

NARRATIVIDADE E TENSIVIDADE EM “MANO A MANO”, DE CHICO BUARQUE

NARRATIVITY AND TENSIVITY IN "MANO A MANO", BY CHICO BUARQUE

ZENO QUEIROZ¹

Resumo: Este artigo se debruça sobre as compatibilidades e incompatibilidades entre a semiótica narrativa de Algirdas Julien Greimas e a semiótica tensiva de Claude Zilberberg a partir da análise da canção “Mano a Mano”, de Chico Buarque. Procede-se, inicialmente, ao exame do texto selecionado, o qual é estudado, primeiro, na dimensão da letra e, depois, na da melodia. Em seguida, discutem-se, com base nas sugestões indicadas pela análise da canção, alguns dos pontos de convergência e divergência entre as propostas de Greimas e Zilberberg, a fim de se alvitrar, em última instância, a hipótese de integração das duas tendências em uma metodologia geral de descrição dos processos de produção e apreensão do sentido.

Palavras-chave: semiótica da canção; narratividade; tensividade.

Abstract: This paper focuses on the compatibilities and incompatibilities between Algirdas Julien Greimas’ narrative semiotics and Claude Zilberberg’s tensive semiotics through the analysis of Chico Buarque’s song “Mano a Mano”. Initially, it is examined the selected text, which is studied first in the level of the lyrics and then in the level of the melody. After that, from the suggestions indicated by the analysis of the song, some of the points of convergence and divergence between Greimas and Zilberberg’s proposals are discussed, in order, ultimately, to hypothesize the integration of the two trends into a general methodology of description of the processes of production and apprehension of meaning.

Keywords: song semiotics; narrativity; tensivity.

1. INTRODUÇÃO

A semiótica da canção fundada por Luiz Tatit parece ter encontrado sua síntese teórica por meio da compatibilização entre a narratividade de Algirdas Julien Greimas e a tensividade de Claude Zilberberg. De modo geral, pode-se dizer que ela, por um lado, se valeu das estruturas semionarrativas para proceder a uma descrição eficiente dos conteúdos das letras e, por outro, tomou as categorias tensivas para esquadriñar os movimentos de concentração e expansão das

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. zenoqueiroz@usp.br.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0000-9211>

expressões melódicas, buscando ao mesmo tempo, é claro, investigar as interferências de um plano sobre o outro e os seus consequentes efeitos de sentido.

Aliás, ao reconhecer na perspectiva tensiva o pilar para uma “prosodização do conteúdo” (TATIT, 2016, p. 21), Tatit, através de Zilberberg, identificou na relação entre imposição e explosão uma possibilidade de isomorfismo entre os planos da linguagem, isto é, de homologação formal das estruturas que constituem *expressão* e *conteúdo*. Escreve o semiótico brasileiro:

A parada prevista pela imposição define a área acentual no plano da expressão e os valores de absoluto no plano do conteúdo, bem como o ápice da direção ascendente em ambos os planos; a resolução (ou parada da parada) prevista pela explosão define a área modulatória no primeiro plano e os valores de universo no segundo, além de partir para a difusão e a mistura dos valores próprias da direção descendente (TATIT, 2016, p. 23).

Essa afinidade – o que não quer dizer conformidade – entre os planos da linguagem desvelada pela semiótica tensiva² permitiu então que, na proposta de Tatit, os perfis rítmico-melódicos das canções fossem tipificados em consonância com as arquiteturas narrativas das letras. Assim, “na base da conjunção imediata entre os temas musicais”, em que se opta pela aceleração, pela periodicidade do pulso e pela coincidência dos acentos, “está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade” (TATIT, 1994, p. 46); em contrapartida, na base da “valorização do percurso”, em que se prioriza a desaceleração, os alongamentos vocálicos e os contornos indispensáveis à trajetória melódica, “está a disjunção temporária entre sujeito e objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades” (TATIT, 1994, p. 46). Tudo ocorre, portanto, como se a canção, ao estabelecer um elo entre melodia e letra, integrasse também naturalmente tensividade e narratividade.

Apesar disso, não houve, até o presente – ou, pelo menos, até onde pudemos tomar nota –, uma explicitação do modo como essas duas vertentes da semiótica discursiva estão integradas. As análises das canções, por exemplo, via de regra, tratam apenas de operar com as ferramentas do modelo, já que seus objetivos tendem a ser tão somente a elucidação dos sentidos dos textos, e, por isso mesmo, transitam indistintamente entre uma semiótica e outra. Até que ponto, porém, a postura de Greimas é de fato conciliável com a de Zilberberg? Se a semiótica tensiva nasce como continuidade e ruptura em relação à semiótica *standard*, o que, na canção, as torna compatíveis? Ou o que, por outro lado, as torna incompatíveis?

Para uma teoria da significação que se quer de “vocação científica”, é imprescindível encarar objetivamente essas questões com vistas a aprimorar a metodologia geral que estrutura o seu fazer transpositivo. Partindo assim do ponto de vista da semiótica da canção, este artigo pretende balizar as convergências e divergências da narratividade de Greimas e da tensividade de Zilberberg por meio da análise de uma composição de Chico Buarque, cancionista que atende particularmente aos nossos propósitos por, em seus textos, conceber “a paixão como um estado condensador de narrativas” (TATIT, 2002, p. 236), ou seja, por compreender que num núcleo passional – ponto da semiótica dita clássica a partir do qual se origina a semiótica tensiva – “imbricam-se vários programas narrativos, o que vai definir o teor tensivo do texto e seu modo de compatibilização com a melodia” (TATIT, 2002, p. 238).

Segmentaremos nosso raciocínio em duas etapas. Procederemos, inicialmente, à análise da canção “Mano a Mano”, examinando-a, primeiro, na dimensão da letra e, depois, na da melodia.

² O isomorfismo entre os planos da linguagem é defendido, na verdade, por Louis Hjelmslev, de quem Zilberberg é tributário. Logo, a semiótica tensiva desvela essa ideia apenas na medida em que a torna operacional.

Em seguida, discutiremos, a partir das sugestões indicadas pela análise do texto de Chico Buarque, alguns dos pontos de convergência e divergência entre as propostas de Greimas e Zilberberg, a fim de, em última instância, alvitarmos a hipótese de integração das duas tendências em uma metodologia geral de descrição dos processos de produção e apreensão do sentido.

2. SOBRE “MANO A MANO”

Meu para-choque com seu para-choque
Era um toque
Era um pó que era um só
Eu e meu irmão
Era porreta
Carreta parelha a carreta
Dançando na reta
Meu irmão

Na beira de estrada valeu
O que era dele era meu
Eu era ele
Ele era eu

Ela era estrela
Era flor do sertão
Era pérola d’oeste
Era consolação
Era amor na boléia
Eram cem caminhões
Mas ela era nova
Viçosa, matriz
Era diamantina
Era imperatriz
Era só uma menina
De três corações
E então

Atravessando a garganta
Jamanta fechando jamanta
Na curva crucial
Era uma barra, era engano
Na certa, era cano
Na mão, mano a mano
Pau a pau

Na beira de estrada se deu
Se o que era dele era meu

Ou era ele
Ou era eu

Ela era estrela
Era flor do sertão
Era pérola d'oeste
Era consolação
Era amor na boléia
Eram cem caminhões
Mas ela era nova
Viçosa, matriz
Era diamantina
Era imperatriz
Era só uma menina
De três corações
E então

Então lavei as mãos
Do sangue do
Meu sangue do
Meu sangue irmão
Chão

2.1 Da letra

“Mano a Mano”, quarta faixa do disco *Chico Buarque*, de 1984, pode ter sua letra dividida em quatro principais partes. Na primeira, constituída pelas duas estrofes iniciais, o enunciador se inscreve no enunciado por meio do pronome possessivo “meu”, o qual funciona sintaticamente como um adjunto que modifica o termo “para-choque”, figura que traceja um primeiro esboço da identidade do sujeito textual. Esse sintagma nominal, por sua vez, encontra, ainda no primeiro verso, uma forma correlata referente a uma terceira pessoa (“seu para-choque”), instalando no discurso, portanto, pelo menos dois atores, os quais, conforme se nota a partir da preposição “com”, parecem partilhar, no nível narrativo do percurso gerativo do sentido, de um mesmo programa.

Esse vetor de leitura apontado pela frase de abertura do texto torna-se isotopia na medida em que é reiterado até o fim da primeira parte: entre os dois atores, que dividem a mesma economia axiológica, circulam sobretudo valores emissivos, qual seja “continuativos” (ZILBERBERG, 2006, p. 133), em que o “choque” contensivo não obstrui a comunicação, mas é, ao contrário, parado (“para-choque”) por uma força distensiva que o transforma em “toque”, modo de contato em cuja base está a (con)fluência entre os sujeitos. Com efeito, esse compartilhamento de objetos narrativos idênticos e com revestimentos temático-figurativos semelhantes permite dizer que esses dois atores discursivos equivalem, em verdade, a um único actante narrativo (“Era um pó que era um só”; “Eu era ele / Ele era eu”).

Tudo muda, porém, a partir da terceira estrofe, quando se inicia a segunda parte do texto. Nesse ponto, surge um terceiro ator discursivo, “ela”, objeto que interrompe a continuidade narrativa com a intensidade eufórica de seu valor. Esse trecho da letra volta-se apenas para a descrição desse novo elemento, o qual é apreendido pelo enunciador a partir de figuras ligadas ao

seu universo semântico e, conseqüentemente, sócio-histórico. Ou seja, o retrato do objeto, feito através dos nomes de diferentes municípios do interior brasileiro, denuncia a visão de mundo daquele que produz o discurso, visão essa que, como já se sabe, refere-se à vida de caminhoneiro, a qual conforma tanto o imaginário do enunciatário quanto o do seu camarada. Aqui começa a se constituir o conflito narrativo que aparecerá a seguir.

A apresentação do objeto-valor para o enunciatário-ouvinte encerra-se, enfim, com “três corações”, conector de isotopias que articula, de um lado, a listagem das cidades-atributos e, de outro, a desavença que assinala a terceira parte do texto, composta pelas estrofes quatro e cinco. Expliquemos: a potência do objeto “ela” é tamanha que esse fratura a unidade actancial dos dois atores discursivos, os quais, por conseguinte, passarão a exercer papéis narrativos concorrentes. Assim, a carreta do enunciatário, que antes era “parelha” à outra, nesse momento a fecha “na curva crucial”, isto é, os dois atores, na medida em que agora disputam pelo mesmo objeto-valor, performam reciprocamente as funções de *sujeito* e *antissujeito* e interagem, portanto, paradigmaticamente (“Se o que era dele era meu / *Ou* era ele *ou* era eu”, todos os grifos na letra são nossos).

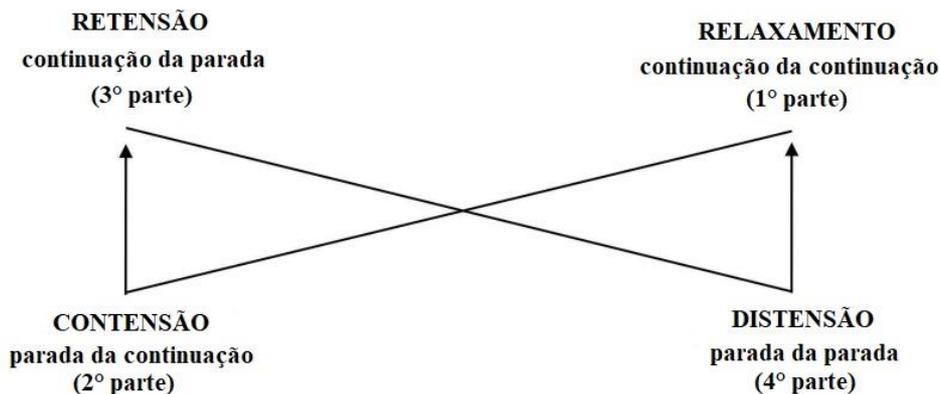
Esclarece-se, com isso, a ambigüidade do título da canção. O enunciatário mantém, a princípio, com seu companheiro de trabalho uma relação de “irmão” – são “manos”, em linguagem coloquial – e, como dito acima, faz prevalecer entre eles a *emissão* dos valores. Com o surgimento de um objeto de disputa, entretanto, os dois convertem a fraternidade em rivalidade e a *emissão* em *remissão*, o que levará a um enfrentamento “mano a mano”, qual seja “de homem pra homem”.

Desse conflito narrativo, advém a quarta e última parte do texto, formada pela sétima estrofe. Nela, há a conclusão do percurso do sujeito-enunciatário, que, encarando as circunstâncias posteriores à ação a partir da qual se organiza a narrativa (ou seja, à colocação do antissujeito em disjunção com a vida), sanciona o próprio fazer. Ou melhor, ao “lavar as mãos” – a saber, ao isentar-se de qualquer culpa ou prejuízo que possa acontecer por sua responsabilidade –, o sujeito-enunciatário omite-se de avaliar sua *performance*, isto é, não vê (ou não quer ver) o seu julgar modalizado por um dever, a fim assim de poder delegar a outrem a função de sujeito do fazer e, conseqüentemente, a autoria da *performance*.

Esse intrincado quadro narrativo parece acusar o estado final em que se encontra o sujeito-enunciatário, que, após a ação, atenua a intensidade passionalizante em que lhe colocou o objeto-valor e restabelece então a extensividade racionalizante, cuja objetividade permite-lhe voltar a organizar espaçotemporalmente o campo tensivo e, desse modo, encarar logicamente a realidade (“Chão”). E, ao encará-la, o sujeito-enunciatário deixa-nos entrever em si certo arrependimento, já que, nesse último estágio de seu percurso, torna a reconhecer no antigo companheiro a relação fraterna (“sangue *irmão*”) e, por sua vez, o que nele havia de sua própria identidade (“*meu* sangue *irmão*”).

A letra de “Mano a Mano” pode, nesse sentido, ser estruturada de acordo com o seguinte quadrado semiótico:

Figura 1: Estrutura elementar da letra de “Mano a Mano”.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A primeira parte afirma-se como “puro” *relaxamento*, uma vez que a coincidência actancial entre os atores discursivos permite a afluência contínua dos valores. O surgimento do objeto “ela” na segunda parte, no entanto, interrompe essa continuidade narrativa e, logo, nega o relaxamento para afirmar um estado de *contensão*. A terceira parte, por seu turno, tonifica a parada que se impôs no trecho anterior e a consolida assim em *retensão*. Finalizadas as transformações que essa interrupção determina, a retensão é então negada, na quarta parte, pela *distensão*. Essa etapa final, contudo, não chega a se afirmar novamente como relaxamento, já que o sujeito-enunciador, tendo fraturado a si próprio ao matar seu companheiro, não tem as condições necessárias para recompor a unidade identitária de que gozava no começo do texto, tanto que, no presente, apreende os fatos passados em seu estado continuativo (discursivamente manifestado pelo pretérito imperfeito do verbo “ser”, repetido 35 vezes ao longo de todo o texto), como se o *intervalo* desses acontecimentos resistisse ao seu “destino inexorável”: o “*limite*, ou seja, sua própria finalização” (TATIT, 2010, p. 67, grifo nosso).

2.2 Da melodia

Os conteúdos da letra se complexificam quando atrelados à melodia da canção. Analisemos parte por parte.

Figura 4: Diagrama melódico 3.

					eu
	de es		ra	ra	ra
	ra		que e	e	le e
	bei		O	Eu	E
Na	tra	leu	de	meu	ele
		da		le e	
		va		ra	

Fonte: Elaborado pelo autor.

A desagregação figurativa do núcleo temático³ do primeiro segmento melódico cria as condições para que o enunciador, ao identificar na letra o espaço (“Na beira de estrada”) e o tempo (pretérito perfeito do verbo “valeu”) em que ocorrem os eventos iniciais da narrativa, explore o campo de tessitura. Assim, no segundo segmento melódico da primeira parte (ver Figura 4), substitui-se a aceleração pela desaceleração, que “retém a melodia no percurso” (TATIT, 1994, p. 113), e opta-se por uma evolução cronológica gradativa, a qual compromete e conduz a expectativa do enunciatário “de acordo com uma medida de altura que progride de modo regular” (TATIT, 1994, p. 113).

A gradação cumpre seu papel, porém, apenas nos movimentos ascendentes, visto que as descendências se dão por meio de sínopes de seis ou cinco semitons, as quais delatam a ansiedade do enunciador em atravessar seu itinerário melódico e, com isso, tonificam o teor passional do texto. O modo como o protagonista da canção apreende, no presente, os fatos passados deixava-se somente vislumbrar na letra; é na melodia, no entanto, que se nota com clareza a carga afetiva do enunciador e, por sua vez, o efeito sensível que esse dado textual gera no enunciatário-ouvinte.

Os saltos descendentes serão executados duas vezes tanto em “Na beira de estrada valeu” quanto em “O que era dele era meu”, criando, dentro da passionalização, uma regularidade que, na última frase (“Eu era ele / Ele era eu”), é rompida em função de uma modulação final ascendente, a qual transporta a melodia para sua nota mais aguda, intensa e longa (“eu”, em negrito). Esse excedente musical levará, finalmente, ao refrão.

É importante dizer, ainda, que a estrutura melódica da primeira parte é igual à da terceira. Todavia, as dinâmicas de concentração e expansão do plano da expressão têm implicações diferentes, em cada um dos trechos, no plano do conteúdo. Enquanto na primeira estrofe a concentração na expressão melódica significa abertura no conteúdo da letra (“toque”; “parelha”; “dançando”; “reta”), na quarta estrofe a concentração na expressão manifesta fechamento no

³ Os termos “figurativo” e “temático” são empregados aqui com sentido referente aos modos de compatibilização de melodia e letra, a saber, *tematização, passionalização e figurativização*.

objeto no campo de presença do enunciador, qual seja o duelo entre os dois caminhoneiros; no entanto, a conclusão distensiva com a qual, ao final da canção, esse regime contensivo se depara é menos a *performance* em si do que o estado resultante dessa transformação.

Tudo ocorre assim como se o texto se organizasse em torno de um fato que nunca é inteiramente revelado, mas que se deixa entrever a partir das circunstâncias que lhe são anteriores e posteriores. O enunciador, ao que parece, busca desviar do próprio fazer e, confessando melodicamente sua culpa, revela isso ao se precipitar em um salto intervalar de nove semitons. Após atingir a região mais aguda do campo de tessitura, ele então modula descendentemente o canto, fazendo-o ao mesmo tempo de modo regular e irregular.

Regular, por um lado, pois a descendência se dá por meio de quatro células mais ou menos semelhantes (1. “lavei as mãos”; 2. “do sangue do”; 3. “meu sangue do”; 4. “meu sangue irmão”), as quais criam certo padrão tematizante dentro do movimento asseverativo da figurativização. Irregular, por outro, pois essas células descendentes são interligadas por sínopes ascendentes de seis ou sete semitons, cujo corolário é uma injeção de afeto no ato cognitivo de sanção que tenta efetuar o enunciador, o que desestabiliza o gesto terminativo da descendência. Nesse trecho, imbricam-se, a um só tempo, modos opostos de compatibilização entre letra e melodia para que se evidencie a convivência tensiva entre o que objetivamente *já não é* e o que subjetivamente *é ainda*.

A última palavra (“chão”) encerra a rota melódica declinante na região mais grave do espaço de tessitura, marcando assim o retorno parcial do enunciador a uma realidade com *cada vez menos* mais de intensidade e *cada vez menos* menos de extensividade.

3. NARRATIVIDADE E TENSIVIDADE

A análise de “Mano a Mano” exemplifica o modo como a semiótica da canção, em sua prática, faz interagir narratividade e tensividade. De fato, as canções, em geral, e o texto de Chico Buarque em parceria com João Bosco, em específico, parecem tomar, em seus processos de composição da significação, os modelos elaborados pela teoria semiótica e promover, entre eles, um intercâmbio indiferenciado. Mas isso é somente um efeito criado pela análise, que apreende, enforma e articula o objeto. Para uma teoria que tem como preocupação primeira “explicitar, *sob forma de construção conceitual*, as condições de apreensão e produção do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 455, grifo nosso), é preciso, porém, que se esclareça *como* se coerentizam e homogeneizam os procedimentos aos quais se submete a descrição. O simulacro metodológico que orienta o fazer parafrásico do analista deve, portanto, ter “uma expressão formal” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 455). Arrisquemo-nos nesse intento.

A nosso ver, a canção de Chico Buarque (ou a leitura que dela fazemos) pode sugerir sobretudo duas coisas: (1) haveria uma correspondência entre as fases da narrativa e as modulações tensivas e (2) dessa correspondência se depreenderia o isomorfismo entre expressão e conteúdo. Pensamos que ambas são verdadeiras na mesma medida em que são falsas.

Ao examinarem, no primeiro volume do *Dicionário de Semiótica*, a noção de esquema narrativo, Greimas e Courtés reconhecem no quadro formal introduzido por Propp uma dimensão contratual, ou seja, percebem que, “em seguida ao contrato estabelecido entre o Destinator e o Destinatário-sujeito, este passa por uma série de provas para cumprir os compromissos assumidos e é, no fim, recompensado pelo Destinator, que traz, assim, também ele, sua contribuição

contratual” (2016, p. 331-332). Uma observação mais atenta dessa estrutura permite notar, contudo, “que o estabelecimento do contrato ocorre após uma ruptura da ordem social estabelecida (isto é, de um contrato implícito): o esquema narrativo apresenta-se, então, como uma série de estabelecimentos, de rupturas, de restabelecimentos, etc., de obrigações contratuais” (2016, p. 332).

Essa disposição temporal do esquema narrativo em tudo tem a ver com o percurso do sujeito-enunciador de “Mano a Mano”, que transgredir o acordo bilateral que orientava tanto a ele quanto a seu companheiro em função de uma nova organização contratual, abdicando, assim, no nível tensivo, dos valores emissivos em favor dos valores remissivos. Os estabelecimentos e as rupturas de que falam Greimas e Courtés seriam, portanto, as formas narrativas da continuação e da parada, respectivamente.

Ocorre, porém, que o modelo tensivo como hoje o conhecemos interessa-se menos pelo corte semantizante do acontecimento (a parada) ou pelo exercício dessemantizante da rotina (a continuação) do que pelo que se situa *entre* os dois pólos dessa oposição paroxística. Zilberberg, em trabalhos recentes (2011; 2012), deixa claro que sua gramática tenta reservar, ao lado da diferença saussuriana e da dependência hjelmsleviana, “um lugar para a *medida*, para o valor dos *intervalos*, já que as nossas vivências são (antes de mais nada? principalmente?) medidas, ora dos acontecimentos que nos assaltam, ora dos estados que, por sua persistência, nos definem” (ZILBERBERG, 2011, p. 14, grifos nossos).

A semiótica tensiva, em sua forma contemporânea, permite então encontrar, na estrutura elementar de significação, os *menos mais* e os *mais menos* que constituem a *negação* e os *menos menos* e os *mais mais* que constituem a *asserção*. A continuidade por ela reivindicada nada mais é assim do que um efeito de sentido produzido pelo recrudescimento da descontinuidade. Tudo se dá, como explica Leite (2019, p. 29), por meio de “uma complexificação do raciocínio diferencial”, operada, na verdade, por “uma *descontinuidade do descontínuo*, em que unidades graduais surgem pela aplicação de uma diferença de outro nível, que promove a coalescência de fronteiras entre unidades discretas”.

É preciso esclarecer, no entanto, que a escalaridade prevista pelo cálculo tensivo não está, com efeito, inscrita no quadrado semiótico⁴, já que, nesse patamar do percurso gerativo, se pretende estabelecer, em função das próprias coerções objetivantes ditadas pelas estruturas de linguagem, um paradigma fundamental de significação (uma diferença primeira, uma fratura) a partir da dependência entre unidades semânticas mínimas. Na realidade, as relações de sobrecontrariedade e subcontrariedade são agenciadas por uma *instância enunciativa* que, por meio de procedimentos discursivos, gradua a presença das grandezas. Ou seja, a convivência sintagmática dos termos contrários do quadrado semiótico só é possível na medida em que esses sejam discursivizados.

Isso quer dizer que, do ponto de vista do nível semionarrativo, a semiótica de Greimas e a semiótica de Zilberberg são definitivamente incompatíveis, já que essa última volta-se para os intervalos que o *discurso* constrói; mas, do ponto de vista do nível discursivo, essas duas abordagens são certamente complementares, dado que o modelo tensivo, com suas ferramentas de quantificação, aperfeiçoa o método de descrição do modo como os discursos produzem seus sentidos.

⁴ Saraiva (2017) dedica-se com especial atenção à relação entre o gráfico tensivo e o quadrado semiótico. O autor tem ainda defendido, em palestras e conferências, ponto de vista semelhante ao nosso quanto às possibilidades de compatibilização entre as abordagens de Greimas e de Zilberberg. Somos, em grande medida, devedores de sua orientação.

Sob essa ótica, parece-nos oportuno estabelecer, como faz Mancini (2019, p. 69), “um paralelo das categorias dêiticas de pessoa, espaço e tempo do nível discursivo com a dêixis perceptiva organizadora dos fluxos tensivos, entendidos sob a forma de profundidades espaço-temporais organizadas a partir da perspectiva de um observador”. Assim, a enunciação se torna efetivamente uma instância de mediação entre dois patamares do plano do conteúdo: um semionarrativo, composto pela oposição sêmica fundamental do quadrado semiótico e pela distribuição desses valores elementares em papéis actanciais, e outro discursivo-tensivo, que actorializa, temporaliza e espacializa as estruturas semionarrativas, além de processualizá-las por meio da aspectualização.

Com isso, conclui-se, a respeito do isomorfismo, que, de fato, a generalidade das categorias propostas pela semiótica tensiva viabiliza “o uso de uma mesma metalinguagem para o tratamento dos dois planos” (LINDENBERG LEMOS, 2010, p. 104). “Ainda que formando curvas tensivas distintas, é possível contrastar os gráficos da expressão com os do conteúdo” a fim de se mostrar que a tensividade dos dois funtivos “andam de forma paralela” (LINDENBERG LEMOS, 2010, p. 103).

Contudo, ao contrário do que pode insinuar o texto de Chico Buarque – ou mesmo a semiótica da canção, de modo geral –, o isomorfismo não se depreende de uma suposta correspondência entre as fases da narrativa e as modulações tensivas. Cremos, na verdade, que o elo entre os planos da linguagem se dá em função de um *ator discursivo* que, no ato de linguagem, angaria figuras da expressão e figuras do conteúdo e assim agencia andamentos, tonicidades, temporalidades e espacialidades adequadas (ou não) às suas vivências textuais. Ou seja, parece-nos que o modelo zilberberguiano exhibe ferramentas idênticas para uma abordagem dos dois planos na medida em que, no conteúdo, toma como objeto o nível do discurso.

Devemos dizer, por fim, que, com efeito, a tensividade aparenta contaminar todos os estratos do percurso gerativo do sentido, já que todos eles gozam de uma sintaxe e, portanto, pressupõem a existência de um sujeito que seleciona unidades paradigmáticas e estabelece entre elas uma convivência sintagmática, isto é, tensiva. Talvez por isso, em parte expressiva das pesquisas semióticas atuais, tenha se disseminado de forma acrítica a ideia de uma “identificação da tensividade fórica com uma dimensão espaço-temporal profunda de onde emanam os valores sintáxicos primordiais (os limites expectantes e as progressões originantes) que serão *investidos* nos níveis superiores, pelas modalidades, pelos actantes e pela própria narratividade” (TATIT, 1994, p. 131, grifo nosso).

Não compartilhamos totalmente desse ponto de vista. De fato, a reflexão sobre as pré-condições da significação autoriza um aceno para esse “espaço teórico ‘imaginário’ e até mítico” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 17) que é a epistemologia de um projeto científico; no entanto, se se quer atribuir ao sentido uma existência científica, o caráter *especulativo* (GREIMAS, 1973, p. 116) desse mínimo epistemológico deve estar, para um linguista-semiotista, a serviço de exigências metodológicas fundamentadas numa prática operatória eficaz.

Assim, os proto-sujeitos e os proto-objetos que, somatizando sombras de valor, transitam no nível das pré-condições da significação permitem-nos intuir “um conjunto de modulações tensivas que *prefiguram* a aspectualização discursiva propriamente dita” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 166, grifo nosso). Entretanto, essa prefiguração intuída precisa ser traduzida em “uma gramática aspectual” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 17) cuja finalidade seja dar conta não da percepção de um corpo fenomenológico, mas (apenas?) daquilo que dele se projeta no discurso

através de operadores sintáxico-semânticos “atribuídos a um único agente, o sujeito enunciante” (ZILBERBERG, 2011, p. 161).

Adotando essa perspectiva, a passagem do nível discursivo-tensivo para o semionarrativo implicaria, ao contrário do que sugere Tatit, um *desinvestimento*, já que a esse último nível estão associadas as estruturas profundas, geradas por componentes de base hierarquizados de modo correlacional, enquanto àquele estão associadas as estruturas de superfície, geradas por operações hierarquizadas de modo relacional. Ao paradigmaticizar sintagmas tensivos realizáveis, o modelo construído por Zilberberg leva a termo o empreendimento aspectualizante apontado por Greimas e Fontanille em *Semiótica das Paixões* e espanta, assim, pela sua capacidade de, com alto grau de abstração, circunscrever metodologicamente a concretude das “experiências” inscritas no texto-vida.

4. PARA CONCLUIR

A respeito da relação entre as propostas de Greimas e Zilberberg, José Luiz Fiorin escreve:

A ideia de que a semiótica tensiva complementa a semiótica clássica é sedutora, pois ela dá à teoria uma ampla gama de aplicabilidade, visto que continuidade e descontinuidade estariam ambas previstas na explicação do processo de geração do sentido. Entretanto, essa hipótese ainda está para ser verificada. É a questão da enunciação que permitirá (ou não) que essas duas orientações semióticas sejam conciliadas (FIORIN, 2017, p. 265-266)⁵.

O linguista, em seu estudo, examina o conceito de enunciação na obra do mestre lituano e o de práxis enunciativa em *Tensão e Significação* (2001) e conclui que a diferença entre os dois os torna “incompatíveis um com o outro”⁶ (FIORIN, 2017, p. 271). Acreditamos que o trabalho de Fiorin é exemplar no que toca à apresentação das duas abordagens, mas não compactuamos com seu argumento por dois motivos.

Primeiro, porque o autor avalia a enunciação no escopo da tensividade menos a partir da obra de Zilberberg, principal “idealizador da semiótica tensiva” (TATIT, 2019, p. 12), do que pela de Fontanille, que participa historicamente do processo de “sensibilização” da teoria semiótica, mas constitui um caminho distinto no âmbito dos estudos sobre o sentido. Sob essa perspectiva, a leitura de Fiorin parece-nos parcial.

Segundo, porque, embora reconheçamos as divergências entre os dois direcionamentos, “até porque foram estabelecidos em momentos diferentes da trajetória da teoria” (MANCINI, 2019, p. 85), pensamos, como esperamos ter demonstrado neste artigo, que é justamente o nível do discurso – e, por conseguinte, a enunciação – que possibilita uma compatibilização entre a vertente greimasiana e a zilberberguiana. A dicotomia entre as duas seria, por esse ângulo, ilusória, como percebeu muito bem, na elaboração de suas ferramentas e na execução de suas análises, a semiótica da canção.

É preciso dar um passo além, contudo. “A teoria semiótica”, escrevem Greimas e Courtés (2016, p. 456), “deve ser mais do que uma teoria do enunciado – como é o caso da gramática gerativa – e mais do que uma semiótica da enunciação. Deve conciliar o que parece à primeira

⁵ Original em inglês: “The notion that tensive semiotics complements classical semiotics is appealing, since it endows the theory with a wide range of applicability, given the fact that continuity and discontinuity would both be involved in explaining the process of meaning production. However, this hypothesis is still to be verified. It is the issue of enunciation that will (or will not) permit these two semiotic orientations to be reconciled with one another”.

⁶ Original em inglês: “The difference in their concept of enunciation makes these models incompatible with one another”.

vista inconciliável, integrando-a numa teoria semiótica geral”. Com efeito, a hipótese levantada pelos autores do *Dicionário de Semiótica* ainda está, como diz Fiorin, para ser verificada. Esforçar-se nesse intento parece-nos, entretanto, apostar na possibilidade de uma ampla metodologização da descrição dos processos de produção e apreensão do sentido, projeto para o qual, desde a origem, está vocacionada a semiótica discursiva.

REFERÊNCIAS

- FIORIN, J. L. Two concepts of enunciation. *Semiotica*, v. 219, p. 257-271, 2017.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- LEITE, R. L. A complexidade na hipótese tensiva de Claude Zilberberg. *Estudos Semióticos*, v. 15, p. 27-38, 2019.
- LINDENBERG LEMOS, C. *Entre expressões e conteúdos: do semissimbolismo às categorias tensivas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.
- MANCINI, R. A enunciação tensiva em diálogo. *Estudos Semióticos*, v. 15, p. 64-87, 2019.
- SARAIVA, J. A. B. Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo. *Estudos Semióticos*, v. 13, n. 2, p. 77-87, 2017.
- TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*, v. 15, p. 11-26, 11 abr. 2019.
- TATIT, L. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica. In: MENDES, C. M.; LARA, G. M. P. (org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- TATIT, L. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, C. *La structure tensive*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

Recebido: 3/1/2020

Aceito: 12/1/2021

Publicado: 20/1/2021