

A CONSTRUÇÃO DA ESCRITA EM “UMA CARTA”

Luísa Tavares
Mestrado/UFF
Orientadora: Silvia Maria de Sousa

Este trabalho expõe brevemente as primeiras reflexões feitas acerca do *corpus* de pesquisa escolhido para dissertação de mestrado. Analisa-se à luz da Semiótica do Discurso, o conto “*Uma carta*” do escritor Sérgio Sant’anna. Buscaremos mais propriamente: 1) Refletir sobre a relação estabelecida entre os gêneros conto e carta; 2) Mapear as isotopias temáticas e figurativas que reconstituem o processo de construção da escrita; 3) Observar o uso da metalinguagem como estratégia discursiva.

O conto em análise está situado no livro “*O monstro – Três histórias de amor*”, que abriga, além do conto selecionado outros dois, conforme sugere o subtítulo: “*O monstro*”, conto que dá nome ao livro, e “*As cartas não mentem jamais*”. O conto eleito para análise nos mostra a engenhosidade do processo da escrita por intermédio da engenheira Beatriz que concebe uma carta para recontar a aventura da conquista de um homem poucos minutos após tê-lo conhecido. Porém, além de narrar os fatos, Beatriz os reconstrói ao imaginá-los de maneiras diferentes.

A narrativa do encontro com Carlos, um recém-chegado vindo da cidade de São Paulo para a construção de uma escola, se inicia a partir da rememoração do instante em que se conheceram: “Antes quero falar do princípio, dizer que logo que o vi notei que era um homem atraente [...]” (SANT’ANNA, 2010: 14). Contudo, a esta primeira descrição já se soma a reconstrução dos fatos: “Depois percebi que não era exatamente ou apenas isso, pois não o vejo agora como alguém que não tenha nenhuma consciência do seu poder de atração [...]”. (*Idem*)

Quando, na primeira citação, a narradora faz uso do verbo notar conjugado no pretérito perfeito, o momento da enunciação está projetado em um momento de referência diferente do acontecimento do fato narrado; a narração não é concomitante ao episódio contado. O mesmo não ocorre na segunda citação, na qual o uso do advérbio temporal “agora” acusa a concomitância entre o momento da enunciação e a ocorrência do fato.

A esta localização da enunciação a partir de um eu-aqui-agora em oposição a um ele-alhures-então, a Semiótica nomeia *debreagem*. O termo consiste no mecanismo que projeta no enunciado quer as pessoas (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (alhures) do enunciado. No primeiro caso (projeção do eu-aqui-agora), ocorre uma *debreagem* enunciativa; no segundo (projeção do ele-alhures-então), acontece uma *debreagem* enunciva.” (FIORIN, 2011: 68)

Após seu encantamento inicial com Carlos, Beatriz arranja para si um momento a sós com o homem que causou seu arrebatamento lançando mão, para tal, da desculpa de pedir um cigarro, apesar de não fumar: “quanto a mim, pela própria maneira de segurar o cigarro que lhe pedi, você deve ter percebido que não fumo. De qualquer modo eu era a engenheira, e conversar com você mais detalhadamente fazia sentido.” (SANT’ANNA, 2010: 17). Ao ver-se ameaçada pela separação precoce de Carlos, Beatriz se desvencilha com outra desculpa: “quando o prefeito [...] veio ter conosco e disse que o motorista estava a sua espera para conduzi-lo ao hotel e depois à casa dele para o jantar, aquela mentira saltou como uma verdade segura de minha boca: a de que havíamos combinado que eu o levaria no meu carro.” (*Ibidem*: 18)

No meio do caminho, Beatriz tomou a estrada lateral de maneira brusca, parando o carro em um ponto ermo onde ela e Carlos tiveram seu único encontro sexual seguido imediatamente da retomada do caminho até o hotel onde Carlos estava hospedado. Segundo Beatriz, que sincretiza os papéis de narradora e interlocutora, pois além de narrar os acontecimentos também toma a palavra em discurso indireto, ao deixar Carlos, as coisas mal se iniciavam para ela: “era preciso que eu ficasse sozinha para sentir mais; para poder dedicar-me aos meus pensamentos, minhas construções; à escrita, a princípio inercial e interior desta carta”. (*Ibidem*: 23)

O enunciatário do conto, que corresponde ao destinatário implícito da enunciação, se depara com o processo de (re)edificação dos fatos narrados. O processo da escrita é tematizado na narrativa e vai sendo desdobrado figurativamente a medida em que se avança a leitura.

Diferentemente do que expomos quando abordamos a diferença no momento de referência presente nas citações “Antes quero falar do princípio [...]” (SANT’ANNA, 2010: 14) e “depois percebi que não era exatamente ou apenas [...]” (*Idem*), a primeira demonstra não-concomitância com o momento da enunciação e a segunda apresenta a

coincidência do acontecimento e da enunciação em um mesmo instante. O que nomeamos (re)edificação diz respeito à adição no momento da enunciação de fatos que deveriam, segundo a lógica de uma narrativa canônica, ter ocorrido previamente a narração, como observamos nas citações a seguir:

“Engraçado que numa outra reconstrução, que talvez fosse melhor chamar demolição – e como me agrada isso -, não me vejo com o vestido apenas amarrotado, depois de tudo, mas em frangalhos”. (*Ibidem*: 20)

“Construiria eu então esse novo encontro num quarto de hotel aí em São Paulo, numa altura tão elevada que dominaríamos a cidade”. (*Ibidem*: 24)

Enunciar denota dizer. Assim, quando digo algo, enuncio algo. Ao Eu que diz chamamos enunciador e ao Tu com quem se fala chamamos enunciatário. Como não há discurso sem que haja alguém que o enuncie, a Semiótica entende a enunciação como pressuposta ao texto. Jogando com as instâncias da enunciação, “Uma carta” traz uma reflexão sobre o processo da escrita, na qual o enunciador tem o poder de edificar e (re)edificar. O palco escolhido para abrigar tal jogo é um conto escrito ao modo de uma carta, que conserva alguns elementos da estrutura composicional do gênero tais como saudação e assinatura, ainda que o cabeçalho com o local e data não sejam explicitados. Estamos, então, diante de um conto-carta ou de uma carta-conto?

Conto-carta ou carta-conto?

Começemos pela localização espacial. Imaginemos a cena prática do enunciatário do livro “*O monstro*” tomando-o em suas mãos e abrindo-o na página nove onde, no índice, encontra o título no conto “*Uma carta*” e, na página treze, o próprio conto. Ora, o enunciatário não se deparou com o texto saído de um envelope, logo, trata-se de um simulacro; uma cópia ou representação da realidade.

Sobre o gênero carta, é válido que sejam expostas algumas características: dentro deste gênero, destacamos o subgênero carta pessoal, utilizado mais especificamente por pessoas que mantêm algum vínculo de relacionamento, podendo sua finalidade discursiva, ser pautada por diferentes objetivos. Este gênero, como um todo, guarda um conjunto de elementos estruturais próprios: data e local, identificação do destinatário, vocativo, corpo do texto, expressão de despedida e assinatura do

remetente. Afora isto, a linguagem pode diferir em uso de variantes (formal e informal, por exemplo) de acordo com o grau de intimidade entre remetente e destinatário.

Após estas breves constatações sobre o gênero carta, vamos nos deter um pouco mais longamente no gênero conto, que é constituído de contornos pouco definidos e se confunde em tamanho com o gênero novela. Opondo estes dois gêneros, Edgar Allan Poe indica que falta espaço no gênero novela para desenvolver os caracteres ou acumular os incidentes variados, havendo a necessidade maior de um plano do que no gênero romance. Em contrapartida, não deveria, segundo Poe, haver no conto uma palavra sequer que não tendesse de forma direta ou indireta a uma finalidade estabelecida previamente. (FERREIRA e RONAI, 1998: 18-19 apud POE, 1944.)

Massaud Moisés retorna à antiguidade em seu livro “*A criação literária*” para traçar as origens do gênero conto, evidenciando a dificuldade de datar ou mesmo precisar seu ponto zero. O autor salienta ainda que “a narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto”, dado o formato essencialmente econômico do gênero, sem excrescências. Segundo o autor, o conto é uma narrativa unívoca, univalente, uma vez que constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracterizando-se desta forma por conter unidade de ação (Sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de atos que participam). Tal ação pode ser interna, quando o conflito se dá na mente do personagem, ou externa, havendo deslocamento do personagem no espaço e no tempo. (Cf. Moisés, 2006: 23-25)

Moisés explica ainda que a existência de uma única ação ou um único conflito, ou, ainda, a existência de um enredo único se relaciona com a concentração de efeitos e pormenores. Neste gênero, cada palavra ou frase deve ter sua razão na economia global da narrativa. O conto constitui o recorte da fração decisiva e mais importante, do prisma dramático. (*Ibidem*: 39-40)

As afirmações extraídas de Moisés, Ferreira e Ronai nos alertam para a importância da unidade do conto, onde todas as palavras e termos presentes na construção do conto são como chaves para a apreensão de sentido. Tal afirmação é evidente em “Uma carta”, no qual observamos as isotopias da engenharia e da escrita como as isotopias centrais na construção do sentido do texto: “[...] é nesta escrita e construção – e esta sua razão maior – que as coisas parecem ter acontecido, tornam-se

reais e vivas. Escrevo então para repetir, reviver” (grifo nosso). (SANT’ANNA, 1994: 21)

José Luiz Fiorin define isotopias como a “recorrência de traços semânticos ao longo de um texto (FIORIN, 2011: 112-113). Ainda segundo o autor, a isotopia determina um modo de leitura do texto. (Idem: 114 – 117) As isotopias distinguem-se em isotopias temáticas e isotopias figurativas. Segundo BARROS 2010, a primeira consiste na repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático. A segunda, por sua vez, decorre da redundância de traços figurativos, a partir da associação de figuras afins. Barros observa que a recorrência de figuras atribui ao texto uma imagem completa e organizada da realidade. Deste modo, notamos que as isotopias garantem a coerência do discurso. (Cf. BARROS 2010: 68-72)

O emprego das isotopias constituem a semântica do nível discursivo e dizem respeito aos temas e figuras presentes no texto. FIORIN ressalta que “para que um conjunto de figuras ganhe um sentido, precisa ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de enunciados do nível da narrativa. As pessoas (eu/tu/ele), os espaços e os tempos projetados pela sintaxe discursiva (debreagens) podem ser tematizados e figurativizados”. No conto, tematiza-se, por exemplo, uma personagem com papéis de engenheira, arquiteta, etc. Em seguida, essa personagem será figurativizada ao ganhar um nome como Beatriz, características físicas e psicológicas . (Cf. FIORIN, 2010: 97; 101; 113)

Além das isotopias, a metalinguagem também fica evidente nas inúmeras oposições presentes ao longo do texto, que evidenciam as possibilidades múltiplas da escrita em ato; mostram as “engrenagens” do ato de tecer o texto em funcionamento, tratado discursivamente como um tema discutido ao longo do conto. O trecho “Entenda bem que não quero escrever a cartinha saudosa da professorinha de interior, ou melhor, uma engenheirazinha sentimental” (SANT’ANNA, 2010: 14) se opõe ao trecho “Só que aqui, para mim, há também o vasto espaço interior de uma mulher só, a ser preenchido” (*Ibidem*: 24), por exemplo. Outro bom exemplo da contradição que permeia o texto está no trecho que segue: “[...] traduzem com precisão a contradição que sou e que aqui se concilia, igual uma obra em que convivessem o cálculo preciso e os desejos e medos mais obscuros, as fantasias.” (*Ibidem*: 29-30) Assim, temos que a escrita em seu processo de construção é o enfoque principal da obra do contista, evidenciando a

metalinguagem – função da linguagem na qual esta volta para si mesma (Cf. TAVARES, 2010: 101):

Se tenho este poder quase vocacional para delimitar espaços e detalhes [...] – ou pelo menos assim me surge agora - [...] para mim as coisas mal se iniciavam. Pois era preciso que eu ficasse sozinha para sentir mais; para poder dedicar-me aos meus pensamentos, minhas construções, à escrita [...]. Como se você, o nosso encontro – que vão se tornando cada vez mais isso – não passassem de um pretexto para que eu, depois de tudo, pudesse escrever esta carta. (SANT’ANNA, 2010: 14-23)

Por isso traço plantas, projetos e uma carta como esta [...], mesmo que a eles, como arquiteta que também sou, acrescente a fantasia dos meus desejos, construindo uma realidade que do contrário não haveria [...].” (*Ibidem*: 26)

A escrita da carta representa um encontro; um descobrimento e uma tomada de consciência de Beatriz sobre seus sentimentos: “É preciso que corpo e letra sigam juntos, entrelaçados até o último momento. É possível, até, que esta mulher, este ser solitário e talvez insaciável, tenha a sede e ambição de que seu gozo venha da própria carta, de que sejam sua letra e palavra que a conduzam” (*Ibidem*: 23). A escrita representa a via pela qual se dá a conjunção com o prazer. Para examinar em profundidade essa questão, examinaremos o conto a partir da perspectiva do nível das estruturas semio-narrativas, mais propriamente o no nível narrativo. Passemos, antes, a uma breve retomada teórica desse nível.

Como qualquer um dos três níveis nos quais a teoria semiótica nos ensina a observar o texto para entender seu todo de sentido, o nível narrativo divide-se em sintaxe e semântica, sendo o primeiro “um conjunto de regras que rege o encadeamento das formas de conteúdo na sucessão do discurso” (FIORIN, 2010: 21) e o segundo “o momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos Para isso, esses elementos se inscrevem como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado”. (BARROS, 2010: 42).

Segundo Barros (2010), a semiótica propõe duas concepções complementares de narrativa, na sintaxe narrativa, mais precisamente: narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos – enunciados de estado- e narrativas como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos – enunciados de fazer-.” (*Ibidem*: 16) Barros define, ainda, programa narrativo como um

enunciado de fazer que rege um enunciado de estado, integrando estados e esquema narrativo canônico como um modelo hipotético da estruturação geral da narrativa. Apesar de o estudo da narrativa ter deixado de restringir-se ao exame da ação para ocupar-se também da manipulação, da sanção e da determinação da competência do sujeito e de sua existência passional. (*Ibidem*: 20; 36-37)

Os actantes do esquema narrativo são: sujeito, objeto, destinador e destinatário. O destinador manipula o sujeito oferecendo a ele uma imagem negativa do sujeito (provocação), uma imagem positiva do sujeito (sedução), um valor negativo (Intimidação) ou valor positivo (Tentação) para que este entre em conjunção com um objeto-valor oferecido pelo destinatário. Para que se dê a conjunção, o destinador doa a competência necessária ao sujeito investindo-o de valores modais (querer, dever, poder e saber) para que seja executada a ação que levará à conjunção e, em seguida, à sanção positiva ou negativa por parte do destinador.

Votando ao nosso objeto de análise, vemos que no conto de Sergio Sant'Anna a escrita que representa a via pela qual se dá a conjunção do sujeito Beatriz com o objeto de valor prazer, não o encontro sexual com Carlos, como notamos ao ler: “[...]era preciso que eu ficasse sozinha para poder sentir mais [...]” (SANT'ANNA, 2010: 23)

A tomada de consciência de Beatriz acerca de seus sentimentos se dá a partir de um movimento de revogação da ruptura com a solidão, que se deu em um programa narrativo anterior ao enunciado, ao buscar a conjunção do prazer por meio da aventura sexual com Carlos, o que não foi suficiente para atingir o estado conjunto com o objeto-valor. A conjunção só se dá no mundo das palavras que Beatriz edifica, no qual encontra compensação para a insuficiência do mundo real ao afastar-se da realidade e mergulhar no imaginário individual: “E o que verdadeiramente importaria, então, não seria o destinatário, nem mesmo a autora, mas a construção utópica, o gozo do corpo na razão, a carta em sua autonomia”. (*Ibidem*: 33)

Na semântica narrativa, em relação à modalização do ser, Barros (2010) atenta para o fato de que dois ângulos devem ser examinados: o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide sobre os valores investidos no objeto, sobre os quais já falamos e as modalizações veridictórias, que determinam a relação do sujeito com o objeto, dizendo-a verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta. Essas últimas articulam-se como categoria modal em /ser/ x /parecer/. A partir destas categorias, substitui-se a questão da verdade pela veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado

verdadeiro quando um sujeito, diferente do sujeito modalizado o diz verdadeiro. Parte-se do parecer ou do não parecer da manifestação e constrói-se ou infere-se o ser ou o não-ser da imanência; o que é interno; inerente. (Cf. BARROS, 2010: 45-46)

Nas modalidades veridictórias, examinamos a simulação dos discursos numa relação entre ser e parecer: O discurso verdadeiro é aquele que parece e é, o mentiroso, é o que parece, mas não é. Já o discurso falso, não parece e não é. O discurso secreto, por fim, não parece, mas é.

Observamos em “*Uma carta*” duas instâncias: a da escrita da carta, na qual se passa a narração da aventura de Carlos e Beatriz e constrói uma simulação de discurso verdadeiro (o narrado) e a narrativa (as reconstruções) da própria narrativa em si (jogo de simulações). Com isto, no nível projetado da narrativa, observamos a oposição entre o discurso falso e um simulacro de discurso verdadeiro, uma vez que não se trata de um discurso verdadeiro de fato, mas de um discurso que quer ser aceito como verdadeiro: “[...] isso seria mentir e não quero mentir o mínimo que seja” (SANT’ANNA, 2010: 13). Porém, se examinarmos o nível projetado em oposição ao nível pressuposto, notaremos que, no fundo, trata-se de um grande jogo de máscaras e simulações.

Fiorin (2011) diz que a enunciação é o ato de produção do discurso e uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação) que, ao realizar-se, deixa marcas no discurso que constrói. Ainda que os elementos da enunciação não apareçam no enunciado, a enunciação existe (Cf. FIORIN, 2011: 55). Portanto, se faz necessário distinguir as instâncias do eu-pressuposto e do eu-projetado no interior do enunciado. Fiorin salienta que, teoricamente, estas duas instâncias não se confundem: a do eu pressuposto é a do enunciador e a do eu projetado no interior do enunciado é a do narrador (Beatriz, no conto em análise). (*Ibidem*: 56)

Ao exame das modalidades veridictórias, no nível narrativo, juntaremos o exame das isotopias da escrita, da construção, que perfazem a oposição interioridade e exterioridade. No nível do discurso, os fatos relacionados ao simulacro do discurso verdadeiro se dão no interior dos ambientes: Beatriz e Carlos se conhecem dentro do centro esportivo, quando Carlos entra no auditório e apresenta o projeto de construção de uma escola no qual ambos trabalhariam juntos, a aventura que se passou entre os dois aconteceu no interior do carro de Beatriz e a escrita da carta acontece, a todo momento, no interior do anexo que lhe serve como escritório. Já as (re)edificações, ligadas ao discurso em que aparecem os jogos de simulações, acontecem em espaços exteriores, ou

que envolvam movimentos de saída, como quando ao fantasiar sobre as diferentes formas nas quais seu encontro com Carlos poderia ter se dado, Beatriz projeta-se a si mesma e a seu amante se encontrando primeiro em um abrir concomitante de portas em um casarão situado no interior, onde teriam ambos sido convidados para um fim de semana sem que se conhecessem previamente. Em outra passagem, ainda nas primeiras páginas do conto, após Carlos apresentar seu plano de construção da escola, Beatriz vai até ele, que tinha se afastado para fumar, e, desempenhando um papel falso (que parece, mas não é), pede um cigarro a ele: “pela própria maneira de segurar o cigarro, você deve ter percebido que não fumo” (SANT’ANNA, 2010: 17). Ainda no pátio, o prefeito da cidade avisa a Carlos que um carro já o esperava para leva-lo ao hotel, Beatriz inventa que ambos já haviam combinado que ela o levaria. No entanto, o ápice do jogo de máscaras se dá quando o narrador desconstrói todo o eixo narrativo do conto, pondo em dúvida até a existência da própria narradora Beatriz:

Essa carta então apócrifa, egoísta, orgulhosa, que se quer uma essência das cartas, utópica e abstrata como uma melodia vermelha entoada por uma mulher que talvez nem seja engenheira, talvez seja a louca em trajes fétidos no pátio do asilo e que se chama Jussara, mas assina Beatriz, como quem se veste de princesa para um amante inventado; que inventa uma cachoeira, uma casa, uma cidade e até seu prefeito; esta louca que talvez nem seja mulher, mas um homem solitário em seu quarto acanhado e que constrói para si uma amante louca em nome de quem remete a si mesmo ou ao léu uma carta que tenha a duração escrita de uma noite (*Ibidem*: 35)

Conclusão

Este artigo observou brevemente a relação posta pelo enunciador do conto entre os gêneros conto e carta. Buscamos nestas páginas mapear as isotopias temáticas e figurativas que reconstituem o processo de construção da escrita e observar o uso da metalinguagem como estratégia discursiva no conto “Uma carta” de autoria de Sérgio Sant’anna publicado pela primeira vez no ano de 1994 no livro “O monstro – três histórias de amor” do mesmo autor, no qual se somam outros dois contos ao corpo do livro: “O monstro” e “As cartas não mentem jamais”.

O enunciatário se vê, em “Uma carta”, diante de um conto escrito ao modo de uma carta, que conserva alguns elementos da estrutura composicional do gênero tais

como saudação e assinatura, ainda que o cabeçalho com local e data não sejam explicitados.

Ressaltamos outra característica importante desse conto, a maneira na qual a metalinguagem é utilizada como forma de reflexão sobre o ato de escrever. Assim, observamos a relação estabelecida entre o simulacro do discurso verdadeiro e o jogo de simulações que se misturam ao longo da narrativa.

Notamos também que a ambiguidade e o jogo de máscaras é construído pela engenhosidade do narrador que explicita, em alguns momentos, que alguns dos fatos narrados seriam fruto de sua imaginação, embora reafirme que o objetivo da carta é reviver os acontecimentos.

O texto impõe um ritmo acelerado por um jogo de contradições que afirma o querer fazer por meio da negação, além de misturar os possíveis fatos ocorridos com a imaginação, instaurando um sofisticado jogo entre a narrativa e o narrado; a enunciação e o enunciado.

Referências

- Barros, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto* São Paulo: Ática, 2010;
- Fiorin, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011;
- Ferreira, A. B. de H.; Rónai: (org.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial I – das origens ao fim da Idade Média*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998;
- Greimas, A. J.; Courtes S. J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 2011;
- Massaud, M. *A criação literária*. 20. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006;
- Tavares, C. F. *Metalinguagem: a palavra consagrada na poedia de Adélia Prado*. São José do Rio Preto: Olho d'água, 2010.