra reflete a consciência de reconhecer a alteridade na própria subjetividade.

Em contraposição, o compadre, situado no outro polo, representando o *animus* negativo, arquiteta um plano, uma armadilha contra o vaqueiro e, conseqüentemente, contra o fazendeiro. Acreditava que o vaqueiro, numa posição inferior em uma escala hierárquica de *status* sócio-econômico, uma vez apenas empregado, seria movido pelo medo, acovardando-se e, conseqüentemente, não falando a verdade, por isso o induziu a matar o boi de estimação do fazendeiro patrão dele. Assim atuando, o compadre projetou a *sombra*, afirmando que o vaqueiro é mentiroso, quando, na verdade, ele era o único mentiroso. O compadre segue seu percurso nesse tom, sem alterar seu pensamento até receber a sansão merecida.

Firmado em pensamentos maquiavélicos, almejando autorrealização em detrimento do fracasso alheio, o fazendeiro não poupa nem mesmo a filha, quem ele manipula para conseguir atingir o objetivo. Detentor de uma má conduta, ele corrompe as regras que determinam a ética moral da relação estabelecida com o vaqueiro. Não enfrenta seus atributos negativos, logo, não evolui, por isso é privado do seu objeto de valor. No entanto, mesmo mal intencionado, ele é o responsável pelo encontro da filha com o vaqueiro.

— *Minha filha, você vai fazer os gostos de seu pai. Siga por este “comprafiado” até chegar na fazenda do compadre. Chegando lá procure a casa do vaqueiro e arranje todos os meios para morar com ele. Uma vez em sua companhia faça tudo para lhe agradar e iludir, e quando fizer três semanas deseje comer o “figo” do boi Leição!... Peleje com ele e só me saia de lá depois que ele tiver matado o boi, que o amor de uma mulher bonita consegue tudo no mundo, quanto mais fazer um vaqueiro mentir!... (BL, p. 173)*

A Moça, filha do fazendeiro, é a personificação da *anima*. Assim como o pai, a moça age em cumplicidade com a má fé do pai, uma vez que, sob a orientação dele, usa seus atributos femininos irresistíveis ao homem, para seduzir e enganar o vaqueiro. Ela é uma mulher comum que atrai o vaqueiro com sua astúcia lasciva. Porque submissa ao pai, obedece-o, constituindo a extensão da má conduta paterna. A personalidade detentora desse tipo de *anima* é problemática, uma vez que alimenta conflitos, criando obstáculos ao *animus*. Embora o conto não explicita a

razão por que a moça aceitou casar-se com o vaqueiro, se por interesse, uma vez que o vaqueiro ficou rico, postura que estaria em sincronia com a *performance* assentada na falsidade, presente no percurso dela, ou se por amor, hipótese também possível, dada a interferência do sobrenatural e a possibilidade de evolução. O certo é que o equilíbrio se estabeleceu.

[...] e assim ficou este muito rico e não tardou a pedir a mão da moça em casamento, com muita satisfação dos dois compadres.

E no dia do casamento houve uma festa tão grande que abalou todo o pessoal da redondeza. (BL, p. 176)

Mais uma manifestação arquetípica do *animus* emerge, no discurso, sob a *persona* do vaqueiro. Durante o percurso, este ator é enganado e induzido a matar, justamente, o boi mais querido do patrão, uma vez que foi atraído pelos prazeres carnavais da moça que exerceram influências em sua *psique*. O vaqueiro viveu uma sequência de tensões: primeiramente, ele fica entre atender o desejo da moça, matando o boi e não desgostar o patrão, não matando o boi. Ao decidir matá-lo, nova tensão se estabelece: contar a verdade ou mentir ao patrão. No entanto, consciente de sua responsabilidade, enfrenta a *sombra* que o perturba, expondo ao patrão os motivos por que matou o boi. Trata-se de um percurso firmado no processo de individuação: o vaqueiro reconhece o erro e assume a responsabilidade por tê-lo praticado.

*Vindo eu, uma boa tarde,
Duma bonita vaquejada,
Chegando na minha porta,
Achei uma “piligrina” assentada;
No passar do meu batente,
Vi-lhe bonitas pernas e lindo rosto,
Palpitou-me o coração
E eu matei o boi Leição!... (BL, p. 176)*

Observa-se que, ao contrário da estrutura prosaica que predomina no texto, a resposta do vaqueiro ao patrão se estrutura em verso. Enquanto prosa, emerge a

narração em parágrafos, expondo um caminhar no sentido das interações sociais, das relações intersubjetivas, através de acontecimentos que se deslocam geográfica e exteriormente. Enquanto verso, emerge a narração poética, uma expressão da tradição oral para ser dita em público. A partir dos ensaios à resposta que daria ao patrão, a fala do vaqueiro já se estrutura, poeticamente, em verso até chegar à resposta final, exposta acima, que o tranquilizaria.

Essa estrutura concernente à resposta do vaqueiro, possivelmente expressa a sincronicidade do sentido em torno da qual se formou. Por um lado, pode indicar a individuação, processo de enfrentamento com a própria *sombra*, que possibilita uma evolução interior, um diálogo do *eu* consigo próprio, permitindo a “desintoxicação”, cuja “intoxicação” foi provocada pelos próprios sentimentos negativos; por outro lado, levando em conta o conceito de poesia como a beleza do texto, pode se conceber a adesão do vaqueiro aos valores morais de lealdade, honestidade e verdade, em consonância com a passagem bíblica: “Bem aventurados os puros de coração, porque verão a Deus” (BÍBLIA, MATEUS, 5: 9). Neste contexto, a pureza pode significar o estado em que o *Ego* encontra-se, livre da contaminação dos conteúdos e motivações negativas do inconsciente, porque, reconhecendo o seu erro, experimenta sua própria essência. É o momento do encontro com o *Si-mesmo*.

Ao projetar o boi, o enunciador articula a representação arquetípica do *self*. O boi é o animal de estimação do fazendeiro que atribuiu ao vaqueiro a responsabilidade de cuidar dele e do seu rebanho. Somente o boi consta no título do texto. Esse destaque dá ao Boi um caráter central, uma vez que é o ente em torno do qual as ações acontecem, embora a lição, que o texto deseja veicular, esteja centrada nas ações das pessoas.

Havia um homem muito rico, dono de uma fazenda muito grande. Entre o “gadame” de sua propriedade, possuía ele, nesta fazenda, um boi que era a “fulô” do curral. Chamava-se o boi, boi Leição. (BL, p. 173)

Segundo Brandão (BRANDÃO, 1998, v. II, p. 250), “o touro configura o poder e arrebatamento irresistível”, o “macho impetuoso”, como o terrível Minotauro, guardião do labirinto. Na tradição grega, o touro simboliza o “ímpeto desenfreado da violência, consagrado a Posidon, deus dos oceanos e tempestades e a Dionísio, o “deus da virilidade fecunda”. Nas religiões indo-europeias, simboliza “a força de sua

fecundidade infatigável e anárquica de Urano”. Na Índia o “touro Indra é a força ardente e opulente ligada ao complexo da fertilidade”. Brandão também referencia o “culto de Mitra”, deus solar, de origem iraniana que realizava o sacrifício do touro e, certamente, esta é a simbologia mais adequada à emergência do Boi Leição, uma vez que este é morto pelo vaqueiro, a pedido da moça obediente ao pai. No conto, o sacrifício do boi pontua para o desejo de uma espiritualidade, de um triunfo das paixões do compadre, da moça, bem como a reiteração dos valores do vaqueiro e do dono do boi.

Ser dono do boi dava poder ao fazendeiro, uma vez que o boi era bonito, forte e, certamente, de alto valor. Assim, detentor deste poder, o fazendeiro desperta inveja e o desejo de autorrealização no compadre, não pela posse do boi, mas destruindo o objeto de poder do fazendeiro, como forma de assimilar, inconscientemente, este poder. Para tanto, usa a filha com a certeza de não ser traído. A moça, por sua vez, devia desejar o fígado do boi e assim o fez.

[...] Mas, quando inteirou três semanas, a moça desejou comer o “fígado” do boi Leição!... (BL, p. 174)

Para “a acupuntura, Medicina Tradicional Chinesa, a sede da Alma Etérea está localizada no fígado”. Na mitologia grega, este órgão está relacionado à “visão” como forma de observar a si mesmo. Tanto na Grécia, quanto na China, “costumava-se comer o fígado do inimigo, e não fazê-lo seria duvidar de sua coragem”. Comê-lo significava, portanto, além de coragem, adquirir o valor do sacrificado. Assim o fígado veicula o sentido de coragem e destemor (BERMUDAS; ANGELI; BATELLO, 2004, p.2). Além disso, o fígado é o órgão que se regenera. No transplante, quando alguém recebe parte do fígado, é possível que tanto o restante do fígado, quanto a parte doada se regenere. A ideia de regeneração do fígado, já era sugerida no mito de Prometeu, incumbido da criação dos homens, quando rouba uma fagulha do fogo divino para dar vida aos homens e Zeus fica enfurecido, resolve castigá-lo: acorrenta-o e expõe o fígado do acorrentado para, todos os dias, ser devorado por uma águia. No entanto, o fígado sempre se reconstituía sempre (JUNITO, 1998, v. I, p. 167).

No conto, o fígado do Boi Leição pode ser sinônimo de regeneração. Mesmo as pessoas que queriam a morte do boi, foram beneficiadas: o compadre foi

premiado com a caridade do fazendeiro e a moça, possivelmente, despertou um bem-querer pelo vaqueiro com quem, finalmente, casou ou, simplesmente, saiu-se bem pelo fato de ter casado com um homem de posse. O vaqueiro induzido a matar o boi, ganhou uma companheira, além de bens, por assumir o delito e falar a verdade.

Ao construir a metáfora [...] *um boi que era a “fulo” do curral* (BL, p. 173), o enunciador reitera o simbolismo já referido sobre o Boi Leição e o aperfeiçoa. A flor, pelo formato circular, representa a totalidade e a procura pela perfeição, através da individuação, assim como os mandalas referidos por Jung. De acordo com este analista (2000, p.188), uma rosa representa a união dos opostos, logo a totalidade. Edingir (2008, p.60-62) relaciona as flores, primeiramente, em referência ao aspecto erótico que, do ponto de vista teleológico “representam a capacidade natural de atrair”. São representações da beleza como isca que o “inconsciente estende para o ego”, com o intuito de possibilitar um processo de individuação. Outra concepção digna de ser abordada aqui é a de Chevalier (1998, p.438-439) quando explica que “[...] muitas vezes a flor apresenta-se como figura arquetípica da alma, como centro espiritual”.

Ao projetar o povo, esperando o resultado da aposta, o enunciador prepara o cenário para festejar a vitória do bem. No entanto, usa a estratégia de verbalizar que *o terreiro da casa-grande, estava coalhado de gente, que tinha vindo de toda “parage”, somente para ver o vaqueiro mentir* (BL, p. 175), possivelmente, para deixar o suspense.

Essas palavras ainda bem não acabaram de ser ditas, e o povo todo prorrompeu em palmas e vivas que foi uma coisa nunca vista!... O vaqueiro foi tirado do cavalo, nos braços. (BL, p. 176)

No interior da reflexão sobre a temporalização, serão explorados, de um lado os mecanismos indicadores do tempo linguístico, que se aplicam à instância enunciativa e, de outro, o tempo crônico, cujas unidades de medida empregadas organizam a enunciação.

Na narrativa, o tempo é projetado no presente, passado e futuro do indicativo. No passado, destacam-se os pretéritos perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, com o predomínio do primeiro sobre os demais. O primeiro indica uma ação que se

produziu completamente, em certo momento do passado, cujos acontecimentos afastam-se do presente. O segundo indica um fato passado, mas inacabado, semelhante a um panorama em movimento que se desenrola diante dos olhos. E o terceiro indica um fato passado, em relação a outro fato também inscrito no passado.

*Então **mandaram chamar** o juiz de “dereito”, o escrivão e o promotor, e **passaram** o preto no branco, com a assinatura deles e de todas as testemunhas presentes. (BL, p. 173)*

[...]

***Havia** um homem muito rico, dono de uma fazenda muito grande. Entre o “gadame” de sua propriedade, **possuía** ele, nesta fazenda, um boi que era a “fulô” do curral. (BL, p. 173)*

[...]

*[...] de olhos vermelhos; pois **passara** a noite toda em claro, [...] (BL, p. 174)*

A única projeção do presente, na voz do enunciador ocorre em [...] *que quase me **acabo!*** Esse verbo embora esteja formalmente conjugado no presente do indicativo, veicula a ideia de passado. Além disso, é uma espontaneidade de construção benquista do falar coloquial, perfeitamente em consonância com o tipo de discurso em questão.

A projeção do futuro, no conto, emerge no momento em que o vaqueiro planeja encontrar uma desculpa para substituir a verdade sobre a morte do Boi Leição. No entanto, em virtude de sua lealdade, o plano é destituído de efetivação, uma vez que o vaqueiro preferiu a verdade dos fatos. Logo, o futuro de um momento de referência passado assim como os pretéritos, está inserido numa linha de tempo que já não é mais, testemunhando uma debreagem temporal.

*[...] somente pensando na história que **contaria** ao patrão. O boi Leição era o novinho de mais estima na fazenda, o orgulho do seu senhor, a “fulô” do cercado. Que desculpa **arranjaria** para dar? **Haveria** de arranjar. (BL, p. 174)*

A partir das referências do tempo extraídas do texto, é possível a identificação de dois sistemas temporais: um em que o momento de referência é o presente e outro em que o momento de referência é o passado. No primeiro sistema, o tempo mostra-se desordenado, em relação à enunciação, uma vez que acontece o deslocamento dos acontecimentos para um *então*, distante do presente pela ação do contar, cuja primeira instância enunciativa remete a história do Boi inscrita na memória e, uma vez recuperada pelo enunciador, constrói uma nova enunciação, colocando-se no presente para, em seguida, a história do Boi ser deslocada, passando a ser projetada, novamente, no passado.

O segundo sistema temporal emerge a partir da projeção do pretérito-mais-que-perfeito dos verbos *contar*, *arranjar* e *haver*. Embora existam três verbos no futuro do pretérito, somente os dois primeiros veiculam uma significação autônoma, uma vez que o terceiro destaca-se como auxiliar do verbo *arranjar*. E porque os verbos estão inseridos no mesmo contexto, a concomitância é o pretérito perfeito expresso em *E quando o portador **chegou** [...] (BL, p. 174)*, cuja anterioridade é o [...] ***passara** a noite toda em claro [...] (BL, p. 174)* e a posterioridade, a possibilidade de encontrar uma história sobre a morte do Boi que constituísse uma desculpa para dar ao patrão. Anterioridade e posterioridade, em ambos os sistemas abordados, indicam, portanto, uma debreagem temporal predominante no conto.

O tempo crônico emerge, predominantemente, caracterizado por uma definição, marcando horas, dias, semanas e uma época inscrita no passado. Esse tempo marca o período em que se desenrolou o desafio proposto pelo compadre ao fazendeiro, a idealização e efetivação do plano que teve como consequência a morte do Boi e a vitória do bem.

***Um dia** esse fazendeiro [...] (BL, p. 173)*

***E às 4 horas da tarde** [...] (BL, p. 174)*

*[...] **todo dia** dava-lhe uma surra; [...] (BL, p. 174)*

***E passaram-se assim dias** [...] (BL, p. 174)*

***Na ocasião da janta** ela só provou mesmo uma pontinha do “figo”; e **no outro dia**, [...] pois passara **a noite toda** em claro [...] (BL, p. 174)*

***E no dia do casamento** [...] (BL, p. 176)*

*Dançou-se **sete dias e sete noites** “encastoados”. (BL, p. 176)*

***Naquele tempo** eu ainda era solteiro [...] (BL, p. 176)*

*A festa só se acabou **no fim do sétimo dia** [...] (BL, p. 176)*

Na citação **Naquele tempo eu ainda era solteiro** [...] (BL, p. 176) está pressuposta a ideia de um passado distante do qual o enunciador participou e não apenas ouviu falar. Contar um fato que viveu constitui uma estratégia do enunciador, cujo objetivo primeiro é atribuir veracidade à história.

A análise da espacialização do conto *O Boi Leirão* reflete sobre o espaço linguístico que corresponde à localização do enunciador em relação à enunciação e do espaço tópico, através de pontos que referenciam o lugar onde o enunciador e demais atores se situam, no discurso, bem como a representação simbólica que constrói.

E porque a narrativa é construída a partir de uma série de enunciações, o espaço linguístico alterna-se de acordo com a posição que o enunciador ocupa em cada enunciação. Em um primeiro momento, o enunciador visita o imaginário pelo processo de recordação. Esse é o espaço do *lá* que permite ao enunciador usar um “filtro” responsável pela veiculação de valores de uma geração passada, adaptando-os ao momento do recontar. É no recontar que se instaura o *aqui*, presente, por exemplo, no elemento dêitico *nesta*, logo no início do texto e reiterado, por pressuposição, no desfecho com a presentificação do enunciador, projetado, explicitamente, por um *eu*, cuja função é criar a ilusão de retorno à enunciação.

*Entre o “gadame” de sua propriedade, possuía ele, **nesta** fazenda, [...] (BL, p. 173)*

*Naquele tempo **eu** ainda era solteiro [...] (BL, p. 176)*

Na sequência enunciativa, outro espaço é construído pelo enunciador, ao projetar os fatos no passado. Trata-se da materialização do texto, em que o *lá* caracteriza o espaço do enunciado, onde o enunciador localiza-se, mais uma vez, por uma debreagem.

A projeção do espaço tópico localiza e caracteriza os atores, no texto. São pontos referenciais que pontuam para individualidades arraigadas na mesma matriz, a saber, o inconsciente coletivo. Transmite essas características a *fazenda* que constitui o espaço maior, onde pontos específicos demarcam o local de trânsito dos atores.

*[...] possuía ele, nesta **fazenda**, [...]*

*[...] morava noutra **fazenda** encostada [...] (BL, p. 173)*

Fazenda é propriedade do fazendeiro, aquele que detém o poder econômico e, portanto exerce sua soberania sobre algumas pessoas, em especial, os membros da família e os funcionários da fazenda. Ser dono de uma fazenda é possuir o poder de governar, de exercer sua autoridade sobre outros, semelhante ao rei que é responsável pelo seu reinado. Segundo Bettelheim (2003, p. 140), tornar-se rei ou rainha e possuir um reinado, não há outro propósito, “além de ser o que manda em vez do que é mandado”.

No conto, destacam-se duas fazendas: uma do patrão do vaqueiro e a outra do compadre pai da moça. Na fazenda do patrão, destacam-se como subespaços-cenários: a casa do vaqueiro, o terreiro da casa do vaqueiro, o terreiro da casa-grande, a casa-grande do fazendeiro e a estrada que liga a casa do vaqueiro à casa do patrão.

*Quando chegou na **casa do vaqueiro** não tinha ninguém. (BL, p. 173)*

*E quando o portador chegou em sua casa para chamá-lo, encontrou-o **no terreiro**, impaciente e de olhos vermelhos; [...] (BL, p. 174)*

*Quando chegou na cancela do cercado e que olhou para o **terreiro da casa-grande**, estava coalhado de gente, [...] (BL, p. 175)*

*Quando chegou **no meio da estrada**, encontrou um toco da altura de um mourão de cancela. (BL, p. 175)*

É comum a imagem de uma casa transmitir a ideia de estabilidade, conforto e proteção, cuja concepção é difundida, hoje, na mídia, comumente, sob o *slogan* “sonho da casa própria”. No conto, aparecem três casas e cada uma sugere, além do sentido referido, outro que corresponde à individualidade daquele que nela habita. Na casa do fazendeiro pai da moça, reina inquietude e insatisfação, pois seus moradores procedem a atitudes que pressupõem tais valores como, por exemplo, propor uma aposta com o intuito de provar a desonestidade do vaqueiro e arquitetar um plano, envolvendo mentira e falsidade. Segundo Bachelard (1978, p.

201), “casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”.

Quando o enunciador projeta [...] e *seguir para a **casa** do compadre* (BL, p. 174), cuja ação de seguir é praticada pelo pai da moça, coloca no mesmo patamar de igualdade o *status* econômico de ambos os fazendeiros. Ao passo em que, ao projetar [...] *que olhou para o terreiro da **casa-grande*** [...] (BL, p. 175), cuja ação de olhar é praticada pelo vaqueiro, coloca o fazendeiro e o vaqueiro em patamares desiguais, em que a posição do vaqueiro é, economicamente, inferior a do patrão.

Através do espaço *terreiro* emerge, inconscientemente, a ideia de desamparo, desabrigo e falta de proteção. Ao ser abandonado pela filha do fazendeiro, o vaqueiro passou a noite no *terreiro*, em total desconforto, preocupado, pois tinha perdido a esposa e sentia-se na iminência de perder a confiança do patrão. E, ao atender o chamado do patrão, foi recebido no *terreiro*, onde se encontrava um público. Em ambas as situações, *terreiro* também veicula a ideia de exposição: no primeiro caso, o vaqueiro estava exposto a seus medos e fraquezas e, no segundo caso, estava exposto as fantasias do outro que queria vê-lo mentir, mas aplaudiu quando ele falou a verdade, possibilitando satisfação ao enunciatário.

No discurso, o enunciador projeta uma *estrada*, na qual o vaqueiro seguiu à casa do patrão. É possível conceber estrada em sincronia com a progressão das perturbações do vaqueiro: na medida em que seguia pela estrada, pensava na história que contaria ao patrão. Assim como a estrada ligava a casa do vaqueiro à casa do patrão, os pensamentos e ações daquele também estavam ligados a este. No meio da estrada, o vaqueiro encontra um *toco*, com o qual fantasia um possível diálogo com o fazendeiro. O *toco* é colocado na cena como se fosse o patrão, no entanto, inconscientemente representa o obstáculo – medo da verdade - que perturba o vaqueiro.

[...] deu uma esbarrada violenta de encontro ao **toco** [...]

[...] deu um encontrão tão grande no **toco** [...] (BL, p. 175)

Esse é o momento em que o conflito entre falar a verdade ou mentir ao patrão atinge seu auge e obriga ao vaqueiro a tomar a decisão. O *toco* parecia invulnerável e, mesmo o vaqueiro com toda valentia, não conseguia confrontá-lo com a verdade. No entanto, vencendo sua própria insegurança, segue a orientação do *Superego*.

Certamente, a justificativa para essa decisão encontra-se nos valores defendidos pelo enunciador que, adepto da verdade outorga-lhe a vitória.

Ao projetar *batente da porta*, o enunciador focaliza uma das ferramentas do jogo de sedução da moça para atrair o vaqueiro. O *batente da porta* já faz parte da casa do vaqueiro, no entanto é o domínio externo. Colocar-se neste espaço, de domínio alheio, no sentido do conto, significa propor um contrato de vida conjugal: a porta é a passagem para a entrada da casa que pode simbolizar vida, corpo, intimidade do vaqueiro.

*Sentou-se **no batente da porta** e ficou esperando. (BL, p. 173)*

Adentrando nos procedimentos de tematização e de figurativização, serão analisados temas que, correlacionados às figuras, reforçam reflexões já traçadas no decorrer da análise.

O tema *verdade* emerge atrelado ao tema *bondade*. Ambos se opõem à mentira e à maldade, respectivamente. A *verdade* se caracteriza pela conformidade com a realidade dos fatos. A morte do boi como fruto de uma atitude egocêntrica do vaqueiro que, embora tenha sido vítima de uma armadilha, podia escolher como agir, constituía uma *verdade* que se encontrava no campo de conflitos dele. A figurativização para o tema *verdade* se encontra no discurso do fazendeiro, patrão do vaqueiro, bem como na decisão de contar ao patrão o que, de fato, acontecera.

*[...] teve ocasião de lhe dizer que tinha um vaqueiro que **nunca havia mentido**. (BL, p. 173)*

*— Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; mas eu lhe afianço que meu vaqueiro **nunca mentiu nem mente**. (BL, p. 174)*

*Ah! Isso é que é conversa de homem! – disse o vaqueiro confortado. **Dê no que der, é essa conversa que eu vou dizer** ao meu patrão. (BL, p. 175)*

Em sincronia com a *verdade*, emerge o tema *lealdade*, o qual implica confiança. São qualidades da *lealdade*, a sinceridade e a honestidade, o que significa a possibilidade de poder errar, mas nunca a prática da mentira. A figurativização para *lealdade* firma-se na atitude do vaqueiro quando assumiu o erro cometido ao matar o boi de estimação do patrão.

Palpitou-me o coração

E eu matei o boi Leição!... (BL, p. 176)

Verdade e lealdade são temas que se inserem no campo semântico do *bem*, de acordo com os valores morais veiculados pelo conto. O enunciador coloca em cena dois grupos de pessoas, determinando princípios, crenças e regras para orientar e direcionar o comportamento de cada um. E a *verdade* e a *lealdade* como valores éticos devem prevalecer sobre a *mentira* que figura como tema oposto. A figurativização para o tema *mentira* é assentada no discurso da filha do compadre (ela mente para o vaqueiro) e em vocábulos que figuram nos discursos do vaqueiro e do patrão.

— *Qual nada, compadre! Eu não acredito. Se eu que sou um homem branco e rico, **mino**, quanto mais o seu vaqueiro!...*

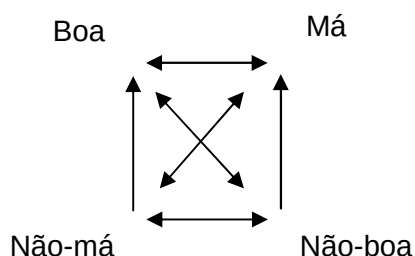
— *Pois, meu compadre, você **pode mentir**, eu não duvido; mas eu lhe afianço que meu vaqueiro nunca mentiu nem mente. (BL, p. 173)*

[...] *Ela respondeu que seu **pai lhe maltratava** muito em casa, **todo dia dava-lhe uma surra**; por isso tinha saído pelo mundo, como uma desvalida, toda rasgada e com fome, atrás de uma pessoa que lhe protegesse. (BL, p. 174)*

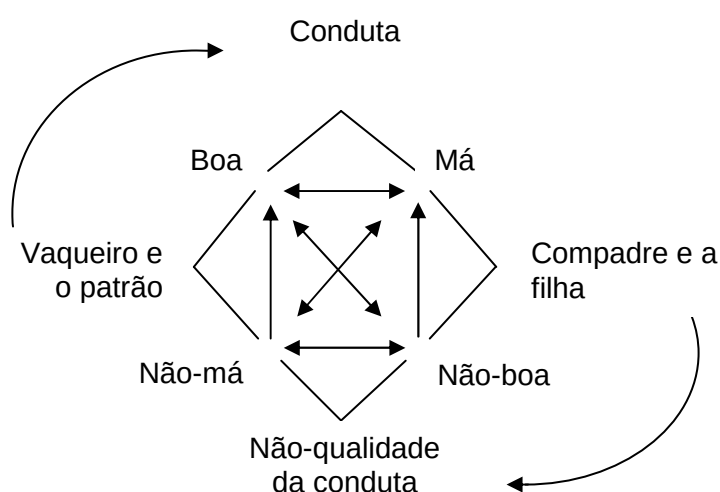
A *mentira* é contra os padrões morais do fazendeiro e seu vaqueiro, que atuam, certamente, como porta-voz dos valores defendidos pelo enunciador e este, por sua vez, como porta-voz dos valores bíblicos “Por isso, renunciái a mentira. Fale cada um a seu próximo a verdade, pois somos membros uns dos outros” (BÍBLIA, EFÉSIOS, 4: 25). A *mentira*, no conto, é impulsionada por sentimentos negativos, a saber, a inveja do compadre, quando soube que o fazendeiro tinha um vaqueiro leal. Esse tipo de mentira é considerada uma impostura, uma vez que objetiva fazer mal ao outro.

Na estrutura fundamental do conto *O Boi Leição* observa-se a tensão dialética entre os contrários *boa versus má* conduta como características do bem e do mal, respectivamente. Dispondo no quadrado semiótico, tem-se como termos contraditórios *não-boa* e *não-má* conduta, negando os termos contrários. Na dêixis

positiva, destacam-se os termos *boa* e *não-má* e, na dêixis negativa, os termos *má* e *não-bo*. Observe-se a representação gráfica.



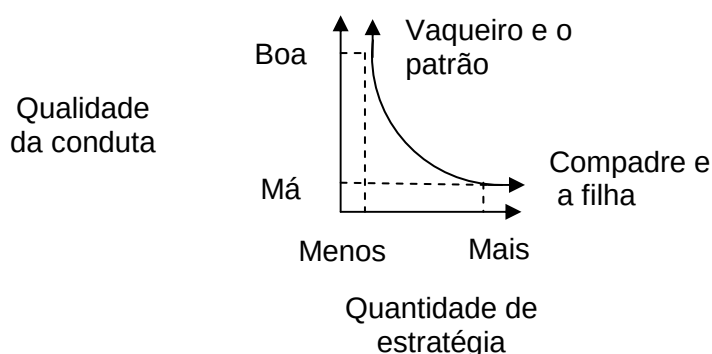
Progredindo a dialética para uma representação no octógono semiótico, a unidade englobante dos dois termos opostos, pode ser representada pela *conduta*. A relação de implicação entre *boa* e *não-má* conduta vai gerar *vaqueiro e patrão*, enquanto que a relação de implicação dos termos *má* e *não-bo* conduta vai gerar *compadre e a filha*. E da relação entre os contraditórios *não-bo* e *não-má*, tem-se a *não-qualidade da conduta*, indicando uma moral indesejável. Observe-se a representação gráfica.



A *boa* e a *má-conduta* estão presentes no conto, direcionando a dialética para aspectos integradores do bem e do mal, respectivamente. O *vaqueiro e patrão* caracterizam o sujeito moral, figurativizando a lealdade, gerando o princípio da inclusão, por contemplarem aspectos que possibilitam um relacionamento social

estável e duradouro, fundamentado na prática da verdade. O *compadre e a filha* caracterizam o infrator da moral, figurativizando a falsidade, gerando o princípio da exclusão, uma vez que tal valor está fundamentado na prática da mentira, resultando na morte do boi e em conflitos sociais.

Sob o olhar da semiótica tensiva, é possível conceber a conduta sendo analisada de acordo com a sua *qualidade*, variando entre *boa* e *má* e de acordo com *quantidade de estratégia*, variando entre *menos* e *mais*. A *qualidade da conduta* situa-se no eixo da intensidade do sensível e *quantidade de estratégia*, no eixo da extensidade da expressão. Observe-se a representação gráfica.

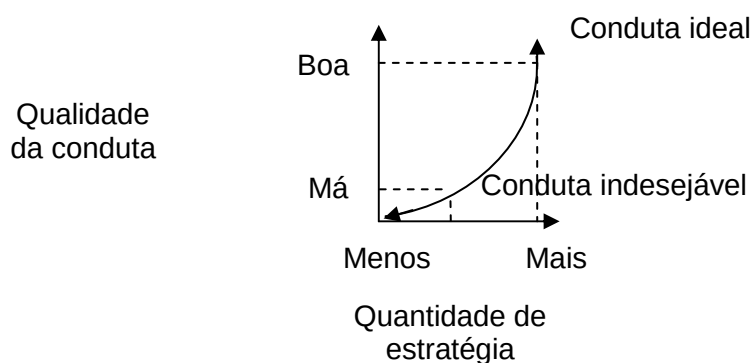


Da correlação entre os dois eixos resultam os valores vaqueiro/patrão e compadre/filha. O vaqueiro e o patrão apresentam uma *boa qualidade de conduta*, mas *menos quantidade de estratégias*, uma vez que se deixou envolver pelo plano ambicioso do compadre e da filha. O compadre e a filha, embora apresente *mais quantidade de estratégia*, uma vez que consegue efetivar seu plano, mesmo que ilícito, de induzir o vaqueiro a matar o boi, não dispõe de conduta aceitável.

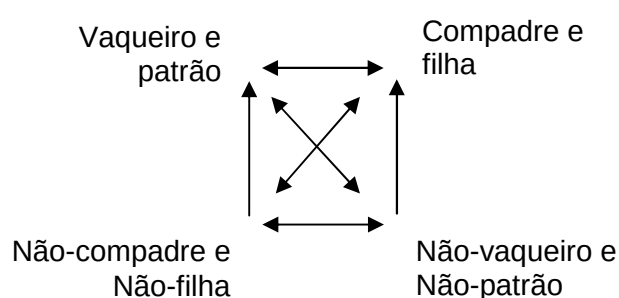
No sentido ascendente, depreende-se a aceitação da ideia de uma *conduta* eleger uma moral, cujos valores orientam um convívio social equilibrado, julgando a *falsidade* como um mal e a *lealdade* como uma virtude que se insere no campo semântico do bem. Essa aceitação figura como uma continuidade, pois a *lealdade* prevalece sobre a *falsidade*.

Por outro lado, localizada no outro extremo, destaca-se a *não-conduta* ou *conduta indesejável*, fruto da correlação entre uma *má qualidade de conduta* e *menos quantidade de estratégias*, constituindo um valor não aceito, uma vez que

desestabiliza as relações intersubjetivas. Nesse sentido a *conduta indesejável* figura descontínua. Observe-se a representação gráfica.

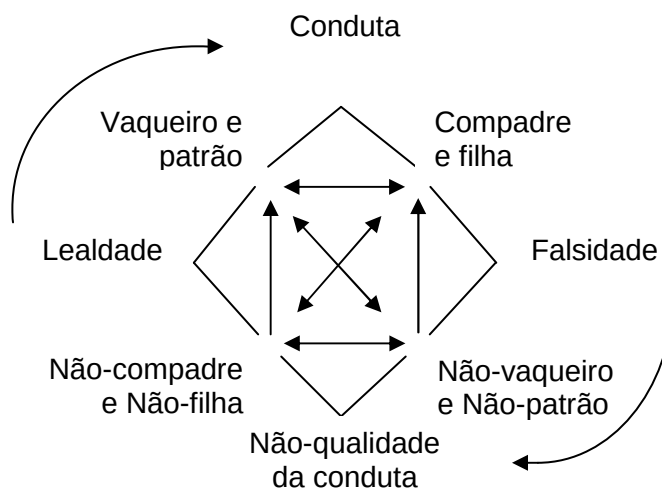


Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostra que há uma tensão, uma vez o fazendeiro e a filha se opõe ao vaqueiro e seu patrão. Sob a dialética do quadrado semiótico, na dêixis positiva situa-se a *o vaqueiro e o patrão*, demonstrando uma boa qualidade de conduta, figurativizando a *lealdade*, enquanto, na dêixis negativa, situa-se o *compadre e a filha*, demonstrando uma má qualidade de conduta, figurativizando a *falsidade*.



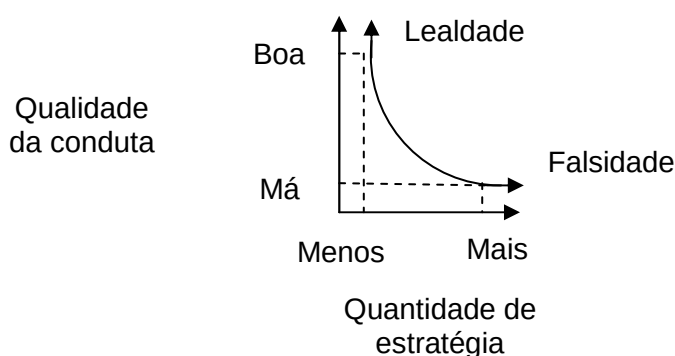
Evoluindo a dialética para o octógono, a *conduta* constitui o domínio englobante dos opostos. Da relação de implicação entre o *vaqueiro/patrão* e *não-compadre/Não-filha*, emerge a *lealdade*; da relação de implicação entre o *Compadre/Filha* e *Não-vaqueiro/Não-patrão*, emerge a *falsidade*. Da relação entre

os contraditórios não-patrão/Não-filha e não-vaqueiro/Não-patrão tem-se a *não-qualidade da conduta* ou conduta indesejável.



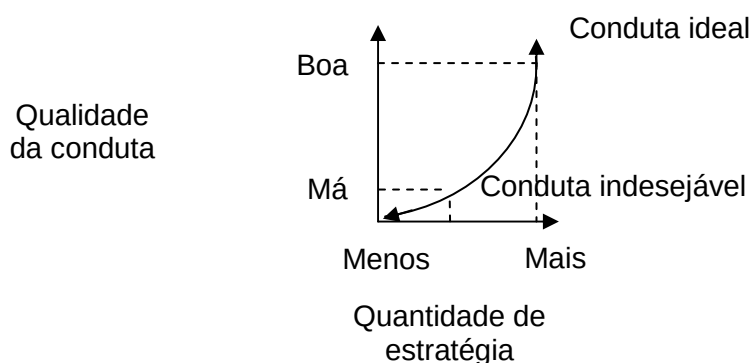
O conto direciona a discussão para a valorização das atitudes do vaqueiro e do patrão, uma vez que se sobrepuseram à falsidade, pela prática da verdade. São, pois, incluídos numa conduta, cuja moral zela pelas relações intersubjetivas saudáveis, colocando em desvantagem e, portanto, excluídos dessa realidade, o compadre e a filha.

Sob o olhar da semiótica tensiva, é possível conceber a conduta, sendo analisada de acordo com a sua *qualidade* variando entre *boa* e *má* e de acordo com *quantidade de estratégia*, variando entre *menos* e *mais*. A *qualidade da conduta* situa-se no eixo da intensidade do sensível e *quantidade de estratégia*, no eixo da extensidade da expressão. Observe-se a representação gráfica.

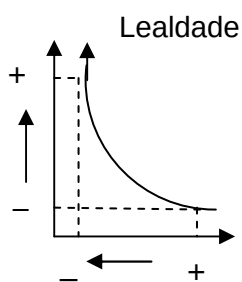


Da correlação entre os dois eixos resultam os valores a *lealdade* e *falsidade*. A *lealdade* apresenta uma *boa qualidade de conduta*, mas *menos quantidade de estratégias*. A *falsidade*, embora apresente *mais qualidade de estratégia*, fundamenta-se numa *má qualidade de conduta*.

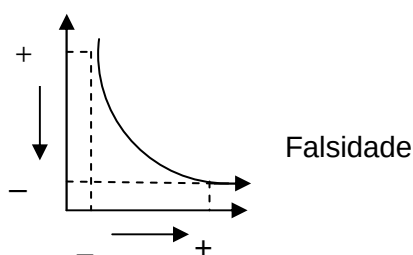
No sentido ascendente, a correlação entre a *boa qualidade de conduta* e mais estratégia gera a *conduta ideal*, de maior intensidade e mais extensidade. Por outro lado, localizada no outro extremo, destaca-se a *não-conduta* ou *conduta indesejável*, fruto da correlação entre uma *má qualidade de conduta* e *menos estratégias*, constituindo um valor fora do contexto ideal. Nesse sentido a *conduta indesejável* figura descontínua. Observe-se a representação gráfica.



Reportando ao ponto de vista dos atores do conto, dos valores gerados no espaço das articulações, destaca-se a *lealdade*, valor eufórico para o vaqueiro e seu patrão, portadores dos valores defendidos pelo enunciador. Compartilhando desse ponto de vista, também atua o Boi Leição, representação do bem, uma vez que, ao ser sacrificado, tem seu valor assimilado pelos detentores da má conduta. O esquema tensivo, sob o ponto de vista desses atores é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se a representação gráfica.



A *falsidade*, como valor disfórico para o vaqueiro, seu patrão e o boi, é eufórica para o compadre e sua filha, uma vez que articula um plano maldoso, envolvendo a inveja e a mentira para enganar o vaqueiro e o patrão, intuindo, com isso, ser beneficiado. O esquema tensivo que representa o ponto de vista do compadre e da filha é o da correlação inversa de uma tensão descendente. Observe-se a representação gráfica desse esquema.



4.7 A aranha caranguejeira e o Quibungo

4.7.1 Sinopse e segmentação

A narrativa está centrada na história de uma aranha que enganou o urubu, o jacaré com seus filhotes e o Quibungo. Era seca, a fome alastrava-se entre os bichos e a única árvore que ainda tinha frutos ficava na outra margem do rio, aonde a aranha não podia ir sozinha. Pedindo ajuda ao urubu, a aranha conseguiu chegar até a árvore, mas impediu que o urubu se alimentasse, dizendo, toda vez que ele ia abocanhar uma fruta, que aquela já era dela. Chateado, o urubu foi embora de barriga vazia. Depois de saciada a fome, a aranha pôs-se a chorar, na margem do rio, sem poder ir para casa dela, mas o jacaré, penalizado, ofereceu-lhe dormida. Acomodada sobre os ovos, no ninho do jacaré, a aranha passou a noite quebrando e comendo os ovos. Na manhã seguinte, muito cedo, ela pediu ao jacaré que mandasse os filhos irem passá-la no rio. Mesmo achando muito cedo, o jacaré a escutou. Quando foi olhar o ninho e viu o que a aranha tinha feito, correu para a

margem do rio e pôs-se a chamar os filhos, mas a aranha dizia que ele gritava para que os filhos se apressassem em passá-la no rio. Quando a aranha chegou à outra margem do rio, encontrou o Quibungo, pescando. A aranha comeu todos os peixes e quando o Quibungo percebeu, começou a teima entre os dois. Neste momento, passou uma juriti e gritou que havia sido a aranha quem tinha comido os peixes. Para enganar o Quibungo, a aranha disse que a juriti só era bonita porque a aranha lhe tinha feito daquela forma. Acreditando, o Quibungo pediu a aranha para deixá-lo bonito. A aranha amarrou o Quibungo num tronco e o comeu, pedaço por pedaço. O Quibungo pedia ajuda a quem passava, mas todos negavam com medo de o Quibungo, depois de solto, comer os filhotes deles. Até que o cupim resolveu soltá-lo. O Quibungo foi para a fonte esperar que a aranha fosse beber água, mas ela foi sob o couro de um veado e, novamente, enganou o Quibungo que, ao descobrir, ficou bastante enraivecido.

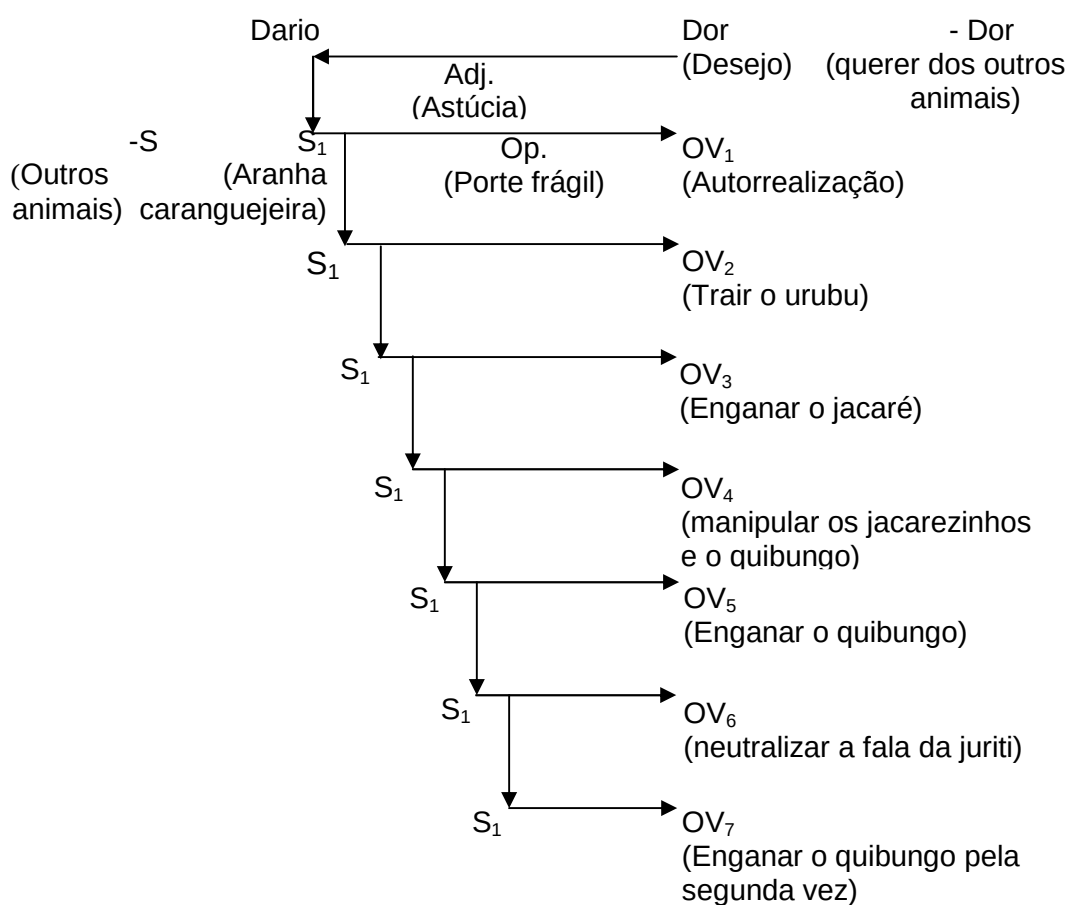
Segmentação

- Sg. 1 = O urubu foi passando em busca de comida e a aranha pediu para levá-la;
- Sg. 2 = A aranha traiu o urubu, impedindo que ele se alimentasse;
- Sg. 3 = O jacaré ajudou à aranha;
- Sg. 4 = A aranha traiu o jacaré, comendo os ovos dele;
- Sg. 5 = A aranha roubou os peixes do quibungo;
- Sg. 6 = A juriti denunciou a aranha ao quibungo;
- Sg. 7 = A aranha usou de esperteza para enganar o quibungo;
- Sg. 8 = O quibungo foi preso pela aranha e pediu aos bichos que passavam para soltá-lo;
- Sg. 9 = O quibungo foi libertado pelo cupim;
- Sg. 10 = O quibungo planejou se vingar da aranha;
- Sg. 11 = A aranha disfarçou, usando um couro de veado, e enganou o quibungo mais uma vez.

4.7.2 Análise

O processo de narrativização faz emergir onze sujeitos semióticos representados por apenas sete atores. Isso acontece porque alguns atores assumem mais de um papel actancial.

O Sujeito semiótico 1 (S_1), sob o revestimento figurativo de aranha caranguejeira, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* e um *poder-ser* autorrealizada – Objeto de Valor principal. A astúcia de que dispõe constitui seu Adjuvante e o porte frágil, o Oponente. Atuando como Antissujeito emergem os animais a quem traiu e como Antidestinator o querer desses animais. Motivado pelo desejo de autorrealizar-se, o S_1 trai o urubu (OV_2), queixa-se da sorte para enganar o jacaré (OV_3), manipula os jacarezinhos e o quibungo (OV_4), engana o quibungo (OV_5) neutraliza a fala da juriti (OV_6) e engana, pela segunda vez, o quibungo (OV_7). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 .



A *performance* do S_1 apresenta-se como uma manipulação sedutora e provocadora, alterando a competência dos actantes manipulados. Embora os

do oponente, em detrimento da competência modal do S_2 firmada na sujeição, preferindo evitar o confronto. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(sujeitar-se)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S_1 (urubu)]

Privação

$\cup OV_1$
(comida)

Valores modais

(querer)



PN de performance

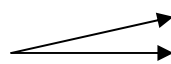
F

(tentar
comer) $\rightarrow$

neutralizada pela
astúcia da
aranha

Privação

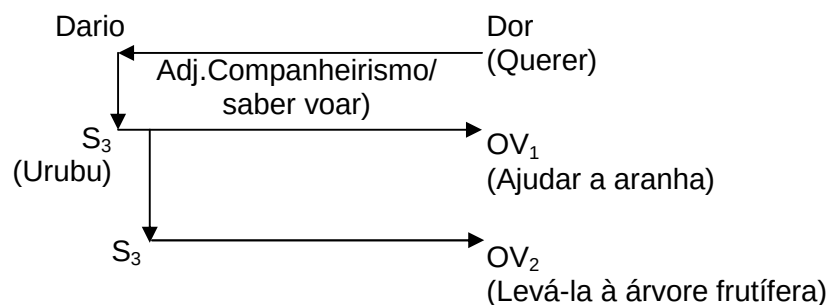
$[(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



Valores descritivos

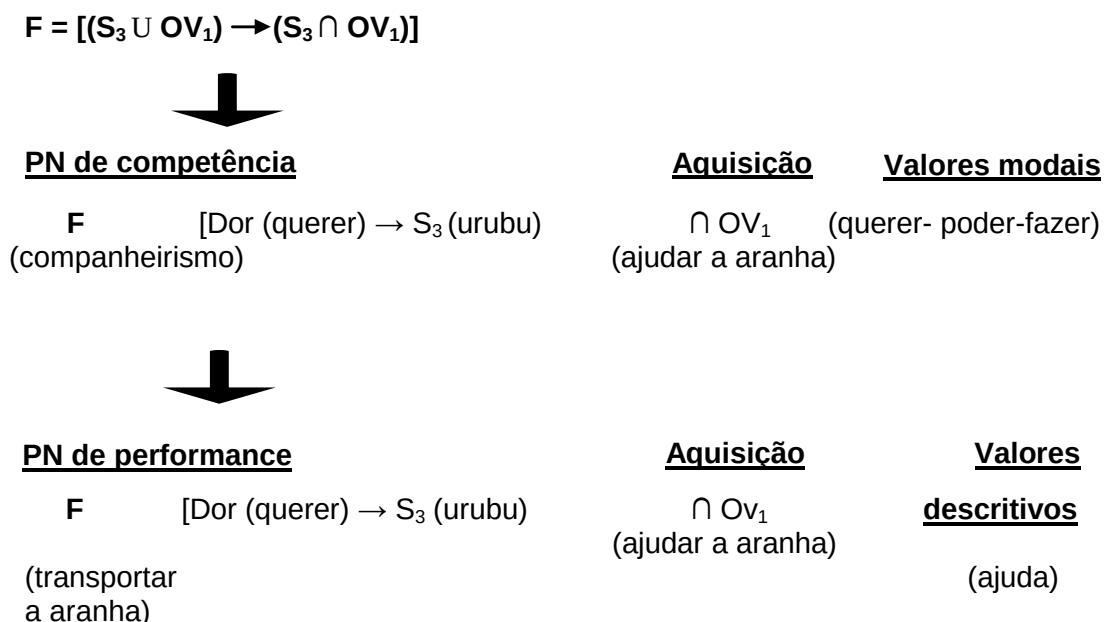
(sujeição)

Sob o revestimento figurativo de urubu, o S_3 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-querer* ajudar a aranha – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_3 tem como Adjuvante o companheirismo e o saber voar. Sem Oponente, o S_3 leva a aranha (OV_2) até a árvore frutífera, do outro lado do rio. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_3 .

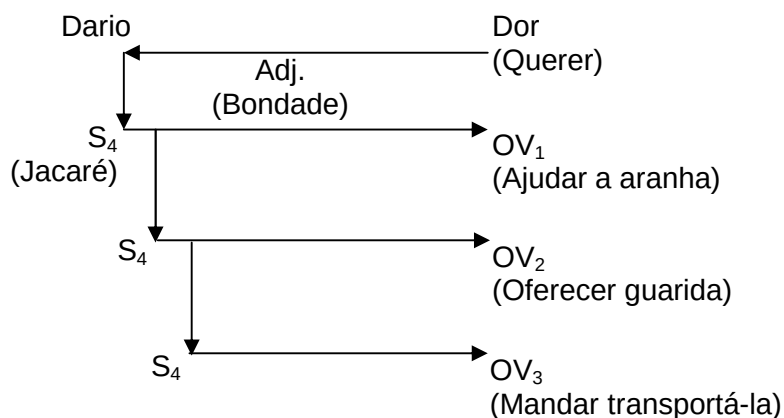


O estado inicial do S_3 caracteriza-se pela disjunção com seu objeto de valor, passando a conjunto, em seu estado final. A competência modal inscrita no

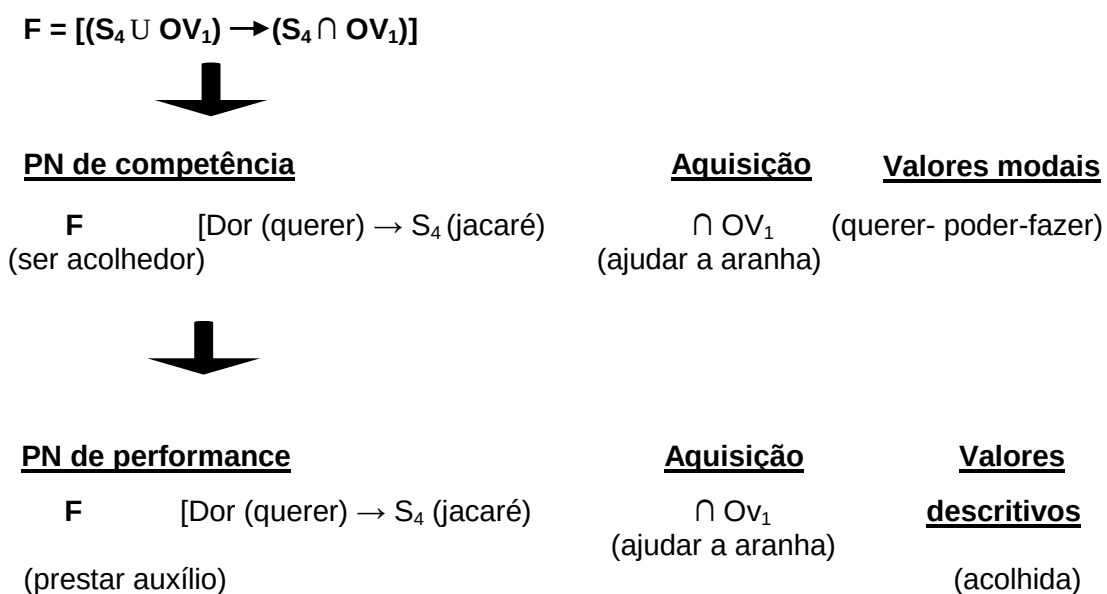
companheirismo e no saber voar possibilita ao S_3 atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:



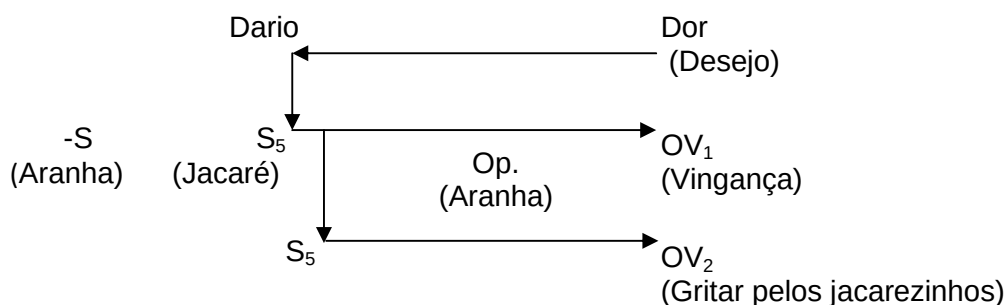
Assumindo o revestimento figurativo de jacaré, o S_4 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *poder-querer* ajudar a aranha – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_4 tem como Adjuvante a bondade e o saber nadar para transportar a aranha no rio. Sem obstáculos que lhe impeçam de atingir o seu objetivo, o S_4 oferece guarida (OV_2) e manda transportá-la para o outro lado do rio (OV_3). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_4 .



O S_4 consegue a conjunção com seu objeto de valor pelo próprio fazer transformador. Com uma competência modal firmada nos valores de acolhida, o S_4 executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:



Revestido, figurativamente, pelo jacaré, o S_5 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* vingança – Objeto de Valor principal – contra a aranha. Automotivado, o S_5 não dispõe de ajuda para atingir seu objetivo. Atuando como Oponente e Antissujeito aparece a aranha impondo obstáculos ao percurso do S_5 . Para vingar-se da aranha, o S_5 grita pelos jacarezinhos (OV_2), que a conduzem, para voltar. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_5 .



Como se pode perceber, a disjunção final era prevista dada a ausência de um adjuvante e a presença de um oponente. O S_5 apresenta uma competência modal assentada na fúria e uma *performance* de atitudes irrefletidas. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(enfurecer-se)

[Dor (desejo) $\rightarrow$ S_5 (urubu)]

Privação

$U \cup OV_1$
(vingança)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

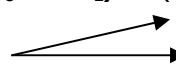
F

(gritar
pelos filhos)

$\rightarrow$ neutralizada pela
astúcia da
aranha

Privação

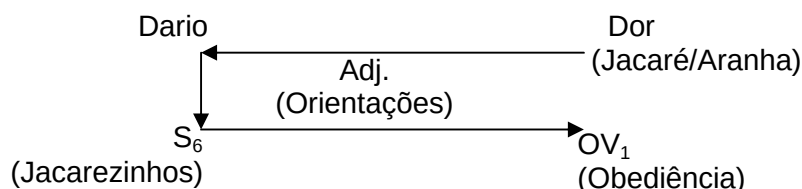
$[(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap Ov_1)]$



Valores descritivos

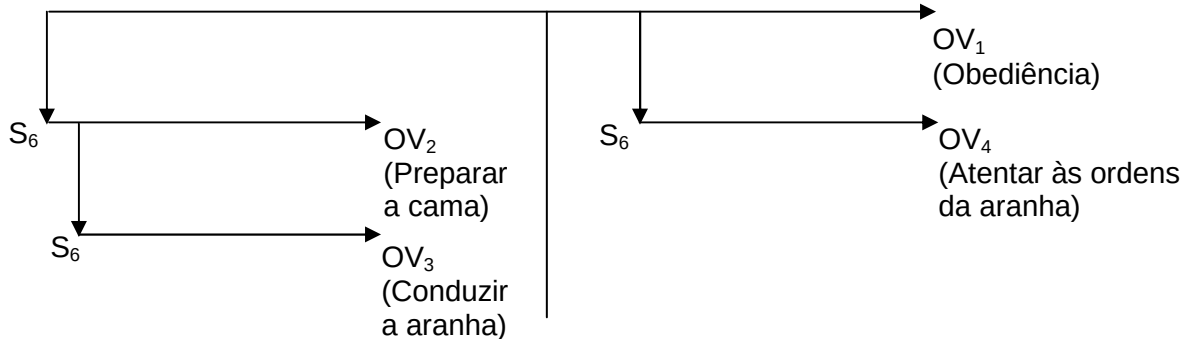
(atitude irrefletida)

Sob o revestimento figurativo de jacarezinhos, o S_6 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-ser* obediente. Destinado, primeiramente, pelo jacaré e depois pela aranha, o S_6 tem Objeto de Valor principal a obediência. Sem obstáculos em seu percurso, o S_6 conta com as orientações recebidas de seus destinadores para auxiliá-lo. Veja-se o programa narrativo principal do S_6 .



O S_6 tem um percurso dividido em dois momentos: no primeiro momento, o S_6 prepara a cama para a aranha (OV_2) e conduz a aranha pelo rio (OV_3), sob a

orientação do jacaré; no segundo momento, atenta para o que diz a aranha (OV₃).
Vejam-se os programas narrativos auxiliares do S₆.



O S₆ consegue a conjunção com o objeto de valor através de seu próprio fazer transformador. A competência modal inscrita na disposição para obedecer, permite-lhe atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_6 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (jacaré/aranha) → S₆ (jacarezinhos)
(disposição para obedecer)

Aquisição

∩ OV₁
(ajudar a aranha)

Valores modais

(dever-fazer)



PN de performance

F [Dor (jacaré/aranha) → S₆ (jacarezinhos)
(seguir orientações)

Aquisição

∩ OV₁
(ajudar a aranha)

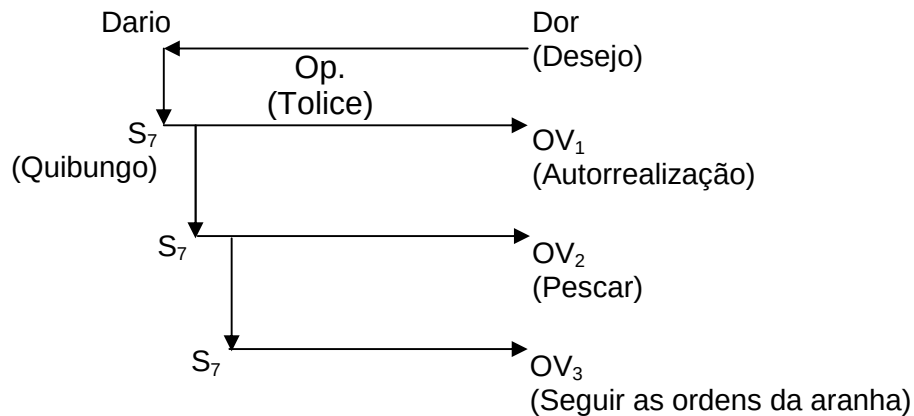
Valores

descritivos

(obediência)

O S₇, figurativizado pelo quibungo, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-ser* autorrealizado. Impulsionado pelo desejo, passa a *dever-fazer* o que a aranha determina, uma vez que *crer* que ela possa contribuir para sua autorrealização. Sem Adjuvante e com a tolice como Oponente, o S₇, para

autorrealizar-se, pesca (OV₂) e segue as ordens da aranha (OV₃). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S₇.



Com uma competência modal isenta de malícia, acreditando na aranha, em oposição ao antissujeito, o S₇ executa uma *performance* que não lhe favorece a aquisição de seu objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (S_7 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) → S₇ (quibungo)]
(acreditar na aranha)

Privação

U OV₁
(auto-realização)

Valores modais

(querer-ser)

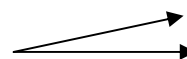


PN de performance

F
(seguir orientações) → neutralizada pela astúcia da aranha

Privação

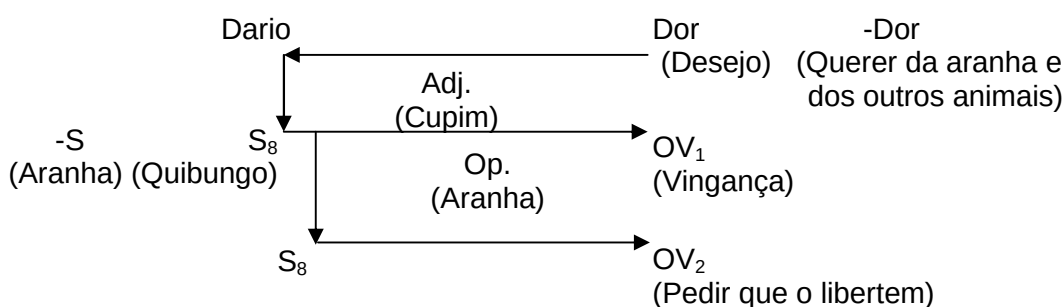
$[(S_7 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap OV_1)]$



Valores descritivos

(sujeição)

Após ser vítima das maldades da aranha, o quibungo assume o papel actancial de S_8 , instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* vingança contra a aranha. Automotivado, o S_8 tem a aranha como Oponente e Antissujeito. O cupim que liberta o quibungo atua como Adjuvante. O querer da aranha e dos animais que lhe querem preso, constitui o Antidestinator. Para vingar-se da aranha, o S_8 pede ajuda aos animais para que o libertem (OV_2). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_8 .



A astúcia do oponente e do antissujeito sobrepõem-se à competência modal do S_8 , contribuindo para que este ficasse disjunto de seu objeto de valor. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (S_8 \cup OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_8 (quibungo)]
(indignar-se)

Privação

$\cup OV_1$
(vingança)

Valores modais

(querer-fazer)



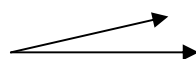
PN de performance

F

(pedir que o libertem para vingar-se) $\rightarrow$ neutralizada pela astúcia da aranha

Privação

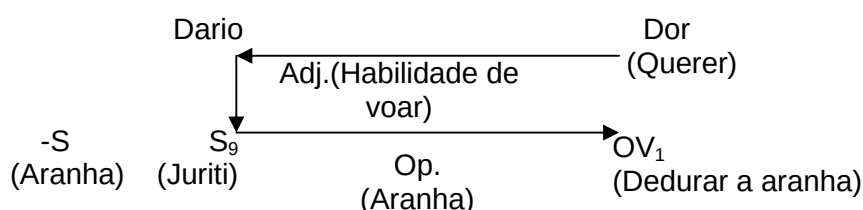
$$[(S_8 \cup OV_1) \rightarrow (\text{Antissujeito} \cap OV_1)]$$



Valores descritivos

(ausência de esperteza)

Figurativizado pela juriti, o S_9 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* a denúncia ao quibungo de que fora a aranha que roubara os peixes. Automotivado, o S_9 tem como Objeto de Valor dedurar a aranha. A aranha constitui seu Oponente e Antissujeito. O poder voar distante constitui o Adjuvante do S_9 , impossibilitando a aranha de atacá-lo. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal do S_9 .



O S_9 termina seu percurso conjunto com seu objeto de valor. Com uma competência modal assentada na denúncia, o S_9 executa uma *performance* incitadora da verdade sobre as atitudes da aranha. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_9 \cup OV_1) \rightarrow (S_9 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S_9 (juriti)]
(Esclarecer a verdade)

Aquisição

$\cap OV_1$
(dedurar a aranha)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S_9 (juriti)]
(incitar a descoberta da verdade)

Aquisição

$\cap OV_1$
(dedurar a aranha)

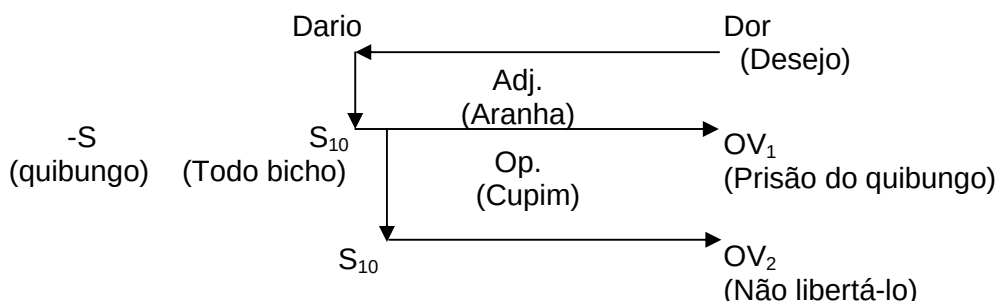
Valores

descritivos

(a verdade)

Sob o revestimento figurativo de todo bicho, o S_{10} instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* a prisão do quibungo – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_{10} tem como Oponente o cupim que liberta o quibungo e o quibungo como Antissujeito. A aranha, mesmo sem intenção de ajudar os bichos,

constitui o Adjuvante do S_{10} . Para manter o quibungo preso, o S_{10} não atende as súplicas dele (OV_2). Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_{10} .



Embora o S_{10} disponha de uma competência modal coerente com a *performance* ideal para atingir a conjunção, a força do oponente excede-o, determinando um estado final de disjunção. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (S_{10} \cup OV_1)]$$



PN de competência

F
(não se comover)

[Dor (desejo) $\rightarrow$ S_{10} (todo bicho)]

Privação

$\cup OV_1$
(prisão do quibungo)

Valores modais

(querer)



PN de performance

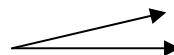
F

(negar o pedido do quibungo)

$\rightarrow$ neutralizada pela atitude do oponente

Privação

$[(S_{10} \cup OV_1) \rightarrow (\text{Antissujeito} \cap OV_1)]$

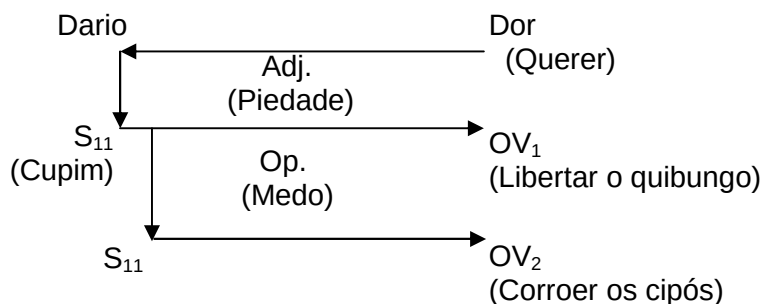


Valores descritivos

(negação)

O S_{11} assume o revestimento figurativo de cupim, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de *querer-dever-fazer*. Destinado pelo quibundo, o S_{11} tem o medo de que o quibungo o traia, comendo seus filhotes, como Oponente e a piedade que sente pelo quibungo como Adjuvante. Para libertar o quibungo, o S_{11}

corrói os cipós (OV₂) que a aranha o envolveu. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S₁₁.



O S₁₁ termina seu percurso conjunto de seu objeto de valor. Com uma competência modal assentada na piedade, o S₁₁ executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_{11} \cup OV_1) \rightarrow (S_{11} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S₁₁ (cupim)]
(ser piedoso)

Aquisição

∩ OV₁
(liberdade do quibungo)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S₁₁ (cupim)]
(corroer os cipós)

Aquisição

∩ OV₁
(liberdade do quibungo)

Valores

descritivos
(ajuda)

Adentrando no segundo nível do percurso gerativo da significação, onde se dá a concretude do nível narrativo, através da análise dos procedimentos de discursivização de tempo e de espaço de enunciação e de enunciado, intenta-se, ainda, a focalização dos arquétipos do inconsciente coletivo, presentes, no discurso.

A projeção da enunciação acontece pelo processo de rememoração, uma vez que o conto popular é fruto de ininterruptas apropriações, sem destaque para um autor específico, possibilitando a veiculação de valores que caracterizam o tempo e o espaço daquele que o enuncia. O enunciador de *A aranha caranguejeira e o Quibungo* não se destaca por um *eu* projetado, no enunciado, realizando, dessa forma, uma enunciação enunciativa, cujo distanciamento confirma a debragem.

Foi a aranha por ali, bangolando, quando viu o quibungo (Negro africano, quando fica mais velho, vira quibungo. É um macacão todo peludo, que come crianças. Recôncavo da Bahia) pescando e atirando os peixes para trás das costas. (ACQ, p. 207)

Projetando atores que integram, exclusivamente, o mundo animal (irracional), o enunciador (re)constrói uma história que parodia as relações humanas com suas sanidades e patologias sociais, possibilitando, dessa forma, a emergência de simbologias denunciadoras da presença de conteúdos do inconsciente coletivo. Diferentemente de a maioria dos contos populares, neste conto, não há uma luta maniqueísta do bem contra o mal, segundo a moral de influência cristã. Permeia, sim, o antagonismo bem *versus* mal, no entanto, a vitória é privilégio do ator que pratica os atos ilícitos para a moral do cristianismo. Diante disso, o enunciador defende a ideia da “ferocidade natural em que a lei da sobrevivência, na disputa da vida, dá a vitória ao mais hábil, mais astuto, embora figurada em uma personagem má” (ALCOFORADO, 1986, p.92). Além dessa ideia, o enunciador também coloca a discussão sob a ótica de um poder ilusório veiculado pela *performance* da frágil aranha.

Para credibilizar sua posição, o enunciador faz emergir sete atores, todos designados por papéis temáticos: seis indicando a espécie animal a que pertence (aranha caranguejeira, urubu, jacaré, jacarezinhos, cupim, bicho) e um indicando a designação concebida pelo imaginário popular do escravo quando envelhece (Quibungo). Os jacarezinhos são projetados por uma debragem enunciativa, enquanto os demais atores são projetados pela debragem enunciativa e pela debragem enunciativa. Observe-se o quadro:

Atores	Debreagem enunciativa	Debreagem enunciativa
Aranha caranguejeira	Só a aranha caranguejeira não pôde ir [...] (ACQ, p. 206)	— Oi! Urubu, me leva, que eu também quero ir comer uma fruta. (ACQ, p. 206)
Urubu	Passou o urubu e a aranha disse: (ACQ, p. 206)	— Trepá aqui nas minhas costas, [...] (ACQ, p. 206)
Jacaré	Nisso veio o jacaré e disse: (ACQ, p. 206)	[...] Vosmincê dorme hoje lá com a gente e amanhã e (eu) mando [...] (ACQ, p. 206)
Jacarezinhos	Os jacarezinhos fizeram a cama dentro do ninho do jacaré, [...] (ACQ, p. 206)	—
Quibungo	Foi a aranha por ali, bangolando, quando viu o quibungo [...] (ACQ, p. 207)	— Pois então eu quero que tu me faças ficar bonito. (ACQ, p. 207)
Todo bicho	A todo bicho que passava, [...] (ACQ, p. 208)	— Eu não. Para, quando acabar, tu ires comer meus filhos. (ACQ, p. 208)
Cupim	Por fim passou o cupim [...] (ACQ, p. 208)	— Eu não. Para, quando acabar, tu ires comer meus filhos. (ACQ, p. 208)

O enunciador projeta a aranha como o centro da trama. É, principalmente, sobre ela que a teia verbal se constrói. Embora detentora de um físico frágil, neste conto, a aranha é astuta, prudente, e, acima de tudo, traidora. A todos que dispensaram ajuda, ela retribui com o mal. Seu objetivo é a autorrealização a partir de atitudes que revelam sadismo sobre quem estiver mais próximo.

— Não, urubu, essa não, que também já tinha marcado para mim.

E assim fez todas as vezes que o urubu ia comer uma fruta, até que o pobre do bicho se aborreceu com aquilo, voou e foi-se embora com a barriga vazia, deixando a aranha sozinha. (ACQ, p. 206)

[...]

Tanto insistiu, até que o compadre mandou os filhos passarem-na. Quando o jacaré foi ver o ninho, que só encontrou as cascas dos ovos, ficou para a vida não ter. Correu à beira do rio e gritou aos filhos que iam bem longe:

— Meninos, tragam comadre aranha cá... (ACQ, p. 207)

[...]

— Quibungo, vê lá se tu podes te bulir, disse então a aranha.

Qual nada. O quibungo inchou nas coronhas, mas foi debalde. Estava arrochado que não podia nem dizer – piu. A aranha, aí, deu uma risadinha gostosa, puxou por uma quicezinha bem amolada começando a cortar os pedacinhos de carne do quibungo e a comê-los. O pobre gritava pelo rei da França. Porém a aranha bem de seu. Quando encheu o bucho, foi-se embora. (ACQ, p. 208)

Aranhas são animais artrópodes, pertencentes à ordem *aracnae* da classe dos aracnídeos. As teias das aranhas são cinco vezes mais fortes que o aço do mesmo diâmetro e podem ser esticadas quatro vezes mais que o comprimento inicial. Além disso, resistem à água, a temperaturas de até -45 °C sem se romperem. As aranhas poderiam ser vítimas de suas próprias teias, mas suas patas contêm pelos que não permitem que isso aconteça (ARANHA, 2010). Partindo dessas informações, é possível relacionar essas características com a intensidade das intrigas construídas pela aranha caranguejeira, ao longo do discurso. Ela constrói uma verdadeira teia e protege-se em suas próprias armadilhas.

De acordo com Von Franz (1995, p.76) “Uma aranha significa fiar, fiar fantasias”. Tais fantasias podem ser benéficas ou maléficas como as que a aranha caranguejeira teceu em suas relações com os demais bichos do conto. Com seu desejo megalomaniaco de se sair bem em todas as situações, ela vivencia as idealizações do *Id* por meio do *Ego*. Embora astuta, a teia maldosa que trama é rompida e a verdade sempre se revela, deixando marcas negativas por onde passa.

Na mitologia greco-romana, a aranha está relacionada ao mito de Aracne, a bela jovem mortal que bordava e tecia com extrema perfeição e que desafiou a deusa Atená. Esta, irritada por ter sido derrotada, transforma-a em aranha para tecer fios pelo resto da vida. Atená é patrona de todas as artes e ofícios. O fiar e o tecer são, desde os primórdios, atribuídos ao universo feminino. A fragilidade da teia é acentuada em Bíblia João (27: 18) “Constrói sua casa como a casa da aranha, como a choupana que o vigia constrói”. A fragilidade evoca as aparências ilusórias e enganadoras. Na tradição hindu, a deusa tecelã é designada por Maya, a deusa da vida e da morte, a grande enredadora (VON FRANZ, 1985, p.136). Maya é a senhora do destino, podendo ser ainda símbolo do narcisismo quando representa a obsessão do *Ego* como centro de tudo. No conto, o tecer da aranha caranguejeira refere-se ao enredo de intrigas que ela constrói, prejudicando a quem em seu

caminho aparece. É um tecer intenso porque mau, porém frágil porque se revela. Além disso, representa as ações egocêntricas da aranha. Assim, pode ser concebida como a condensação dos conteúdos negativos representados por Aracne, Atená e Maya.

— Não, urubu, essa é minha. Eu já tinha marcado ela para mim, assim que fui chegando. (ACQ, p. 206)

A conduta da aranha caranguejeira, certamente, também mantém relação com a lenda africana de Anansi, um deus trapaceiro e herói civilizador dos ashanti. É filho da deusa da fertilidade *Asasi Ya* e do deus do céu *Nyane*. Anansi engana animais, humanos e deuses, no entanto, seu maior mérito é o profundo conhecimento psicológico que tem de suas vítimas (ANANSI, 2010).

No conto, a aranha trapaceia todos os animais com quem manteve contato. Descoberta e procurada, consegue livrar-se da ira de todos. Depois de trair o urubu, a aranha realiza seu teatro para enganar o jacaré, o que facilmente acontece. Com este, a aranha demonstra mais pressa. Sobre pressa Von Franz (1985, p.344) referencia Jung, citando a frase preferida por ele “Toda pressa é do demônio”. A autora comunga com esta ideia, argumentando que o maravilhoso é que o próprio demônio cai facilmente numa atitude apressada.

— Não é não, compadre. Eu tenho muita pressa de chegar em casa. Tanto insistiu, até que o compadre mandou os filhos passarem-na [...] (ACQ, p. 207)

O contato da aranha com o quibungo acontece, inicialmente, quando a aranha *Foi chegando-se devagar, e começou a comer peixes [...]* (ACQ, p. 207) que o quibungo estava pescando. Peixes podem simbolizar uma longa viagem de vida e renovação, o que é semelhante ao desejo do quibungo. Assim, infere-se que a aranha, na verdade, estava destruindo os sonhos do quibungo e a ela é dado o privilégio da renovação.

Ao ludibriar o quibungo, a aranha demonstrou sadismo e uma extrema perversidade. Já no final, sob o couro do veado, a aranha até mantém um diálogo com o quibungo, fingindo cumplicidade. Usar o couro de veado é apoderar-se de

uma máscara, constituindo, dessa forma, nova *persona*, construída propositalmente, com intuito de enganar o quibungo. Esse disfarce foi mais uma astúcia da aranha, usando o Gamo Rei, protetor dos animais, dos rebanhos e da vida selvagem (MISTERIOS, 2010). É possível conceber nesse momento da narrativa, sob o olhar da mitologia, um *hierós gamos* (BRANDÃO, 1998, v.I, p.64), ou seja, um casamento sagrado da aranha com o couro de veado, simbolizando fantasticamente, a união da deusa tecelã com o Gamo Rei. Não há um estado de relaxamento final, uma vez que a vilã não é punida.

A aranha ficou escogitando um meio de ir beber na fonte, sem ser reconhecida pelo quibungo. Afinal de contas, achou o couro de um veado que havia morrido esturricado de sede. Meteu-se dentro dele e saiu por ali a fora, toda corocochó, cai aqui, cai acolá, sem poder com o peso do couro, até que deu na fonte. (ACQ, p. 208)

Neste contexto, a aranha, detentora de poder para destinar os animais e o quibungo é uma representação arquetípica do *Self*, em seu estado negativo, “símbolo que abrange todo o inconsciente”, com seu “efeito ambivalente” (VON FRANZ, 1964, p.216). A aranha oferece-se para ajudar o quibungo à autorrealização, mas acabou utilizando-o como alimento.

— Ah! Juriti! Se eu não te tivesse fito ficar bonita assim desse jeito, tu não irias voando por aí a fora, tão contente.

Ouvindo essas vozes, o quibungo perguntou mais que depressa:

— Oi! Aranha, tu sabes fazer a gente ficar bonito?

— Ora se sei...

— Pois então eu quero que tu me faças ficar bonito.

— Está bem. Vamos andando. (ACQ, p. 207)

[...]

Qual nada. O quibungo inchou nas coronhas, mas foi debalde. Estava arrochado que não podia nem dizer – piu. A aranha, aí, deu uma risadinha gostosa, puxou por uma quicezinha bem amolada começando a cortar os pedacinhos de carne do quibungo e a comê-los. (ACQ, p. 208)

O urubu é a projeção da paciência, da personalidade introvertida, embora demonstre um pouco de irritação, quando manipulado pela aranha, mas logo resolve ignorá-la. Mesmo irritado, o urubu não se rebela contra a aranha, preferindo deixá-la sozinha. A atitude dele parece querer dizer que, para ele não seria difícil encontrar comida em outro lugar.

E assim fez todas as vezes que o urubu ia comer uma fruta, até que o pobre do bicho se aborreceu com aquilo, voou e foi-se embora com a barriga vazia, deixando a aranha sozinha. (ACQ, p. 206)

Segundo Bettelheim (2003, p.128), os pássaros são representações “das aspirações mais altas e do ideal do ego”. Os pássaros, como seres aéreos, são símbolos da “transcendência” (VON FRANZ, 1964, p.148) e símbolo do “espírito”, mais característico para o feminino (JUNG, 2000, p.239). Na mitologia germânica, os pássaros pertencem a Wotan, deus da força, e, no Mediterrâneo a Apolo, deus da divina distância, que ameaçava ou protegia desde o alto dos céus, sendo identificado com o “sol e a luz da verdade”, representando, neste caso, a capacidade de profetizar e expressar a verdade característica da atitude da juriti.

“A aproximação espontânea de um pássaro é sinal de bem-aventurança” (MIGLIORINI, 1995, p.187), como acontece com o urubu que, ao aproximar-se da aranha, levou a boa sorte, possibilitando a ela uma oportunidade de conseguir comida. Por outro lado, o pássaro também comporta uma natureza sombria, uma vez símbolo, indica o caos, como é simbolizado na China (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 687). É valorizado pela capacidade de orientar-se no espaço e pela agilidade, mas é, também, indicador de instabilidade. Os pássaros podem indicar, simultaneamente, que está alvejando uma meta ou abandonando-a. Neste contexto, também se inscreve o urubu, uma vez que ele quer a fruta, mas abandona-a, em virtude de um obstáculo. Para a aranha, tanto o urubu, quanto a juriti, são a mediação entre o Céu e a Terra. A projeção dessas aves é indicadora de que a aranha é senhora do destino das espécies que dominam o espaço.

A projeção do jacaré é a personificação do *animus*. Detentor de um espírito de caridade e bondade, o jacaré encontra uma solução para o problema da aranha e, demonstrando iniciativa e objetividade, oferece guarida por uma noite. No entanto,

desprovido de intuição, não foi capaz de intuir a maldade da aranha que, durante a noite toda, ocupou-se em comer os ovos do ninho do jacaré.

— *Comadre aranha, vamos para casa. Vosmincê dorme hoje lá com a gente e amanhã e mando os meninos lhe passarem.* (ACQ, p. 206)

Ao perceber a “arte” da aranha, o jacaré é dominado pela ira e perde todo o equilíbrio demonstrado anteriormente, quando resolvia o problema da aranha, convidando-o para dormir na casa dele. Quando se percebe ludibriado, age, portanto, orientado pelo instinto enfurecido e desenfreado, pelo desejo de vingar-se da aranha. Nesse momento, falta-lhe planejamento e estratégia, o que o faz ficar em desvantagem em relação à aranha. Esse desequilíbrio do jacaré é atestado nas palavras de Von Franz (1985, p.188) em “[...] uma emoção é exatamente o deslizamento de terra, só que dentro de nós mesmos, e não fora”.

[...] Quando o jacaré foi ver o ninho, que só encontrou as cascas dos ovos, ficou para a vida não ter. Correu à beira do rio e gritou aos filhos que iam bem longe:

— *Meninos, tragam comadre aranha cá...*

— *Qual nada, retrucou a aranha. O compadre está dizendo para vocês me levarem depressa. Bota a canoa para frente.*

O jacaré, na beira do rio, acabando-se de gritar:

— *Meninos, tragam comadre aranha cá...* (ACQ, p. 207)

Os jacarezinhos são a projeção da obediência e da falta de discernimento. Entende-se que os jacarezinhos sejam a extensão do pai, uma vez filhotes. No entanto, por serem ainda muito jovens, sem experiência, não perceberam o erro em fazer a cama da aranha, justamente, em cima dos ovos, nem de compreender que deviam obediência ao pai e não a aranha. Além disso, sendo a personificação do *animus*, faltou-lhes intuição, semelhante ao pai. Ao ouvir duas ordens, a da aranha, depois a do pai, o *Ego* entra em conflito entre obedecer ao pai e obedecer à aranha. Vê-se, pois, que, tanto o jacaré, quanto os jacarezinhos são indicadores de que a aranha é senhora do destino, também, dos animais aquáticos.

Os jacarezinhos bem que estavam ouvindo. Mas a aranha repetia que o pai deles estava era mandando levarem-na depressa. (ACQ, p. 207)

Sobre a referência, no próprio conto, o *Negro africano, quando fica mais velho, vira quibungo. É um macacão peludo, que come crianças*: enquanto negro, tem-se a personificação do *animus*, no entanto, porque o enunciador projeta-o sob a *persona* de um macaco, o tipo de *animus* referente àquele não será objeto de discussão neste estudo, ficando, portanto, o *macacão* como referência para a emergência arquetípica.

O quibungo é um ente de origem negra, característico da Bahia, análogo ao famoso Papa-figo ou bicho-papão, personagem criado pelo imaginário popular, cuja intenção é alertar crianças em relação ao contato com estranhos. O conto referencia o quibungo, possivelmente, por dois fatores: primeiro por ser uma designação peculiar ao povo baiano, já que o conto foi coletado na Bahia; segundo porque o universo fictício do conto em discussão, em vez de projetar seres humanos, cuja analogia ao quibungo é ao Papa-figo, projeta, criativamente, uma paródia, em que animais personificados parodiam as relações humanas, com exceção para a zoomorfização do negro transformado em macaco.

Para causar terror às crianças, em alguns relatos, o Papa-figo é parecido com uma pessoa comum, em outros a aparência é construída de forma a causar impacto como é o caso do quibungo sob a imagem do macaco. O macaco simboliza uma figura animalesca, uma imagem desprezível do ser humano.

Na lenda do folclore brasileiro, o Papa-figo mata crianças com o objetivo de beber-lhes o sangue e comer-lhes o fígado, o que justifica a corruptela de papa-fígado. Fazia isso para curar-se de uma doença rara, o mal de Hansen, o que explicaria tanto a referência humana, quanto a aparência transfigurada. A crença popular ditava o uso do sangue e do fígado de crianças porque são puros, dessa forma curariam os doentes (PAPA-FIGO, 2010). Essa doença, popularmente designada por lepra, matou muitas pessoas, antes de a ciência encontrar a cura através da farmacologia. Além disso, é uma doença cujas pessoas acometidas eram discriminadas e afastadas do convívio social, fato relatado nas sagradas escrituras. Acreditava-se que a lepra era consequência do pecado, portanto as pessoas doentes eram impuras e deviam andar com roupas rasgadas, despenteadas e gritando a palavra “impuro” (BÍBLIA, LEVITICOS, 13:45-46).

O quibungo atesta o caráter popular do discurso, testemunhando a ideia de que os conteúdos desse tipo de narrativa veiculam valores de um povo, de acordo com o tempo e o espaço. Infere-se, a partir do discurso, que uma doença física (lepra), a ideia do pecado concebido como uma doença, o negro e o velho referenciam conteúdos recalcados condensados na imagem do quibungo. Neste contexto, este ente é a personificação arquetípica da *sombra* e revela-se, então, a razão por que a aranha tenta extirpá-lo.

A significação para a projeção do cupim esta imbricada à significação dada pelo enunciador a todo bicho. Se todo bicho não escutou os pedidos do quibungo para que o soltasse, sob a explicação de que o quibungo comeria os filhotes dele, significa dizer que, ao cupim insere-se a ideia de ruína, já que ele libertou o comedor de filhotes. É possível que o cupim seja a personificação do *animus*. Desprovido de sentimento e intuição, apenas pensou e creu que o quibungo falara a verdade, aderindo, portanto, ao pedido dele.

Tanto pediu, tanto rogou, até que o cupim juntou os companheiros e num instante roeram os cipós. (ACQ, p. 208)

Todos os bichos, que se constituem atores, aparecem, no discurso, sob uma máscara para a qual se designa o nome *persona*. São bichos, mas, na verdade, escondem a personalidade humana. Perfeitamente dramatizado, encontra-se em cada ator, uma essência correspondente a um arquétipo do inconsciente coletivo.

A temporalização, no plano da expressão, divide-se em tempo linguístico, que tem relação com a instância da enunciação, fixando o enunciador em relação aos fatos e o tempo crônico que organiza a enunciação a partir da emergência das unidades temporais de medida.

Os programas narrativos organizam-se a partir de tempos desordenados em relação ao *agora* presente, uma vez que os acontecimentos deslocam-se para um *então*, afastando-se do tempo da enunciação pelo mecanismo do contar. A voz do enunciador projeta-se no passado e no presente. No passado predomina o pretérito perfeito sobre os pretéritos imperfeito e mais-que-perfeito. O primeiro indica um fato concluído, o segundo, um acontecimento incompleto atravessado por outro, no passado, e o terceiro refere-se a um fato passado anterior a outro também passado, enquanto conjugação simples. Além disso, transmite a ideia de um acontecimento

acabado, no passado, sem qualquer ligação com o presente, enquanto conjugação composta.

***Houve** uma seca muito grande e não **tinha** nada para os bichos [...] (ACQ, p. 206)*

*Afinal de contas, **achou** o couro de um veado que **havia morrido** esturricado de sede [...] (ACQ, p. 208)*

*Aí **contou** o que se **passara**, arrematando: [...] (ACQ, p. 209)*

O presente do indicativo, projetado pela voz do enunciador acontece no modo indicativo. Na emergência dos verbos *ficar*, *virar*, *ser* e *comer*, como parte do texto informativo, inserido na ficção, cujo objetivo é melhor fazer-se entender e veicula uma verdade da crença popular que se estende até o momento presente. As demais formas verbais *passar* e *cair* certamente indicam uma vivência no passado, como se o enunciador estivesse revivendo o momento.

*(Negro africano, quando **fica** mais velho, **vira** quibungo. **É** um macacão todo peludo, que **come** crianças. Recôncavo da Bahia) (ACQ, p. 207)*

*Nisso **passa** uma juriti voando: [...] (ACQ, p. 207)*

*[...] toda corocochó, **cai** aqui, **cai** acolá, [...] (ACQ, p. 208)*

O afastamento do enunciador realiza-se pela presença do passado, cujas marcas indicam o deslocamento dos fatos para um tempo anterior. Trata-se da emergência de uma anterioridade, atestando uma debreagem temporal. Nesse sentido, tais ocorrências que encerram a ideia de passado fazem emergir dois sistemas temporais em que os momentos de referência assentam-se no presente e no passado. O sistema em que o momento de referência é o passado pressupõe três instâncias enunciativas: A primeira se refere ao processo mnemônico, em que a história *A aranha caranguejeira e o quibungo* habita o imaginário e, uma vez retomada, cria nova instância enunciativa, firmada no *agora* para, em seguida, ser recolocada no passado pelo discurso.

O outro sistema temporal, cujo momento de referência é o passado, emerge a partir da projeção do pretérito mais-que-perfeito em [...] *achou o couro de um veado que **havia morrido** esturricado de sede (ACQ, p. 208) e [...] contou o que se*

passara [...] (ACQ, p. 209). A primeira projeção, construção preferida pela oralidade, tem como concomitância o ato de *achar* o couro de veado, cuja anterioridade é a morte do veado e a posterioridade o *meter-se* dentro do couro. A segunda projeção verbal tem como concomitância o ato de contar o quanto foi enganado pela aranha, destacando-se como anterioridade a este contar, o passado recuperado pelo contar e como posterioridade a possibilidade de se vingar da aranha.

O tempo crônico emerge ora definido, ora indefinido, marcando, predominantemente, os momentos em que a aranha praticava suas ações maldosas contra os demais bichos com quem se relacionou. Infere-se, a partir dos marcadores temporais, que a aranha, mesmo nos momentos destinados ao descanso, estava ativa, praticando seus delitos.

Arraigada a esta posição, percebe-se uma *performance* firmada na pressa: a aranha está sempre apressada. Isso acontece, possivelmente, porque precisa fugir da perseguição, uma vez que tem consciência de que age orientada pelo mal. As referências denunciadoras do tempo crônico podem ser vislumbradas a seguir.

*E assim fez **todas as vezes** [...]* (ACQ, p. 206)

*Foram chegar em casa já **de noite** [...]* (ACQ, p. 206)

*Nessa pândega levaram **a noite inteira**.* (ACQ, p. 207)

***Mal foram rompendo as barras do dia** [...]* (ACQ, p. 207)

***No dia seguinte**, voltou e tornou a comer um bocado do quibungo.* (ACQ, p. 208)

*Assim fez **todos os dias**, até que o deixou nos ossos.* (ACQ, p. 208)

***Todos os dias** ficava de sentinela na fonte [...]* (ACQ, p. 208)

Somente a última referência temporal mantém relação com a *performance* do quibungo. Após ser enganado, o quibungo fica à espera da aranha para efetuar sua vingança. No entanto, desprovido de esperteza e malícia, atributos da sua inimiga, o quibungo mantém-se em posição de desvantagem.

A espacialização, no conto, divide-se em espaço linguístico, que remete ao lugar ocupado pelo enunciador em relação à enunciação e espaço tópico, que remete aos pontos referenciais onde se situam o enunciador e demais atores, no discurso.

Sendo *A aranha caranguejeira* e o quibungo um texto de autoria coletiva, fruto de uma sucessão de enunciações, o espaço linguístico varia de acordo com a posição do enunciador em cada instância enunciativa. Primeiramente, tem-se o espaço do *lá*, o da memória, quando acontece a rememoração da história. Em seguida, pelo processo de reconto, na narrativa em questão, o enunciador se coloca num *aqui* em oposição ao *lá* projetado.

Chegando lá, arriou a aranha e, quando se foi preparando para comer uma fruta [...] (ACQ, p. 206)

No entanto, caminhando pela sequência das enunciações, outro espaço é construído pelo enunciador, quando projeta os acontecimentos no passado. Esse terceiro espaço da sequência é o do *lá* que caracteriza o espaço do enunciado, onde o enunciador mais uma vez, encontra-se espacialmente debruado.

Em relação ao espaço tópico, as reflexões norteiam os pontos de referência que localizam os atores, bem como o contexto simbólico em que estão inseridos. São argumentações que encerram significações, no contexto específico do conto em análise. Manifesta essas características o ambiente rural que pressupõe uma floresta e constitui o espaço maior onde se destacam marcos específicos.

*Então, apareceu uma **árvore** cobertinha de frutas maduras [...] (ACQ, p. 206)*

*Chegando, porém, à beira do **rio** [...] (ACQ, p. 206)*

*[...] mais que depressa, escondendo-se **no mato**. (ACQ, p. 207)*

*O quibungo foi para **o mato** [...] (ACQ, p. 208)*

No espaço rural predomina a vida animal, em conformidade com a classificação do conto em questão. Os espaços específicos, por onde transitam os animais, destacam-se como características do meta-espaço, sugerindo conteúdos tanto conscientes quanto inconscientes.

Inicialmente, tem-se a projeção de uma árvore frutífera, única, que *apareceu* em meio à seca. A árvore simboliza a vida, em infinita evolução e em ascensão ao céu. Seu movimento dinâmico para cima ostenta o poder direcionado à fertilidade, à vida e à eternidade, assim como suas raízes fincadas ao solo e a ele se estendendo em busca de alimento, ao mesmo tempo em que o protege. Segundo Brandão

(1998, v. II, p. 59), por sua elevação, a árvore pode figurar como *Centro* do mundo. Trata-se de um centro mítico e não geográfico, múltiplo na terra e único no céu, caracterizando cada nação e, até mesmo, cada homem, pelo fato de unir “um desejo coletivo ou individual do homem e o poder sobrenatural de satisfazer esse desejo”. Além disso, pode representar a intersecção entre os três níveis cósmicos Céu, Terra e Inferno. No conto, a árvore é a única das árvores que tem frutos e constitui uma fonte de alimento para todos os animais do local. No entanto, a aranha domina a posse dos frutos, deixando, por exemplo, o urubu com fome. Nesse sentido, a árvore simboliza a centralização da *psique* individual, do *self*. Ao desejar todos os frutos da árvore, a aranha vivencia sua fantasia egocêntrica de querer tudo para si, não se importando com o bem-estar do próximo.

Quando chega à *beira do rio*, a aranha, sozinha, não consegue ultrapassá-lo, necessitando, para tanto, da ajuda do jacaré. O rio constitui um obstáculo no percurso da aranha. Encontrar um meio de passar através do rio é uma forma de vencê-lo. Nesse sentido, a aranha, ao fazê-lo, demonstra que pela malícia e astúcia é possível se sair bem.

No conto, há a projeção de um ninho em *Os jacarezinhos fizeram a cama dentro do **ninho** do jacaré, em cima dos ovos* (ACQ, p. 206). O ninho para os animais que nascem nele é sinônimo de ternura e aconchego. Segundo Bachelard (1978, p.258), o ninho é a “casa de vida” uma vez que continua a envolver o animalzinho que sai do ovo. Este, com seu formato oval, guardando a possibilidade de vida e morte, pode ser compreendido como símbolo do *self*. Passar a noite no ninho e em comer os ovos do jacaré sugere, mais uma vez, no nível arquetípico, a centralização da *psique* individual: a aranha com sua insaciável fome de poder, de autorrealização, enganou e traiu todos os animais que nela confiaram e ajudaram. Por outro lado, o ninho também simboliza a infantilidade, pois foi preparado como cama para a aranha pelos jacarezinhos que ainda não dispunham de experiências suficientes para entender que o ninho devia ser protegido de qualquer ser estranho a sua espécie.

Fonte é o local onde emerge água, simboliza origem, nascimento e ponto de partida. Das fontes nascem rios que deságuam no mar. E, pela beleza e encanto, é comum as pessoas construírem fontes em praças e jardins, embora não deem origem a rios. No conto, a fonte é um local construído por todos os animais do mato, com o objetivo específico de pegar a aranha. Reportando ao nível arquetípico, a

fonte aponta para o núcleo da *psique* individual que se converteu em coletiva pelo desejo do quibungo, unido ao dos animais, de vingar-se da aranha. No entanto, enquanto o quibungo apenas fica de sentinela, sem usufruir da água da fonte, a aranha, disfarçada de veado, [...] *chegou à beira da fonte, bebeu água, tomou banho e raspou-se* (ACQ, p. 208), levando vantagem sobre os animais como uma espécie de contravindança. Além disso, celebra seu enredo de intrigas em cima de uma árvore, demonstrando, mais uma vez que detém o poder, tendo em vista a simbologia da árvore referida anteriormente.

Após a análise do espaço, segue-se o exame dos procedimentos de tematização que remetem a investimentos semântico-conceituais e de figurativização que se destacam como elementos ou expressões do mundo exterior captados pelos sentidos.

O tema *egoísmo* está presente em todo conto, figurativizado pela *performance* da aranha que atua como ator central. Em todos os momentos de interação com os demais atores, a aranha mostrou-se egocêntrica: não dividiu as frutas com o urubu que a levou até a árvore; bebeu os ovos do jacaré que lhe deu guarida; e comeu todos os peixes que o quibungo pescou. Tais ações caracterizam um ser egocêntrico e, conseqüentemente, egoísta, vivendo a fantasia de imaginar que o mundo existe para servi-la.

— Não, urubu, **essa é minha**. Eu já tinha marcado ela para mim, assim que fui chegando.

O urubu voou e foi pousar junto a outra fruta. E, quando foi fazendo menção de bicá-la, a aranha tornou a gritar, dizendo:

— Não, urubu, essa não, que também **já tinha marcado para mim**. (ACQ, p. 206)

[...] De vez em quando a aranha **quebrava um ovo**, – paco! [...]

[...] Foi chegando-se devagar, e **começou a comer peixes**. (ACQ, p. 207)

Considera-se egoísta aquele que coloca seus interesses, desejos e necessidades como prioridade, em detrimento dos desejos e necessidades do outro. O *egoísmo*, como característica do egocentrismo, é natural na infância quando a criança ainda não aprendeu a lidar com os valores do outro. De acordo com Von Franz (1975, p. 241), quando uma pessoa tem um ego fraco, em geral, procura

compensar “a sua consciência de ego defeituosa” com um desenfreado egoísmo infantil, o qual só pode ser extinto, quando o ego for fortalecido e, conseqüentemente, amadurecido, possibilitando certa percepção social.

Atrelado ao tema *egoísmo* emerge o tema *traição*, marcando todo o enredo do conto, cuja figurativização também se assenta no agir da aranha. Por *traição* considera-se o ato de enganar, agindo sob uma máscara e não correspondendo com as expectativas. A aranha traiu o urubu e o jacaré, quando deles recebeu ajuda e retribuiu com a maldade. Ao quibungo, além de roubar-lhe os peixes, a aranha promete o que não pode, enganando-o e, ainda, sobre ele, lança seu desejo destruidor.

A aranha encarapitou-se nas costas do urubu, que saiu voando por ali a fora, em busca da árvore... Chegando lá, arriou a aranha e, quando se foi preparando para comer uma fruta, ela gritou-lhe:

— Não, urubu, essa é minha. Eu já tinha marcado ela para mim, assim que fui chegando. (ACQ, p. 206)

[...]

— Comadre aranha, vamos para casa. Vosmincê dorme hoje lá com a gente e amanhã e mando os meninos lhe passarem.

[...] Os jacarezinhos fizeram a cama dentro do ninho do jacaré, em cima dos ovos. Assim que a aranha se agasalhou, foi recomendando:

— Compadre, mande me passar bem cedo.

E começou a comer os ovos. (ACQ, p. 206)

[...]

O tolo do quibungo enconstou-se ao toco e a aranha enlinhou-o, enlinhou-o, amarrou-o, amarrou-o, até que ele ficou sem poder se mexer.

— Quibungo, vê lá se tu podes te bulir, disse então a aranha.

Qual nada. O quibungo inchou nas coronhas, mas foi debalde. Estava arrochado que não podia nem dizer – piu. A aranha, aí, deu uma risadinha gostosa, puxou por uma quicezinha bem amolada começando a cortar os pedacinhos de carne do quibungo e a comê-los. (ACQ, p. 208)

Em oposição aos temas abordados, emerge o tema *bondade*. Bondosas foram as atitudes do urubu e do jacaré, quando dispensaram ajuda à aranha, no

momento em que ela solicitou e no momento sem mesmo ela pedir. A diferença entre a atitude do urubu e do jacaré é que o primeiro, mesmo diante da traição, não se rebelou contra a aranha, enquanto o jacaré, quando se viu traído, desejou e procurou vingar-se. O primeiro exemplo de bondade é espiritual, não pediu nem cobrou recompensas. O segundo exemplo, no entanto, é natural, uma vez que o jacaré demonstra revolta e ira ao ser enganado. Os exemplos a seguir testemunham o tema *bondade*, nas condições referidas.

— ***Trepa aqui nas minhas costas, respondeu o urubu.***

[...] *E assim fez todas as vezes que o urubu ia comer uma fruta, até que o pobre do bicho se aborreceu com aquilo, voou e foi-se embora com a barriga vazia, deixando a aranha sozinha.*

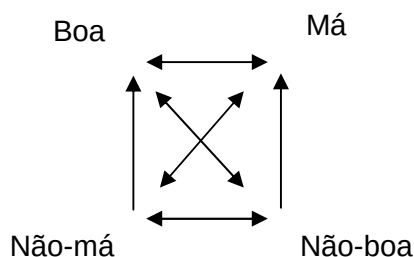
— ***Comadre aranha, vamos para casa. Vosmincê dorme hoje lá com a gente e amanhã e mando os meninos lhe passarem. (ACQ, p. 206)***

[...] *Quando o jacaré foi ver o ninho, que só encontrou as cascas dos ovos, ficou para a vida não ter. Correu à beira do rio e gritou aos filhos que iam bem longe:*

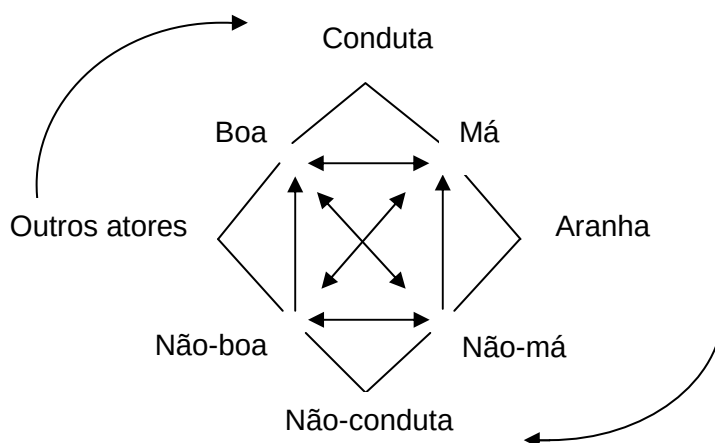
— *Meninos, tragam comadre aranha cá... (ACQ, p. 207)*

Enquanto os temas *egoísmo* e *traição* caracterizam o mal, aquilo que objetiva fazer o outro desconfortável, o tema *bondade* caracteriza o bem, por promover o conforto e o bem-estar do outro. Tais posições são valores firmados pelo conto, embora neste, a vitória seja privilégio do mal.

A sintaxe fundamental do conto *A aranha caranguejeira e o quibungo* apresenta como tensão dialética básica a oposição entre a *boa* e a *má qualidade da conduta* que direciona a atitude dos atores. No quadrado semiótico apresentam-se os termos contraditórios *não-boas* e *não-má*, negando os termos básicos. A dêixis positiva constitui-se pela *boa* e *não-má* e a dêixis negativa, pela *má* e *não-boas* conduta.

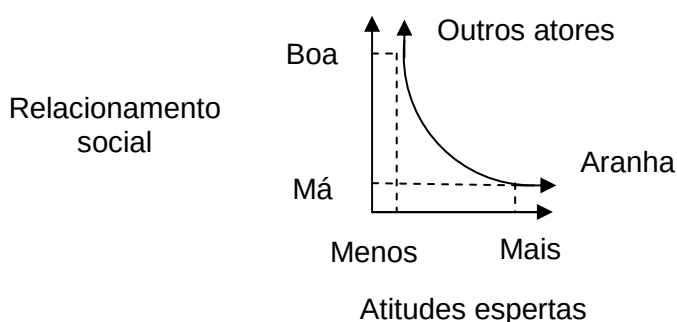


Progredindo a dialética para uma representação no octógono, destaca-se como unidade em que coexistem os opostos, a *conduta* dos atores que permeiam o cenário simbólico. Da relação de implicação entre *boa* e *não-má* conduta, emergem os *outros atores*, figurativizando o altruísmo. Da relação de implicação entre *má* e *não-bo*a emerge *aranha*, figurativizando o egoísmo.



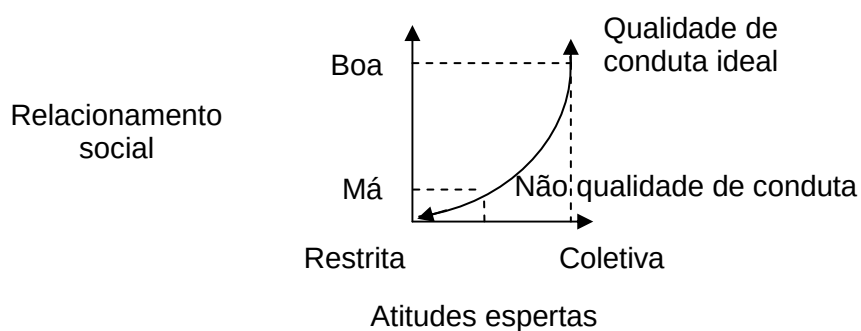
A direção da discussão que valoriza as atitudes dos outros bichos gera o princípio da participação, uma vez que os bichos mantêm-se unidos. Embora seja uma postura predominante no conto, as atitudes da aranha geram o princípio da exclusão, por destruir qualquer possibilidade de amizade duradoura.

Reportando à semiótica tensiva, é possível conceber a *conduta*, sendo analisada de acordo com a qualidade do *relacionamento social*, variando entre *boa* e *má*, e *quantidade de atitudes espertas*, variando entre *menos* e *mais*. O *relacionamento social* situa-se no eixo da intensidade, enquanto que a *quantidade de atitudes espertas* situa-se no eixo da extensidade.

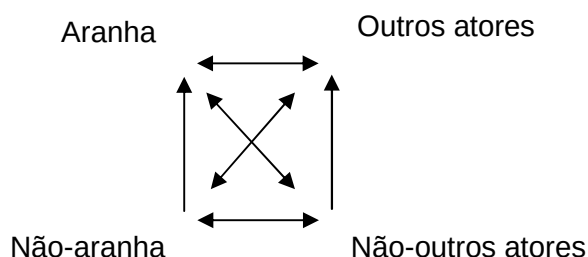


Da correlação entre os dois eixos resultam os termos *outros atores* e *aranha*. Os *outros atores* apresentam uma boa qualidade de *relacionamento social*, mas uma *menor quantidade de atitudes espertas*, no que se refere ao uso da inteligência. A *aranha* apresenta uma *maior quantidade de atitudes espertas*, mas contribui para um *mau relacionamento social*.

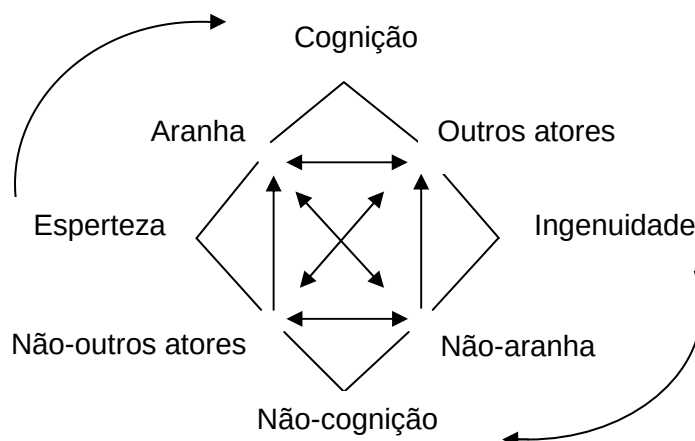
No sentido ascendente, a conduta deve eleger uma moral capaz de possibilitar uma correlação de maior valor, destacando tanto um conjunto de regras que possibilitem um *bom relacionamento social*, quanto uma *maior quantidade de atitudes espertas*. No outro polo, a má qualidade de *relacionamento social* e a *pouca demonstração de atitudes inteligentes* resulta num valor que não figure como regra moral a ser eleita.



Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostrou que a aranha se opõe aos demais atores, engendrando uma tensão dialética. Na dêixis positiva, situa-se a aranha com uma *boa cognição*, figurativizando a *esperteza*, enquanto, na dêixis negativa, situam-se os *outros atores* com uma *má cognição*, figurativizando a *ingenuidade*, uma vez que se deixam enganar facilmente pela aranha.

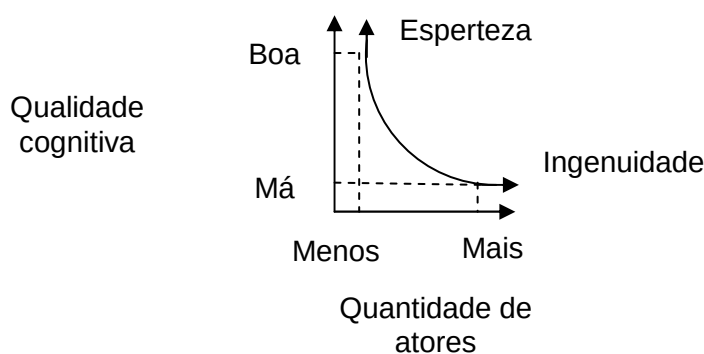


Evoluindo para o octógono semiótico, a unidade englobante dos opostos pode ser a qualidade *cognitiva das atitudes dos atores*. Da relação de implicação entre *aranha* e *não-outros atores*, emerge a *esperteza*; da relação de implicação entre *outros atores* e *não-aranha*, emerge a *ingenuidade*; e da relação entre os contraditórios *não-outros atores* e *não-aranha*, emerge a *não-qualidade cognitiva*. Dessa forma, a aranha está incluída na *boa qualidade de cognição*, enquanto os demais atores são excluídos dessa realidade.



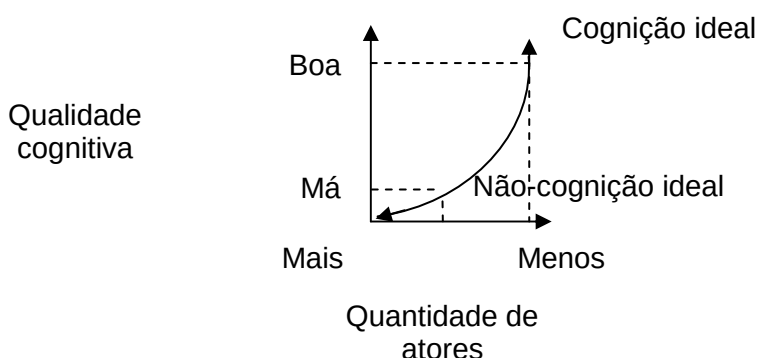
O conto pontua para a ideia de que, a *aranha*, embora má, está incluída numa realidade *cognitiva ideal*, possibilitando a ela se dar bem em todas as situações, enquanto os *outros atores*, excluídos de uma *boa cognição*, encontram-se sempre em desvantagem em relação à aranha.

Sob a ótica da semiótica tensiva, é possível conceber a *cognição dos atores*, sendo analisada segundo a *qualidade cognitiva*, variando entre *boa* e *má* e, segundo a *quantidade de atores* que a detém, variando entre *mais* e *menos*. *Qualidade cognitiva* situa-se no eixo da intensidade e a *quantidade de atores* no eixo da extensidade.

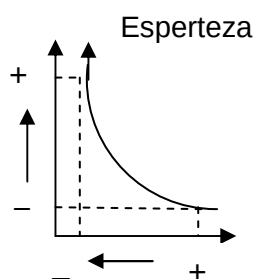


Da correlação dos dois eixos, resultam os valores *esperteza* e *ingenuidade*. A *esperteza* resulta de uma *boa qualidade cognitiva*, mas aparece apenas na personalidade da *aranha* que constitui uma quantidade pouco considerável. Os *outros bichos*, embora representarem uma quantidade mais elevada, apresentam uma *má qualidade cognitiva*.

No sentido ascendente, a correlação entre a *boa qualidade cognitiva* e a *maior quantidade de atores que a detém* gera a *cognição ideal*, produto de uma maior intensidade e mais extensidade. No outro polo, a correlação entre *má cognição* e *menos quantidade de atores* que a detém gera o valor *não-cognição ideal*, produto de menor intensidade e menos apreensão.

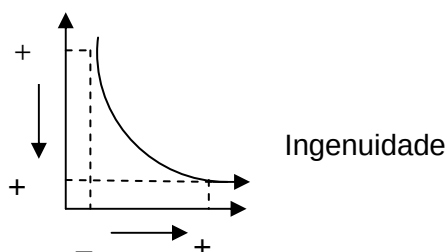


Dos valores que constam nas zonas de articulações, destaca-se a *esperteza* como um valor almejado pela *aranha*, sob a influência do mal. Assim, o esquema tensivo, sob o ponto de vista desse ator, é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se o gráfico.



A *ingenuidade*, como valor disfórico para a *aranha*, destaca-se eufórica para os outros bichos, uma vez que dele sempre faz uso, embora isso lhes deixe em

desvantagem perante a aranha. O esquema tensivo que representa o ponto de vista desses atores é o da correlação inversa e uma tensão descendente.



4.8 O macaco e a cabaça

4.8.1 Sinopse e segmentação

A narrativa se desenvolve em torno da história de um macaco que, em desavença com a onça e desejoso de ir à festa, sem ser visto por ela, serviu-se de uma cabaça como disfarce, intentando não ser reconhecido. Sob essa máscara, o macaco passou pela casa do cágado que acreditou ser um novo bicho e pela casa da onça sem ser visto, conseguindo participar da festa são e salvo.

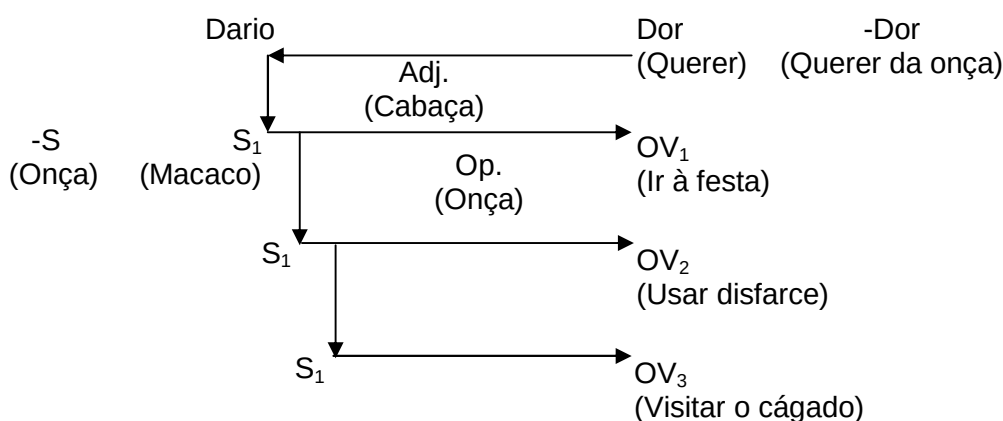
Segmentação

- Sg. 1 = O macaco, querendo ir à festa, mas com medo da onça, disfarça, entrando numa cabaça;
- Sg. 2 = O cágado conversa com o macaco, que está na cabaça, pensando ser um novo bicho;
- Sg. 3 = O macaco participa da festa sem que a onça o perceba.

4.8.2 Análise

No processo de narrativização do conto, destacam-se três sujeitos semióticos, em perfeita consonância com a classificação de facécias cuja narrativa é sempre curta, com a presença de poucos personagens.

O Sujeito Semiótico 1 (S_1) assume o revestimento figurativo de macaco, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer*. Automotivado, o S_1 tem como Objeto de valor principal ir à festa. Constituindo um obstáculo para o S_1 conseguir o que almeja, atua a onça como Oponente e Antissujeito. O querer da onça é o Antidestinator e, como Adjuvante, o S_1 conta com a cabaça, instrumento que o auxilia no disfarce (OV_2), permitindo não ser reconhecido pelo cágado ao visitá-lo (OV_3). Veja-se a síntese do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 :



A passagem do estado inicial de disjunção ao estado final de conjunção é realizado pelo próprio S_1 que, com uma competência modal assentada na malícia, executou uma *performance* que o permitiu atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$

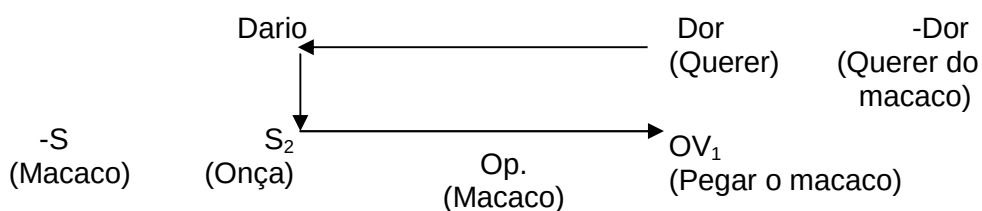


<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F [Dor (querer) → S ₁ (Macaco) (ser malicioso)]	∩ OV ₁ (ir à festa)	(querer-fazer)



<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores</u>
F [Dor (querer) → S ₁ (Macaco) (Usar o disfarce)]	∩ OV ₁ (ir à festa)	<u>descritivos</u> (malícia)

Sob o revestimento figurativo de onça, o S₂ instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* pegar o macaco – Objeto de Valor principal. O macaco, que impede o S₂ de realizar o seu desejo, atua como Oponente e Antissujeito. O querer do macaco constitui o Antidestinator. O S₂ não dispõe de um Adjuvante. Veja-se a síntese do programa narrativo principal S₂:



Observa-se, a partir do esquema acima, que o S₂ permaneceu no *querer*, o que contribuiu para o estado final de disjunção. A ausência de um Adjuvante e a presença de um Oponente denota uma relação prévia de disjunção. Com uma competência modal assentada na desatenção, o S₂ não pode agir contra o macaco. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cup OV_1)]$$

PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₂ (onça)]
(não perceber o macaco)

Privação

$\cup OV_1$
(pegar o macaco)

Valores modais

(querer)

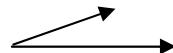
PN de performance

F

(agir contra o macaco)



neutralizada pela
esperteza do
macaco



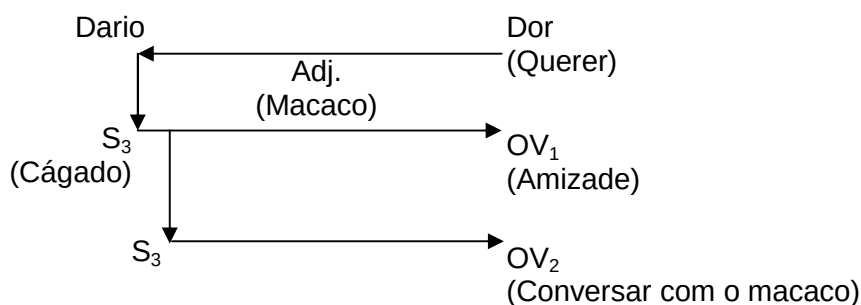
Privação

$[(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (\text{Antissujeito} \cap OV_1)]$

Valores descritivos

(indiferença)

O S₃, figurativizado pelo cágado, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer-fazer* amizade – Objeto de Valor principal. Como adjuvante atua o macaco, contribuindo para que o S₃ acredite estar efetivando uma nova amizade. O S₃ não tem Oponente que lhe imponha obstáculos em seu percurso. Para fazer amizade, o S₃ conversa com a cabaça (OV₂). Veja-se a síntese do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S₃:



A partir do percurso delimitado acima, percebe-se uma relação prévia de conjunção. Com uma competência modal firmada na ausência de malícia, o S₃ executa uma *performance* que lhe possibilita atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₃ (cágado)]
(ausência de malícia)

Aquisição

$\cap OV_1$
(amizade)

Valores modais

(querer-fazer)



PN de performance

F [Dor (querer) $\rightarrow$ S₃ (cágado)]
(conversar com a cabaça)

Aquisição

$\cap OV_1$
(amizade)

Valores

descritivos

(atenção)

Embrenhando-se no segundo momento do percurso gerativo da significação, intenta-se explorar os procedimentos de discursivização, analisando as relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação e de enunciado do conto, onde será observada, também, a presença dos arquétipos do inconsciente coletivo.

Em sincronia com as construções populares, a enunciação emerge, neste conto, através de um processo mnemônico, recuperando valores de um povo, de uma comunidade que dele se apropriou, em um determinado tempo e espaço. O enunciador projeta-se por um *eu* que se oculta, operando um processo de enunciação enunciva, por se colocar fora do enunciado, cujo distanciamento reflete uma debreagem enunciva em, por exemplo, *O macaco se intrigou com a onça e andava com medo dela* (MC, p. 331).

De posse do universo cultural que tem como suporte a tradição oral de um povo, o enunciador projeta seres que pertencem ao universo animal (irracional), personificando-os, com o objetivo de construir o simulacro das relações humanas, destacando a figura de um anti-herói que, divertindo, transmite uma moral fundada na malícia. O enunciador, neste conto, cuja moral comunga com o provérbio “Quem não é maior, tem que ser o melhor”, quer defender a ideia de que a esperteza e a astúcia são as melhores armas contra a força e a coragem. O matreiro macaco usou sua inteligência para encontrar uma maneira segura de participar da festa, sem ser vista pela onça, sua inimiga.

Então ideou um meio de ir à festa sem ser visto pela onça. Para isso meteu-se dentro de uma cabaça grande e dava certo impulso e assim andava. [...] Assim foi andando e passou pela casa da onça, e viu a festa e nada sofreu. (MC, p. 331).

Para fazer valer sua afirmação, o enunciador coloca em cena três atores nomeados pelo papel temático, indicando a espécie a que pertence. São eles: macaco, onça e cágado. Todos os atores são projetados, no enunciado, por uma debreagem enunciativa, visto que são apenas referidos pelo enunciador, em terceira pessoa. Veja-se:

Atores	Enunciação enunciativa
Macaco	O macaco se <i>intrigou</i> com a onça e andava com medo dela. (MC, p. 331). Passando em casa do cágado , este acreditou ser um bicho novo. (MC, p. 331).
Onça	
Cágado	

Ao projetar o macaco, o enunciador constrói a caricatura de um ser humano, cuja personalidade revela-se malandra e desejosa por um lugar de destaque. Em consonância com o conto facecioso, o macaco é um herói picaresco que busca sobrepor-se diante de uma situação de desigualdade. Embora de porte mais frágil que a onça, a astúcia do macaco, a criatividade e a esperteza fá-lo vitorioso. Instintivo e desinibido, seu *Ego* realiza os prazeres de um inconsciente reprimido.

O macaco se intrigou com a onça e andava com medo dela. (MC, p. 331).

[...]

Então ideou um meio de ir à festa sem ser visto pela onça. (MC, p. 331).

Desejoso por realizar-se e mostrar-se capaz, o macaco faz uso de uma cabaça como disfarce, constituindo a máscara, ou seja, a *persona* com que se apresenta na festa. Por encontrar criativamente, uma maneira de participar da vida social, sem ser visto pelo inimigo, bem como pelo teste que faz, usando sua máscara para visitar o cágado, a personalidade encenada pelo macaco caracteriza

aquele que possui “iniciativa e capacidade de planejamento” (VON FRANZ, 1964, p.194). Trata-se, portanto, da projeção do *animus* na *psique* feminina.

Ao projetar a onça em *O macaco se intrigou com a onça e andava com medo dela*. (MC, p. 331), o enunciador intensifica a fraqueza do macaco, sem, ao menos, referendar a fortaleza da onça, uma vez que esta jaz na *psique* coletiva como forte e valente, ao mesmo tempo em que pontua para a ideia de que a malandragem está acima da coragem.

A onça é um animal mamífero, ataca para comer ou se defender, logo instintivo e primitivo. A este felino, através da atuação do macaco está arraigada a ideia de poder, de superioridade. De acordo com Rímole (2000, p.87), o simbolismo central da onça assenta-se na “agressividade destemida e traiçoeira, representando o lado destruidor, indomável e imprevisível da natureza”. Essa destruição impulsiva “não é passível de ser absolvida pelo ego, podendo até destruí-lo”. A onça é a projeção arquetípica da *anima*, aspectos femininos na *psique* masculina.

Para Ramos (1999, p.201), a “força selvagem instintiva” simbolizada pela onça, na *psique* individual, quando adequadamente incorporada, transmuta-se numa energia que possibilita proteção e defesa contra as ameaças à integridade da pessoa. Por outro lado, quando essas forças são mal compreendidas, são negadas e entram em choque com forças opostas. No conto aflora o conflito entra a onça, personificando a *anima*, e o macaco, simbolizando o *animus*, como a reiteração da milenar “guerra dos sexos”.

A história da humanidade é marcada pela desigualdade dos sexos, colocando a mulher em segundo plano, sob violências e injustiças. Isso acontece, possivelmente, pelo desejo de negar o poder que ela detém tão presente no arquétipo feminino da Grande Mãe, a Geia que nutre e cuida. Essa força é presente também nas deusas gregas Ártemis, Atená e Héstia, as três grandes virgens invulneráveis, que nunca se deixaram dominar por seus pares masculinos. Outra deusa veiculadora dos atributos femininos é Afrodite, a deusa alquímica, sujeita a transmutações, tanto inspiradora dos amores carnavais (Afrodite Urania) como do amor etéreo (Afrodite Celeste). A violência e o abuso que figuram na relação homem X mulher mantém uma analogia com o mito das deusas Hera, Deméter-Coré e Deméter-Perséfone, as três deusas vulneráveis que foram violentadas, raptadas e humilhadas por seus consortes (BRANDÃO, 1998, v. III p. 343). A inferioridade do feminino é intensificada pela religião quando coloca Eva como a motivadora de

todos os males que há sobre a terra. A partir de então, ao homem é cobrada a coragem e a valentia. A expressão “homem não chora” é um exemplo popular dessa exigência.

No conto, a *anima* que a onça personifica mantém analogia com a representação arquetípica de Hera, esposa canônica de Zeus, no sentido de que a onça e o macaco, possivelmente, possam constituir uma relação inscrita pelo *hieros gamos*. A explicação para esta afirmação pode ser encontrada em Brandão (BRANDÃO, 1998, v. III p. 344) quando explica que tantas foram as traições de Zeus à esposa que fizeram de Hera, “a guardiã dos amores legítimos, uma divindade de fisionomia séria, dura e de temperamento irritadiço e explosivo”, atributos subjacentes a uma onça. A mulher, símbolo de Hera, uma vez traída, “Torna-se, de imediato, mal-humorada, irritadiça e nervosa”.

Assim, o desejo de o homem sobrepor-se a mulher, inscrito no conto, pode ser confirmado pela afirmação de Jung (1991, p. 202) quando escreve que “Os leões, como todos os animais selvagens, indicam afetos latentes”, como também pelas palavras de Alcoforado (2008, p. 166) ao afirmar que o conto facecioso é uma modalidade “preferida pelos narradores do sexo masculino e, frequentemente, em lugares públicos”.

Em *O Macaco e a cabaça* acrescenta-se mais uma façanha da vida do pícaro. O macaco, em vez de agir com violência contra a onça, disfarça, para enganá-la e poder ir à festa. Neste sentido, a facécia encerra um caráter chistoso, em consonância com o pensamento de Freud (1977, v. 8, p.123) sobre o chiste, quando explica que a agressão proibida por lei é substituída pela investida social e obriga-se a criar uma nova técnica de investida, objetivando o aliciamento de uma terceira pessoa contra o inimigo e, assim “Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, pela linha transversa, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso”. Significa que, em um primeiro plano de leitura, é possível, dentro do universo fictício, identificar as seguintes pessoas: a primeira pessoa como sendo o macaco, ou seja, o idealizador do disfarce; a segunda pessoa, a onça, a pessoa rebaixada; a terceira pessoa, o cágado que não riu, mas comungou com o disfarce; e a quarta pessoa seria a nova *persona* assumida pelo macaco, portanto, a cabaça. Em um segundo plano de leitura, a primeira pessoa é o enunciador coletivo a segunda pessoa é o feminino ridicularizado, a terceira pessoa o enunciatário ouvinte

e a quarta pessoa o contador, a figura popular que transmite, verbalmente, a história que provoca riso. O modelo de agressão física é transformado em modelo de agressão expressa pela palavra que possibilita a organização do simbólico.

É por esta razão que a narrativa picaresca não pode ser lida só como comicidade enquanto fim em si mesmo, ela oferece um processo de funcionamento de crítica social, embora a maneira de engendramento do cômico não seja elaborada satisfatoriamente. Nisto está inscrito que “a substância do cômico independe da comicidade, consistindo na substância do pensamento expresso no cômico mediante arranjo especial” (FREUD, 1977, v.8, p.111).

A significação central para este discurso firma-se, justamente, no percurso desse simbolismo tradicional subjacente a imagem da onça, análogo ao feminino, em favor da malandragem praticada pelo macaco. O caráter ousado e corajoso do macaco, mesmo sob uma máscara, ao despistar-se da onça, fá-lo melhor e, portanto, central, como forma de catarse, rindo, criticando do mais poderoso e ridicularizando-o publicamente, como testemunha a história sobre a mulher. O conto *O macaco e a cabaça* pode ser concebido como uma vingança masculina, uma liberação de tensões e o relaxamento do *Ego* através do riso frente ao recalcado.

Ao projetar o macaco, em sua nova aparência, indo visitar o cágado, o enunciador parece querer dizer que ao cágado compete avaliar a eficiência do disfarce. O cágado condensa valores tais como: observação, centralidade, estabilidade e, principalmente amizade, uma vez que foi capaz de interagir com um ser extremamente diferente do seu universo animado e, possivelmente, sabendo de quem se tratava, não foi irônico. Inconscientemente, indica o pensamento firmado na ideia de o macaco, como personificação do homem instável em suas relações com o sexo oposto, ter licença para atitudes malandras em relação à onça, como personificação da mulher.

*“Anda cabaça,
Que nunca andaste,
Sexta, sábado,
Domingo, segunda...
Mas, como quiseram,
Em bicho viraste.” (MC, p. 331).*

Na enunciação do cágado destinada à cabaça, está pressuposto que o cágado sabe que a cabaça era, na verdade, apenas uma *persona*. Outro ser, portanto, se escondia no interior da cabaça, no entanto, entendeu a necessidade de quem quer que fosse assim proceder, comungando, dessa forma, com a malandragem do macaco.

Certamente, esse acordo é uma estratégia do enunciador, que comunga com a *performance* do macaco e, assim como o macaco, deseja que ele participe da festa. Esse argumento sustenta-se, como já mencionado, na ideia de que esse tipo de narrativa é, geralmente, contado por um homem e o macaco simboliza o homem infiel. O cágado, da mesma forma que a tartaruga, pode simbolizar “massa confusa” (JUNG, 1991, p.165). É um animal primitivo de sangue frio, simbolizando o aspecto instintivo do inconsciente.

Outro aspecto relevante e, possivelmente, o mais direcionado ao conto, é que o cágado, com sua carapaça arredondada pode representar o céu, e a parte de baixo, mais reta, a terra (RÉPTEIS, 2010) ou, provavelmente, a dualidade corpo e espírito. É, certamente, por esta simbologia que o enunciador, inconscientemente, projeta-o, com o objetivo de deferir o disfarce. Nesse sentido, o cágado é a representação arquetípica do *self*, cujo objetivo, no discurso, foi harmonizar a tensão entre os opostos.

O cágado, poeticamente, legaliza a sexta, o sábado, o domingo e a segunda para que o macaco participe da festa sob a imagem da cabaça. Talvez, a projeção para esses dias esteja ligada ao hábito que o povo tem de fazer festas nos finais de semana ou nos dias imediatamente ligados ao fim de semana. Mas, também, pode ter relação com a ideia de encantamento²⁷, uma vez que os encantamentos sempre configuram dentro de certos limites de tempo.

A temporalização focaliza os mecanismos inerentes à análise do tempo, no enunciado, abordando-o de um lado, como o momento de referência relacionado à enunciação, estabelecendo as oposições temporais da língua e, de outro, estruturando a enunciação a partir das unidades temporais de medida, culturalmente construídas.

Em *O macaco e a cabaça*, o enunciador encontra-se distante do *agora* da enunciação. Os acontecimentos que constituem parte do enunciado são projetados,

²⁷ Ver título original dessa versão em *Versões dos contos populares analisados*, no capítulo três *Situando o corpus*..

predominantemente, no passado, destacando-se nos pretéritos perfeito e imperfeito com a predominância do primeiro sobre o segundo, passível de percepção em *O macaco se **intrigou** com a onça e **andava** com medo dela* (MC, p. 331).

Tais referências são responsáveis pelo afastamento do enunciador e possibilita o surgimento de três instâncias enunciativas: a primeira refere-se ao processo mnemônico inscrito no imaginário passado e que, ao ser recuperado pelo enunciador, constrói outra enunciação inscrita no presente para, em seguida, a história *O macaco e a cabaça* ser projetada novamente no passado. Essa sequência enunciativa testemunha a presença de um enunciador coletivo, cujo discurso é, incessantemente, retomado e readaptado de acordo com a geração, o espaço e a comunidade que dele se apropria.

O tempo crônico figura somente na enunciação enunciativa que caracteriza a debreagem interna, cujo ator responsável direto pela projeção é o cágado. Tais referências marcam a divisão da semana, como uma espécie de licitação atribuída ao disfarce do macaco pelo cágado.

Sexta, sábado,

Domingo, segunda... (MC, p. 331).

Os dias referidos parecem ter relação com a ideia de diversão veiculada pelo lexema *festa*. São nos finais de semana – sábado e domingo – em que, habitualmente, o povo participa de festividades. E porque se trata de um malandro, um boêmio, personificado pelo macaco, a ele é permitido a participação a partir da sexta-feira, ultrapassando até mesmo a segunda, ideia sugerida pela presença das reticências.

Assim como a temporalização, os mecanismos de instauração do espaço se dividem em espaço linguístico que localiza o enunciador em relação à enunciação e o espaço tópico, caracterizado pela instauração de pontos referenciais que localizam os atores, no discurso.

Em virtude de o conto *O macaco e a cabaça* ser fruto de uma sucessão de enunciações, uma vez que sua autoria é coletiva, o espaço linguístico muda de acordo com a posição que o enunciador ocupa em cada instância enunciativa. A primeira equivale ao espaço do *lá*, ou seja, da memória, de onde emerge a história do macaco. Ao expressar o advérbio *lá*, em [...] e *o macaco para lá ir [...]* (MC, p.

331), o enunciador se coloca no *aqui*, por oposição ao *lá*. Numa terceira instância, ao projetar os fatos no passado, o enunciador constrói outro espaço, o do *lá*, uma vez que a enunciação materializa-se em enunciado.

O espaço tópico, responsável por localizar e caracterizar os atores, no texto, figura indeterminado. Além dessas funções, também denunciam valores coletivos e individuais que são transmitidos pelo espaço específico *casa* e pela ideia de lugar indeterminado, através da locução adverbial locativa *em certa parte*.

*Ora, havia uma festa **em certa parte**, e o macaco para lá ir, tinha de passar em **casa** da onça. (MC, p. 331).*

Em certa parte, espaço onde vai acontecer a festa, transmite uma inexatidão que valoriza o evento em detrimento do lugar. Festas são reuniões, cuja finalidade é a alegria e o divertimento sem preocupações com as responsabilidades que condicionam o indivíduo a rotinas e à estabilidade. O querer ir à festa em *certa parte*, bem como a ausência de uma casa específica para o macaco, reitera a personalidade caricatural do malandro que este ser personifica, cuja reflexão foi delineada na actorialização.

O outro espaço projetado no discurso é *casa*. O enunciador destaca a casa da onça, espaço hostil aos afetos do macaco que sente medo da onça e a casa do cágado, espaço visitado pelo macaco e agradável a ele por abrigar um ente que aceitou tal qual se mostrou: dentro de uma cabaça.

No sentido denotativo, casa é um tipo de morada e/ou abrigo, criada pelo homem, cujo objetivo foi o desejo e a necessidade de conforto, estabilidade e mais proteção. A casa tem a marca daquele que nela reside, seja uma marca objetiva ou subjetiva. Assim, de caverna a casa, em seus múltiplos formatos, a moradia mantém relação com a intimidade do ente que nela habita. Nesse sentido Bachelard (1978, p.197) escreve que “as imagens da casa seguem dois sentidos: estão em nós, assim como nós estamos nela”. Além disso, casa pode ser concebida como o universo psíquico de cada um.

Assim, ao projetar a casa como espaço físico, o enunciador constrói uma metáfora da *anima*, representada pela imagem da onça que personifica a mulher e do *self* representado pelo cágado que atua como mediador entre *anima* e *animus*, não para uni-los, mas para harmonizar a tensão entre ambos. Projetar uma casa

para a onça e outra para o cágado é remeter aos apelos para uma consciência da verticalidade e um convite ao macaco para a consciência de centralidade, uma vez que a casa é sempre imaginada como ser concentrado. Nesse sentido, a casa funciona como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208).

*[...] tinha de passar em **casa da onça**.*

*Passando em **casa do cágado**, [...] (MC, p. 331).*

Seguindo pelo viés da análise que considera o espaço físico como a projeção do universo psíquico, a relação entre a presença de uma casa para a onça e outra para o cágado e a ausência de uma casa para o macaco, marca uma idiossincracia de um (macaco) em relação aos outros (onça e cágado). O macaco é o único ator que transita nos dois ambientes e, ainda, deseja e vai a *certa parte*. O temperamento peculiar que caracteriza a relação intersubjetiva entre o macaco e a onça é responsável pelo conflito que constitui a chave para o desenrolar da trama.

Adentrando nos procedimentos de tematização e figurativização, objetiva-se extrair temas que são investimentos semântico-conceituais os quais explicam acontecimentos do mundo natural e as figuras responsáveis pela percepção temática.

A *esperteza* é um tema recorrente, no conto, assentado na *performance* do macaco que idealizou uma maneira de se beneficiar diante da posição desfavorável em que estava inserido. Encontrando um “jeitinho brasileiro”, o macaco demonstra uma capacidade maliciosa e, sob uma postura malandra, resolve seu problema, disfarçando-se dentro de uma cabaça. Segundo Bettelheim (2003, p. 121), “A esperteza pode ser um dom da natureza; é intelecto independente de caráter”. A figurativização do tema *esperteza* pode ser vislumbrada em *Então ideou um meio de ir à festa sem ser visto pela onça*.

Imbricado ao tema *esperteza*, emerge o tema *astúcia*, caracterizando a habilidade de enganar do macaco, ao colocar em prática o que idealizou. Entrar na cabaça e fazê-la locomover-se constitui uma *astúcia*, enquanto arquitetar o plano constitui uma *esperteza*. A figurativização para o tema *astúcia* pode ser testemunhada nas figuras a seguir.

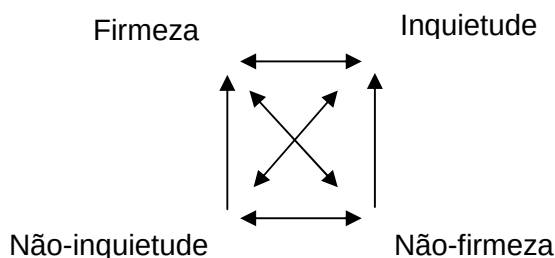
*Para isso **meteu-se dentro de uma cabaça grande e dava certo impulso e assim andava.** (MC, p. 331).*

Comumente, contrário à *astúcia* e a *esperteza* destaca-se a *coragem*. No conto, a figurativização para o tema *coragem* está pressuposta no lexema onça em *O macaco se intrigou com a **onça** e **andava com medo dela*** (MC, p. 331). Embora a ela o enunciador não delegue voz, a coragem da onça está pressuposta no medo demonstrado pelo macaco quando idealiza uma maneira de ir à festa sem ser visto por ela. Esta não precisa se esconder, uma vez que é corajosa e forte, em detrimento da fragilidade do macaco.

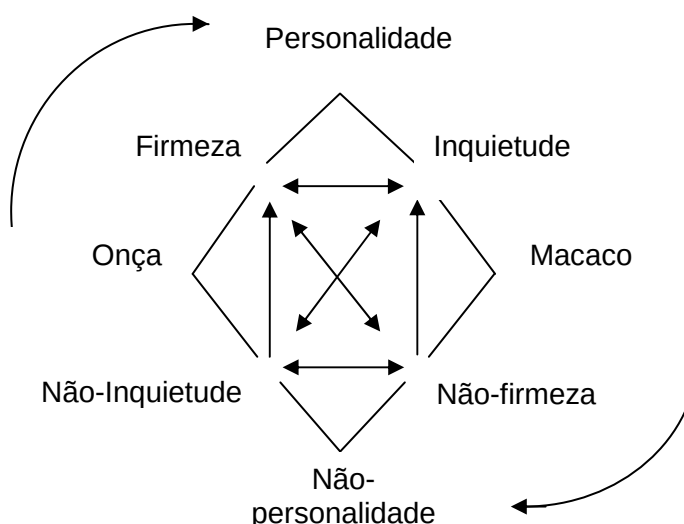
É possível pensar que a ousadia do macaco consiste num ato de coragem. No entanto, trata-se de uma ousadia infantil a que Von Franz (1985, p. 18) vai chamar de “pseudo-coragem”, cuja origem está na inconsciência e na falta de respeito. Segundo a autora, “é uma característica comum através da qual o homem de repente se vê na área do arquétipo do mal”.

O macaco, personificação do *animus*, e a onça, personificação da *anima*, detêm atributos incompatíveis, uma vez que esta se sustenta na estabilidade pelo permanecer em casa, enquanto aquele, na instabilidade, uma vez que o enunciador não destaca uma morada certa para ele. Tal idiossincrasia é comum na relação *animus/anima* que requer sempre um processo de individuação.

A sintaxe fundamental do conto *O macaco e a cabaça* apresenta uma tensão dialética entre os opostos *firmeza* e *inquiétude*, a gerar o sentido do texto. No quadrado semiótico, apresentam-se os contraditórios *não-inquiétude* e *não-firmeza*, negando os opostos, respectivamente. A dêixis negativa fica constituída pelos termos *firmeza* e *não-inquiétude* e a dêixis negativa, pelos termos *inquiétude* e *não-firmeza*.

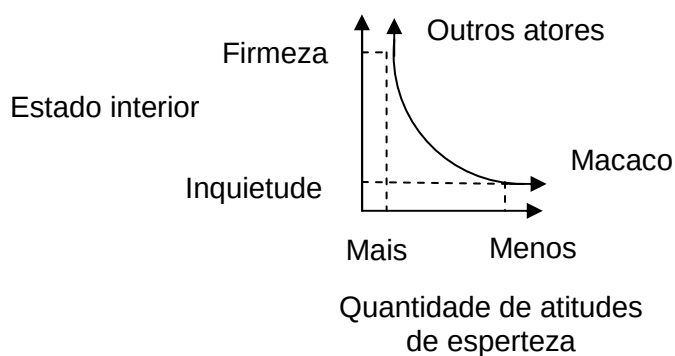


Evoluindo para o octógono semiótico, o domínio englobante dos opostos pode ser *personalidade*. Da relação de implicação entre *inquietaude* e *não-firmeza*, emerge o *macaco*; da relação de implicação entre *firmeza* e *não-inquietaude* emerge a *onça*; e da relação entre os contraditórios *não-inquietaude* e *não-firmeza* tem-se *personalidade indesejável*.



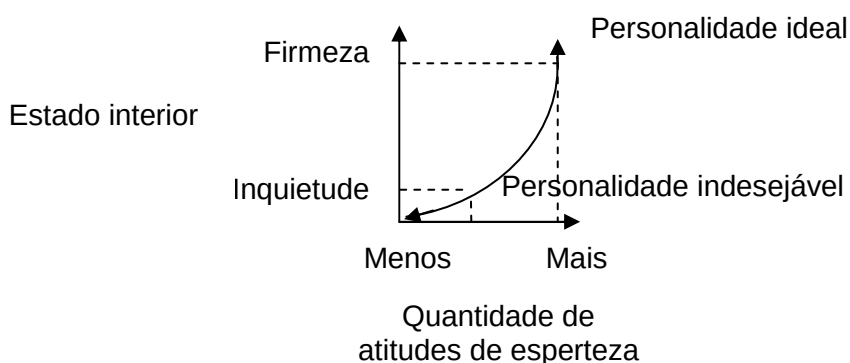
No conto, firmou-se uma tensão entre a firmeza e a inquietaude da personalidade. Enquanto o macaco gera o percurso da exclusão, uma vez que demonstra inquietaude e inconstância em seus relacionamentos, a onça e o cágado geram o percurso da participação, porque suas personalidades apresentam-se estáveis, o que, certamente, favorece ao relacionamento duradouro.

Sob a ótica da semiótica tensiva, é possível conceber a *personalidade* sendo analisada de acordo com o *estado interior* e a *quantidade de atitudes de esperteza*. No eixo da intensidade situa-se o *estado interior* variando entre *firmeza* e *inquietaude*, enquanto no eixo da extensidade, situa-se a *quantidade de atitudes espertas*, variando entre *mais* e *menos*.

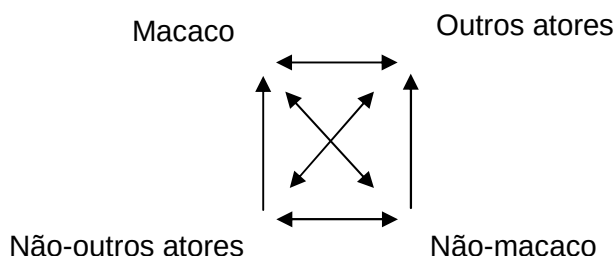


Da correlação entre os dois eixos são gerados os valores *outros atores* e *macaco*. Os *outros atores* apresentam um *estado interior* de *firmeza*, mas menos *atitudes de esperteza*. O *macaco* apresenta uma maior quantidade de *atitudes espertas*, mas um *estado interior* de *inquietação*.

No sentido ascendente a *personalidade* deve assentar-se numa correlação de maior valor, buscando um *estado interior* de *firmeza* e uma maior *quantidade de atitudes de esperteza*, no sentido de inteligência. No outro polo, o *estado interior* assentado na *inquietação*, em correlação com menos *atitudes inteligentes* deve ser um valor declinado, uma vez que apresenta uma *personalidade indesejável*.

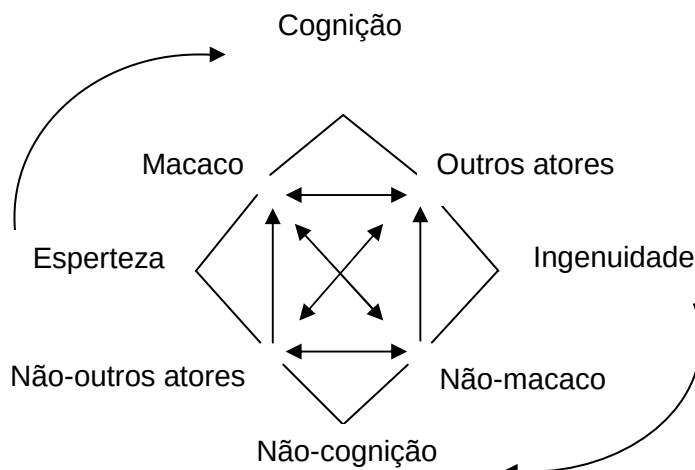


Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostrou que o *macaco* se opõe aos *demaís atores*, construindo uma tensão dialética. No quadrado semiótico, a dêixis positiva ocupada pelo *macaco* sem os *outros atores*, figurativizando a *esperteza* e, a dêixis negativa, pelos *outros atores* sem o *macaco*, figurativizando a *inquietação*.



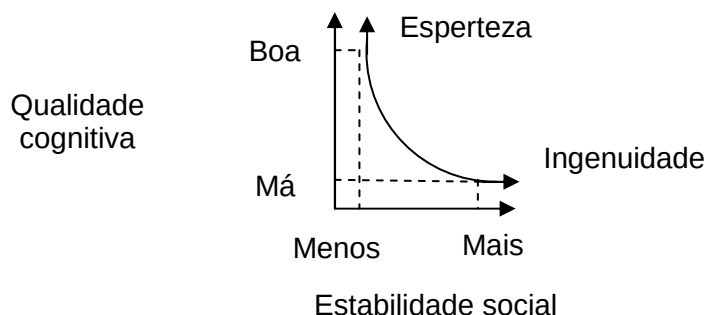
Evoluindo a dialética para o octógono, a *cognição* constitui o domínio englobante dos opostos. Da relação de implicação entre *macaco* e *não-outros atores*, emerge a *esperteza*; da relação de implicação entre *outros atores* e *não-*

macaco, emerge a *ingenuidade*. Da relação entre os contraditórios *não-outros atores* e *não-macaco* tem-se a *não-cognição*.



O conto direciona a discussão para a valorização das atitudes do macaco que, apesar de fraco fisicamente, malandro e infiel, é esperto, incluído numa boa articulação cognitiva, em detrimento dos demais atores, que são excluídos dessa realidade.

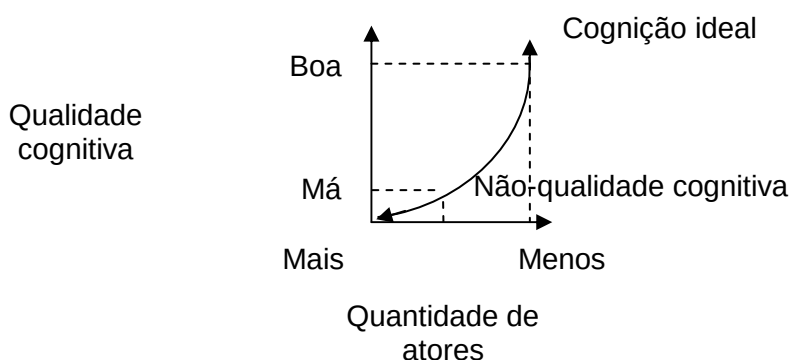
Reportando à semiótica tensiva, é possível conceber a *cognição* dos atores, sendo analisada segundo sua *qualidade*, situada no eixo da intensidade e, segundo a *estabilidade social* que ela possibilita, situada no eixo da extensidade. A *qualidade cognitiva* varia entre boa e má, enquanto a *estabilidade social* varia entre *menos* e *mais*.



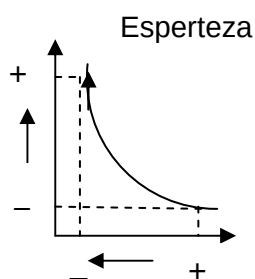
Da correlação dos dois eixos, resultam os valores *esperteza* e *ingenuidade*. A *esperteza* é caracterizada por uma *boa qualidade cognitiva*, mas apresenta menos

estabilidade social. A *ingenuidade*, embora apresente uma maior *estabilidade social*, assenta-se numa *má qualidade cognitiva*.

No sentido ascendente, a correlação entre a *boa qualidade cognitiva* e uma maior *estabilidade social* gera a *cognição ideal*, de maior intensidade e mais extensidade. No outro polo, a correlação entre uma *má cognição* e uma menor *estabilidade social* gera uma *não-qualidade cognitiva*, de menor *intensidade* e menos *estabilidade social*.

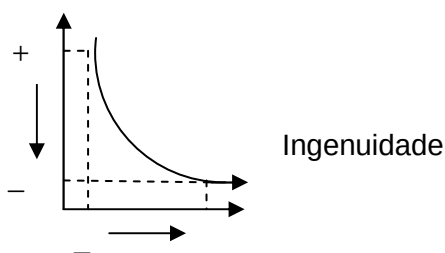


Reportando ao ponto de vista dos atores do conto, dos valores gerados no espaço das articulações, destaca-se a *esperteza*, valor eufórico para o macaco, portador dos valores defendidos pelo enunciador. O esquema tensivo, sob o ponto de vista desse ator é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se a representação gráfica.



A *ingenuidade*, como valor disfórico para macaco, é eufórico para onça. Embora a onça não participe, efetivamente, dos fatos enredados no conto, seus valores estão subjacentes, uma vez que fica clara a sua oposição aos valores do macaco. O esquema tensivo que representa o ponto de vista da onça é o da

correlação inversa de uma tensão descendente. Observe-se a representação gráfica desse esquema.



4.9 A menina dos brincos de ouro

4.9.1 Sinopse e segmentação

A narrativa focaliza a história de uma menina que recebeu da mãe o presente de uns brincos de ouro. Habituada a ir à fonte banhar-se e pegar água, antes, sempre tirava os brincos e os colocava sobre uma pedra, repondo, na orelha, logo após o asseio do corpo. Um dia, esquecendo os brincos na fonte, retornou para recuperá-los, mas foi presa por um velho que a colocou dentro de um surrão, dizendo que ela cantasse sempre que ele ordenasse, senão batia-lhe com o bordão. Com isso intentava enganar as pessoas para usurpar-lhes dinheiro. O velho assim procedeu até que um dia chegou à casa da mãe da menina e, enquanto o velho dormia, as moças tiraram-na de dentro do surrão, substituindo-a por fezes. O velho, tentando retornar a malícia habitual, foi surpreendido ao bater no surrão.

Segmentação

Sg. 1 = A mãe presenteia a filha com uns brincos de ouro;

Sg. 2 = A filha esquece os brincos na pedra e tenta recuperá-los;

Sg. 3 = A menina é presa pelo velho que a coloca dentro do surrão;

Sg. 4 = O velho obriga a menina a cantar e as pessoas, acreditando que era o surrão, dão-lhe dinheiro;

Sg. 5 = A mãe da menina reconhece a voz da filha;

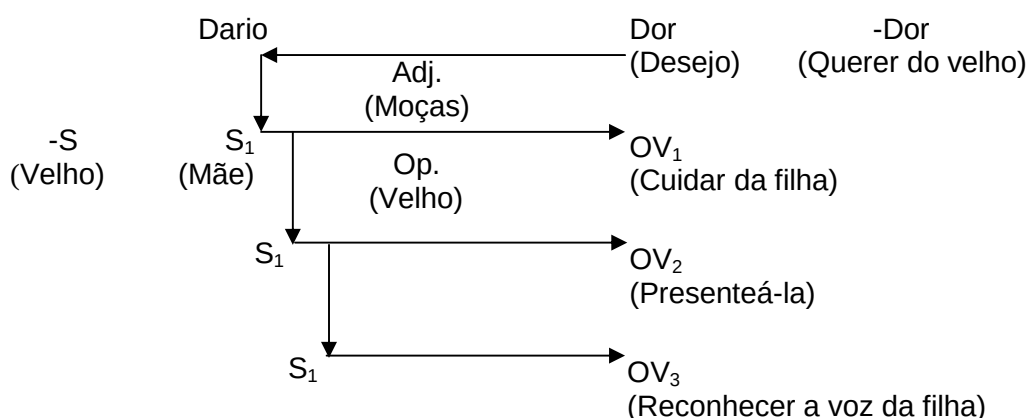
Sg. 6 = Depois que o velho adormece, as moças retiram a menina de dentro do surrão, substituindo-a por fezes;

Sg. 7 = O velho é surpreendido quando descobre que em vez da menina, no surrão havia fezes.

4.9.2 Análise

Do processo de narrativização emergem seis sujeitos semióticos, entre os quais dois desses são representados por um mesmo ator.

O Sujeito semiótico 1 (S_1) assume o revestimento figurativo de mãe, instaurando-se, na narrativa, pela modalização de um *querer*. Automotivado, o S_1 realiza um percurso, cujo objetivo é cuidar da filha - Objeto de Valor principal. As moças que o auxiliam, executando as últimas ações que permitem ao S_1 cuidar da filha, atuam como Adjuvantes. O velho que sequestra a filha do S_1 , atua como Oponente e, também, Antissujeito. E como Antidestinator destaca-se o querer do velho. Para cuidar da filha, o S_1 presenteia a menina com uns brincos de ouro (OV_2) e reconhece a voz da filha (OV_3) que está dentro do surrão. Veja-se a representação gráfica do programa narrativo principal e dos programas auxiliares do S_1 .



O S_1 inicia o percurso disjunto do seu objeto de valor e termina conjunto com o mesmo, por um fazer transformador próprio, cuja competência modal qualifica-o como cauteloso, possibilitando-o a executar uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_1 \cup OV_1) \rightarrow (S_1 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_1 (mãe)]
(ser cauteloso)

Aquisição

$\cap OV_1$
(cuidar da filha)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_1 (mãe)]
(agir em favor da filha)

Aquisição

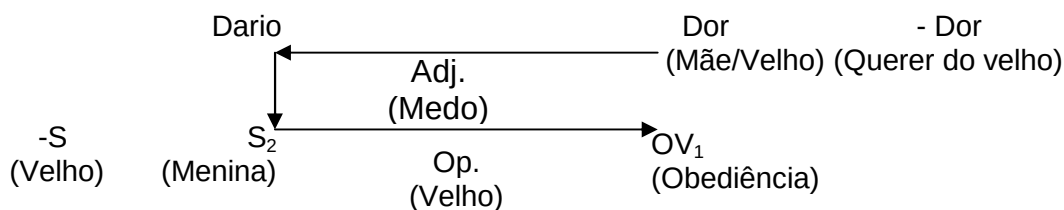
$\cap OV_1$
(cuidar da filha)

Valores

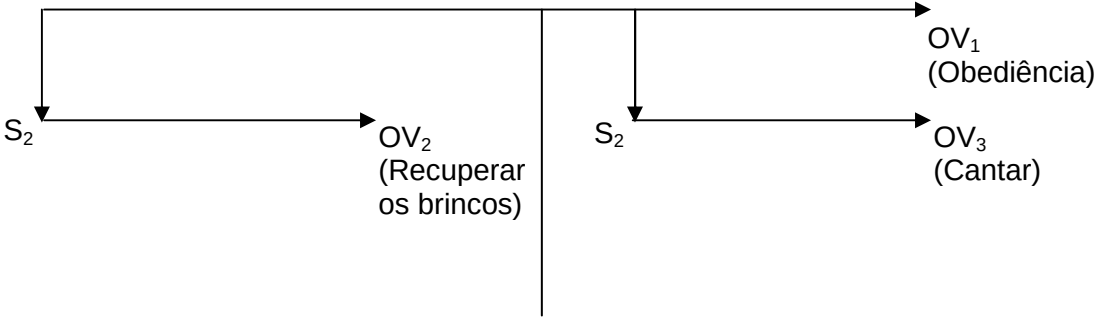
descritivos

(cuidados)

Sob o revestimento figurativo de menina, o S_2 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *dever-ser* obediente – Objeto de Valor principal. Automotivado, o S_2 tem como Adjuvante o medo que o impulsiona a obedecer para não ser surrada. O Oponente é o velho que também atua como Antissujeito. O Antidestinator é o querer do velho. Veja-se o programa narrativo principal do S_2 , no primeiro momento do seu percurso.



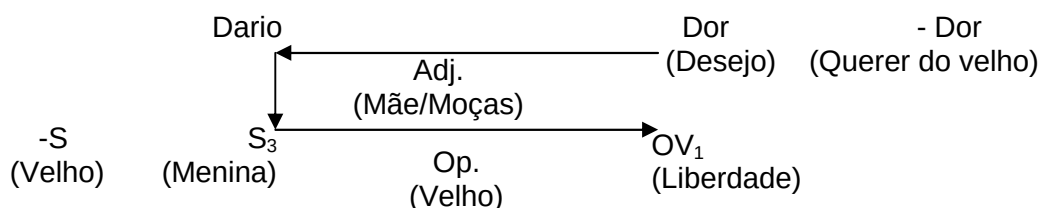
O S₂ tem um percurso dividido em dois momentos: no primeiro momento, o S₂ é sujeito de um querer obedecer à mãe e, para tal, tenta recuperar os brincos (OV₂) esquecidos na pedra; no segundo momento, o S₂ sai do julgo materno e passa para o julgo do velho que o sequestrou e, para obedecê-lo, o S₂ canta (OV₃) dentro do surrão. Veja-se percurso narrativo do S₂:



O S₂ finaliza seu percurso conjunto de seu objeto de valor, uma vez que apresenta uma competência modal assentada na sujeição. Com medo de ser punido, o S₂ não se rebela contra aqueles que o subjagam, executando o que lhes é imposto. Observe-se o esquema a seguir:

$F = [(S_2 \cup OV_1) \rightarrow (S_2 \cap OV_1)]$		
		
<u>PN de competência</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (sujeitar-se)	$\cap OV_1$ (obediência)	(dever-ser)
		
<u>PN de performance</u>	<u>Aquisição</u>	<u>Valores</u>
F (não se rebelar)	$\cap Ov_1$ (obediência)	<u>descritivos</u> (sujeição)

Como sujeito de um *querer-ser* livre do julgo do velho, a menina assume o papel actancial de S_3 , cujo Objeto de Valor principal é a liberdade. O velho que o aprisiona atua como Oponente e Antissujeito. Assim, o querer do velho é o Antidestinator. Auxiliando em seu percurso pela busca de liberdade, aparece mãe e as moças. Veja-se o programa narrativo principal do S_3 .



O estado inicial do S_3 caracteriza-se pela disjunção com seu objeto de valor, passando ao estado final de conjunção, uma vez que sua competência modal firma-se na esperança de ser libertada. Assim, executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_3 \cup OV_1) \rightarrow (S_3 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_3 (menina)]
(ser esperançosa)

Aquisição

$\cap OV_1$
(liberdade)

Valores modais

(dever-ser)



PN de performance

F [Dor (desejo) $\rightarrow$ S_3 (menina)]
(esperar)

Aquisição

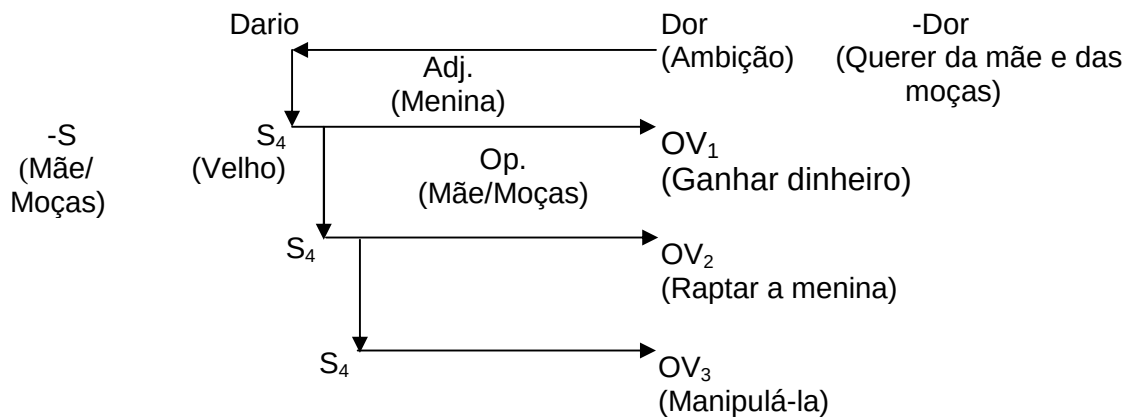
$\cap OV_1$
(liberdade)

Valores

descritivos
(esperança)

Figurativizado pelo velho, o S_4 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* ganhar dinheiro. Motivado pela ambição, o S_4 tem como Adjuvante a menina. A mãe da menina e as moças atuam como Oponentes e Antissujeitos e o

querer delas como Antidestinador. Para ganhar dinheiro o S₄ rapta a menina (OV₂) e a manipula (OV₃). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S₄.



O S₄ termina seu percurso conjunto com seu objeto de valor. Com uma competência modal firmada na tentativa de enganar as pessoas, o querer do S₄ é enfraquecido pela esperteza da mãe da menina e das moças. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (S_4 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (ambição) → S₄ (velho)
(enganar as pessoas)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(liberdade)

Valores modais

(dever-ser)

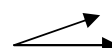


PN de performance

F
(manipular a menina) → neutralizada pela cautela da mãe e habilidade das moças)

Privação

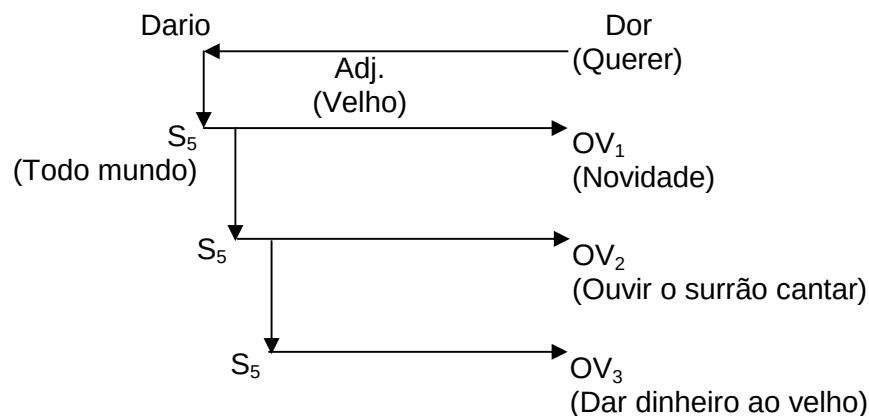
$$[(S_4 \cup OV_1) \rightarrow (Antissujeito \cap Ov_1)]$$



Valores descritivos

(agressividade)

Figurativizado por todo mundo, o S_5 instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer* novidade - Objeto de valor principal. Automotivado e sem Oponente, conta com o auxílio do velho, enquanto Adjuvante para mostrar-lhe algo diferente. O velho faz o S_5 crer que o surrão cantava (OV_2) e, por isso, o S_5 dava dinheiro ao velho (OV_3). Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_5 .



O S_5 realiza um percurso que lhe permite a conjunção com seu objeto de valor. Com uma competência modal assentada na admiração, o S_5 executa uma *performance* que lhe permite atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_5 \cup OV_1) \rightarrow (S_5 \cap OV_1)]$$



PN de competência

F
(admirar-se)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S_5 (todo mundo)]

Aquisição

$\cap OV_1$
(novidade)

Valores modais

(crer)



PN de performance

F
(Pagar pelo espetáculo)

[Dor (querer) $\rightarrow$ S_5 (todo mundo)]

Aquisição

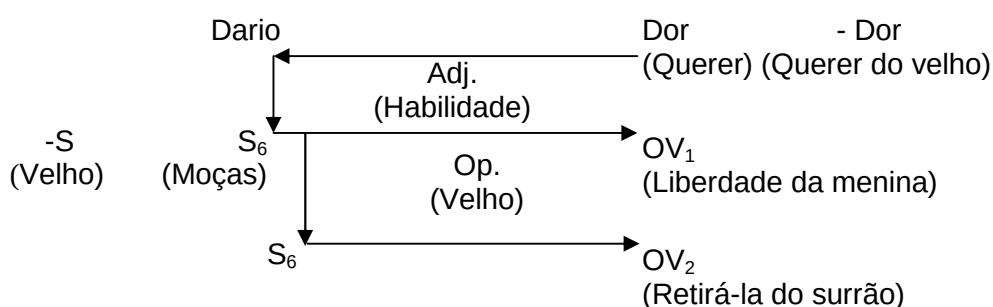
$\cap OV_1$
(novidade)

Valores

descritivos

(crença)

O S_6 , figurativizado pelas moças, instaura-se, na narrativa, pela modalização de um *querer*. Automotivado, o S_6 tem como Objeto de Valor principal a liberdade da menina. A habilidade com que desempenha seu fazer constitui seu Adjuvante. O velho atua como Oponente e Antissujeito e o querer do velho como Antidestinator. Para libertar a menina, o S_6 retira-a do surrão (OV_2), substituindo-a por fezes. Veja-se o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S_6 .



O fazer transformador pelo estado final de conjunção é executado pelo próprio S_6 . A competência modal do S_6 sustenta-se na esperteza sobre a maldade do velho, possibilitando atingir o objetivo almejado. Observe-se o esquema a seguir:

$$F = [(S_6 \cup OV_1) \rightarrow (S_{56} \cap OV_1)]$$



PN de competência

F [Dor (querer) → S_6 (moças)]
(ser esperto)

Aquisição

$\cap OV_1$
(liberdade da menina)

Valores modais

(querer)



PN de performance

F [Dor (querer) → S_6 (moças)]
(retirar a menina do surrão)

Aquisição

$\cap OV_1$
(liberdade da menina)

Valores

descritivos
(astúcia)

Adentrando no segundo momento do percurso gerativo da significação, busca-se analisar as relações intersubjetivas de tempo e de espaço, de enunciação

e de enunciado, onde será explorada, também, a presença dos arquétipos do inconsciente coletivo presentes no conto.

O processo de enunciação do conto *A menina dos brincos de ouro* emerge de lembranças guardadas na memória e que constituem a simbiose dos valores de um enunciador coletivo, instaurando um enunciatário que comunga com aquele de tais valores, aproximando-os pelo caráter popular de ambos. Neste conto, destaca-se um enunciador projetado por um *eu* que se oculta, acionando um processo de enunciação enunciva, pois não diz *eu*, dessa forma, distancia-se por um processo de debreagem enunciva.

Quando a menina ia à fonte buscar água e tomar banho, costumava tirar os brincos e botá-los em cima de uma pedra. (MBO, p. 1)

Criando um modelo de realidade em que os acontecimentos são estranhos à lógica convencional, o enunciador, no plano consciente, parece querer defender a ideia de que a obediência aos pais constitui um meio seguro de se proteger contra o mal que habita o mundo, por meio, especialmente, da prática humana. Por outro lado, no plano inconsciente, (re)constrói uma narrativa entremeada de imagens que simbolizam conteúdos universais pré-infantis, ou seja, representam os arquétipos do inconsciente coletivo cuja temática, por exemplo, reflete a violência sexual contra a mulher.

O velho pegou a menina, meteu ela dentro de um surrão (um saco de couro), coseu o surrão e disse à menina que ia sair com ela de porta em porta para ganhar a vida e que, quando ele ordenasse, ela cantasse dentro do surrão senão ele bateria com o bordão (cajado). (MBO, p. 1)

Para atribuir valor de verdade à lição que quer repassar, o enunciador coloca em cena cinco atores nomeados pelo papel temático: um designando maternidade (mãe); três indicando a fase da vida em que se encontram (menina, moça, velho); e um indicando um grupo de pessoas de um determinado lugar (todo mundo). Todos são projetados, no discurso, por uma debreagem enunciva, por serem referidos pelo enunciador que narra em terceira pessoa.

*Uma Mãe, que era muito má (severa e rude) para os filhos, deu de presente a sua filhinha um par de brincos de ouro. [...] Quando a **menina** ia à fonte buscar água e tomar banho, [...] (MBO, p. 1)*

***Todo mundo** ficava admirado e dava dinheiro ao **velho**. (MBO, p. 2)*

*As **moças** foram, abriram o surrão e tiraram a menina [...] (MBO, p. 3)*

Ao projetar a mãe da menina, o enunciador personifica o arquétipo materno. Caracterizá-la de *má*, seguido da explicação de que a maldade consiste em ser *rude* e *severa*, sugere a ideia de uma postura ambivalente da mãe: ela é *má* e cuidadosa ao mesmo tempo. No primeiro caso, ela é exigente e isso, certamente, incomoda a menina, no segundo caso, a mãe é cuidadosa como convém à postura universal de uma mãe.

Uma Mãe, que era muito má (severa e rude) para os filhos, deu de presente a sua filhinha um par de brincos de ouro. (MBO, p. 1)

Esse aspecto ambivalente condensa valores que podem ser explicados a partir do mito das moíras, senhoras do destino, detentoras do poder sobre a vida e a morte (BRANDÃO, 1998, v.I. p.162). Segundo Brandão (1998, v.I. p.230), “As moíras são, a personificação do destino individual da ‘parcela’ que toca a cada um neste mundo”. Significa dizer que cada pessoa herda e guarda uma moíra, uma parte da vida, de felicidade e de desgraça.

Como a moíra Cloto, a mãe puxa o fio que possibilita vida à filha, ou seja, concebe-a, alimenta-a, cuida, polindo-a física e interiormente como o ourives poli o ouro. Como Láqueses, presenteia a filha com os brincos de ouro, ou seja, potencializa-a para compreender o segredo da vida, com seus ensinamentos. Como Átropos, “corta o fio da vida” e “não volta atrás”. Esse cortar o fio pode metaforizar a inevitável morte da infância, em virtude de uma nova fase, ou, simplesmente, a prisão em que a menina viveu, fruto da “desobediência” e da desatenção.

A mãe conduz a filha à fonte da vida, uma vez que a procriou. A mãe também mantém analogia com Geia, a mãe-terra, que alimenta e cuida, o solo de onde jorra a fonte de vida. No sentido conotativo, é “o espírito que anima” que inicia a menina no sentido da vida, explicando-lhes os segredos (JUNG, 1991, p.133).

Um dia ela foi à fonte, tomou banho, encheu o pote e voltou para casa, esquecendo-se dos brincos. (MBO, p. 1)

A água com que a menina se banha é também sinônimo de fonte de vida, a sabedoria materna que dispensa cuidados, fertilizando a *psique*. E é por isso que a menina, além de banhar-se, enche o pote e leva-o consigo. O pote sugere a ideia de útero, receptáculo e, cheio de água pode indicar menarca, numa analogia a água como o sangue que dá vida ao planeta. Carregar o pote com água indica que a menina é uma mulher.

Na projeção da menina, o enunciador, possivelmente, quer mostrar que a desobediência e a falta de atenção acarretam sérios problemas ao crescimento interior. A menina é o exemplo de uma pessoa em crescimento físico e cognitivo, caminhando por relações intersubjetivas traumáticas.

Inconscientemente, o descuido que a faz esquecer os brincos, concebido como desobediência, expressa o desejo de escapar da “prisão materna” em que acreditava estar. É como se uma força, no íntimo dela, fizesse-a esquecer a infância e os cuidados da mãe, atraindo-a ao mundo exterior. Inscreve-se, nesse ponto, o conflito entre *Id* e *Superego*. Na verdade, trata-se de uma força impulsionadora ao crescimento. Na menina essa força emergiu descontrolada e a permitiu viver uma experiência precoce com o sexo oposto.

Ser colocada dentro do surrão²⁸ por um velho que a bateria com um bordão²⁹, caso não fizesse o que ele ordenava, sugere a ideia de iniciação sexual e, neste caso, traumática, uma vez existir a superioridade de um sobre o outro, firmada na violência. O velho pode não ser necessariamente, um ancião, mas, um homem mais velho, mais experiente que a prende e a obriga a fazer o que ele quer.

O velho pegou a menina, meteu ela dentro de um surrão (um saco de couro), coseu o surrão e disse à menina que ia sair com ela de porta em porta para ganhar a vida e que, quando ele ordenasse, ela cantasse dentro do surrão senão ele bateria com o bordão (cajado). (MBO, p. 1)

²⁸ Saco de couro.

²⁹ Espécie de vara de bater.

A expressão *saco de couro* para definir o surrão e a projeção do *bordão*, sugerem a genitália masculina. A menina passou a ser explorada sexualmente uma vez que está explícita a ideia de prisão forçada: o surrão foi costurado para a menina não sair.

Costurar o surrão com a menina dentro indica que ela era obrigada a silenciar, proibida de revelar, a quem quer que fosse sobre a violência a que estava submetida. O surrão funciona, também, como uma máscara, ou seja, a *persona* sob a qual o velho apresentava a menina publicamente. Além disso, o surrão cantava, como se a menina tivesse que se mostrar bela, uma vez que o canto sugere beleza, mesmo inspirado em realidades tristes.

Assim, a projeção do velho é a personificação do *animus* negativo, uma vez que era radical, violento e oportunista. Perder os brincos de ouro e ser aprisionado pelo velho indica que o brilho das potencialidades de crescimento interior saudável foi apagado. O velho é a metáfora de Mercúrio, seduzindo o alquimista para levá-lo à perdição. Jung (1991, p.75-76-77) explica que por ser Mercúrio o planeta mais próximo do sol, justifica sua afinidade com o ouro. O ouro, enquanto metal é dissolvido pelo mercúrio que apaga seu brilho solar. Segundo o autor, durante toda a Idade Média, o ouro constituiu objeto misterioso da especulação dos filósofos da natureza. Seguindo por este viés, os brincos de ouro representavam a possibilidade de constituição do *self*, potencializado pelas orientações da mãe. Deixá-lo sobre uma pedra reitera a ideia de *self*, uma vez que pedra constitui, mitologicamente, o *Centro* do mundo. Esse centro mítico é único no céu e múltiplo na terra, característico de cada civilização, uma vez que esta tem seu “ponto de vista”, entendido como “junção entre desejo coletivo e o poder da força sobrenatural para satisfazer esse desejo. O centro é o canal de comunicação entre Céu, Terra e Inferno. No conto, o centro é a comunicação entre o mistério da sabedoria de vida, que a levaria ao Céu metáfora da felicidade, potencializada pela mãe e representada pelos brincos de ouro; a Geia, a mãe-terra que alimenta e cuida representada pela mãe, elemento do mundo sensível habitante da Terra; e a prisão como metáfora do Inferno, representado pelo surrão do velho e o próprio velho. Além disso, pedra e homem “exprimem um duplo movimento de subida e descida”, uma vez que “o homem nasce de Deus e a ele retorna” (BRANDÃO, 1998, v. II, p. 59). Essa é a ideia de perda das potencialidades de sabedoria, em virtude da prisão vivida pela menina, pela pulsão antecipada em deixar a infância.

A projeção da moças personifica a *anima*. As moças são a extensão da mãe porque realiza o desejo desta, libertando a menina. É possível concebê-las como as amigas da mãe e da filha que, assim como a mãe, queriam o bem da menina. Nesse sentido, a *anima* por ela personificada é positiva por fazer valer a liberdade, a amizade e a vida.

As moças foram, abriram o surrão e tiraram a menina que já estava muito fraca, quase para morrer. (MBO, p. 3)

Ao projetar todo mundo em **Todo mundo** ficava admirado e dava dinheiro ao velho (MBO, p. 2), acreditando no velho, o enunciador quer dar crédito de verdade à existência de um ser que rapta e prende crianças, ou mesmo, de que os homens mais experientes são perigosos, reforçando a lição que o conto veicula. No plano inconsciente, reitera a ideia do cânone machista que inferioriza e explora a mulher, retirando suas potencialidades e transformando-a em objeto de seus interesses.

Na análise da temporalização, destaca-se o tempo linguístico, que remete à instância da enunciação, identificando o enunciador em relação aos acontecimentos e o tempo crônico que engendra a enunciação, partindo das unidades temporais de medida, inseridas no discurso.

Os programas narrativos assentam-se em tempos desordenados em relação ao tempo da enunciação, em virtude do afastamento dos fatos para um *então*, distante do *agora*. No texto, o tempo projetado pela voz do enunciador, emerge, predominantemente, no pretérito perfeito, com ocorrências do pretérito imperfeito. Além desses, identifica-se, também, uma ocorrência do pretérito-mais-que-perfeito. O primeiro indica uma ação totalmente realizada no passado, enquanto o segundo indica um fato passado inacabado e descrevem os fatos com uma ideia de progressão à medida que a narrativa avança. O terceiro tempo remete a um fato passado anterior a outro fato, também, passado.

*Um dia ela **foi** à fonte, **tomou** banho, **encheu** o pote e **voltou** para casa [...]*

*Quando a menina **ia** à fonte [...] (MBO, p. 1)*

*[...] a peça que as moças **tinham pregado**. (MBO, p. 3)*

O emprego do pretérito imperfeito do subjuntivo, em [...] *quando ele ordenasse, ela cantasse [...]* (MBO, p. 1), veicula um valor de futuro, em relação ao momento inscrito no passado *O velho [...] disse à menina* (MBO, p. 1). De qualquer maneira, tais tempos transmitem a ideia de distanciamento.

No conto, o futuro do pretérito projetado pela voz do enunciador em [...] *senão ele **bateria** com o bordão (cajado)* (MBO, p. 1), constitui a indicação da possibilidade de a menina ser vítima da violência do velho, caso ela não cantasse, seria surrada. Trata-se de uma manipulação intimidadora, cuja ação prometida não se efetiva, uma vez que a menina obedece a ordem recebida do velho.

A partir das referências de tempo extraídas do texto, é possível a identificação de dois sistemas temporais: um em que o momento de referência é o presente e outro em que o momento de referência é o passado. No primeiro sistema o tempo emerge desordenado em relação ao tempo da enunciação, uma vez que os acontecimentos são deslocados para um *então*, distante do presente pela ação de contar. Tais tempos fazem emergir três instâncias enunciativas: uma primeira, correspondente ao processo mnemônico, em que a história *A menina dos brincos de ouro* ocupa o imaginário simbólico; uma segunda, quando o enunciador recupera a história, construindo uma nova enunciação, no presente, e uma terceira, em que a história é recolocada no passado pelo discurso.

O sistema temporal em que o momento de referência é o passado, no interior do discurso, firma-se a partir dos verbos *ordenar*, *cantar*, no pretérito imperfeito, e *bater*, no futuro do pretérito. A concomitância é o ato de cantar, cuja anterioridade é a ordem que a menina recebe e a posterioridade, a possibilidade de ser surrada, caso não cantasse. Anterioridade e posterioridade, em ambos os sistemas, determinam a debragem temporal.

O tempo crônico é utilizado para marcar os momentos: quando a menina esquece os brincos na pedra; quando é reconhecida pela mãe; quando o velho adormece; e o momento seguinte após a liberdade da menina. Trata-se de intervalos de tempo marcados pelas emoções dos atores envolvidos, o que, certamente, possibilitam a contagem do tempo.

Um dia ela foi à fonte [...] (MBO, p. 1)

Quando foi um dia, ele chegou à casa da mãe [...] **De noite**, já bêbado [...] (MBO, p. 2)

No dia seguinte, o velho acordou [...] (MBO, p. 3)

Confluindo com a didática de análise da temporalização, os mecanismos que subsidiam a análise da espacialização do conto *A menina dos brincos de ouro* também se organizam a partir da divisão entre espaço linguístico, que localiza o enunciador em relação à enunciação e o espaço tópico que situa os atores a partir de pontos de referência.

Uma vez que a narrativa deste conto é fruto de uma sucessão de três enunciações, o espaço linguístico, numa primeira instância, está relacionado à memória, caracterizando o *lá* de onde emerge a história. Ao expressar *Chegando lá, encontrou o velho [...] (MBO, p. 1)*, o enunciador, em oposição a este *lá*, se coloca num *aqui*. Mas, ao projetar fatos no passado, outro espaço é construído, em virtude da materialização do texto, em que se destaca o *lá*.

A abordagem referente ao espaço tópico norteia pontos de referência que localizam e caracterizam os atores, no discurso, pontuando para uma reflexão sobre os processos mentais a partir da emergência de conteúdos que caracterizam o inconsciente coletivo. No conto, o espaço tópico revela-se indeterminado, destacando lugares por onde circulam os atores e denuncia um ambiente rural.

*Quando a menina ia à **fonte** buscar água e tomar banho, costumava tirar os brincos e botá-los **em cima de uma pedra**. (MBO, p. 1)*

Ao projetar a locução adverbial *em cima da pedra*, o enunciador identifica o lugar onde a menina deixou os brincos de ouro. Entendendo os brincos como a representação dos segredos da sabedoria potencializados pela orientação materna e a pedra como o *Centro*³⁰ mítico do mundo, infere-se, portanto, que a pedra, no conto, é um lugar sagrado. Segundo Von Franz (1996, p. 36), “A pedra é um dos mais antigos símbolos sagrados”. Para argumentar em defesa dessa afirmação, a autora informa que o aborígene australiano acredita que os espíritos dos deuses ancestrais vivem nas pedras e quando uma mulher passa perto de uma delas, concebe uma vida.

³⁰ Simbologia refletida na actorialização.

A fonte é indicadora do “nascimento irresistível e *contínuo*”. É dela que a menina retira o principal alimento da vida que é a água que jorra do solo, constituindo uma metáfora do alimento espiritual. Segundo Brandão (1998, v. I, p. 215), a fonte concebe divindades, heróis que se destacam pela sua grandeza. Banhar-se na fonte remete ao rito de imersão como símbolo de purificação e renovação, em analogia, por exemplo, ao batismo na religião católica. É uma possibilidade de atingir o *self* e livrar-se da *sombra*, pela renovação.

*Quando a menina ia à **fonte** buscar água e tomar banho, costumava tirar os brincos e botá-los em cima de uma pedra. (MBO, p. 1)*

Na projeção da locução adverbial *Em todo lugar*, pode-se intuir a ideia de que, ao conduzir a menina por todo lugar e fazê-la cantar, o velho ostenta a sua supremacia onde quer que chegue, expondo a menina a situações indesejáveis sob uma manipulação intimidadora.

***Em todo lugar** que chegava, botava o surrão no chão e dizia: (MBO, p. 2)*

A projeção da *casa da mãe da menina*, no sentido próprio, veicula a ideia de moradia, fruto da imaginação humana, motivado pela necessidade e desejo de mais proteção e conforto. A casa do conto em questão remete, no sentido metafórico, aos cuidados e, até mesmo, a intimidade da *anima* enquanto arquétipo materno. A mãe não viu a filha, apenas ouviu e desse sentido intuiu seu desconforto, recuperando-a aos cuidados maternos, para o seu “canto no mundo” de onde saiu, e que consistia a proteção, o abrigo e a extensão do corpo da menina e de mente dela (BACHELARD, 1978, p. 200).

No conto evidenciam-se temas que, subjacentes às figuras, fundamentam reflexões que já se fazem presentes ao longo da análise. Segundo Fiorin (1990, p. 89), as figuras remetem a “coisas” e eventos do mundo natural, enquanto os temas “explicam os fatos que ocorrem e tudo aquilo que existe no mundo”.

Prisão é um tema recorrente durante todo o texto. Por *prisão* entende-se o ato de prender e, por extensão, o espaço fechado de onde se é impossibilitado de sair. A ideia de espaço vai além do ambiente físico, destacando-se, também, como fator psicológico. Segundo Von Franz (1995, p. 186), “uma prisão é qualquer classe de

fator psicológico em que alguém se sinta apanhado.” No conto, a menina foi literalmente presa dentro de um surrão, como punição pela “desobediência”, como metáfora da prisão interior em que vivia sob o julgo de pensamentos imaturos, quando desejou sair da proteção materna, ignorando os ensinamentos recebidos. A figurativização para o tema prisão pode ser vislumbrada a seguir.

*O velho pegou a menina, **meteu ela dentro de um surrão** (um saco de couro), **coseu o surrão** [...] (MBO, p. 1)*

Imbricado ao tema *prisão*, emerge o tema *liberdade*. Em sentido geral, liberdade é a condição de uma pessoa ao não estar submissa a certo domínio. No conto, a menina que, possivelmente, se achava numa “prisão materna” esquece os brincos, como representação de um desejo inconsciente por liberdade. A condição seguinte, ao ser capturada pelo velho, pode representar a prisão psicológica em que se encontrou, ou a punição pela “desobediência”, gerando o desejo de uma nova forma de liberdade. Quando é retirada de dentro do surrão – “objeto mau que incorpora – marca a liberdade definitiva da realidade primitiva, que representa todas suas fixações imaturas” (BETTELHEIM, 2003, p.228). A figurativização para o tema *liberdade* assenta-se nas expressões a seguir.

*[...] **abriram o surrão e tiraram a menina** que já estava muito fraca, quase para morrer. (MBO, p. 3)*

Violência é um tema que emerge atrelado ao tema *prisão*, cuja figurativização encontra-se nas ameaças feitas pelo velho à menina, como também o próprio ato de prendê-la e obrigá-la a cantar. O *animus* que o velho personifica é caracterizado por atitudes impetuosas e irracionais, cuja força física e coação são suas armas, o que o faz violento e hostil à menina e as pessoas que a ela querem bem.

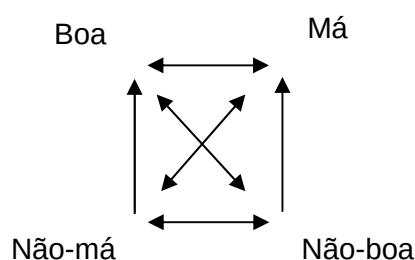
*O velho pegou a menina, **meteu ela dentro de um surrão** (um saco de couro), coseu o surrão e disse à menina que ia sair com ela de porta em porta para ganhar a vida e que, **quando ele ordenasse, ela cantasse dentro do surrão senão ele bateria com o bordão** (cajado). (MBO, p. 1)*

Outro tema presente, no conto, é a *obediência* que denota a condição de submissão numa hierarquia de poder firmado pelo *status* dos indivíduos, num determinado contexto social em que estão inseridos. A menina, inicialmente, devia obediência à mãe, como determina o contrato que estrutura uma família até que o filho atinja a maioridade. À mãe, a menina deveria obedecer por respeito e pela consciência de que, uma vez “menina”, necessitava das boas orientações, enquanto ao velho a obediência se efetivava por medo de ser surrada. Observa-se a figurativização do tema *obediência*.

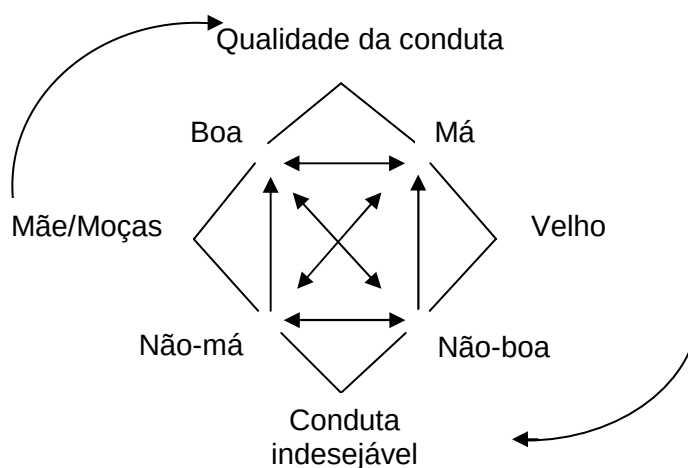
*Chegando em casa, deu por falta deles e **com medo da mãe brigar** com ela e castigá-la correu à fonte para buscar os brincos. (MBO, p. 1)*

*E o **surrão cantava**. (MBO, p. 2)*

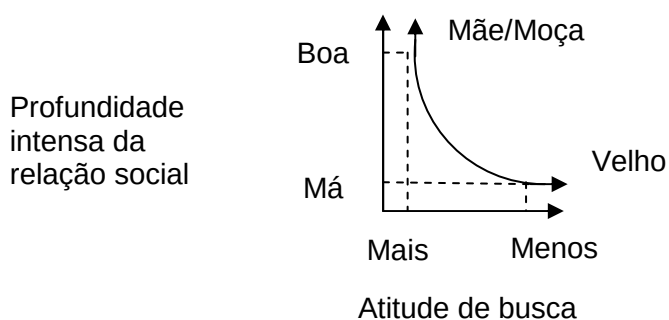
Na sintaxe fundamental do conto *A menina dos brincos de ouro* observa-se uma tensão dialética entre os opostos *boa* e *má* conduta, que caracteriza as atitudes dos atores. No quadrado semiótico destacam-se os termos contraditórios *não-má* e *não-boas*, negando os termos básicos. A dêixis positiva é formada pelos termos *boa* e *não-má* conduta e a dêixis negativa pela *má* e *não-boas* conduta.



Evoluindo a dialética para a representação no octógono semiótico, a unidade englobante dos opostos é a *qualidade da conduta* dos atores que transitam no cenário fictício. Da relação de implicação entre *boa* e *não-má* conduta emergem a *mãe* e as *moças*, figurativizando a esperteza; da relação de implicação entre *má* e *não-boas* conduta emerge o *velho*, figurativizando a ingenuidade; e da relação entre os contraditórios *não-boas* e *não-má* tem-se a *conduta indesejável*.



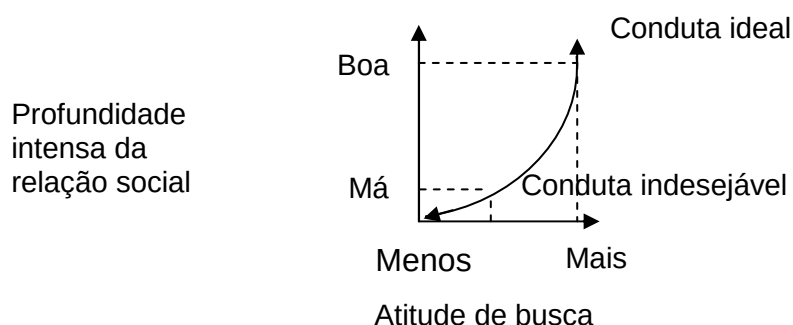
Sob a ótica da semiótica tensiva, pode-se conceber a *qualidade da conduta*, sendo refletida de acordo com a *profundidade intensa da relação social* estabelecida, variando entre *boa* e *má* e a *quantidade da atitude de busca*, variando entre *menos* e *mais*. No eixo da intensidade, situa-se a *profundidade intensa da relação social*, enquanto, no eixo da extensividade, situa-se a *quantidade da atitude de busca*.



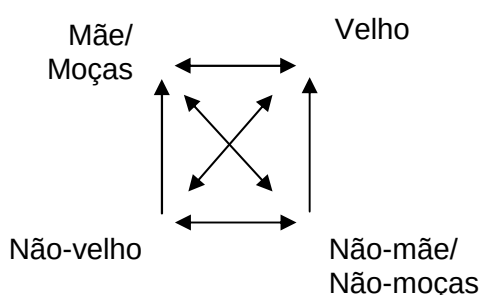
Da correlação entre os dois eixos resultam os valores a *mãe/moças* e *velho*. A mãe e as moças apresentam uma *boa relação social*, mas *menos atitude de busca*, uma vez que o resgate da menina pelas moças só acontece na própria casa da mãe. O *velho*, embora apresente *mais atitude de busca*, uma vez que ele vai á procura de um meio, mesmo que ilícito, de ganhar dinheiro, não estabelece uma *boa relação social*.

No sentido ascendente, a *conduta* deve ser sustentada numa moral cujas regras possibilitem uma *boa relação social* e uma *maior atitude de busca*. No outro

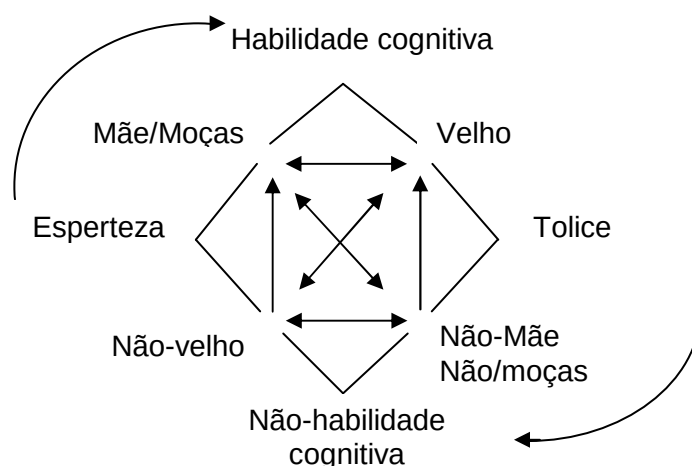
polo, a *má relação social* com *menos atitude de busca* deve ser colocada fora de qualquer moral estabelecida.



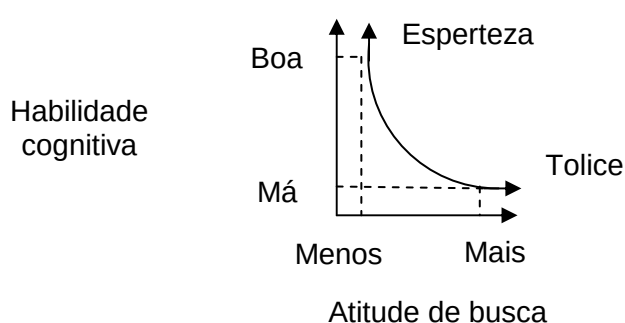
Sob o ponto de vista dos atores, o conto mostra que há mais duas oposições: uma entre a mãe, as moças e o velho, firmada na habilidade cognitiva e outra entre a menina e o velho firmada na relação de poder. Analisando a primeira tensão, sob a dialética do quadrado semiótico, na dêixis positiva situa-se a *mãe* e as *moças* demonstrando uma *boa habilidade cognitiva* e figurativizando a esperteza, enquanto na dêixis negativa, situa-se o *velho*, demonstrando uma *má habilidade cognitiva* e figurativizando a tolice.



Ampliando a dialética para o octógono semiótico, a unidade englobante dos opostos é a *habilidade cognitiva*. Da relação de implicação entre *mãe/moças* e *não-velho* emerge a *esperteza*; da relação de implicação entre *velho* e *não-mãe/não-moças* emerge a *tolice*; e da relação entre os contraditórios *não-mãe/não-moças* e *não-velho* tem-se a *não-habilidade cognitiva*.

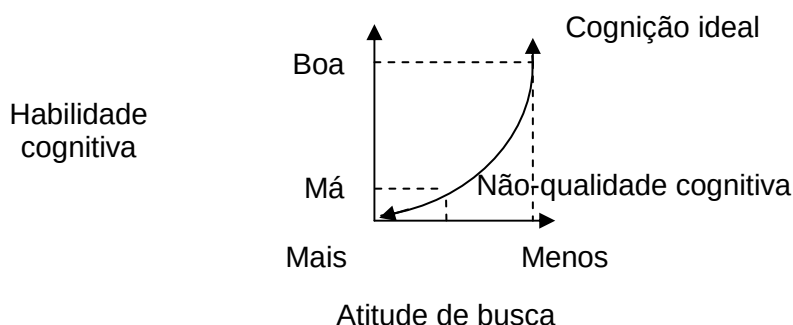


O conto deixa transparecer que a mãe e as moças estão incluídas no grupo dos atores que detém habilidade cognitiva, o que as possibilita recuperar a filha sequestrada, enquanto o velho é excluído da habilidade cognitiva por sua tolice, recebendo a punição pelo mal que causou a menina. Reportando à semiótica tensiva pode-se conceber a *habilidade cognitiva* sendo analisada segundo sua *qualidade*, variando entre *boa* e *má* e a *quantidade de atitude de busca*, variando entre *menos* e *mais*. No eixo da intensidade situa-se a *qualidade cognitiva*, enquanto no eixo da extensidade situa-se a *atitude de busca*.

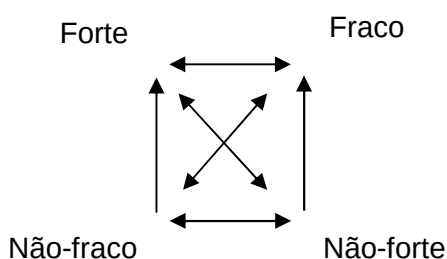


Da correlação entre os dois eixos, resultam os valores *esperteza* e *tolice*. A *esperteza* é gerada de uma *boa qualidade cognitiva*, mas apresenta *menos atitude de busca*. A *tolice*, embora apresente *mais atitude de busca*, assenta-se numa *má qualidade cognitiva*.

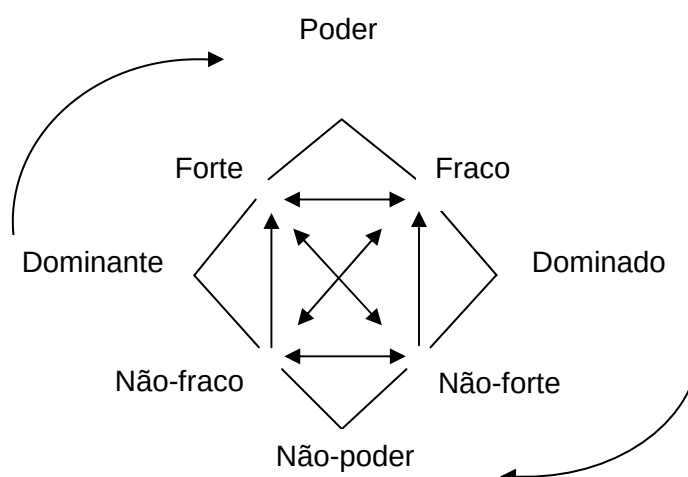
No sentido ascendente, a correlação entre a *boa qualidade cognitiva* e *mais atitude de busca* gera a *cognição desejável*, de maior intensidade e mais extensidade. No outro polo, a correlação entre uma *má qualidade cognitiva* e *menos atitude de busca* resulta numa *não-qualidade cognitiva*, de menor intensidade e menos atitude de busca.



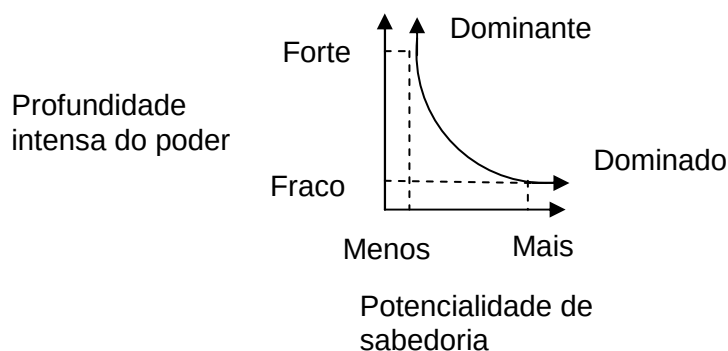
A outra tensão marca um contraponto em relação à posição da menina e à do velho, cujo fundamento assenta-se entre os opostos *forte versus fraco*. No quadrado semiótico destacam-se os termos contraditórios *não-fraco* e *não-forte*, negando os termos básicos. A dêixis positiva é formada por *forte* e *não-fraco* e a dêixis negativa por *fraco* e *não-forte*.



No octógono semiótico, *poder* é a unidade englobante dos opostos. Da relação de implicação entre *forte* e *não-fraco* emerge o *dominante*; da relação de implicação entre o *fraco* e *não-forte* emerge o *dominado*; e da relação entre os contraditórios *não-fraco* e *não-forte*, tem-se o *não-poder*.

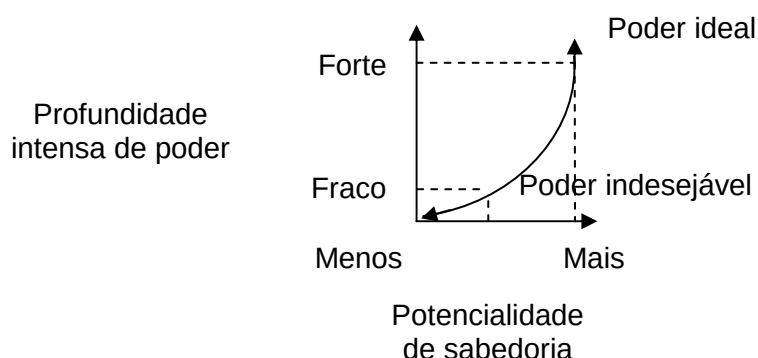


Sob a ótica da semiótica tensiva pode-se conceber o *poder*, sendo analisado de acordo com a sua *intensidade*, variando entre *forte* e *fraco* e a *quantidade da potencialidade de sabedoria*, variando entre *menos* e *mais*. No eixo da intensidade situa-se a *profundidade intensa do poder*, enquanto no eixo da extensidade situa-se a *potencialidade de sabedoria*.

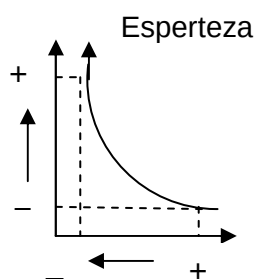


Da correlação entre os dois eixos, resultam os valores *dominante* e *dominado*. O primeiro é figurativizado pelo velho, apresentando uma *forte intensidade de poder*, mas *menos potencialidade de sabedoria*, uma vez que alimenta sua ambição através de atitudes violentas. O segundo, figurativizado pela menina, embora apresente uma *maior potencialidade de sabedoria*, assenta-se numa *fraca intensidade de poder*.

No sentido ascendente, a correlação entre uma *forte intensidade de poder* em intersecção com *mais potencialidade de sabedoria* gera o *poder desejável*, de maior intensidade e mais extensidade. No outro polo, a correlação entre uma *fraca intensidade de poder* em intersecção com *menos potencialidade de sabedoria* gera um *não-poder* ou *poder indesejável*, de menor intensidade e menos extensidade.

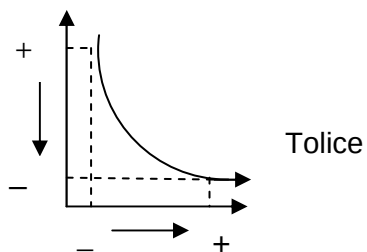


Reportando ao ponto de vista dos atores do conto, dos valores gerados no espaço das articulações, destaca-se a *esperteza*, valor eufórico para a mãe e as moças, portadores dos valores defendidos pelo enunciador. Compartilhando desse ponto de vista, também atua a menina que é libertada da prisão graças à *esperteza* da mãe e das moças. A menina, ao ser presa e dominada, desperta para o valor que tem a mãe. O esquema tensivo, sob o ponto de vista desses atores é o da correlação inversa de uma tensão ascendente. Observe-se a representação gráfica.



A *tolice*, como valor disfórico para a mãe, as moças e a menina, é eufórico para o velho, uma vez que ele nela se sustenta. O esquema tensivo que representa

o ponto de vista do velho é o da correlação inversa de uma tensão descendente. Observe-se a representação gráfica desse esquema.



5 CONCLUSÃO

O conto popular, produto de sucessivas migrações, mantém-se em contato com realidades diversas, permitindo-se constantes adaptações que o fazem instrumento de comunicação de cada cultura por onde passa. Desse modo, desfaz a barreira temporal entre texto e realidade característica da arte literária. Embora no âmbito da superficialidade, os contos populares mostrem pouco sobre as condições peculiares à vida moderna das sociedades de massa, uma vez que a gênese desse tipo de gênero narrativo é muito anterior, através deles, mergulha-se nas tensões e problemas interiores com suas possíveis soluções, o que os encaixa na problemática de qualquer sociedade e época.

Para a construção dos contos, o enunciador escolheu, conscientemente, as lexias e, num processo de atualização, organizou a tessitura narrativa. No entanto, simbolizam conteúdos inconscientes, tanto no plano pessoal, quanto no plano coletivo. Esse engendramento, produto do imaginário, aconteceu porque a consciência reconheceu e assimilou o mundo exterior (alteridade), através do pensamento, sentimento, intuição e sensação e o traduziu, criativamente, para a realidade visível.

No âmbito das escolhas conscientes, os contos maravilhosos *A Moura Torta* e *A menina dos brincos de ouro* narram uma inquieta procura pela riqueza e pela satisfação do corpo, ou seja, há uma busca pelo poder e pelo prazer. Nos contos românticos *Seu Nino* e *O Boi Leição*, destacou-se um casal romântico em busca de efetivar uma união que fosse duradoura e permanente. O conto religioso *As Perguntas de Dom Lobo* reforça as ideologias do cristianismo católico. Os contos de animais *O macaco e o rabo* e *A aranha caranguejeira e o quibungo* apresentam animais que parodiam o comportamento humano. Na facécia *O macaco e a cabaça*, prevalece a ideia da esperteza sobre a desatenção.

No âmbito do inconsciente coletivo, dos contos emergiram a *anima*, o *animus*, a *sombra*, a *persona* e o *self*, arquétipos principais, representando tendências a repetir ideias míticas semelhantes. Cada um desses arquétipos foi representado sob variados símbolos e/ou imagens representativas do universo animal - humano e irracional - vegetal e mineral.

A *anima*, arquétipo das tendências femininas na *psique* masculina, emergiu sob as figuras do universo humano e do irracional cujas representações indicaram um percurso psicológico que deveria caminhar em consonância com o cronológico, o que nem sempre aconteceu. Tal percurso iniciou-se na pré-adolescência, passou pela adolescência e pela idade adulta e chegou à velhice. A menina que representa a primeira fase abordada foi desobediente, o que gerou experiências sexuais precoces e, por isso, traumáticas. Dos contos analisados, a projeção dos atores: o gato, a Moura Torta, as moças, a filha, a noiva e as três princesas é representativa da adolescência, fase dos intensos desejos sexuais, mas de ingenuidade em virtude da inexperiência. A *anima* dessa fase, para a sabedoria popular, deve esperar ser ensinada, o que possibilita uma posição adulta de submissão ao *animus*. O gato e a Moura Torta foram em busca desses desejos, portanto destacam-se como *anima* negativa. A terceira fase do percurso que é a idade adulta é figurativizada pelas *personas* da mãe, da rainha, das mulheres, da vaca e da onça. Nesta instância, a *anima* que subjaz a essas personificações veiculou a ideia de maternidade, uma vez que cuida e nutre, dando alimento físico e espiritual como a figura da vaca e da mãe, respectivamente. A *anima*, personificada pela figura da rainha, é responsável por suprir os prazeres sexuais e da procriação, como modelo ideal de esposa. A onça personifica a esposa traída que se torna vingativa, o que justifica os atributos violenta e perigosa. Nessa instância, a *anima* que ela personifica não é o modelo ideal de esposa. E a última fase, em que emerge a *anima* personificada pela velha e pelas velhinhas, sobressaiu-se a ideia de sabedoria adquirida pela experiência, quando possibilitou vivenciar a plenitude do *self*.

O *animus*, arquétipo das tendências masculinas na *psique* feminina, assim como a *anima*, emergiu sob figuras do universo humano e irracional. Na projeção desses arquétipos, subjaz o processo cultural de hierarquia, através do qual se firmam as relações sociais do poder, destacando-se: o poder ideal e real, o poder que não é ideal, mas que é real e o poder potencial. A projeção dos reis e do fazendeiro personifica o *animus* que veicula a ideia do poder cujo objetivo é mandar nos outros. O príncipe é a personificação do *animus* que indica o poder potencial: percorreu um caminho que o prepararia para ser um futuro rei. Uns/outros, povo, padre, meninos, sapateiro, turcos, pescador, carreiro, guardas e vaqueiro personificam o *animus* que veicula a ideia de trabalho: obedecem a ordens de um poder maior, mas também exercem poder sobre outros, seja no âmbito profissional,

seja no espiritual como é o caso do padre. Os animais macaco, porco, jacaré e cupim personificam o *animus*, cuja espontaneidade de energia pulsional precisa ser controlada. E Dom Lobo, personifica o *animus* em sua face negativa, indicador do poder real, mas não ideal, com atributos de desprezo pelos valores do cristianismo católico.

A *sombra*, arquétipo que personifica os aspectos negados, sejam eles positivos ou negativos, apareceu sob projeções de imagens que personificaram a *anima* e o *animus*. As manifestações da *sombra* que emergiram nos contos constituem elementos do mundo natural e do sobrenatural. São imagens que condensam uma série de aspectos negados, ora adequados, ora inadequados ao bem-viver, como, por exemplo, as tendências masculinas personificadas pelos demônios, Dom Lobo, fazendeiro pai da moça, macaco e pelo velho do surrão. As tendências femininas negadas que evoluíram para o arquétipo da *sombra* foram a aranha e a Moura Torta. Além dessas aptidões, responsáveis pelo desequilíbrio das unidades constituintes do *Self*, apareceram o inferno como espaço para a vivência do mal, o medo que conduziu o príncipe ao suicídio, a imaturidade que não permitiu a Seu Nino ficar com a princesa, no início do percurso e a submissão da Moura e da menina que os conduziu a se rebelarem contra a situação em que se encontravam.

A *persona* emergiu sob os papéis temáticos e nomes próprios de cada um dos atores, uma vez que este arquétipo é uma espécie de máscara adotada pelo ser humano, seja voluntária ou involuntariamente para transitar na sociedade e melhor se adequar às ideologias sociais. Este arquétipo falseia os aspectos interiores de cada um. Nos nove contos analisados, três atores assumiram mais de uma *persona*: Seu Nino, o macaco e a aranha. Seu Nino que inicialmente foi apenas príncipe, potencializado a aprender, passou a ser o Couraça, durante seu percurso, quando recebeu um couro velho e o colocou sobre o corpo como símbolo da fortaleza adquirida pelas experiências vivenciadas, até atingir uma identidade, quando é reconhecido por Seu Nino. Outro foi o macaco que usou um disfarce para ir à festa sem ser visto pela onça, entrando numa cabaça. E, por último a aranha que se vestiu em um couro de veado para se apresentar ao Quibungo. Além desses, considera-se, ainda, a *performance* da moça quando se passou por abandonada.

Por último, a manifestação do *Self*, arquétipo da unidade, emergiu sob a *persona* de seres do universo natural, figurativizados pelo rei, velhinha, fontes, pedras, laranjas, caixinha mágica, boi, flor como metáfora do boi, árvores, frutos,

aves, ninho, ovo e a aranha, enquanto centro da trama, e pelos atores do universo sobrenatural, figurativizados pelos anjos e santos. Além desses, a própria estrutura do texto *As mil e uma* noites revelou-se excelente representação do *self*, pela construção que sugeriu uma ideia de movimento circular. Tais seres emergiram como possibilidade de integração de partes contrárias, mas necessárias à unidade. Dessa forma, a estrutura destacou-se, predominantemente, como circular ou central, indicando um todo, com exceção da caixinha, da árvore, das aves e da aranha. A primeira, por ser quadrada, guarda em seu interior o círculo; a segunda, posicionada no sentido vertical, sugere o alcance de uma experiência atemporal humana como forma de chegar ao *Self*; a terceira, por mediar céu e terra, representou a liberdade, dominando espaço e a aranha, buscou, a todo custo, o *Self*, uma vez que se mostrou senhora do destino dos seres terrestres, aéreos e aquáticos.

Após as elucidações, testemunhou-se a presença de *imagens do inconsciente coletivo nas relações de intersubjetividade presentes nos contos populares nordestinos*. Tais projeções imagéticas dependeram da fantasia e do desejo inconsciente de cada sujeito e contribuíram para a emergência dos temas: estatismo, dinamismo, nacionalismo, morte, luto, trabalho, religiosidade, prisão, apego, desapego, nutrição, servidão, sacrifício, sexualidade, cidadania, escravidão, discriminação, preconceito, maldade, bondade, união, separação, vida, verdade, lealdade, mentira, egoísmo, esperteza, astúcia, violência, liberdade e obediência.

Subjacentes aos temas, jazem os opostos: o bem e o mal que deram origem a outras oposições como, por exemplo, o apego e o desapego, a boa e a má conduta que pontua para os valores da verdade e da mentira, da lealdade e da falsidade, da esperteza e da ingenuidade, do forte e do fraco, caracterizadores da conduta humana que fundamenta uma moral. Além dessas oposições, também emergiram a união e a separação, a vida e a morte como formas de liberdade e prisão. Tais temas pontuam para a alternância emocional que caracteriza o ser humano.

Vale salientar que o olhar sobre esses discursos possibilita a construção de infinitas e variadas imagens, dependendo do ponto de vista e do conteúdo inscrito na *psique* de cada observador. Assim, o que foi dito, é apenas uma entre as variadas formas de ver, cujas convergências e divergências constituem a riqueza da compreensão e da construção psíquica de cada pesquisador.

Espera-se que esta pesquisa, fundamentada na articulação entre a semiótica e a teoria do inconsciente coletivo e aplicada ao conto popular, possa contribuir, cientificamente, para a direção de um novo olhar sobre as construções narrativas populares, especialmente sobre o conto, valorizando-as como integradoras da riqueza cultural que compõe o cenário do Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2002. 432 p.
- _____. **A doutrina cristã**. São Paulo: Paulus, 2002. 284 p.
- AGUIAR, Maria Alice. **Cronos e Aion no templo erótico de *Magma*, de Olga Savary**. [S.l: S.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF44.html>>. Acesso: 29 jun. 2010.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O conto popular. **Sitienbus**, Feira de Santana, v. 3, n. 5, p. 87-99, jan./jun., 1986.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Cascudo: o erudito no popular. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral Popular da ANPOLL**, Londrina, Número especial, ago./dez. p.73-82, 2008.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e popular. **Boitatá, – Revista do GT de Literatura Oral Popular da ANPOLL**, Londrina, Número especial, ago./dez. 110-116, 2008.
- ANANSI. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2010. Disponível em: <<http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Anansi>>. Acesso em: 20 out.2010.
- ANTÔNIA. As perguntas de Dom Lobo. In: CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Universidade de São Paulo, 1986, 316 p. p. 279-280.
- ARAGÃO, Maria do Socorro Silva. A cultura popular nas escolas rurais paraibanas e a biblioteca da vida rural brasileira. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita et al. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: UFPB, 2004. p. 43-49.
- ARANHA. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/aranha>>. Acesso em: 29 out. 2010.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção e criatividade**: processos do neologismo. 3 ed. São Paulo: Plêiade, 1996. p. 17-47.
- _____. A parassinonímia nos dicionários de língua e nos dicionários de especialidade. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 4, 2000. São Paulo, **Anais...** São Paulo, 2000. p. 1-20.
- _____. Estruturação do conceptus, dos campos conceptuais e lexicais dos co-hipônimos e dos parassinônimos. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, Semântica e Lexicografia, 4., 2001, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro : Círculo Fluminense de estudos Filológicos e Lingüísticos, 2000. v. 10. p. 120-139.

BARBOSA, Maria Aparecida. Estrutura e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais. **Acta Semiótica e Linguística**. São Paulo, v. 8, n.1, p. 95-120, 2000.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 345p.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. 196 p.

BARROS, Diana Luz P. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. 96 p.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. O discurso semiótico. In: _____. et al. **Linguagem em foco**. João Pessoa: Idéia, 2001. p. 133-157.

_____. **O Romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil**: uma abordagem semiótica. 1999. 900 f. Tese (Doutorado em Linguística). – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. **A narrativização do romance oral O Cego**. *Acta Semiotica et Linguística*, São Paulo, v. 10, p. 67-78, 2004, 13 p.

BÍBLIA, EFÉSIOS. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, Gênesis. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, ISAÍAS. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, JOÃO. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, LEVITICOS. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, MATEUS. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, Provérbios. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BÍBLIA, TIAGO. **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BEIVIDAS, Valdir. **Semióticas sincréticas (o cinema). Posições**. Edição on line. Departamento nacional do livro. [S.l.], Agência brasileira do ISBN, 2006. Disponível

em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/beividas_semioticasincreticas.pdf> Acesso em: 25 mar. 2007. 130 p.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. 4. ed. São Paulo: Pontes, 1995. 387 p.

_____. **Problemas de lingüística geral II**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006. 294 p.

BERMUDAS, Doroty; ANGELI, Marilene; BATELLO, Celso Fernandes. **O fígado e seus mitos**: aspectos psíquicos representados nas íris dos olhos, 2004. Disponível em: <<http://www.batello.med.br/port/trabalhos/figado.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2010.

BERNDT, Zilá. **Racismo e anti-racismo**. São Paulo: Moderna, 1994. 80 p.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2003. 366 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 405 p. (v. 1)

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 335 p. (v. 2)

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 405 p. (v. 3)

CAMPOS, João da Silva. Coletado entre os negros do Recôncavo da Bahia. A aranha caranguejeira e o quibungo. In: CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986. 316 p. p. 206-209.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008. 385 p.

_____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 150 p.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Civilização e cultura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. 741 p.

_____. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 435 p.

_____. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. 316 p.

CHABROL, Claude et al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. 239 p.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos afetos**: roteiro de leitura para Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Hacker, 1997. 140 p.

CHAUÍ, Marilene. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2002. 440 p.

CHEVALIER J.; GLEERBRANDT, A. **Dicionário dos símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 728 p.

CIDADE (SIMBOLOGIA). In: INFOPÉDIA [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$cidade-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$cidade-(simbologia))>. Acesso em: 23 nov. 2010.

COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto; FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. **Interações**. v. 9, n. 17, p. 9-28, jan./jun. 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2003. 287 p.

_____. **O conto de fadas**. São Paulo, SP: Ática, 1998. 155 p.

CONCEIÇÃO, Lourenço Maria da. A Moura Torta. In: CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986. 316 p. p.117-119.

CORREIA, Alexandre José Parafita. **Mouros míticos em Trás-os-montes**: contributos para um estudo dos mouros no imaginário rural a partir de textos da literatura popular e de tradição oral. 408 f. 2010. Tese (Doutorado em Cultura Portuguesa) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, [S.l.], 2010. Disponível em: <https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/10/3/phd_ajpcorreia_vol1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2010.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Direitos humanos e cidadania**. São Paulo: Moderna, 1998. 112 p.

DARRAUT-HARRIS, Ivan; GRUBITS, Sonia. **Psicossemiótica na construção da identidade infantil**: um estudo da produção artística de crianças Guarani/Kaiowá. São Paulo: Casa do Psicólogo, UCDB, 2001. 266 p.

DEBUS, David. O *self* é um alvo móvel: o arquétipo da individuação. In: DOWINING, Christine (Org.). **Espelhos do self**: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida. São Paulo: Cultrix, 1998. 270 p.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EDINGIR, Edward F. **O mistério do conunctio**: imagem alquímica da individuação. São Paulo: Paulus, 2008. 139p.

ESTUDOS em literatura popular. João Pessoa: UFPB, 2004, 659 p.

FARIA, Evangelina Maria Brito de. O conto popular no ensino da língua materna. In: ESTUDOS em literatura popular. João Pessoa: UFPB, 2004, 659 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário eletrônico Aurélio**: com corretor ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1996]. 1 CD-ROM, color.

FERRETTI, Mundicarmo. **Repensando o turco no tambor de mina**. Maranhão: Universidade do Maranhão, 2010. Disponível em: <http://www.afrasia.ufba.br/pdf/afroasia_n15_p56.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2010.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. 318 p.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2006. 126 p.

_____. ; SAVIOLI, F. P. **Para entender o texto**: Leitura e redação. São Paulo: Ática, 1990. 432 p.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

_____. ; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001. 331 p.

FORESI P. é a vida que faz compreender, por isso é necessário uma nova escola de pensamento. **Nuova Umanita**, [S.l.], v. 6, p. 815, 2001.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Ide**: uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos. [1923-1925]. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 394 p. (v.19).

_____. **A interpretação de sonhos**. Parte I. [1900-1901]. Rio de Janeiro: Imago, 1974. 793 p. (v. 4).

_____. **A interpretação de sonhos**. Parte II. [1900-1901]. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 793 p. (v. 5).

_____. **Um caso de histeria. Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos**. [1901-1905]. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 196 p. (v. 7).

_____. **A história do movimento psicanalítico**. [1914-1916]. Rio de Janeiro: Imago, 1974. 203 p. (v. 14).

_____. **Além do princípio de prazer**: psicologia de grupos e outros trabalhos. [1914-1916]. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 352 p. (v. 18).

_____. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente**. [1905]. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 290p. (v. 8).

FROMM, Erich. **A descoberta do inconsciente social**: contribuição ao redirecionamento da psicanálise. São Paulo: Manole, 1992. 176 p.

FROMM, Erich. **Meu encontro com Marx e Freud**. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 172 p.

GORRESIO, Z. M. P. A ética da individuação: um estudo sobre a ética do ponto de vista da psicologia junguiana. **Hypnos**, v. 2, n. 2, p. 112 – 118, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993. 294 p.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979. 493 p

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008. 542 p

_____. Os actantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 179-186.

_____. Sobre o sentido. In: _____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 7-17.

HARK, Helmut (Org.). **Léxicos junguianos fundamentais**: a partir dos originais de C. G. Jung. São Paulo: Loyola, 2000. 139 p.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. 12. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2002. 325 p.

_____. **Ser e tempo**. Parte II. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 262 p.

_____. "Construir, habitar, pensar". In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 316 p.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 147 p.

JAKOBSON, Roman. **O folclore, forma específica de criação**. Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973. p. 59-72.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. 408 p.

_____. **Psicologia do inconsciente**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1980. 127 p.

_____. **O eu e o inconsciente**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 166 p.

_____. **O homem e seus símbolos**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1964. 316 p.

JUNG, Carl Gustav. **Aion. Estudos sobre o simbolismo de si-mesmo**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. 318 p.

_____. **A Natureza da Psique**. Petrópolis: Vozes, 1984. (Cap. 7).

_____. **Psicologia e alquimia**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. 556 p.

_____. **Métamorphoses et symboles de la libido**. [s.n.t.]. p. 225.

LACAN, Jacques. **Escritos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 342 p.

LEMAIRE, Ria. **Le voix de femmes dans les traditions orales et populaires: quelques réflexion théoriques et épistémologiques**. Frontières du littéraire. Actes du colloque Limoges: 1994. p. 113-148.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 1984. 242 p.

MELO, José Maria de. O Boi Leição. In: CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Editora Universidade de São Paulo, 1986. 316 p. p.173-177.

A MENINA DOS BRINCOS DE OURO. [S.l.: S.n.], 2010. Disponível em: <<http://sitededicas.uol.com.br/ct01a.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2010.

MISTERIOS Antigos. [S.l.: s.n], 2010. [Disponível em:<<http://www.misteriosantigos.com>>]. Acesso em: 25 out. 2010

NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudo sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB, 2004. 353 p.

_____. **Catálogo do conto popular brasileiro**. São Paulo: IBECC, 2005. 236 p.

_____. **Estudos sobre o conto popular**. São Paulo: Terceira Margem, 2009. 282 p.

NAVARRO, Roberto. **Como foi a ocupação moura na Península Ibérica?** [S.l.: S.n.], 2010. Disponível em:<http://mundoestranho.abril.com.br/história/pergunta_286202.shtml> . Acesso em: 12 set. 2010.

MIGLIORINE, Walter José Martins. **Imagem do pássaro no conto O Rouxinol e a rosa, de Oscar Wild**. Itinerário, Araraquara, 1995. p. 185-198.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papirus, 1998.

OVELHA. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ovelha>> .Acesso em: 21 out. 2010.

PAIS, Cidmar Teodoro. Texto, discurso e universo de discurso. **Revista Brasileira de Linguística**. São Paulo, v. 8. n. 1, p. 135-164, 1995.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Conditions semântico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexical et discursive**. Doctorat d'Etat en-Lettres et Sciences Humaines. 3 Tomes. Directeur de Recherche: Bernad Pottier. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), 1993.

_____. O percurso gerativo da enunciação: produtividade léxica e discursiva. **Confluência, Revista do Departamento de Linguística da Unesp – Assis**, Assis, UNESP-Assis, v. 3, p. 162-181, 1995.

_____. Literatura oral, literatura popular e discursos etno-literários. In: ESTUDOS em literatura popular. João Pessoa: UFPB, 2004. p. 175-183.

_____. Cidmar Teodoro. Conceptualização, interdiscursividade, arquiteyto, arquidiscurso. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, CIEFIL, ano 8, n. 23, p. 101-111, 2002.

PAPA-FIGO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/papa-figo>>. Acesso em: 01 nov. 2010.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**. São Paulo: Cortez, 2005. 231 p.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 337 p.

PIMENTEL, Altimar. **Estórias de Luzia Tereza**. Brasília: Theasaurus, 1995. 411 p. (v. 1).

PLATÃO. **Teeteto e Crátilo**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988. 177 p.

POTTIER, B. **Linguistique générale: théorie et description**. Paris: Klincksieck, 1974.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. 5. ed. Lisboa: Veja, 2003. 149 p.

_____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 149 p.

RAMOS, Denise Gimenez et al. **Os animais e a psique: do simbolismo à consciência**. São Paulo: Palas Athena. 1999. 284 p.

RÉPTEIS. [S.l.: s.n], 2010. Disponível em: <http://members.fortunecity.com/entremundos1/repteis.htm>. Acesso em: 02 nov. 2010.

RICOEUR, Paul. As aporias da experiência humana do tempo: o livro XI das confissões de Santo Agostinho. In: _____. **Tempo da narrativa**. Campinas: Papirus, 1994. p. 19-54.

RÍMOLE, Fábila. **Forjar, o analista interfere na flor já sabida**. São Paulo: PUC, 2000. 157 p.

O MACACO E A CABAÇA. In: ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: Landy Editora, 2006. 363 p.

SACRIFÍCIO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sacrif%C3%ADcio>> .Acesso em: 20 set. 2010.

SAFRA, Gilberto. **A face estética do self**: teoria e análise. 4. ed. São Paulo: Unimarco, 2005. 174 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2004. 279 p.

O MACACO E O RABO. In: LER e escrever: livro de textos do aluno. São Paulo: SECRETARIA do Estado de São Paulo, 2008. p. 129-130.

SELLAN, Aparecida Regina Borges. **Os contos populares**: aspectos de identidade cultural do brasileiro. São Paulo: PUC, 2005, 8 p.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. **O legado oral na narrativa escrita**. In: _____. A natureza da narrativa. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p. 12.

SILVA, Francisco Pereira da. Seu Nino. In: LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem; Recife: Massangana, 1985. 242 p.

SILVA, Íris Fátima da. Quaternidade e unidade da natureza em João Escoto Eriúgena. **Revista Ágora**, Salgueiro, v. 4, n.1, p. 29-41, dez. 2009.

SILVEIRA, Maria Claurência. Contadores de Histórias: tradição e cotidiano. In: ESTUDOS em Literatura Popular. João Pessoa: UFPB, 2004. 659 p.

SILVEIRA, Nise da. **Jung – Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 194 p.

SIQUEIRA, Deis. Religião, religiosidade e contexto do trabalho. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, sep./dec. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 07 out. 2010.

TATIT, L. A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística**. 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2006. 226 p.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 207 p.

_____. **Musicando a semiótica**. Ensaios. São Paulo: Annablume, 1998, 163 p.

TEREZA, Luzia. As mil e uma noites. In: PIMENTEL, Altimar. **Estórias de Luzia Tereza**. Brasília: Thesaurus, 1995. 411 p.

TRINDADE, Liana Maria Salvia; PAIS, Cidimar Teodoro. O discurso mágico: estudo etno-linguístico sobre as meigas-feiticeiras na Galícia. **Revista Brasileira de Linguística**. São Paulo, v. 12. n. 1, p. 343-350, 2003.

VIANA, Nildo. **Inconsciente coletivo e materialismo histórico**. Goiânia: Campus Samambaia, 2002. 76 p.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1964. 316 p.

VON FRANZ, Marie-Louise. **C. G. Jung: seu mito em nossa época**. São Paulo: Cultrix, 1975. 300 p. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 23 out. 2010.

VON FRANZ, Marie Louise. **Alquimia: introdução ao simbolismo**. Gustavino. Barcelona: Romanya/Valls Verdaguer, 1 Capellades, 1995. 215 p. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O caminho dos sonhos: em conversa com Fraser Boa**. Trad. de Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix, 1996. 123 p. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**, São Paulo: EDUSP, 2006. 288 p.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 328 p.

ANEXOS

ANEXO A - As mil e uma noites (MN)

Bem, nesse lugar apareceram quatro pés de palmeira – uma era o rei, a outra a rainha, a outra o príncipe e a outra a princesa. Ali era um reinado que tinha sido encantado. Tudo tinha desaparecido e o rei, a rainha e a princesa foram transformados nessas palmeiras. Agora, ali tinha um mistério: de noite era tudo silêncio, somente as quatro palmeiras, mas de dia era diferente, tudo se **performando**, aparecia uma coisa nova...

Um dia, aquele lugar amanheceu performado em engenho – uns cortando cana, outros carregando nos animais, outros botando nas **moedeiras** do engenho, outros fazendo rapaduras, outros plantando cana, outros semeando, outros cobrindo aqueles reguinhos de cana... O dia todo naquele serviço. Anoteceu, ficou aquele silêncio, nem o vento passava, tudo em silêncio. E as quatro palmeiras lá, olhando para o reinado encantado.

No outro dia amanheceu uma casa de farinha. Apresentou-se aquele roçadão de mandioca com aquela casa de farinha. E o povo todo trabalhando. Uns arrancavam mandioca, outros carregavam, chegavam, iam despejar naquela casa de farinha. Uns rapavam a mandioca, outros iam moer, outros imprensavam aquela massa. O dia todo foi aquele serviço na casa de farinha. Anoteceu, ficou tudo em silêncio, nem o vento passava. Tudo em silêncio... Desapareceu tudo. Só ficaram as palmeiras. Amanheceu o outro dia, apareceu um roçado de algodão, milho e feijão. Era uns apanhando algodão, outros feijão, outros quebrando milho e botando naquela **casona bem grande**, fazendo aqueles montes. Aquele serviço foi o dia todinho. Anoteceu, tudo sumiu, ficou só o silêncio e aquelas quatro palmeiras. Ninguém ouvia nada.

No dia seguinte amanheceu um povoado – nem era muito pequeno nem grande. Tinha igreja com padre, cadeia, praças para o povo passear... Naquela igreja haja chegar gente! Era gente! Aquele pessoalzão sentado nas praças, esperando pela hora da missa. Chegou a hora da missa, entrou aquele povão todinho na igreja. Depois da missa o padre foi batizar os meninos – um salão cheio de meninos! Terminaram os batizados, o padre foi fazer os casamentos. Haja a chegar noiva, haja a chegar noiva para se casar. Acabaram os casamentos, começou a retreta – aquela música tocando e o pessoal passeando. Todo mundo passeando naquela cidadezinha, o dia todinho, o dia todinho. Anoteceu, voltou o silêncio – nem o vento passava...

Aquele lugar **performou-se** num açude no outro dia. Aquele açude cheio de mulheres em redor levando roupa. Era uma chegando, outra saindo, aquelas barcaças dentro d'água pescando. Aquilo o dia todinho. Anoteceu, pronto – ficou silêncio. Aquelas quatro palmeiras naquele deserto e mais nada...

Passou-se mais uma noite, veio o dia. Esse lugar **performou-se** numa cadeia de presos. Aqueles guardas trazendo aqueles presos para a cadeia o dia todinho. Anoteceu, ficou o silêncio...

Agora, no outro dia o Inferno. Ah! Aquela casa **monstra**! Maldita! Tochas de fogo deste tamanho... aquelas tachas fervendo chumbo derretido! Aquelas tachas deste tamanho! E entrando aqueles cães de toda qualidade. Era cão pequenininho, era cão grande, de todo tamanho. Uns cães tinham chifres de fogo; outros, aquela lingueta de fogo que saía pela boca. Eram alminhas todas viradas em cães. E quando sacudiam aqueles cães naquelas tachas de fogo, eles gritavam lá de dentro assim:

– Quem me vale!

Isso foi o dia todinho no Inferno – entrando alma virada em cão e sendo sacudida nas tachas de fogo.

Anoiteceu, tudo novamente desapareceu. Ficou o silêncio e as quatro palmeiras...

O céu apresentou-se no outro dia. Aquela casa bem grande, bem bonita, com as portas azuladas. Ao redor, cheio de anjos – aqueles anjinhos todos com as mãozinhas postas! Aqueles santos bonitos, aqueles altares bem preparados, cheios de flores de todas as qualidades... Era muita boniteza naquela casa, muito bonita! Muita riqueza! Aquelas mesas grandes, bem preparadas, bem arrumadas, cheias de anjos ao redor – aqueles anjinhos tocando ao redor da mesa: uns tocando, outros com as mãozinhas postas. E as almas chegando. São Pedro na porta, com a chave da Igreja. A uma ele abria a porta para entrar, a outra ele não abria aquela porta. Só entrava ali quem São Pedro quisesse. Agora chegavam umas almas entravam, outras voltavam que não tinham licença para entrar no céu. Isso o dia todinho. Terminou-se. Anoiteceu, ficou o silêncio – nem o vento passava...

Agora vai chegar o mar. No outro dia amanheceu **performado** o mar – um mar que não tinha fim. Naquele mar cheio de barcaças enfeitadas vinham aqueles navios de guerra embandeirados – e era aquela festona dentro do mar! Dentro daqueles navios uns tocavam, outros dançavam, outros soltavam fogos... O dia todinho!

E o rei, a rainha, o príncipe e a princesa vinham no navio de guerra da frente. Todos **espadeando** assim, apontando assim para aquele reinado, que aquele reinado era desse rei e foi tomado e encantado. Foi assim...

Anoiteceu. Ficou o silêncio – nem o vento passava. Ficaram lá, naquele deserto, as quatro palmeiras encantadas... No outro dia tudo ia se transformar novamente.

Nesse lugar ainda continua esse mistério...

ANEXO B - O Macaco e o Rabo (MR)

Uma ocasião achavam-se na beira da estrada um macaco e uma cutia vinha passando na mesma estrada um carro de bois cantando. O macaco disse para a cutia:

— Tira o teu rabo da estrada, senão o carro passa e corta.

Embebido nesta conversa, não reparou o macaco que ele é que corria o maior risco, e veio o carro e passou em riba do rabo dele e cortou. Estava um gato escondido dentro de uma moita, saltou no pedaço do rabo do macaco e correu. Correu também o macaco atrás, pedindo o seu pedaço de rabo. O gato disse:

— Só te dou, se me deres leite.

— Onde tiro leite? — disse o macaco.

Respondeu o gato:

— Pede à vaca.

O macaco foi à vaca e disse:

— Vaca, dá-me leite para dar ao gato, para o gato dar-me o meu rabo.

— Não dou; só se me deres capim! — disse a vaca.

— Onde tiro capim?

— Pede à velha.

— Velha, dá-me capim, para eu dar à vaca, para a vaca dar-me leite, o leite para o gato me dar o meu rabo.

— Não dou; só se me deres uns sapatos.

— Onde tiro sapatos?

— Pede ao sapateiro.

— Sapateiro, dá-me sapatos, para eu dar à velha, para a velha me dar capim, para eu dar à vaca, para a vaca me dar leite, para eu dar ao gato, para o gato me dar o meu rabo.

— Não dou; só se me deres cerda.

— Onde tiro cerda?

— Pede ao porco.

— Porco, dá-me cerda, para eu dar ao sapateiro, para me dar sapatos, para eu dar à velha, para me dar capim, para eu dar à vaca, para me dar leite, para eu dar ao gato, para me dar o meu rabo.

— Não dou; só se me deres chuva.

— Onde tiro chuva?

— Pede às nuvens.

— Nuvens, dai-me chuva, para o porco, para dar-me cerda para o sapateiro, para dar-me sapatos para dar à velha, para me dar capim para dar à vaca, para dar-me leite para dar ao gato, para dar meu rabo...

— Não dou; só se me deres fogo.

— Onde tiro fogo?

— Pede às pedras.

— Pedras, dai-me fogo, para as nuvens, para a chuva para o porco, para cerda para o sapateiro, para sapatos para a velha, para capim para a vaca, para leite para o gato, para me dar meu rabo.

— Não dou; só se me deres rios.

— Onde tiro rios?

— Pede às fontes.

— Fontes, dai-me rios, os rios ser para as pedras, as pedras me dar fogo, o fogo ser para as nuvens, as nuvens me dar chuvas, as chuvas ser para o porco, o porco me dar cerda, a cerda ser para o sapateiro, o sapateiro fazer os sapatos, os sapatos ser para a velha, a velha me dar capim, o capim ser para a vaca, a vaca me dar o leite, o leite ser para o gato, o gato me dar meu rabo.

Alcançou o macaco todos os seus pedidos. O gato bebeu o leite, entregou o rabo. O macaco não quis mais, porque o rabo estava podre.

(Versão de Pernambuco, coletada por Sílvia Romero)

ANEXO C - A Moura Torta (MT)

Era uma vez um rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo. Não houve outro remédio senão deixar o Príncipe seguir viagem como desejava.

Nos primeiros tempos nada aconteceu de novidades. O Príncipe andou, andou, dormindo aqui, acolá, passando fome e frio. Numa tarde ia ele chegando a uma cidade quando uma velhinha, muito corcunda, carregando um feixe de gravetos, pediu esmola. O Príncipe, com pena da velhinha, deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de gravetos, levando a carga até pertinho das ruas. A velha agradeceu muito, abençoou e disse:

— Meu netinho, não tenho nada para lhe dar: leve essas frutas para regalo mas só abra perto das águas correntes.

Tirou do alforje sujo três laranjas e entregou ao príncipe que as guardou e continuou sua jornada.

Dias depois, na hora do meio dia, estava morto de sede e lembrou-se das laranjas. Tirou uma, abriu o canivete e cortou. Imediatamente a casca abriu para um lado e outro e pulou de dentro uma moça bonita como os anjos, dizendo:

— Quero água! Quero água!

Não havia água por ali e a moça desapareceu. O Príncipe ficou triste com o caso. Dias passados sucedeu o mesmo. Estava com sede e cortou a segunda laranja. Outra moça, ainda mais bonita, apareceu, pedindo água pelo amor de Deus.

O Príncipe não pôde arranjar nem uma gota. A moça sumiu-se como uma fumaça, deixando o Príncipe muito contrariado.

Noutra ocasião o Príncipe tornou a ter muita sede. Estava já voltando para o palácio de seu Pai. Lembrou-se do sucedido com as duas moças e andou até um rio corrente. Parou e descascou a última laranja que a velha lhe dera. A terceira era bonita de fazer raiva. Muito mais bonita que as duas outras. Foi logo pedindo água e o Príncipe mais que depressa lhe deu. A moça bebeu e desencantou, começando a conversar com o rapaz e contando história. Ficaram namorados um do outro. A moça estava quase nua e o Príncipe viajava a pé, não podendo levar sua noiva naqueles trajes. Mandou subir para uma árvore, na beira do rio, despediu-se dela e correu para casa.

Nesse momento chegou uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam a Moura Torta. A negra baixou-se para encher o pote com água do rio mas avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela. Ficou assombrada de tanta formosura.

— Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água? Não é possível... Atirou o pote nas pedras, quebrando-o e voltou para o palácio, cantando de alegria. Quando a viram voltar sem água e toda importante, deram muita vaia na Moura Torta, brigaram com ela e mandaram que fosse buscar água, com outro pote.

Lá voltou a negra, com o pote na cabeça, sucumbida. Meteu o pote no rio e viu o rosto da moça que estava na árvore, mesmo por cima da correnteza. Novamente a escrava ficou convencida da própria beleza. Sacudiu o pote bem longe e regressou ao palácio, toda cheia de si.

Quase a matam de vaias e de puxões. Deram o terceiro pote e ameaçaram a negra de uma surra de chibata se ela chegasse sem o pote cheio d'água. Lá veio a Moura Torta no destino. Mergulhou o pote no rio e tornou a ver a face da moça. Esta

não podendo conter-se com a vaidade da negra, desatou uma boa gargalhada. A escrava levantou a cabeça e viu a causadora de toda sua complicação.

— Ah! É vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo.

A moça, de boba, desceu, e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela, um cabelão louro e muito comprido que era um primor. A moça deixou. A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.

A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de boba.

Finalmente o Príncipe chegou, numa carruagem dourada, com os criados e criadas trazendo roupa para vestir a noiva. Encontrou a Moura Torta, feia como a miséria. O Príncipe assim que a viu, ficou admirado e perguntou a razão de tanta mudança. A Moura Torta disse:

— O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes.

O Príncipe acreditou e lá se foi a Moura Torta de carruagem dourada, feito gente. O rei e a Rainha ficaram de caldo vendo uma nora tão horrenda como a negra. Mas, palavra de Rei não volta atrás e o prometido seria cumprido. O Príncipe anunciou seu casamento e mandou convite aos amigos.

A Moura Torta não acreditava nos olhos. Vivia toda coberta de seda e perfumada, dando ordens e ainda mais feia do que carregando o pote d'água. Todos antipatizavam com a futura Princesa.

Todas as tardes o príncipe vinha despairecer no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor dele, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. Mandou um criado armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. O criado levou a rolinha ao Príncipe e este segurou com delicadeza, alisando as peninhas. Depois coçou a cabecinha da avezinha e encontrou um carço duro. Puxou e saiu um alfinete fino. Imediatamente a moça desencantou-se e apareceu bonita como os amores.

O Príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender a Moura Torta e contou a todo mundo a perversidade dela, condenando-a a morrer queimada e as cinzas atiradas ao vento.

Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a Moura Torta dentro, até que ficou reduzida a poeira.

A moça casou-se com o Príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos. Entrou por uma perna de pinto e saiu por uma perna de pato, mandou dizer El-Rei Meu Senhor que me contassem quatro...

Lourenço Maria da Conceição.
Natal Rio G. do Norte.

ANEXO D - Seu Nino (SN)

Era um reis aqui no Brasil que possuía um rapaz que já tava com vinte anos e nunca tinha saído pra parte nenhuma. Então um dia ele falou:

- Meu pai, eu nunca andei pelo mundo, deixa eu sair um ano pelo mundo?
- Não, meu filho, você nunca andou e quer andar logo um ano pelo mundo?
- É, meu pai.
- Pois é, tem gosto de andar, vai.

Aí se arrumou, era príncipe, né... Se despediu dos pais e saiu. Andou muito tempo e saiu, andou muito, andou, andou, andou chegou na Turquia. Então começou a andar na cidade.

Então passava assim num sobrado, tava aquela princesa lá em cima. Ele vendo ela daqui lá longe, dando sinal pra ela e ela pra ele, se gostando mesmo todos dois, mas de longe, né? Então quando tava com três dias, tinha uma velhinha que passava ali, que era zeladora da princesa. Ela foi e disse:

— Meu netinho, o que é que você faz aqui? Todo dia eu passo aqui e você ta aqui...

- É só isso? Conversa com ela já, homem. Trabalho lá.
- É, minha velhinha?
- É.

Aí quando chegou lá que falou pra ela, ela desceu aos pulo. Ele tava no pé da escada, no degrau, olhando, ali esperando. Quando ela chegou e ele deu a mão a ela, se falaram, ele falou de onde era. Naquele mesmo dia, já tava perto dele vir embora, já tava perto de vencer os tempo dele. Disse:

- Quero conversar com seus pais.
- Ta certo.

E veio logo já subindo com ela, já falou com o rei, o rei deu. Aí ele andou mais uns dias por ali, se despediu dela e voltou, veio embora. Quando chegou cá:

- Andou muito, meu filho?
- Andei, meu pai.
- Muita terra boa?

— Muito boa, meu pai. Eu tava num terreno bacana, numa cidade, na Turquia. Arranjei até uma noiva, uma princesa lá.

- Arranjou, meu filho?
- Arranjei, sim senhor. Daqui uns tempo tenho de ver ela.
- Está bem, meu filho.

Quando completou o ano, se arrumou bem, arrumado de tudo quanto era roupa de príncipe e se despediu do pai outra vez e foi.

Quando chegou na cidade, na Turquia, que se pôs na posição que ele olhava, cadê a moça na janela? Aí lá vem a velhinha. Pergunta:

- Minha velhinha, cadê a princesa, minha velhinha?

Disse:

- Ah! Meu filho, a princesa foi se banhar e os turco carregaram ela.
- Não me diga, minha velha.
- Foi.
- Aonde é esse banheiro?
- É ali.

Aí a velhinha ensinou onde é que era, ele foi se banhar lá e os turco carregaram ele também. Quando chegou lá com os turco, tava eles guerreando com

esse mesmo rei. O turco guerreando com outro rei. Aí entra em guerra. Foi logo trabalhar guerreando. Aí guerreou.

Todo dia ele trabalhava numa balsa, nas horas vaga fazendo balsa. O certo é que guerreou sete anos, ele foi quem venceu a guerra. Foi vencedor. Aí tava com a balsa dele prontinha. Aí quando venceu, o rei foi, falou:

— Olha, moço, eu tenho três filhas moça, eu vou trazer pra você escolher qual você vai se casar com ela. O rei trouxe as três filhas dele. Quando chegou, olhou, aí foi, falou:

— Rei meu senhor, o senhor vai me desculpar. Suas três filhas são linda, mas eu não quero me casar com nenhuma.

— É possível, menino?

— É, sim senhor. Eu quero me casar com uma escrava que o senhor tem aí.

— Com uma escrava?

— Sim senhor.

Aí quando trouxe que ele viu, disse:

— É essa aí?

— É essa mesmo.

Aí o rei foi e arrumou tudo quanto era mercadoria, comida, o que precisava pra viajar pelo mar muitos dias. O rei arrumou aquela balsa dele bem arrumada e se despediu dele e saiu ele e ela. E andaram, andaram, andaram, quando foi um dia foi passando por uma ilha muito perigosa, ali tinha uma serpente. Aí ela foi e deu um acesso, deu aquele acesso e caiu. Aí ele ficou arriba e abaixo atrás de água doce e não encontrou de jeito nenhum. Quando ele viu que tava sem recurso ele furou a veia do braço dele, tirou sangue, deu pra ela e ela tomou. Aí seguiram em viagem, outra vez. Seguiram, seguiram, seguiram e nunca que achava a beira-mar. Andou, andou, quando vieram achar a beira-mar foi num agreste que só tinha mato. E tinha uma fumacinha no mato. Disse:

— Você fique aí que eu vou ver quem mora ali.

Saiu. Quando chegou, era uma velhinha. Pediu emprego à velhinha, a velhinha deu. Disse:

— Vou ver minha companheira que tá ali.

Quando chegou, cadê moça, cadê balsa, cadê nada. Os pescador do rei tinha encontrado ela, conheceram e carregaram. Disse:

— Pronto. Agora o que é que eu vou fazer, por caridade?

Aí voltou, trabalhou um ano com essa velhinha, pastorando ovelha. Aí quando foi com um ano ele disse:

— Minha velhinha, eu queria ir mimbora.

Aí ela foi, trouxe uma caixinha:

— O que eu vou lhe pagar é com essa caixinha. Mas essa caixinha você só abre na última hora. Você sabe o que é a última hora?

— Sei, sim senhora.

— Você só abre na última hora.

Aí se despediu da velhinha e se foi na mata, comendo fruta e bebendo água de pau. Quando foi com um ano ele tava vestido com puro cabelo, não tinha roupa, não tinha mais nada, a roupa dele era cabelo. Aí ele tava na beira da estrada, passando aqueles carros de boi cantando. Aí disse: — Vou olhar o que esses carros de boi carrega. Era lenha. Disse:

— Por que tanta lenha que vocês carregam?

— Ah!, meu amigo, é pro casamento da princesa minha senhora.

Aqui ele quase que morre. Era a princesa, a noiva dele.

— E dá pra vocês me levarem no dia do casamento?

— Dá.

— Você não quer me arrumar um couro velho que eu vou ficar lá pelo monturo lascando lenha?

— Ta certo.

Quando foi no outro dia trouxeram um couro velho, ele se vestiu naqueles couro velho e foi mais os carreiro. Quando chegou lá tava aquele montão de gente pra festa e ele ficou no monturo vestido naqueles couro velho. Aí se deu a festa, muita festa mesmo, de verdade. Naquela época não tinha negócio de baile. A diversão era cada um dizer loa, um verso, uma coisa. Então todo mundo disse tudo, acabou-se... acabou-se..., aí os carreiro:

— Não, meu senhor, ainda tem aquele Couraça que veio mais nós.

— Ah!, rapaz, traz ele aí, esses homem assim é quem diz loa bonita.

Aí lá vem o Couraça. Chegou no salão.

— Canta, Couraça.

— Quando eu vim da minha terra/Pra gozar dos teus amores/Princesa minha senhora/Tava em terras de mouro.

— É, meu pai, é Seu Nino, meu pai, Seu Nino, meu pai.

— Que Seu Nino nada, menina. Canta, Couraça.

— Sete anos trabalhei/Em carnaúbas amarrei/Princesa minha senhora/Com a senhora eu embarquei.

— Eu não disse que é Seu Nino, meu pai? É seu Nino, meu pai.

— Que Seu Nino nada, menina. Que Seu Nino! Seu Nino acabou-se. Canta, Couraça.

— Quando nós ia passando/No alto de uma serpente/Que você caiu pra trás/E morreu de um acidente.

— Eu não disse que é Seu Nino, meu pai? É seu Nino, meu pai.

— Que Seu Nino nada. Canta, Couraça. Ah!, esse Couraça velho não sabe mais de nada, manda esse Couraça embora. Vá embora, Couraça!

Aí o Couraça desceu, de cabeça baixa. Quando ele ia descendo, saiu cantando assim:

— Desço por aqui abaixo/Cheio de penas e dores/Que já vou desenganado/Que não gozo os teus amores.

— Ainda vai cantando por aí, Couraça velho? Vá simhora.

Aí Couraça foi. Quando desceu, ela foi e falou:

— Bom, meu pai, a festa pra mim acabou-se.

— Acabou-se, minha filha.

— Acabou-se. Não quero saber de mais festa hoje não. Quero me deitar, tô enfadada.

Aí foi se deitar mais o príncipe dela, no quarto. Aí quando foi uma alta hora da noite, o príncipe tava dormindo, roncando. Ela tinha uma navalha muito boa de se assear, né, pegou a navalha, se degolou. Quando o príncipe se acordou que viu ela daquele jeito, disse:

— Eita, meu pai do céu, que é que vou fazer, por caridade? O rei quando ver essa moça morta me mata.

Assim pegou a navalha, se degolou também. Quando foi no outro dia chegou a hora do café, nada de ninguém se levantar. A hora do almoço, nada. Aí o rei falou:

— O que é que esse povo ta fazendo até essa hora sem se levantar?

Aí foi abrir a porta, tava todos dois morto. Quando viu o casal de filho morto, disse:

— Vá pegar aquele Couraça e mandar aquele Couraça aqui, que meus filho acabou-se. Pega aquele Couraça pra levar ele pra forca.

Aí pegaram o Couraça velho e levaram pra forca. Quando ele chegou na forca, disse:

— Dão licença de eu tomar um torrado?

— Pos não, pode tomar.

Pegou a caixinha, que abriu, uma rolinha saiu de dentro, bateu na cara do carrasco, ficou todo mundo espantado.

— O que é isso?

— Rummm...

Aí saiu que só capeta. Quando chegou lá, pegou a princesa, colocou o pescoço dela. Aí ela gritou logo:

— Meu pai, cadê Seu Nino, meu pai? Quero Seu Nino, meu pai.

Aí o rei tava encostado assim, disse:

— Corre, não manda enforcar o Couraça lá não.

Aí trouxeram o Couraça. Aí ela tinha um quarto e tinha um barbeiro lá. Mandou barbear ele bem barbeado, tava com a roupa dele no jeito, se vestiu no traje de príncipe. Aí saiu. A coisa mais linda do mundo. Quando ele saiu, ela disse:

— Olha, meu pai, meu noivo é esse, o senhor ta vendo?

Aí já tinham enterrado o cadáver, já fazia dia. Aí também só foi casar com Seu Nino. Aí pronto, rapaz, aí só foi festa. Tinha acabado a festa aqueles dias. Aí que foi festa depois que ela casou com Seu Nino. E entrou por uma perna de pinto e saiu por uma perna de pato, Senhor rei mandou dizer que cada um contasse quatro.

(Francisco Pereira da Silva)

ANEXO E - As perguntas de Dom Lobo (PDL)

Um moço trabalhador e direito morava com sua mãe, labutando pela vida com muita dificuldade. Uma feita disse:

— Minha mãe! Não podemos passar o resto da vida nesta miséria, quase sem ter o que comer. Fique minha mãe com o roçado de ovelhas, e bote sua benção que vou pelo mundo ver o que posso fazer.

A mãe abençoou-o e o rapaz foi-se embora pelo mundo. Onde chegava, trabalhava uma semana e ia para diante. Tempos depois chegou a um reinado bonito mas sem gente. As ruas limpas de povo, as casas fechadas, tudo calado, sem um choro de menino ou voz de homem, parecia um descampado. O rapaz procurou a casinha de um velho e pediu agasalho. O velho recebeu-o muito bem e deu de cear. Quando estavam comendo o rapaz perguntou por que o reinado era assim triste. O velho explicou que, por mal dos pecados do povo, aparecera ali um homem encantado, de nome Dom Lobo, dono de um palácio, que botara para obrigação comer o coração de uma pessoa todo dia. Pega a criatura e faz três perguntas. Se a criatura responder, pode fazer outras três a Dom Lobo, mas não nasceu esse cristão para adivinhar as perguntas de Dom Lobo. Não responde e Dom Lobo mata e come o coração dos pobres. Por isso é que toda a gente vive escondida e tremendo de medo.

O rapaz dormiu e na manhã do outro dia saiu para a rua perguntando onde era o palácio de Dom Lobo. O povo ficava espantado com o atrevimento dele mas ensinava. O moço chegou perto de umas pedras grandes e lá em cima estava o palácio que era um monarca de grande, por um portão de ferro. O rapaz tocou-se para o palácio com coragem. Chegou, bateu, e as portas se abriram por si mesmo. O moço enfiou por dentro, sobe aqui, desce ali, até que chegou num salão que era uma beleza. Aí apareceu Dom Lobo, um homem alto, forte como um touro, todo cabeludo, com olhos de gato e uns dentes de onça-tigre. Quando viu o rapaz deu uma gargalhada de estrondar o mundo. Falou, com voz grossa de bicho encantado, mandando o rapaz sentar. Depois perguntou:

- Que é que tanto mais velho mais forte fica?
- É o vinho, respondeu o moço.
- Que é que tanto se tira mais fica?
- Água do mar!
- Qual é o lugar onde todos vão e ninguém quer ir?
- O cemitério!
- Acertou, cabra danado! Faça as três perguntas que quiser!
- Quem que nasceu de uma virgem, batizou-se num rio e morreu numa cruz?

O homão rangeu os dentes como um desesperado porque não podia dizer o santo nome de Jesus Cristo. Deu um estouro que estremeceu tudo e subiu aquela bola de fumaça cobrindo o mundo. Quando clareou, o rapaz estava em cima das pedras. O palácio e Dom Lobo tinham sumido. O povo estava todo reunido batendo palmas e levou o moço em charola para o rei. Deram uma casa com todos os preparos, fazenda de gado, muito dinheiro. O rapaz mandou uma carruagem buscar sua mãe e viveu muito bem e satisfeito.

ANEXO F - O Boi Leição (BL)

Havia um homem muito rico, dono de uma fazenda muito grande. Entre o “gadame” de sua propriedade, possuía ele, nesta fazenda, um boi que era a “fulô” do curral. Chamava-se o boi, boi Leição.

E possuía um vaqueiro que nunca havia faltado com a verdade.

Um dia esse fazendeiro foi visitar um seu compadre, também muito rico, que morava noutra fazenda encostada; e, no meio da conversa, teve ocasião de lhe dizer que tinha um vaqueiro que nunca havia mentido.

— Qual nada, compadre! Eu não acredito. Se eu que sou um homem branco e rico, minto, quanto mais o seu vaqueiro!...

— Pois, meu compadre, você pode mentir, eu não duvido; mas eu lhe afianço que meu vaqueiro nunca mentiu nem mente.

— Mente, compadre!...

— Não mente.

— Então vamos fazer uma aposta!...

— Faço a aposta que o compadre quiser.

— Pois bem, todos os meus haveres contra os seus.

— Está feito.

— Mas tem uma coisa; eu só aceito passada com tinta e papel.

Então mandaram chamar o juiz de “dereito”, o escrivão e o promotor, e passaram o preto no branco, com a assinatura deles e de todas as testemunhas presentes.

Mas o compadre que propôs a aposta e que tinha três filhas, às escondidas do outro chamou a mais moça, que era a mais bonita de todas, e lhe disse:

— Minha filha, você vai fazer os gostos de seu pai. Siga por este “comprafiado” até chegar na fazenda do compadre. Chegando lá procure a casa do vaqueiro e arranje todos os meios para morar com ele. Uma vez em sua companhia faça tudo para lhe agradar e iludir, e quando fizer três semanas deseje comer o “figo” do boi Leição!... Peleje com ele e só me saia de lá depois que ele tiver matado o boi, que o amor de uma mulher bonita consegue tudo no mundo, quanto mais fazer um vaqueiro mentir!...

Direitinho como o pai lhe havia ordenado, procedeu a filha. Quando chegou na casa do vaqueiro não tinha ninguém. Sentou-se no batente da porta e ficou esperando.

E às 4 horas da tarde, quando o vaqueiro apareceu tangendo uma boiada, avistou, assentada na porta dele, aquela moça, como ele nunca tinha visto tão bonita.

— Moça, faça o favor de abrir-me esta porteira!...

A moça levantou-se e abriu.

Depois de trancado o gado no curral, perguntou-lhe o vaqueiro o que andava fazendo por ali. Ela respondeu que seu pai lhe maltratava muito em casa, todo dia dava-lhe uma surra; por isso tinha saído pelo mundo, como uma desvalida, toda rasgada e com fome, atrás de uma pessoa que lhe protegesse.

— Pois minha moça, eu sou solteiro, você também, entre para dentro e vamos morar juntos.

Era o que ela queria!... E começaram a viver juntos: a moça tudo fazendo, no arranjo da casa e nos carinhos ao vaqueiro, para lhe agradar. E passaram-se assim

dias de alegria e de amor. Mas, quando inteirou três semanas, a moça desejou comer o “figo” do boi Leição!...

— Não, moça, eu não faço isso! O boi Leição é a “fulô” do gado do meu senhor. É o boi de sua estimação. Você escolha em toda a fazenda a rês que quiser, que eu mato; menos o boi Leição!...

Mas ela tanto agradou, tanto pediu e tanto fez, que o vaqueiro não resistiu; baixou o machado no boi Leição matou.

Na ocasião da janta ela só provou mesmo uma pontinha do “figo”; e no outro dia, quando o vaqueiro chegou da vaquejada, encontrou a casa limpa!...

A moça tinha fugido. E ao chegar em casa, antes de dar bênção ao pai, foi logo dando conta de seu desempenho:

— Pronto, meu pai, o vaqueiro de seu compadre matou o boi Leição!...

Não se contendo em si de satisfeito, o velho fazendeiro, depois de abraçar e abençoar a filha, mais que depressa, botou a sela no cavalo e seguiu para casa do compadre:

— Minhas “alvistas”, compadre, que o seu vaqueiro matou o boi Leição.

— Não me diga uma coisa dessa, compadre, que é uma desgraça! Mas eu lhe afianço uma coisa; se ele matou, não nega!...

— É o que nós vamos verificar. Mande nesse instante chamar o seu vaqueiro e vamos decidir a nossa aposta. Eu quero ver se ele mente ou não mente!...

O vaqueiro morava duas léguas de distante. E quando o portador chegou em sua casa para chamá-lo, encontrou-o no terreiro, impaciente e de olhos vermelhos; pois passara a noite toda em claro, somente pensando na história que contaria ao patrão. O boi Leição era o novilho de mais estima na fazenda, o orgulho do seu senhor, a “fulô” do cercado. Que desculpa arranjaria para dar? Haveria de arranjar.

Selou o cavalo, montou-se e seguiu viagem em direção da casa do fazendeiro. Quando chegou no meio da estrada, encontrou um toco da altura de um mourão de cancela. Parou um momento “maginando”. Depois “vastou” o cavalo para trás, pinicou-o com esporas, fez carreira, deu uma esbarrada violenta de encontro ao toco e o cumprimentou:

— Bom dia, senhor meu amo.

— Beija a mão, meu vaqueiro; – respondeu o próprio vaqueiro pelo toco, que naquele ensaio fazia as “veis” do patrão. Como deixou a nossa fazenda?

— Deixei tudo em paz, senhor meu amo; só assim vindo eu em boa tarde, duma bonita vaquejada, uma cobra mordeu e matou o boi Leição!

Mas isso não é conversa de homem, não é história que eu conte ao meu patrão, que eu nunca menti... – disse o vaqueiro consigo mesmo. Estou perdido!...

Então “vastou” outra vez o cavalo, passou-lhe as esporas novamente, riscou confronte o toco e bradou:

— Bom dia, senhor meu amo.

— Beija a mão, meu vaqueiro; Como deixou a nossa fazenda, tudo em paz?

— Tudo em paz, senhor meu amo; só assim vindo eu em boa tarde, duma bonita vaquejada, o boi Leição, que vinha na frente, despencou-se do bico dum “taiado” e “torou” o pescoço no baixio!...

Mas isso é uma grande mentira. Eu não conto uma história dessa a meu amo.

E de novo “vastou” o cavalo, agarrou-o nas esporas novamente e deu um encontrão tão grande no toco, que estremeceu de cima abaixo:

— Bom dia, senhor meu amo.

— Beija a mão, meu vaqueiro; Como deixou a nossa fazenda?

— Tudo em paz, senhor meu amo; só assim uma grande desgraça aconteceu:

*Vindo eu, uma boa tarde,
Duma bonita vaquejada,
Chegando na minha porta,
Achei uma “piligrina” assentada;
No passar do meu batente,
Vi-lhe bonitas pernas e lindo rosto,
Palpitou-me o coração
E eu matei o boi Leição!...*

Ah! Isso é que é conversa de homem! – disse o vaqueiro confortado. Dê no que der, é essa conversa que eu vou dizer ao meu patrão. E tocou o cavalo estrada a fora.

Quando chegou na cancela do cercado e que olhou para o terreiro da casa-grande, estava coalhado de gente, que tinha vindo de toda “parage”, somente para ver o vaqueiro mentir.

Ao chegar mais perto, aprumou-se no animal, juntou-o nas esporas com toda força que tinha nas pernas, fez carreira e riscou no terreiro que o “poeirame” subiu; e tirando o chapéu de couro, levantou a cabeça e salvou o patrão:

— Bom dia, senhor meu amo.

— Beijá a mão, meu vaqueiro; – respondeu, severo, o patrão. Como deixou a nossa fazenda?

— Tudo em paz, senhor meu amo; só assim tenho uma triste notícia a lhe falar:

*Vindo eu, uma boa tarde,
Duma bonita vaquejada,
Chegando na minha porta,
Achei uma “piligrina” assentada;
No passar do meu batente,
Vi-lhe bonitas pernas e lindo rosto,
Palpitou-me o coração
E eu matei o boi Leição!...*

Essas palavras ainda bem não acabaram de ser ditas, e o povo todo prorrompeu em palmas e vivas que foi uma coisa nunca vista!... O vaqueiro foi tirado do cavalo, nos braços.

— Então, compadre, eu não lhe disse que o meu vaqueiro não mentia? – advertiu o fazendeiro tomado de satisfação pelo que acabava de presenciar. Mas não tem nada não, eu só aceito a metade de sua fortuna. O resto fica para você e sua família, que eu não quero lhe deixar na miséria. Mas não se esqueça, compadre, de que o meu vaqueiro não mentiu; e fique sabendo para sempre que o homem que não mente, não mente nunca!...

A metade que o fazendeiro ganhou, essa mesma ele deu ao vaqueiro, por ter sabido sobretudo prezar a verdade; e assim ficou este muito rico e não tardou a pedir a mão da moça em casamento, com muita satisfação dos dois compadres.

E no dia do casamento houve uma festa tão grande que abalou todo o pessoal da redondeza. Dançou-se sete dias e sete noites “encastoados”. Naquele

tempo eu ainda era solteiro, e meti-me no meio e dancei tanto que quase me acabo!... A festa só se acabou no fim do sétimo dia; assim mesmo porque os dedos do tocador do harmônico, de tão inchados que estavam de tocar, não podiam mais arrastar o fole.

(Colhido da tradição oral, em Viçosa, Alagoas.)
José Maria de Melo.

ANEXO G - A aranha Caranguejeira e o Quibungo (ACQ)

Houve uma seca muito grande e não tinha nada para os bichos comerem. Então, apareceu uma árvore cobertinha de frutas maduras, muito doces e todos eles foram comer. Só a aranha caranguejeira não pôde ir, porque tinha de atravessar um rio muito largo para chegar ao pé da árvore. Passou o urubu e a aranha disse:

— Oi! Urubu, me leva, que eu também quero ir comer uma fruta.

— Trepa aqui nas minhas costas, respondeu o urubu.

A aranha encarapitou-se nas costas do urubu, que saiu voando por ali a fora, em busca da árvore... Chegando lá, arriou a aranha e, quando se foi preparando para comer uma fruta, ela gritou-lhe:

— Não, urubu, essa é minha. Eu já tinha marcado *ela* para mim, assim que fui chegando.

O urubu voou e foi pousar junto a outra fruta. E, quando foi fazendo menção de bicá-la, a aranha tornou a gritar, dizendo:

— Não, urubu, essa não, que também já tinha marcado para mim.

E assim fez todas as vezes que o urubu ia comer uma fruta, até que o pobre do bicho se aborreceu com aquilo, voou e foi-se embora com a barriga vazia, deixando a aranha sozinha. Quando a aranha matou bem a fome, desceu e pôs-se em caminho para casa. Chegando, porém, à beira do rio e não podendo atravessá-lo, começou a chorar, a maldizer-se da sorte. Nisso veio o jacaré e disse:

— Comadre aranha, vamos para casa. Vosmincê dorme hoje lá com a gente e amanhã e mando os meninos *lhe* passarem.

Foram chegar em casa já de noite. O jacaré disse aos filhos que fizessem logo a cama da aranha, que ela estava muito cansada. Os jacarezinhos fizeram a cama dentro do ninho do jacaré, em cima dos ovos. Assim que a aranha se agasalhou, foi recomendando:

— Compadre, mande me passar bem cedo.

E começou a comer os ovos. Quando quebrou o primeiro – *paco!* – os meninos, pensando que a aranha estava se *soltando*, gritaram:

— Bufo de hóspede, papai!

O jacaré repreendeu-os:

— Meninos, deixem a comadre aranha dormir!

Nessa pândega levaram a noite inteira. De vez em quando a aranha quebrava um ovo, – *paco!* –, e os meninos gritavam “bufo de hóspede”, enquanto o jacaré, arreliado, mandava que eles se calassem, para a aranha dormir. Mal foram rompendo as barras do dia, a aranha, que já tinha metido no papo todos os ovos do jacaré, gritou:

— Compadre, mande os meninos me levarem.

— Ainda é muito cedo, comadre.

— Não é não, compadre. Eu tenho muita pressa de chegar em casa.

Tanto insistiu, até que o compadre mandou os filhos passarem-na. Quando o jacaré foi ver o ninho, que só encontrou as cascas dos ovos, ficou para a vida não ter. Correu à beira do rio e gritou aos filhos que iam bem longe:

— Meninos, tragam comadre aranha cá...

— Qual nada, retrucou a aranha. O compadre está dizendo para vocês me levarem depressa. Bota a canoa para frente.

O jacaré, na beira do rio, acabando-se de gritar:

— Meninos, tragam comadre aranha cá...

Os jacarezinhos bem que estavam ouvindo. Mas a aranha repetia que o pai deles estava era mandando levarem-na depressa. Assim que a canoa foi chegando à beira do rio, a aranha foi pulando em terra e, mais que depressa, escondendo-se no mato.

Foi a aranha por ali, bangolando, quando viu o quibungo (*Negro africano, quando fica mais velho, vira quibungo. É um macacão todo peludo, que come crianças. Recôncavo da Bahia*) pescando e artirando os peixes para trás das costas. Foi chegando-se devagar, e começou a comer peixes. Que, quando o quibungo acabou de pescar e foi apanhá-los, não encontrou um só. Disse o quibungo:

— Ah! Foi você, aranha, que comeu os meus peixes? Eu quero já *eles* aqui.

— Não fui eu que comi os seus peixes, não, quibungo...

Estavam nesta resinga: — foi, foi, foi, não foi. Nisso passa uma juriti voando: — rrruuuu... — Foi a aranha e disse:

— Ah! Juriti! Se eu não te tivesse fito ficar bonita assim desse jeito, tu não irias voando por aí a fora, tão contente.

Ouvindo essas vozes, o quibungo perguntou mais que depressa:

— Oi! Aranha, tu sabes fazer a gente ficar bonito?

— Ora se sei...

— Pois então eu quero que tu me faças ficar bonito.

— Está bem. Vamos andando.

Lá se foram os dois por ali afora. Chegando adiante, encontraram um roçado muito grande e a aranha mandou que o quibungo experimentasse todos os tocos de pau, até encontrar um bem resistente. Afinal o quibungo deu com um toco como a aranha queria. Então disse a bicha:

— Quibungo, é aqui. Agora vai ver um bocado de cipó, do mais grosso que encontrares.

O quibungo foi para o mato e voltou gemendo debaixo de um rolo de cipós tão grossos que se podia amarrar um boi com cada um deles. Aí, disse a aranha:

— Encosta-te aqui no toco, para eu te amarrar bem, que é para eu te fazer ficar bonito.

O tolo do quibungo enconstou-se ao toco e a aranha enlinhou-o, enlinhou-o, amarrou-o, amarrou-o, até que ele ficou sem poder se mexer.

— Quibungo, vê lá se tu podes te bulir, disse então a aranha.

Qual nada. O quibungo *inchou nas coronhas*, mas foi debalde. Estava arrochado que não podia nem dizer — *piu*. A aranha, aí, deu uma risadinha gostosa, puxou por uma quicezinha bem amolada começando a cortar os pedacinhos de carne do quibungo e a comê-los. O pobre gritava pelo rei da França. Porém a aranha bem de seu. Quando encheu o bucho, foi-se embora. No dia seguinte, voltou e tornou a comer um bocado do quibungo. Assim fez todos os dias, até que o deixou nos ossos.

A todo bicho que passava, o quibungo pedia para lhe cortar os cipós que o prendiam. Mas nenhum quis fazer-lhe o favor, dizendo:

— Eu não. Para, quando acabar, tu ires comer meus filhos.

Por fim passou o cupim e ele pediu com voz de choro:

— Cupim, me dá aqui nestes cipós, cupim...

— Eu não. Para quando acabar, tu ires comer meus filhos...

— *Me solta, cupim, que eu não como mais, não!*

Tanto pediu, tanto rogou, até que o cupim ajuntou os companheiros e num instante roeram os cipós.

Assim que o quibungo se viu solto, foi logo em procura da aranha e os bichos reuniram-se para fazer uma fonte. Então o quibungo pensou logo em pegar a aranha. Todos os dias ficava de sentinela na fonte, para ver se lhe punha a mão em cima quando fosse beber água.

A aranha ficou escogitando um meio de ir beber na fonte, sem ser reconhecida pelo quibungo. Afinal de contas, achou o couro de um veado que havia morrido esturricado de sede. Meteu-se dentro dele e saiu por ali a fora, toda *corocochó*, cai aqui, cai acolá, sem poder com o peso do couro, até que deu na fonte. Chegando lá, o quibungo perguntou-lhe:

— Oh! Amigo veado, o que foi que você teve, que ficou seco assim desse jeito?

Respondeu a aranha dentro do couro, dando um suspiro muito comprido:

— Ai! Amigo quibungo...hum! Quem me pôs assim neste estado que você está vendo, foi aquela malvada da aranha caranguejeira, aquela excomugada!

— O quê? A aranha caranguejeira? Ai! Amigo veado, se você soubesse o que aquela peste me fez!...

Aí contou o que se passara, arrematando:

— Mas deixa estar, que eu pego *e/la* aqui e dou-lhe o troco...

A aranha desceu, chegou à beira da fonte, bebeu água, tomou banho e raspou-se.

Quando já estava um bocado distante, saiu de dentro do couro do veado, subiu numa árvore bem alta e gritou:

— Quibungo! Oi! Quibungo! Sou eu, olha...

O quibungo ficou fulo de raiva, porém não pôde agarrá-la.

João da Silva Campos: - “Contos e Fábulas Populares da Bahia”, XXXIV Pág. 217. “O Folk-lore no Brasil”, Basílio de Magalhães. Rio, 1928.

ANEXO H - O macaco e a cabaça (MC)

O macaco se intrigou com a onça e andava com medo dela. Ora, havia uma festa em certa parte, e o macaco para lá ir, tinha de passar em casa da onça. Então ideou um meio de ir à festa sem ser visto pela onça. Para isso meteu-se dentro de uma cabaça grande e dava certo impulso e assim andava.

Passando em casa do cágado, este acreditou ser um bicho novo. Conversaram, e despediu-se o macaco. Na saída disse:

*“Anda cabaça,
Que nunca andaste,
Sexta, sábado,
Domingo, segunda...
Mas, como quiseram,
Em bicho viraste.”*

Assim foi andando e passou pela casa da onça, e viu a festa e nada sofreu.

Sergipe.

ANEXO I - A Menina dos Brincos de Ouro (MBO)

Uma Mãe, que era muito má (severa e rude) para os filhos, deu de presente a sua filhinha um par de brincos de ouro.

Quando a menina ia à fonte buscar água e tomar banho, costumava tirar os brincos e botá-los em cima de uma pedra.

Um dia ela foi à fonte, tomou banho, encheu o pote e voltou para casa, esquecendo-se dos brincos.

Chegando em casa, deu por falta deles e com medo da mãe brigar com ela e castigá-la correu à fonte para buscar os brincos.

Chegando lá, encontrou um velho muito feio que a agarrou, botou-a nas costas e levou consigo.

O velho pegou a menina, meteu ela dentro de um surrão (um saco de couro), coseu o surrão e disse à menina que ia sair com ela de porta em porta para ganhar a vida e que, quando ele ordenasse, ela cantasse dentro do surrão senão ele bateria com o bordão (cajado).

Em todo lugar que chegava, botava o surrão no chão e dizia:

***Canta, canta meu surrão,
Senão te bato com este bordão.***

E o surrão cantava:

***Neste surrão me puseram,
Neste surrão hei de morrer,
Por causa de uns brincos de ouro
Que na fonte eu deixei.***

Todo mundo ficava admirado e dava dinheiro ao velho.

Quando foi um dia, ele chegou à casa da mãe da menina que reconheceu logo a voz da filha. Então convidaram ele para comer e beber e, como já era tarde, insistiram muito com ele para dormir.

De noite, já bêbado, ele ferrou num sono muito pesado.

As moças foram, abriram o surrão e tiraram a menina que já estava muito fraca, quase para morrer. Em lugar da menina, encheram o surrão de excrementos.

No dia seguinte, o velho acordou, pegou no surrão, botou às costas e foi-se embora. Adiante em uma casa, perguntou se queriam ouvir um surrão cantar. Botou o surrão no chão e disse:

***Canta, canta meu surrão,
Senão te bato com este bordão.***

Nada. O surrão calado. Repetiu ainda. Nada.

Então o velho bateu com o cajado no surrão que se arreventou todo e lhe mostrou a peça que as moças tinham pregado.

Nota: Conto popular na Bahia e Maranhão. Trazido pelos escravos africanos. No original africano os personagens eram animais.