

ABEGAIR MADEIRA

"I-JUCA-PIRAMA" DE GONÇALVES DIAS: UMA LEITURA  
SEMIÓTICA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE PÓS-  
GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA,  
PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM  
LETRAS.

ORIENTAÇÃO: Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup> CARMEN LÚCIA CRUZ  
LIMA

FLORIANÓPOLIS

1988

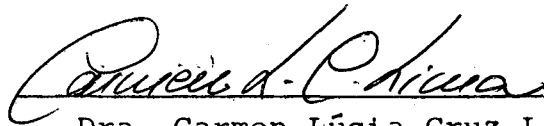
"I-JUCA-PIRAMA" DE GONÇALVES DIAS: UMA LEITURA SEMIÓTICA

ABEGAIR MADEIRA

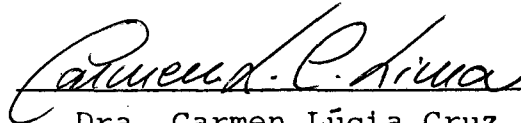
ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE

MESTRE EM LETRAS

ESPECIALIDADE LITERATURA BRASILEIRA - E APROVADA EM SUA FORMA  
FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO.

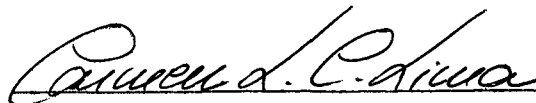


Dra. Carmen Lúcia Cruz Lima  
Orientadora



Dra. Carmen Lúcia Cruz Lima  
Coordenadora do Curso de Pós-Gradua-  
ção em Literatura Brasileira.

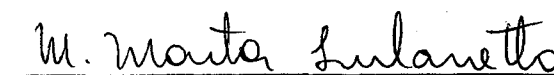
BANCA EXAMINADORA:



Dra. Carmen Lúcia Cruz Lima  
Presidente

---

Dra. Terezinha Oenning Michels



pl Dra. Diana Luz Pessoa de Barros

Às crianças,

Eduardo e Alice,  
que carinhosamente, ao seu  
modo, acompanharam este tra-  
balho.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Carmen Lúcia Cruz Lima, dedicada e incansável orientadora, cujas sugestões aprimoraram e enriqueceram o projeto original.

À Professora Dra. Terezinha Oenning Michels, por sua valiosa contribuição e por aceitar gentilmente o convite para fazer parte da banca examinadora junto à Professora Dra. Diana Luz Pessoa de Barros.

Aos professores, Dr. Raúl Antelo, Dra. Maria Helena Camargo Régis, Dra. Regina Zilberman, Bética Canitrot, Dra. Zahidé Lupinacci Muzart, Dr. Janer Cristaldo e Dra. Maria Marta Furlanetto, aos quais devo boa parte de minha formação teórica.

---

À Secretária do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Terezinha Bruning Pereira, pela bondade e atenção carinhosa.

Ao CNPq e à CAPES, pelo auxílio financeiro.

Aos familiares e amigos, por entenderem minhas ausências.

A todos os que, de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização desta dissertação.

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a estabelecer uma leitura semiótica de "I-Juca-Pirama" de Antônio Gonçalves Dias.

Para atingir tal objetivo, recorreremos a uma orientação específica da moderna teoria do discurso.

Em consequência desta leitura semiótica constatamos a existência de dois projetos imbricados: o Indianismo e o mítico; um para colocar em relevo a superioridade do homem índio, outro para realçar a força de uma história sempre renovada.

## RÉSUMÉ

Le présent travail a le propos d'établir une lecture sémiotique de "I-Juca-Pirama" de Antônio Gonçalves Dias.

Pour atteindre un tel but nous avons fait appel à une orientation spécifique de la moderne théorie du discours.

Par conséquence de cette entreprise sémiotique nous avons pu constater l'existence de deux projets imbriqués: l'Indianisme et le mythique; l'un pour mettre en relief la supériorité de l'homme indien, l'autre pour souligner la force d'une histoire toujours renouvelée.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO .....	1
Notas da Introdução .....	4
CAPÍTULO I - POR UMA SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA ...	5
1. A Narratividade .....	8
1.1. Programa Narrativo .....	10
1.2. Transferência dos Objetos de Valor .....	20
1.3. Modalização .....	22
2. A Discursivização .....	25
2.1. O Percorso Discursivo .....	27
2.2. Modelo Constitucional .....	38
Notas do Capítulo I .....	42
CAPÍTULO II - LEITURA DO TEXTO .....	44
1. Estruturas Narrativas .....	45
2. Estruturas Discursivas .....	58
3. Organização Geral .....	71
4. O Discurso Mítico .....	80
Notas do Capítulo II .....	88
CONCLUSÃO .....	89
BIBLIOGRAFIA.....	94
ANEXOS	
I-JUCA-PIRAMA .....	99
GLOSSÁRIO .....	113

## INTRODUÇÃO

Buscamos efetuar uma leitura semiótica do poema "I-Juca-Pirama" de Antônio Gonçalves Dias, publicado *in* Último Cantos (1851)<sup>1</sup>.

Esta obra de Gonçalves Dias surge com feição nacionalista, quando o espírito e a estética romântica, provenientes da Europa, aportam no Brasil. Baseado no irracionalismo que privilegia os valores emocionais (individual e nacional), o movimento romântico se propagou, principalmente através da França, por todo o continente europeu durante o século XVIII.

Caminhando paralelo ao movimento de emancipação política, o Romantismo brasileiro apresenta traços das preocupações humanas e sociais, traduzidos por uma concepção literária voltada para a valorização dos elementos nacionais e para a criação de uma literatura autônoma. Contudo, este estilo de época tomou diversos rumos, dos quais importa reter somente aquele que se orienta na afirmação dos valores nacionais, ou seja: o Indianismo que é, talvez, a forma mais representativa do nacionalismo literário.



O Indianismo é a reapreciação do índio, de que foram arautos José de Alencar na prosa e Gonçalves Dias na poesia<sup>2</sup>. Esta corrente do Romantismo busca a cor local e o habitante primeiro da **terra brasiliense**, de modo a identificar o povo desta terra. Nessa época, a busca do nacional é uma vontade natural de um país que quer afirmar sua raça e mostrar, ao mundo civilizado, seu caráter.

A par deste aspecto do Indianismo, nossa leitura objetiva enfocar o texto literário em estudo, enquanto uma narrativa que se vincula à expressão mítica, ao fortalecimento do mito nacionalista. O mito aqui entendido no sentido de "fala" que eterniza as coisas pela linguagem do narrado e do comprovado<sup>3</sup>.

A leitura embasada fundamentalmente na teoria semiótica formulada por Algirdas Julien Greimas, busca verificar as condições internas produtoras da significação do texto. Trata-se de chegar ao sentido, de pôr em evidência a organização narrativa e discursiva deste poema que constitui um micro-universo específico.

O texto é um todo indissolúvel mas, apenas para efeito de exercício semiótico, tentamos fazer uma desmontagem pela qual distinguimos uma narrativa indígena que, progressivamente, se constrói em torno do discurso mítico.

Este estudo apresenta-se em duas etapas: a primeira registra os pressupostos teóricos (capítulo I - Por uma semiótica narrativa e discursiva) e a segunda (capítulo II - Leitura de texto) a decomposição do texto e simultânea identificação de seu aspecto narrativo e mítico.

O presente estudo se concentra na exploração do sentido, procurando evidenciar, através das conotações, a componente

morfológica (semas e isotopias) e a sintática (modalidades).

A leitura semiótica mais do que uma estrita explicação das regras é também uma invenção do sentido, mais que uma descoberta do objeto é a descoberta de si mesma. Nossa leitura investigando a forma do conteúdo, não trata da forma da expressão que se ocuparia de ritmo, melodia, verso, rima e imagem, deixando esta matéria poética para uma futura dissertação.

A forma de significação, a que nos atemos, se organiza em sistemas de relações binárias de oposição cujos pólos são chamados semas.

A semiótica é uma prática dedutiva que, aplicada ao texto verbal, traça a combinação entre os signos lingüísticos e descobre o processo textual, caracterizando-se como uma prática da construção do sentido.

Portanto, com a finalidade de subsidiar nossa leitura da obra-prima "I-Juca-Pirama" de Gonçalves Dias, buscamos o conjunto de proposições semióticas capaz de validar este exercício introdutório.

## NOTAS DA INTRODUÇÃO

<sup>1</sup>Em anexo reproduzimos o texto de acordo com a numeração operatória proposta **in**:

BANDEIRA, Manuel (org.). "I-Juca-Pirama" **in** Obras poéticas de A. Gonçalves Dias. (V.2), Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1944. p.18-37.

No entanto, a transcrição do poema, observando a atualização ortográfica, fundamenta-se **in**:

GONÇALVES DIAS, Antônio. Poesias. Col. Nossos Clássicos, nº 18, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1980. p.27-44.

Também em anexo organizamos um glossário com termos de origem tupi, retirados do texto.

<sup>2</sup>O índio figura na literatura desde a época do descobrimento (literatura de viagem), nos "sermões" do Pe. Antônio Vieira, sendo tema dos versos líricos e épicos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama.

Até o Indianismo, os poetas tematizam o índio, deixando o lugar de herói para o homem civilizado. É, porém, com Gonçalves Dias que o índio assume o papel de herói, de homem superior em caráter.

Neste aspecto o poema "I-Juca-Pirama" é dito épico, na medida em que as personagens imitam ações de homens de elevada índole. Teríamos mais a dizer para justificar o gênero épico do texto em pauta, entretanto, por não ser a finalidade deste estudo, nos detemos neste ponto.

<sup>3</sup>Neste sentido, apoiamo-nos em:

BARTHES, Roland. "O mito, hoje" **in** Mitologias. Ed. Difel, São Paulo, 1985. Segundo o autor (p.163-4):

"O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes clareza não de explicação, mas de constatação [...] abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética."

## CAPÍTULO I

### POR UMA SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA

Uma análise de "I-Juca-Pirama", calcada na semiótica, exige que se formule conceitos operacionais relativamente a este exercício.

O fazer semiótico é uma prática científica que consiste no estudo dos sistemas sígnicos ou linguagens. Estas revelam uma particular **image mundi**, pois os signos são suportes materiais que exprimem a relação entre o homem e o mundo que o cerca. Esta relação, veiculada na linguagem literária, é susceptível de apreensão pela semiótica narrativa e discursiva.

A semiótica entendida como "teoria da significação" é dita narrativa e discursiva quando incidindo sobre um texto literário, desvenda uma sintaxe e uma semântica fundamental. Este texto constitui um discurso autônomo, caracterizado pela coerência das unidades gramaticais e morfológicas que superpostas produzem o segundo sistema de significação, o plano de conotação que "é o caso da literatura", segundo Roland Barthes<sup>1</sup>.

Um texto no sentido literal é um **textum**, algo que foi tecido, que foi trabalhado. Sendo algo trabalhado, o texto im-

plica ou pressupõe a existência de um trabalhador. Este, denominado enunciador, cria uma realidade ficcional — um enunciado. O enunciado é, sob este prisma, visto como aquilo que foi criado, como resultado da tarefa do enunciador<sup>2</sup>.

A determinação do enunciador, que age produzindo um enunciado, convoca a definição da ação — a enunciação. Esta é uma instância do texto marcada pela presença de um eu-aqui-agora que remete a um sujeito (enunciador) da realidade criada.

Por seu turno, o enunciado situa um ele-lá-então respeitante àquilo de que fala o sujeito da enunciação. Dito de outra forma, o enunciado é a fundação de uma realidade (uma criação) distinta do seu criador que, como tal, forja o enunciado.

Enunciado e enunciação são instâncias, pressupostas reciprocamente no simulacro da realidade (o texto), que se articulam a partir da realidade da qual o texto é uma ação simulada.

Quando esta ação simulada é uma narração, caso do nosso **corpus**, enunciado e enunciação estruturam-se em duas componentes: a narratividade e a discursivização.

Uma abordagem narrativa ao texto de Gonçalves Dias justifica-se pelo fato do poema apresentar-se, prioritariamente, como um acontecimento narrado, como uma narrativa épica. Esta justificação apóia-se na distinção clássica, que remonta Aristóteles, entre poesia narrativa e poesia dramática, segundo o modo de imitação; sendo a primeira caracterizada pela representação indireta dos acontecimentos (**diegesis**) e, a segunda, pelo modo de imitação poética (**mimesis**) representada diretamente ao público.

A propósito, Gerard Genette, centrado-se na questão narracional, ratifica o enfoque que demos ao texto:

"a obra épica, qualquer que seja a parte material dos diálogos ou discursos em estilo direto, e mesmo se esta parte ultrapassa a do relato, permanece essencialmente narrativa. Os diálogos são enquadrados e levados pelas partes narrativas que constituem, no sentido próprio, o fundo, ou se quiser, a trama de seu discurso"<sup>3</sup>.

Nesta direção, realizamos a análise da narrativa em questão partindo da formulação teórica que, para efeito operacional, subdividimos em narratividade e discursivização.

## 1. A Narratividade

No texto, a construção progressiva da significação torna-se visível pelo quadro da produção do sentido (p.34) que retém os elementos narrativamente pertinentes, e pela organização destas unidades de conteúdo que fornecem a discursivização, em outro nível, imediatamente superior.

A narratividade compõe uma sucessão de estados e de transformações que se apresentam num texto narrativo qualquer. Situada ao nível da componente narrativa, ela se estrutura em torno de estados conjuntivos e disjuntivos que dizem respeito à relação sujeito-objeto. Nestes termos, as relações de junção podem ser esquematizadas, tomando V como signo de disjunção e  $\Lambda$  como signo de conjunção, em:

- a) conjunção: (S  $\Lambda$  O) que representa um sujeito (S) de posse do objeto (O) desejado;
- b) disjunção: (S V O), representando um sujeito separado do objeto visado.

A partir de estados e transformações, enfocamos o modo de existência e de funcionamento dos programas narrativos que se situam, dentro do percurso gerativo, no patamar de superfície.

A distinção entre estados e transformações fundamenta a análise narrativa. Um estado se caracteriza por um verbo do tipo ser que se refere ao sujeito de estado da narrativa em questão, sendo preservados os verbos do tipo fazer para enunciar uma transformação.

Distingue-se duas formas de enunciado de estado que correspondem à relação entre sujeito e objeto:

- a) o enunciado de estado disjuntivo, que coloca o sujeito em relação de disjunção com o objeto, esquematizável em:  $(S \vee O)$ ;
- b) o enunciado de estado conjuntivo, apresentando a relação de conjunção entre sujeito e objeto, formalizável em:  $(S \wedge O)$ .

A combinação sujeito-objeto é uma relação juntiva que define um elemento passivo e um elemento ativo. A junção, como categoria sêmica, estabelece o objeto como ser querido. Para conquistá-lo o sujeito deve realizar um fazer, por isto a relação juntiva diz que o sujeito é um ser ativo, o ser querente.

Enquanto categoria sêmica, a junção articula-se em dois semas, termos contraditórios que estabelecem dois enunciados: conjuntivo e disjuntivo, estes são termos que caracterizam a transformação.

A transformação, expressa pela passagem de uma forma de estado à outra, implica um fazer que dá origem a dois tipos de transformação: de conjunção e de disjunção. Também dita performance, a transformação é representada graficamente pela seta.

A transformação de conjunção é a passagem do sujeito de um estado disjuntivo a um estado conjuntivo relativamente ao objeto desejado. Esta transformação formaliza-se em:

$$(S \vee O) \longrightarrow (S \wedge O)$$



O outro tipo de transformação é a disjuntiva. Esta indica um estado inicial de conjunção e um estado final de disjunção. Esta operação é representada na seguinte fórmula:

$$(S \wedge O) \longrightarrow (S \vee O)$$

### 1.1. Programa Narrativo

Programas narrativos são fórmulas sintáticas aplicáveis aos diferentes segmentos narrativos.

Constituindo unidade simples, o programa narrativo funciona no interior de grandes unidades, representando o mecanismo próprio de descrição da narratividade.

O programa narrativo instaura-se sobre as operações do fazer que transformam os estados. Ele representa a descrição do percurso narrativo que o sujeito percorre para atingir o objeto de valor visado, denominado simplesmente objeto.

Para definir mais precisamente o programa narrativo, julgamos necessária a introdução nocional de actante, sujeito e objeto. Na concepção de Greimas e Joseph Courtés, o actante é :

..."aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação [...]. Nessa perspectiva, o actante designará o tipo de unidade sintática de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico"4.

Sujeitos e objetos são actantes da narração que entram no

jogo das relações de estado e das operações de fazer. Ser e fazer determinam duas esferas de ação, definidas por duas espécies de sujeito:

"sujeitos de estado caracterizados pela relação de junção com os objetos [...] e os sujeitos de fazer, definidos pela relação de transformação"5.

O objeto é, por seu turno, aquilo que o sujeito deseja ter (no caso de conjunção) ou não (caso de disjunção), concretizando seu ato de fazer.

O sistema relacional sujeito-objeto concorre com efeito para a formulação do programa narrativo. É A.J. Greimas junto a Courtés que esclarece sobre o PN:

"O programa narrativo (abreviado PN) é um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado"6.

O programa narrativo pode ser representado sob duas formas:

$$PN = F [S1 \longrightarrow (S2 \wedge O_v)]$$

$$PN = F [S1 \longrightarrow (S2 \vee O_v)]$$

A primeira fórmula caracteriza um programa de conjunção e a segunda um programa de disjunção, onde:

F = função

S1 = sujeito de fazer

S2 = sujeito de estado

- $O_v$  = objeto de valor  
 $[ ]$  = enunciado de fazer  
 $( )$  = enunciado de estado  
 $\rightarrow$  = função fazer que resulta da transformação  
 $\vee$  = disjunção  
 $\wedge$  = conjunção

Um programa narrativo torna-se complexo quando exige a realização prévia de outro PN. Neste caso, o PN geral será denominado PN de base enquanto o outro, ou outros PNs, que se ligam à complexidade da tarefa a cumprir, serão ditos Programas Narrativos de uso (PNu).

Concluindo, o PN é um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície que, em sua formulação, evidencia figuras que reconstituem o nível discursivo, isto é, o nível mais profundo de significação.

#### 1.1.1. Fases do Programa Narrativo

Para a realização do programa narrativo, que gira em torno da performance principal, entram em jogo as operações de persuasão. Este tipo de operação define o agente da persuasão — um sujeito-operador, distinto do sujeito da transformação principal. Este agente, no papel actancial de destinador, é aquele que faz-fazer a performance principal. A fase da narração onde intervém o destinador como agente de persuasão chama-se manipulação.

Depois da transformação de estado pelo sujeito competente e performante, procede-se ao reconhecimento (ou sanção) da realização da transformação. Nesta fase, o destinador aparece como agente de interpretação.

O programa narrativo ordena quatro fases logicamente articuladas que nem sempre aparecem manifestas no texto. Estas fases estão ordenadas esquematicamente em:

- a) manipulação: fazer-fazer — relação entre destinador e sujeito-operador;
- b) competência: ser do fazer — relação entre sujeito-operador e a própria operação (objeto modal);
- c) performance: fazer-ser — relação entre o sujeito-operador e estados (objeto de valor);
- d) sanção: relação entre o destinador e o sujeito-operador e relação entre o destinador e o sujeito de estado.

Para efetuarmos as reflexões sobre a narratividade, convém distinguir duas espécies de objeto: modal e de valor. Estes correspondem a dois tipos de transformação:

a) performance modal ou performance de qualificação é aquela que transforma o sujeito-operador em um sujeito competente. Neste caso, a competência é considerada como objeto. Obter este objeto (objeto modal) é uma condição necessária à realização ou à aquisição do objeto principal da performance;

b) performance principal é aquela que transforma o sujeito de estado em relação ao objeto de valor visado, objeto

típico da performance.

Retomando, reafirmamos que todo programa narrativo comporta quatro fases, segundo a ordem cronológica: manipulação, competência, performance e sanção. E embora já tenhamos apresentado estas fases, para melhor compreensão, julgamos ser necessária a descrição de tais fases visto que englobam outros elementos, cuja a identificação esclarece estas fases e as ratifica.

#### 1.1.1.1. A Manipulação

A fase inicial do programa narrativo distingue o plano da manipulação do plano da operação que diz respeito à aquisição da competência pelo sujeito-operador (ser do fazer) e à realização da performance (fazer-ser).

O plano da manipulação expressa o fazer-fazer, correspondendo à ação de um sujeito-operador (destinador) sobre outro sujeito. Ao destinador cabe fazer com que o sujeito da performance execute um determinado programa.

Este plano surge como exercício de persuasão que coloca em pauta as relações destinador-sujeito e situa-se na dimensão cognitiva.

Nesta dimensão, isto é, na ordem do saber, localizamos a primeira fase do PN, o convencimento pela manipulação (persuasão).

Retendo-nos na manipulação, verificamos que esta reúne fenômenos narrativos diversos, agrupados e caracterizados por:

a) um conjunto de operações relativas ao fazer do fazer, neste sentido, alguém faz com que se execute um trabalho qualquer;

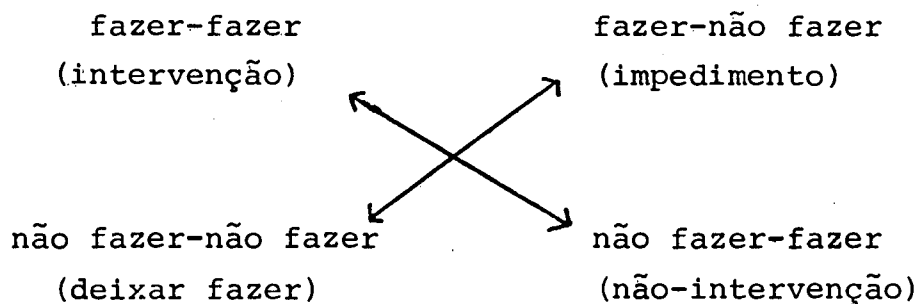
b) uma relação entre um destinador (manipulador) e um sujeito-operador que, enquanto destinatário da manipulação, é manipulado;

c) o fazer-saber e fazer-crer, que é o próprio fazer persuasivo de um destinador para com um destinatário;

d) o desencadeamento do programa narrativo que apresenta objetos de valor em relação aos quais um sujeito persuade outro a fim de fazê-lo adquirir determinado objeto, ou seja, realizar determinada performance.

A manipulação é uma operação em que todas as figuras, nela inscritas, reportam-se a um fazer-fazer ou a uma operação factitiva, operação da ordem da comunicação que faz o homem agir sobre as coisas do mundo.

O fazer-fazer, projetado no quadrado semiótico esclarece quatro possibilidades de manipulação, conforme reproduzimos abaixo<sup>7</sup>.



A manipulação articula dois sujeitos em relação hierárquica: um sujeito destinador que se exerce sobre um destinatário; ou em outras palavras, o manipulador que faz o manipulado fazer um trabalho.

Como operação persuasiva, a manipulação visa à colocação de um destinador como sujeito-operador de determinado programa. Trata-se de um fazer persuasivo que, como vimos, pertence à dimensão cognitiva.

A manifestação da persuasão incide, ou pode incidir, sobre as qualificações do sujeito-operador, julgando (positiva ou negativamente) sobre a competência do destinatário. Também pode incidir sobre os objetos de um eventual programa, persuadindo o destinatário sobre o valor dos objetos que são avaliados positiva ou negativamente. Isto determina um universo de valor, caracterizando a axiologia dos programas narrativos.

#### 1.1.1.2. A Competência

Sendo a performance a operação do fazer que resulta numa transformação de estado, esta operação necessita de um sujeito de fazer, um agente responsável pelo cumprimento do programa. O estabelecimento de tal fase do programa narrativo pressupõe a modalização dos enunciados do fazer; o que vale dizer: para a realização da performance deve haver um sujeito capaz de realizá-la, ou seja, um sujeito competente. Portanto a fase anterior à performance denomina-se competência e consiste na posse das condições necessárias à execução da transformação principal.

Na competência inscrevem-se três modalidades: o querer, o saber e o poder. São modalizações que podem corresponder ao fazer (transformação), como ao ser (que se define pela relação de estado).

Há, portanto, dois tipos ou dois planos de transformação: um, a propósito de um sujeito-operador, que transforma as relações de um sujeito de estado relacionado a seu objeto, e um segundo, que diz respeito à mudança ou transformação das relações do sujeito-operador com seu próprio fazer. Referindo-se à qualidade do fazer esta transformação exige um sujeito que transforma. Este sujeito identificado como sujeito modalizador é hierarquicamente superior ao sujeito do fazer, pois trata-se do destinador, actante definido anteriormente, enquanto sujeito que faz-fazer.

#### 1.1.1.3. A Performance

Os desdobramentos dos enunciados de estado correspondem nos textos a duas formas de enunciado: enunciado narrativo conjuntivo e enunciado narrativo disjuntivo. Estes se relacionam e fornecem um estado inicial e um estado final para um determinado programa, vale dizer, este relacionamento propõe uma performance conjuntiva e uma performance disjuntiva.

##### Performance Conjuntiva

Na base da relação elementar de conjunção apresenta-se duas formas conjuntivas respectivas aos sujeitos em questão:

a) chama-se apropriação à operação reflexiva em que um ator atribui a si mesmo o objeto de valor. Esta operação ca-



racteriza-se por um ator que reúne os papéis de sujeito-operador e sujeito de estado, disjunto no estado inicial e conjunto no estado final ao objeto da performance.

b) chama-se atribuição a transformação transitiva que relaciona um sujeito-operador (representado por um ator diferente) e um sujeito de estado conjunto no estado final ao objeto da transformação.

#### Performance Disjuntiva

Distingue-se dois tipos de performance disjuntiva delimitando a renúncia e a desposseção.

A primeira é uma operação reflexiva haja vista que um único ator assume o papel de sujeito do fazer e de sujeito de ser, conjunto no estado inicial e disjunto no estado final; dito de outra forma, o fazer aqui é exercido por um ator que se separa ele próprio do objeto.

Quando o sujeito-operador da transformação não é o mesmo ator que o sujeito de estado, conjunto no estado inicial e disjunto no final, este sujeito estará separado do objeto por meio de outro sujeito, o que determina uma operação transitiva, chamada desposseção.

#### 1.1.1.4. A Sanção

Vimos até aqui as três fases do programa narrativo: a manipulação, como um fazer persuasivo, a competência, que qualifica o sujeito de fazer, e performance como o próprio fazer do sujeito-operador, resta-nos explicitar a sanção ou o reconhecimento.

As quatro fases do programa narrativo apresentam-se em duas dimensões. Na pragmática, situam-se a competência e a performance e, na dimensão cognitiva, localizam-se a manipulação (persuasão) e a sanção (interpretação). Manipulação e sanção são figuras discursivas que representam os limites do programa narrativo.

A sanção é a última fase da seqüência narrativa e consiste num fazer interpretativo que corresponde à apropriação do saber sobre o estado de um sujeito. O estado de um sujeito é visto no texto de acordo com dois níveis: o nível da manifestação e o nível da imanência. São níveis pertinentes à categoria veridictória que denuncia não a verdade, porque os enunciados não possuem "em si" uma verdade mas, a veridicção: coerência das relações dos elementos no interior da narração.

### 1.1.2. Prova e Dom

Para realizar sua performance, o sujeito deve ser competente, isto é possuir as qualidades necessárias à realização da tarefa. Desta forma deve adquirir ou se privar dessas qualidades.

As performances conjuntiva e disjuntiva enfatizam a aquisição e a privação. A aquisição realiza-se por apropriação ou atribuição e a privação por despossessão ou por renúncia.

A aquisição e a privação são sempre correlativas. Chama-se prova a concomitância da apropriação e da despossessão, ou vice-versa; reservando-se ao termo dom para designar a conco-

mitância da renúncia e da atribuição, ou inversamente.

## 1.2. Transferência dos Objetos de Valor

Acima vimos a comunicação simples de objeto: um só objeto transita entre dois sujeitos, de estado e de fazer que podem ou não estar sincretizados num único ator. Há porém, um tipo de comunicação mais complexo, o qual mostra um ou dois objetos em comunicação com dois sujeitos.

Quando existem dois objetos e um sujeito, um actante narracional sujeito S1, coloca-se em relação com os objetos 01 e 02; conforme esquematizamos:

$$F(S) \implies (01 \wedge S1 \vee 02) \longrightarrow (01 \vee S1 \wedge 02)$$

Esta transformação narrativa formula um sujeito S1 conjunto a 01 e disjunto de 02, que se disjunta de 01, conjuntando-se a 02. Neste caso, a conjunção de S1 a 02 correlaciona-se a sua disjunção de 01.

Um outro tipo de troca é a comunicação que se estabelece entre dois sujeitos e dois objetos. Neste particular, a troca equivale a uma dupla transformação de dom porque cada sujeito está em dupla relação com 01 e 02. Referindo-se a esta operação, o esquema a seguir apresenta os estados transformados de S1 e de S2 respectivamente.

$$\text{estado 1 } \left\{ \begin{array}{l} (01 \wedge S1 \vee 02) \\ (01 \vee S2 \wedge 02) \end{array} \right. \quad \text{estado 2 } \left\{ \begin{array}{l} (01 \wedge S1 \wedge 02) \\ (01 \vee S2 \vee 02) \end{array} \right.$$

### 1.2.1. A Comunicação Participativa

Existe, contudo, uma exceção ao princípio da troca; trata-se de uma relação entre o destinador e o destinatário em que um objeto é atribuído ao primeiro e ao segundo sujeito da relação. Este é o caso particular em que o objeto, cuja atribuição a um sujeito, não sendo correlativa de uma renúncia, permanece em conjunção com o destinador e também com o destinatário. É o caso em que, após a transformação, o objeto estará conjunto tanto a um quanto ao outro actante.

A transformação operada representa-se na seguinte fórmula:

$$(S1 \wedge O \vee S2) \longrightarrow (S1 \wedge O \wedge S2)$$

A fórmula mostra um estado inicial em que o destinador (S1) está conjunto ao objeto, enquanto o destinatário (S2) está em relação disjuntiva e, após a transformação, há uma conjunção do objeto de valor a S1 e S2. Dito de outra forma, ao final da transformação ninguém perdeu o objeto de valor.

### 1.3. Modalização

Designa-se por modalização os modos pelos quais se articulam os enunciados de estado (ser) e os enunciados de fazer.

A modalização da veridicção, que será explicitada na segunda parte deste capítulo, define a modalização do ser, enquanto a modalização do fazer corresponde à habilidade do sujeito-operador em relação ao fazer. É preciso que o sujeito adquira a competência necessária para a realização da performance. Ele deve ser competente de acordo com as modalidades do fazer: querer, dever, poder e saber.

A competência também opera uma transformação possuindo seu próprio objeto que se distingue do objeto da performance. Portanto, num programa narrativo, identifica-se dois tipos de objeto:

a) objeto modal é o modo pelo qual o sujeito-operador vai operar o seu fazer; a posse do objeto modal torna o sujeito-operador competente de algum modo (quer, deve, pode e/ou sabe como realizar o fazer).

b) objeto-valor ou objeto de valor é o objeto desejado pelo sujeito de estado da transformação principal (performance), que constitui a competência do sujeito-operador. A competência formula modelos para uma semiótica da ação e da manipulação, são modos particulares de existência dos objetos cognitivos que correspondem a três aspectos da competência do sujeito-operador: modalidade da virtualidade, da atualidade e da realidade.

### 1.3.1. Virtualidade

As modalidades da virtualidade (dever-fazer e querer-fazer) são modalidades de instauração de sujeito-operador e correspondem a uma existência **in absentia**, anteriormente a qualquer junção. É uma existência pressuposta na medida em que o fazer, a atividade do sujeito, é colocado em perspectiva sem que nada seja realizado. Estes modos de existência virtual dizem respeito na narração à fase de manipulação.

### 1.3.2. Atualidade

As modalidades da atualidade são modalidades qualificativas que equivalem a uma existência **in praesentia** em que o poder-fazer e saber-fazer têm a capacidade de prever e programar as operações necessárias à realização de um PN. Com a aquisição destes valores modais, poder-fazer e saber-fazer, o sujeito-operador atualiza sua operação, havendo pois uma progressão narrativa da virtualidade à atualidade. Nas narrativas, a aquisição do poder-fazer e do saber-fazer corresponde à fase chamada performance qualificativa.

### 1.3.3. Realidade

Segundo o Groupe d'Entrevernes a modalidade da realidade (do fazer) coloca em prática o fazer no seu "estado bruto".

Trata-se do próprio fazer ou performance principal onde o sujeito-operador transforma os estados.

As diferentes posições (virtualidade, atualidade e realidade) demarcam um percurso narrativo através do qual seguimos a progressão de uma personagem e/ou actante da narração.

A propósito, distingue-se quatro espécies de actantes:

a) são actantes da comunicação (ou da enunciação) o narrador e o narratário;

b) os actantes da narração (ou do enunciado) são: sujeito, objeto, destinador e destinatário;

c) os actantes sintáticos são sujeito de estado e sujeito de fazer;

d) são actantes funcionais (ou sintagmáticos) aqueles que preenchem os papéis actanciais de um percurso narrativo determinado.

## 2. A Discursivização

Nesta segunda etapa, após examinarmos as estruturas narrativas situadas no nível de superfície do percurso gerador do sentido, passamos ao nível imediatamente superior ao abordarmos as estruturas discursivas.

Em Teoria do discurso<sup>8</sup>, considerando estas estruturas Diana Barros afirma:

"Atribuiu-se especial importância às estruturas discursivas por serem consideradas o lugar, por excelência, de desvelamento da enunciação e de manifestação dos valores sobre os quais está assentado o texto."

Discursivização é um procedimento de identificação ou reconhecimento, no texto dado, de estruturas da enunciação e do enunciado que, juntas, constroem a significação. Vale dizer: o lugar da construção da significação é o discurso, que E. Lopes define e/ou caracteriza propriamente:

"a) o discurso tem de fundar uma realidade de que ele vai falar (o que ele faz operando a denominação dos elementos constantes de seus três suportes, o de ancoragem do enunciado (ele - lá - então), o de ancoragem da enunciação (eu - aqui - agora) e o suporte do paradigma temático (o Programa Narrativo, PN);

b) o discurso tem de falar dessa realidade que fundou, produzindo-lhe uma definição (o que ele faz por intermédio dos atos de predicação, que operam a atribuição de um aporte-predicado a um suporte-sujeito); e, finalmente;

c) o discurso tem de falar dessa fala, produzindo uma interpretação (das definições que antes produziu em b) para falar da realidade que criou em a)"<sup>9</sup>.

Segundo o autor, o discurso articula contextualmente três



tipos de texto: um de referência, um figurativo e outro narrativo. O primeiro tipo manifesta-se por uma relato contextualizador, o segundo e o terceiro por relatos contextualizados.

O relato contextualizador opera por denominação e constitui o segmento inicial que compreende a instauração da realidade ficcional. O relato contextualizador funda esta realidade, de que falará o discurso, ao nomear os elementos que a constituem.

Por denominação, o enunciador articula coesa e coerentemente a realidade criada e sua criação; dito de outro modo, o enunciador formula os mesmos suportes de ancoragem (atores, espaço e tempo) para enunciado e enunciação, como também o mesmo paradigma temático gerador de um programa narrativo.

O relato contextualizador pode ser reconhecido no título, na divisão formal do **corpus** e nas frases iniciais da história que podem, ou não, coincidir com as frases iniciais do discurso. Compete ao relato contextualizador firmar os termos do contrato enunciativo, contrato de transmissão de um saber do enunciador ao enunciatário, em que o enunciador coloca sinteticamente o que pretende dizer no restante da mensagem.

A articulação contextual do discurso processa-se primeiramente por denominação, como dissemos acima. A denominação processa a fundação da realidade de que o discurso falará, isto é, fornece um texto de referência num procedimento de contextualização.

Constam como contextualizados os relatos descritivo e narrativo. O relato descritivo define a realidade em termos de sentido manifestado, lugar da conotação e do saber manifestado ao modo do parecer. Este relato produz um texto figurativo

e opera, basicamente, por predicação (atribuição de predicados a sujeitos constituintes da realidade criada).

O texto figurativo é um discurso que se torna objeto da interpretação no relato narrativo. O relato narrativo interpreta em termos de sentido imanente (denotação temático-programática) e em termos de saber imanente (ao modo do ser) processando a veridicção narrativa.

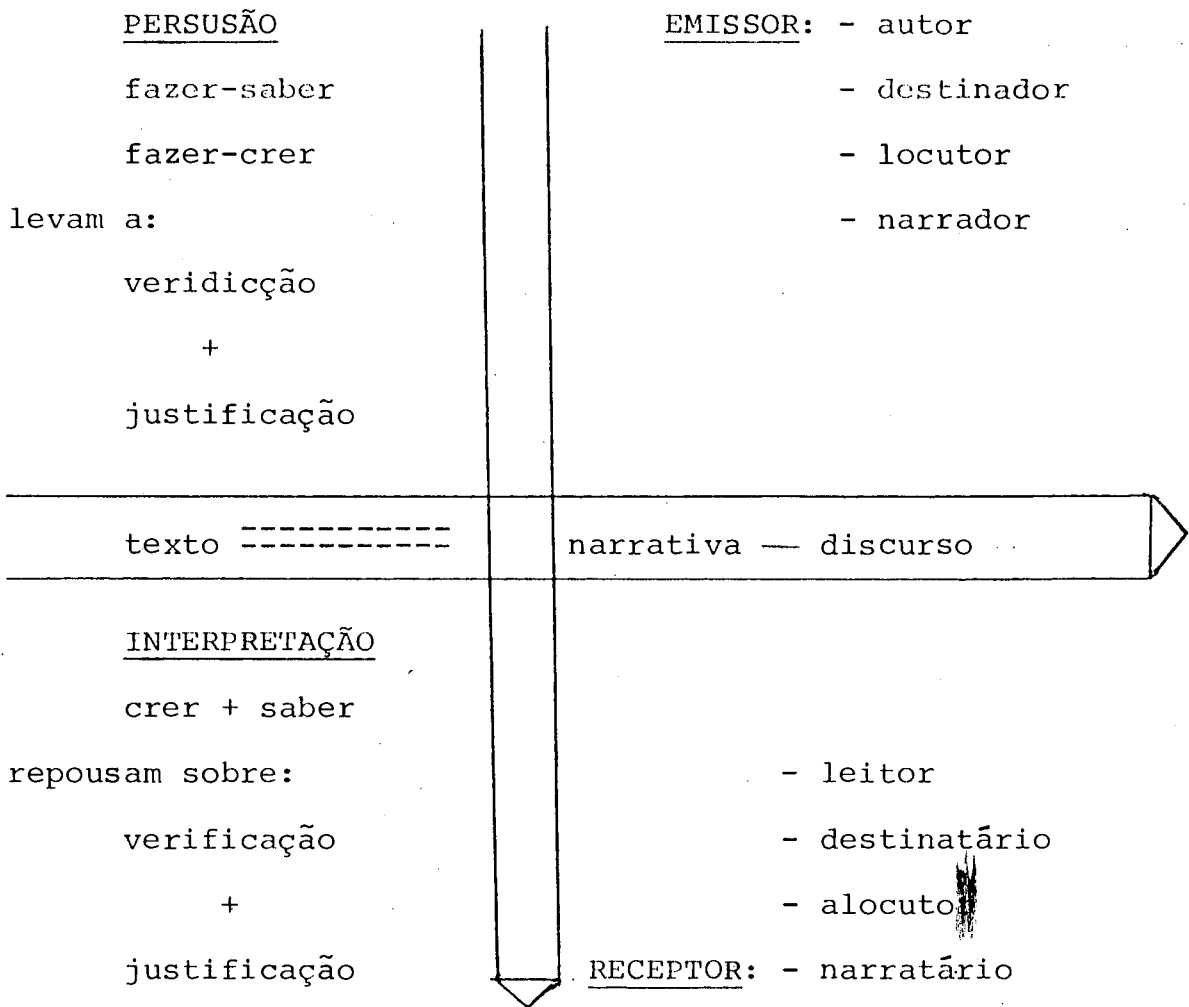
### 2.1. O Percurso Discursivo<sup>10</sup>

O sentido é um sistema de regras gerador do jogo diferencial das oposições que ordena a apreensão da mensagem pelo receptor. A mensagem da comunicação é codificada no significante que projeta um significado primeiro denotativo e um segundo significado conotativo.

O texto literário formula uma rede de significantes modelados pela retórica, a qual investe um conjunto de valores de conotação que deve ser desvendado pelo receptor para atingir um segundo sistema de significação, o do discurso.

Há, portanto, dois planos imbricados na significação: um que situa a passagem da mensagem do emissor ao receptor e, outro, instalado no interior do enunciado, que parte da narrativa para chegar ao discurso.

O percurso discursivo pode ser projetado pedagogicamente sobre dois eixos perpendiculares conforme a figura a seguir<sup>11</sup>:



O eixo vertical representa o percurso do discurso que vai do emissor ao receptor, e, no eixo horizontal, lugar do enunciado no interior do qual se instala o "nevoeiro retórico", é representada a passagem da narrativa ao discurso.

Um contrato fiduciário firma-se entre emissor e receptor; o primeiro tem como função persuadir o segundo, a quem cabe a interpretação do que foi comunicado. O vínculo que os une caracteriza-se pela transmissão dos elementos de justificação de ordem mundana (porque provém do mundo concreto, da narrativa) para o ontológico que é o ambiente do discurso, é a persuasão.

Para André Camlong, através das estratégias discursivas,

os elementos de justificação operam a codificação que o emissor julga necessária à transmissão da mensagem ao receptor. A justificação provém da argumentação e do conjunto de provas fornecidas pelo destinador, são os recursos persuasivos.

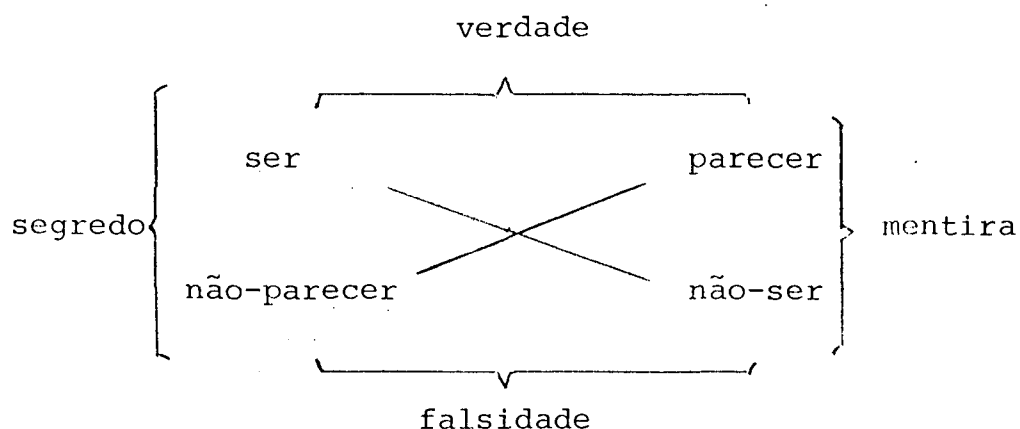
A veracidade da argumentação, no plano textual, se fundamenta na lógica do raciocínio marcada no texto por um conjunto de assertivas (afirmação e negação). Quando as provas materiais da justificação passam para o receptor, a veridicção e a verificação se superpõem atingindo a plenitude do discurso.

#### 2.1.1. A Veridicção

A veridicção é a operação lógica que postula uma proposição como verdadeira, por sua ligação com outras proposições já consideradas verdadeiras.

Como a justificação se faz presente quando a persuasão dá lugar à interpretação, a veridicção dá lugar à verdade e o discurso deságua no referencial. Opera-se a rotação do eixo da manifestação (dos fenômenos) para uma recuperação e uma instalação do eixo da imanência (dos númenos). Nesta operação o ser e o não-ser, que ocupam o eixo da imanência, e o parecer e o não-parecer, próprios da manifestação, produzem a verdade tanto discursiva como referencial.

Segundo a categoria da veridicção, Greimas & Courtés fornecem um quadrado semiótico que reproduzimos<sup>12</sup>:



O quadrado esquematizado mostra dois eixos: o eixo da imanência, que situa ser e não-ser, e o eixo da manifestação, situando parecer e não-parecer. O quadrado é a revelação das realidades que se ocultam sob a aparências.

Os elementos da veridicção se inscrevem no texto, participando do discurso implícito, e são reconhecidos como um segundo sistema de significação da linguagem. Alcançar este segundo significado é verificar a verdade do texto pela modalidade da veridicção que separa o verdadeiro do falso e o segredo da mentira, retratando a imanência, instância mais profunda do percurso discursivo.

### 2.1.2. Estratégias Discursivas

São estratégias no discurso, os elementos de persuasão que compõem o tecido textual. Dito de outra maneira, as estratégias discursivas assinalam um conjunto de conotações que, denominado metaforicamente "nevoeiro retórico", busca a adesão do receptor a quem o emissor quer convencer.

Parcialmente materializado pela rede de conotações, o discurso integra-se na narrativa, apresentando-se de maneira mítica ou vertical ao desenvolvimento horizontal da narrativa. O discurso pertence ao mundo abstrato e em sua essência identifica o mito sobre o qual Barthes afirma:

"o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem [ ]: ele é um modo de significação, uma forma"13.

A seguir o autor distingue dois modos de manifestação do mito, a nível de forma e de conceito:

"a presença da forma é literal, imediata [...] O conceito, pelo contrário apresenta-se globalmente, é uma espécie de nebulosa, condensação mais ou menos "fluida" de um saber"14.

A nível material, o discurso é prisioneiro de uma rede de conotações, cuja significação pode ser percebida na identificação numenal, ou seja, chegar à significação é atingir o ser do discurso. O discurso está no texto: primeiramente tudo que está dito e depois toda a maneira de dizer. Ele é o efeito de um conjunto de procedimentos retóricos que articulam as conotações.

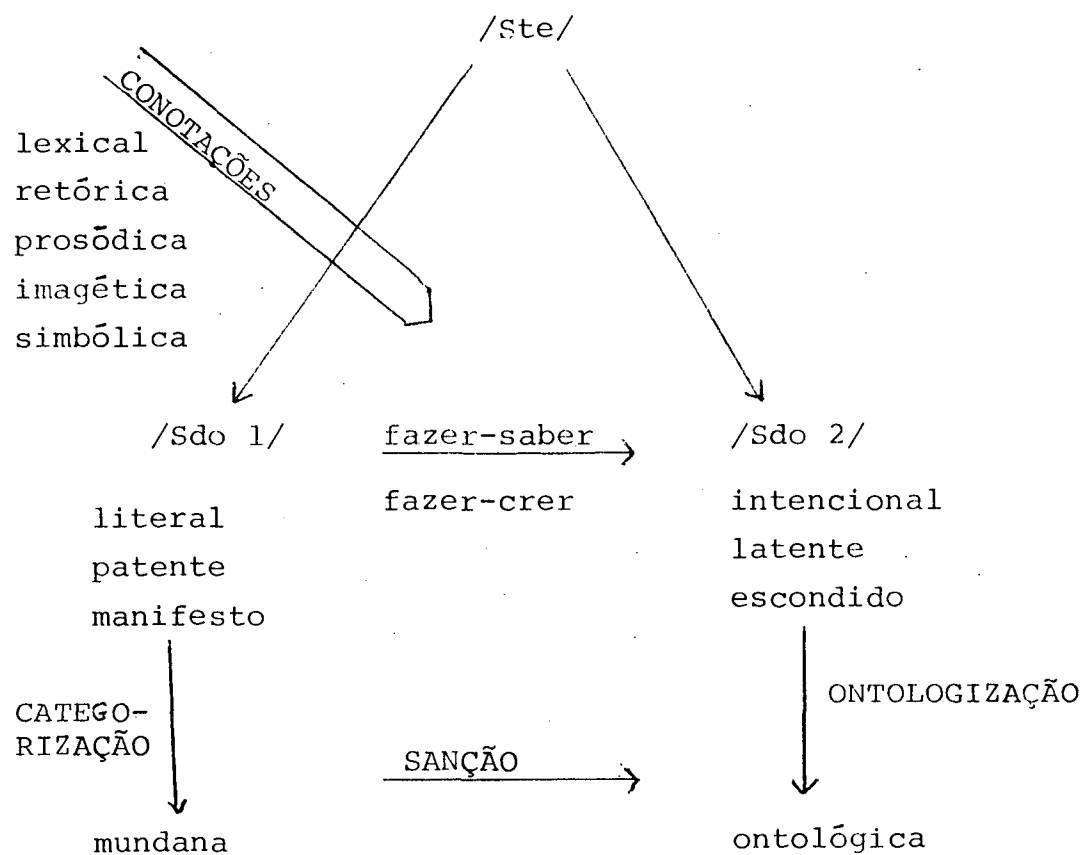
Essas conotações, estrategicamente inseridas na narrativa, visam a fazer-saber e, com ajuda dos elementos da justificação, visam a fazer-creer.

Fazer-creer e fazer-saber são modalidades epistêmica e cognitiva da competência do emissor, que dão lugar às modalidades epistêmicas (creer-ser) ligadas ao receptor no momento da verificação. Esta é de ordem contratual, enquanto a veridicção é de ordem

lingüística e a justificação, de ordem cognitiva (do conhecer, da transmissão). O discurso é pleno quando a justificação permite passar da veridicção à verificação e, então, à verdade.

A verdade é o resultado das operações de veridicção e exclui, como tal, toda relação com um referente externo, sendo que o verdadeiro se situa no interior do discurso como representando o que se pode e o que se deve dar assentimento. A verdade para ser dita deve fazer parecer verdadeira: é a tarefa da persuasão.

O esquema a seguir<sup>15</sup> configura a articulação textual onde o significante projeta um significado primeiro, remetendo o receptor a um segundo significado ao qual terá acesso depois de (re)descobrir a rede conotativa. Esta encobre-descobre a malha textual produtora do sentido.



O esquema representa um sistema primeiro, composto de significante (Ste) e de significado (Sdo), próprio da denotação (Sdo 1) que dá lugar a um segundo sistema (Sdo 2), próprio da conotação.

A passagem do significado imediato (literal, patente, manifesto, explícito ou mundano) ao segundo significado (intencional, latente, sugerido, implícito ou ontológico) representa a passagem para o significado discursivo; caracterizando, a passagem do nível prático (concreto e mundano) ao nível mítico (abstrato e languageiro).

A passagem ao segundo significado se faz através do "nevoeiro retórico" no qual a narrativa constrói, por sua vez, o próprio discurso. O "nevoeiro retórico" se compõe, no texto literário, de conotações de ordem: lexical, sintática, lógica, prosódica, imagética, simbólica.

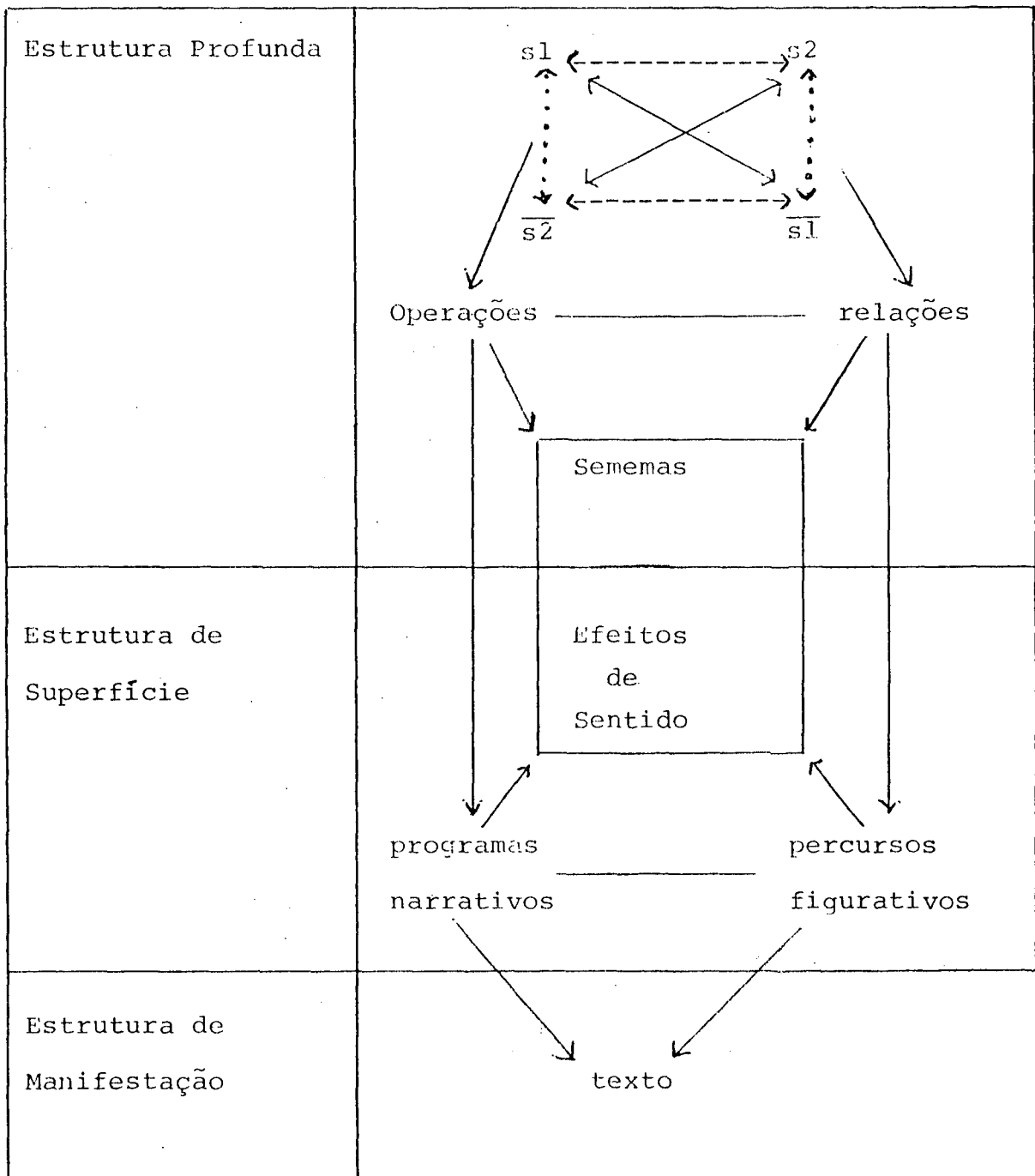
### 2.1.3. Estruturas Significativas

O percurso da geração do sentido compreende a trajetória da imanência à manifestação. Esta trajetória realiza-se através de estruturas reveladoras e significativas: estrutura profunda, estrutura de superfície e estrutura de manifestação.

Para a análise de um texto segue-se o caminho inverso, quer dizer, parte-se da manifestação (o corpus em análise, o texto) e chega-se à imanência (ao ser do discurso).



O percurso da significação ou da produção de sentido pode ser visualizado no quadro seguinte<sup>16</sup>:



Na estrutura profunda organiza-se o quadrado semiótico que ajuda a combinar e a dispor as relações entre os valores mínimos de significação — os semas. O conjunto ordenado de semas constitui o semema que Greimas apresenta como a combinação de núcleo sêmico e sema contextual. O primeiro forma

um feixe de semas pertencentes a sistemas relativamente independentes e o segundo compreende um sistema de compatibilidades que forja a unidade do discurso. O núcleo sêmico pertence ao nível semiológico, logo estaria incluído na categorização dos "universais"; já, os semas contextuais estão situados no nível semântico, são essencialmente classificatórios e, portanto, chamados classemas — denominador comum a toda classe de contexto.

Também situado na estrutura profunda, o quadrado semiótico ou modelo constitucional é uma estrutura elementar de natureza paradigmática e puramente mental, definido logicamente pelas relações de implicação, de contrariedade e de contradição entre os semas.

Situam-se na estrutura de superfície os efeitos de sentido produzidos ou sememas, evidenciando os programas narrativos engendrados pelas operações semêmicas e os percursos figurativos que qualificam os actantes e as funções que eles representam, a partir das relações entre os semas.

A estrutura de manifestação compõe a última etapa do percurso da produção de sentido que parte da estrutura profunda, passa pela estrutura superficial, chegando à manifestação.

A estrutura de manifestação é a realização concreta no ato de comunicação, isto é, a maneira pela qual a significação se manifesta. É a estruturação dos significantes: o texto realizado.

#### 2.1.4. Percursos Figurativos

A significação do texto forja-se sobre um plano narrativo, determinando uma rede relacional, e sobre um plano discursivo que organiza as unidades de conteúdo determinando relações entre papéis e funções.

Designamos por figuras essas unidades de conteúdo que servem para especificar, qualificando, os papéis actanciais e as funções que eles preenchem.

Pela análise narrativa apreende-se os elementos narrativamente pertinentes que a análise discursiva retoma e, enfoca de outra forma, considerando outros aspectos, que dizem respeito a:

o conceito de papel:

... "ao nível do discurso, ele manifestar-se, por um lado, como uma qualificação, como um atributo do actor e, por outro, esta qualificação do ponto de vista semântico, é somente a denominação que subsume um campo de funções (isto é, de comportamentos realmente anotados na narrativa ou simplesmente subentendidos"<sup>17</sup>.

e o conceito de papel temático que Greimas & Courtés nos fornecem:

"Entende-se por papel temático a representação, sob forma actancial de um tema ou de um percurso temático (o percurso "pescar", por exemplo, pode ser condensado ou resumido pelo papel "pescador"). O papel temático é obtido simultaneamente por: a) redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo (realizado ou realizável no discurso) e, além disso, a um agente competente que virtualmente o subsume; e b) determinação de sua posição no percurso do ator, posição que permite fixar

para o papel temático uma isotopia precisa (entre todas aquelas em que ele pode virtualmente inscrever-se). A conjunção de papéis actanciais com papéis temáticos define o ator"18.

A análise narrativa atribui papéis actanciais aos sujeitos de estado, ou aos sujeitos-operadores, pela posição precisa que estes ocupam na rede relacional que constrói o programa narrativo. Sob o ângulo da composição da personagem, podemos dizer que a personagem é definida, de um lado, pela posição no encadeamento lógico da narrativa que lhe atribui papéis actanciais e, de outro, pelos percursos figurativos que resumem suas possibilidades de significação atribuindo-lhes papéis temáticos.

A personagem conjuga papéis temáticos, a nível discursivo, pela condensação dos percursos figurativos e papéis actanciais. Enquanto unidades sintáticas os papéis actanciais, que compõem os enunciados de fazer e os enunciados de ser, se situam no nível narrativo.

Resumindo, temos: o actante de natureza sintática e o ator que integra, simultaneamente, um ou diversos papéis actanciais e um ou diversos papéis temáticos pertinentes aos percursos figurativos. O ator é, portanto, o ponto de encontro das estruturas narrativas com as estruturas discursivas visto que nas primeiras, os programas narrativos relacionam papéis actanciais e, nas segundas, percursos figurativos condensam ou podem condensar os papéis temáticos.

2.2. Modelo Constitucional

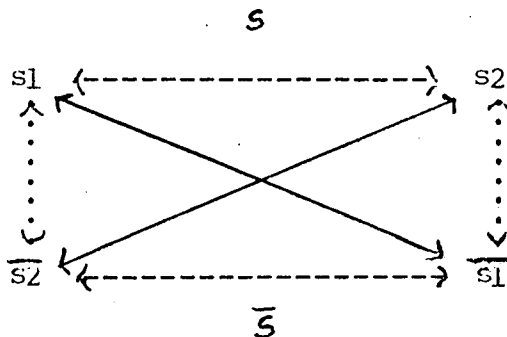
O quadrado semiótico é a representação visual de categorias semânticas baseada na isotopia que repousa sobre uma distinção de oposições que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem.

Este quadrado de natureza lógico-semântica, esboçado inicialmente por Greimas que o retoma, mais tarde, em colaboração com François Rastier<sup>19</sup>, situa-se na estrutura profunda das línguas naturais.

Também chamado "quadrado lógico", este modelo constitucional articula-se a partir de um eixo semântico, S, que representa a substância do conteúdo e projeta, ao nível da forma do conteúdo, dois semas contrários, s1 e s2.

Como partes constituintes do sema complexo S, s1 e s2 definem com ele uma relação hierárquica hiponímica. Ele, S, subsuma s1 e s2 e representa, num texto dado, a totalidade do sentido textual, enquanto seu contraditório,  $\bar{S}$ , articula-se em dois semas contrários ( $\bar{s}2$  e  $\bar{s}1$ ) e representa a totalidade do não-sentido textual.

Pela projeção de S e  $\bar{S}$ , articulam-se s1 e s2 e seus contraditórios  $\bar{s}2$  e  $\bar{s}1$  formando o quadrado semiótico<sup>20</sup>:



onde se lê:  $\left\langle \text{-----} \right\rangle$  relação entre os contrários  
 $\left\langle \text{—————} \right\rangle$  relação entre os contraditórios  
 $\left\langle \text{.....} \right\rangle$  relação de implicação.

Os termos do quadrado estão em relação de complementaridade e se colocam categoricamente conforme as relações:

- a) de contradição: entre  $s_1$  e  $\overline{s_1}$ , de um lado, e entre  $s_2$  e  $\overline{s_2}$ , de outro;
- b) de contrariedade:  $s_1$  e  $s_2$ , de um lado, e  $\overline{s_2}$  e  $\overline{s_1}$ , de outro;
- c) de implicação, articulada entre  $s_1$  e  $\overline{s_2}$ , por um lado, e  $s_2$  e  $\overline{s_1}$ , por outro.

Por estas definições relacionais encontramos dois eixos, dois esquemas e duas dêixis:

- a) eixo dos complexos:  $s_1 + s_2$
- b) eixo neutro:  $\overline{s_2} + \overline{s_1}$ , ou seja: sem  $s_2$ , nem  $s_1$
- c) esquema 1:  $s_1 + \overline{s_1}$
- d) esquema 2:  $s_2 + \overline{s_2}$
- e) dêixis positiva:  $s_1 + \overline{s_2}$
- f) dêixis negativa:  $s_2 + \overline{s_1}$

Os quatro semas ( $s_1$ ,  $s_2$ ,  $\overline{s_2}$  e  $\overline{s_1}$ ) a partir de suas definições relacionais, agrupam-se de dois em dois em suas dimensões sistemáticas, conforme ilustra o quadro a seguir<sup>21</sup>:

RELAÇÕES CONSTITUTIVAS	DIMENSÕES ESTRUTURAIS	ESTRUTURAS SÊMICAS
Contrariedade	eixo S (complexo) eixo $\overline{S}$ (neutro)	$s_1 + s_2$ $\overline{s_1} + \overline{s_2}$
Contradição	esquema 1 esquema 2	$s_1 + \overline{s_1}$ $s_2 + \overline{s_2}$
Implicações	dêixis 1 dêixis 2	$s_1 + \overline{s_2}$ $s_2 + \overline{s_1}$

Os semas identificados no quadrado semiótico são elementos minimais de significação, que se articulam em função das isotopias percebidas no texto. Eles são categorias binárias de oposição que permitem a formulação, nas profundezas do discurso, de estruturas semióticas compostas por uma sintaxe e uma semântica fundamental, identificáveis no modelo constitucional.

### 2.2.1. Isotopias

A análise semiótica é um conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico (objeto significativo). Os procedimentos visam a estabelecer o objeto em questão como um todo de significação capaz de ser decomposto em partes, até que se registre as unidades mínimas de significação.

As unidades mínimas de significação são os semas, os quais constituem os sememas que são a ordenação em feixes de semas, hierarquizados e unificados num mesmo efeito de sentido. Dito de outra forma, os sememas, que formam um sistema, memorizáveis como membros da classe de sentido, possuem uma mesma marca semântica na sua base.

Estas definições concorrem, com efeito, para a formulação da isotopia como uma redundância semântica que se constitui na reiteração de uma unidade lingüística.

Fundamental para a análise do discurso, as isotopias reúnem manifestações da língua numa correspondência interpretativa de sentido. É uma correspondência, e não equivalência, pois

a isotopia não significa uma total identidade de sentido, mas uma reprodução sistemática de unidades lingüísticas que possuem em comum uma marca semântica.

Greimas define isotopia como:

"um conjunto redundante de categorias semânticas que tornam possível uma leitura uniforme do texto, tal como provém de leituras parciais dos enunciados e da resolução de suas ambigüidades, que é guiada pela busca de uma leitura única"22.

Em sua acepção, um texto é considerado isótopo porque forma um inventário de proposições semânticas, cuja disposição ulterior, equivale à construção de modelos.



## NOTAS DO CAPÍTULO I

- <sup>1</sup>BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d., p.95.
- <sup>2</sup>De acordo com cada situação será denominado autor, narrador, enunciador, destinador, ou locutor, o emissor da mensagem e leitor, narratário, enunciatário, destinatário ou alocutor, o receptor dessa mensagem.
- <sup>3</sup>GENETTE, Gerard. Figures II. Ed. du Seuil, Paris, 1969.p.52.
- <sup>4</sup>GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica.Ed. Cultrix, São Paulo, s.d., p.12.
- <sup>5</sup>Idem, p.446.
- <sup>6</sup>Idem, ibidem, p.352 - 3.
- <sup>7</sup>Quadrado reproduzido:  
GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica.Ed. Cultrix, São Paulo, s.d., p.270.
- <sup>8</sup>BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. Ed. Atual, São Paulo, 1983, p.72.
- <sup>9</sup>LOPES, Edward. "Articulações contextuais do discurso", in Significação: revista brasileira de semiótica. Ed. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, nº 5, jun. 1985. p.18.
- <sup>10</sup>Este item fundamenta o percurso discursivo na concepção de André Camlong proposta no seu artigo inédito: "Essai d'analyse sémiotique" (Universidade de Toulouse, 1983), onde o professor segue na trilha percorrida por Barthes in Elementos de semiologia. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d.
- <sup>11</sup>Figura reproduzida:  
CAMLONG, André. "Essai d'analyse sémiotique". Universidade de Toulouse, Toulouse, 1983. p.3.
- <sup>12</sup>GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d., p.488.

- <sup>13</sup> BARTHES, Roland. "O mito hoje" in Mitologias. Ed. Difel, São Paulo, 1985. p.131 e 143.
- <sup>14</sup> Idem, p.143.
- <sup>15</sup> Esquema reproduzido:  
CAMLONG, André. "Essai d'analyse sémiotique". Universidade de Toulouse, Toulouse, 1983. p.10.
- <sup>16</sup> Quadro reproduzido:  
GROUPE D'ENTREVERNES (Jean-Claude GIROUD & Louis PANIER). Analyse sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1979. p.144.
- <sup>17</sup> COURTÉS, Joseph. Introdução à semiótica narrativa e discursiva. Ed. Liv. Almedina, Coimbra, 1979. p.120-1.
- <sup>18</sup> GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d., p.453-4.
- <sup>19</sup> Esboçado por Greimas in Semântica estrutural, o quadrado semiótico foi tema de "O jogo das restrições", artigo elaborado por Greimas em colaboração com Rastier in Sobre o sentido: ensaios semióticos. Ed. Vozes, Petrópolis, 1975. p.126-43.
- <sup>20</sup> Quadrado reproduzido:  
COURTÉS, Joseph. Introdução à semiótica narrativa e discursiva. Ed. Liv. Almedina, Coimbra, 1979. p.71.
- <sup>21</sup> Quadro adaptado:  
GREIMAS, A.J. Sobre o sentido: ensaios semióticos. Ed. Vozes, Petrópolis, 1975. p.130.
- <sup>22</sup> GREIMAS, A.J. Sobre o sentido: ensaios semióticos. Ed. Vozes, Petrópolis, 1975. p.174.

## CAPÍTULO II

### LEITURA DO TEXTO

Esta leitura de "I-Juca-Pirama"<sup>1</sup>, embasada em grande parte nos pressupostos da semiótica narrativa e discursiva postulados por Greimas, aborda o texto (poema de dez cantos) enquanto composição narrativa, partindo da hipótese de que a consciência mítica especifica esta composição.

Para chegar ao mito procedemos à descrição das estruturas narrativas, seguimos analisando as estruturas discursivas e concluimos postulando uma organização geral para o texto de Gonçalves Dias — como resultado de nossas leituras parciais.

O texto-objeto não manifesta uma divisão estanque e perfeitamente delineada em estruturas narrativas e estruturas discursivas, mas assim o segmentamos apenas para efeito de exercício analítico.

## 1. Estruturas Narrativas

Para descrever os elementos narrativamente pertinentes, numa primeira etapa, realizamos a segmentação do texto em unidades narrativas. Por este procedimento, reconhecemos dois planos narrativos, o da narrativa e o da meta — narrativa, dos quais evidenciamos os programas narrativos, após a transcrição da seqüência.

### 1.1. Seqüência Narrativa

A narrativa comporta enunciados que se articulam em quatro momentos fundamentais, de acordo com o percurso do jovem Tupi.

Para nomear o primeiro momento, usamos destino porque o termo especifica "a execução de decretos irrevogáveis que levam o homem num encadeamento de circunstâncias a um determinado fim"<sup>2</sup>.

Chamamos ilusão à segunda seqüência, visto que o vocábulo designa "o erro a que o espírito é levado por coisa que parece o que não é"<sup>3</sup>.

Adotamos revolta, enquanto sinônimo de levante, como título do terceiro segmento, reservando o termo evento, que implica o reconhecimento da ação, para rotular a quarta e última seqüência narrativa.

### 1.1.1. Destino

Um jovem indígena e seu pai, únicos representantes da qua se extinta tribo Tupi, caminham errantes. Pelo velho faminto e cansado, o jovem se embrenha nas matas e, perdido, invade o território Timbira.

A invasão, de acordo com a tradição destes povos selva- gens<sup>4</sup> determina a prisão do guerreiro e sua condenação à morte. Ele é "o que há de ser morto, e que é digno de ser morto" como indica o título do poema: "I-Juca-Pirama"<sup>5</sup>.

Por pertencer a esta sociedade, o guerreiro se faz merecedor da morte honrosa, a morte canibal cujo rito ora se inicia.

### 1.1.2. Ilusão

A um passo da morte, o índio recua. Denunciado pela expressão facial é, então, convidado a manifestar-se. E o faz num canto plangente (Canto IV), quando se identifica e pede por sua vida em nome do pai, cego e moribundo. Porém, seu gesto é mal-interpretado pelo chefe Timbira que o libera por considerá-lo covarde.

O jovem quer se defender mas, ao lembrar do pai, controla seus impulsos e parte em busca do velho. Encontrando-o, conta-lhe o ocorrido e, junto a ele, parte em direção da aldeia.

Ao devolver o filho para o sacrifício, o velho Tupi descobre que ele chorou diante de estranhos. Enfurecido, o pai lança sobre o filho uma terrível maldição (Canto VIII).

### 1.1.3. Revolta

Condenado ao vilipêndio, conseqüentemente rejeitado pela comunidade e amaldiçoado pelo pai, o jovem guerreiro reage violentamente. Prova, pela fúria do combate, ser um homem digno da morte gloriosa a que se deve submeter, segundo o código tribal.

### 1.1.4. Evento

Com esta atividade hostil o guerreiro "lava" sua honra, recebendo a bênção do pai que reconhece nele o nobre e bravo guerreiro Tupi.

Por sua vez a comunidade, constatando a nobreza de caráter do jovem guerreiro por seu comportamento inigualável, glorifica-o com a honrosa sentença e com a difusão de sua história.

## 1.2. Programas Narrativos

A transcrição das seqüências leva-nos a reconhecer dois programas narrativos de naturezas distintas: cultural e natural e o meta-narrativo, identificado como um apelo final ao começo do texto.

Os dois primeiros programas estão intimamente imbricados, pois o programa cultural e/ou social, sô se realiza após o

cumprimento, pelo jovem Tupi, de um outro programa que diz respeito à ordem da Natureza.

O texto revela, a nível diegético, a situação do guerreiro Tupi: sua prisão e sua dignidade para a morte canibal, a que faz juz por sua bravura. De acordo com o mandamento tribal, habilita-se à morte sacrificial um bravo guerreiro para quem a sentença é uma honra. O jovem indígena é digno dela, pois enfrentou corajosamente os inimigos e sua postura demonstra que não tem medo de morrer, como verificamos nos versos 61, 62, 63 e 64, que reproduzimos:

"Contudo os olhos d'ignóbil pranto  
 Seco estão;  
 Mudos os lábios não descerram queixas  
 Do coração."

Porém, ao lembrar o pai, o jovem recusa-se a morrer, contrariando o mandamento tribal. Surge um conflito: o sentimento de gratidão impõe ao jovem o dever de proteger o pai. Instaura-se o desequilíbrio: desobediência à ordem tribal (plano cultural) e obediência ao mandamento filial (plano da Natureza) porque acentua a relação consangüínea .

O conflito Cultura/Natureza exhibe níveis ou planos diferentes, cuja incompatibilidade dá origem ao poema.

Pelo que foi dito, (re)encontramos um programa narrativo geral: fazer-se digno de morte. Este programa é seguido pelo jovem Tupi, somente depois da realização do programa narrativo de ordem natural.

### 1.2.1. Programa Narrativo Cultural

O programa narrativo, PN, comporta uma seqüência de estados e transformações engendrados pela relação entre um sujeito, S, e um objeto, O.

Para este primeiro PN, a relação sujeito-objeto estrutura-se em dois enunciados de estado. Tomando-se V como signo de disjunção e  $\wedge$  de conjunção, configuramos:

$$(S \vee O) \longrightarrow (S \wedge O)$$

A fórmula acima, representa a passagem, por meio de uma transformação, de um enunciado disjuntivo (em que o sujeito não possui o objeto) a um enunciado conjuntivo (quando o sujeito toma posse do objeto desejado). São enunciados de um PN que se esquematiza em:

$$PN = F \left[ S1 \longrightarrow (S2 \wedge O) \right]$$

onde se lê:

F = função

S1 = sujeito de fazer

S2 = sujeito de estado

O = objeto

[ ] = enunciado de fazer

( ) = enunciado de estado

$\longrightarrow$  = função: fazer

$\wedge$  = signo de conjunção

O programa narrativo configurado caracteriza-se por um objeto, cujo investimento semântico sob a forma de valor tra-



duz-se em honra, que se relaciona a sujeitos de estado e de fazer sincretizados num sô ator. Dada a identidade dos sujeitos em pauta, reescrevemos o programa narrativo:

$$PN = F \left[ S \longrightarrow (S \wedge O) \right]$$

onde lemos:

PN = tornar-se digno da morte honrosa

F = obter a honra

S = o jovem Tupi enquanto guerreiro

O = honra

O PN expõe uma transformação. Ele registra a transformação que opera e sofre o jovem Tupi, cuja função é enfrentar com bravura e coragem a morte sacrificial. A fórmula mostra o cumprimento do programa, a obediência à ordem cultural (cultura indígena), que leva o Tupi a conjungir-se ao objeto do PN.

### 1.2.2. Programa Narrativo Natural

Este PN se refere ao vínculo sangüíneo entre pai e filho que determina a proteção ao velho moribundo. Como no programa anterior, o sujeito do enunciado de fazer corresponde ao mesmo sujeito do enunciado de estado, de modo a expressar-se por:

$$PN = F \left[ S \longrightarrow (S \wedge O) \right]$$

O programa narrativo natural assinala também, a passagem do sujeito de um estado disjuntivo a um estado de conjunção em

relação ao objeto visado. Neste PN, o jovem Tupi tem como tarefa proteger o pai inválido; programa expresso por:

$$PN = F \left[ S \longrightarrow (S \wedge O) \right]$$

F: fazer

Usar os meios de que dispõe para amparar o pai

S: sujeito

O jovem Tupi no papel de filho

O: objeto

Proteção ao pai

Este programa, que interrompe o primeiro, coloca em segundo plano o dever do índio para com a comunidade: chorando e implorando pela vida, por causa do pai, o jovem perde sua identidade social. Depois de realizar este fazer de ordem natural, ao jovem Tupi cabe recuperar a dignidade perdida e caminhar gloriosamente para a morte.

### 1.2.3. O Programa da Meta-Narrativa

O texto forma três estruturas narrativas: uma correspondente ao comportamento sócio-cultural do jovem Tupi, outra, à sua conduta filial e uma terceira que, sendo a própria razão da narrativa, estrutura-se no programa da meta-narrativa.

A meta-narrativa, tradutora da narrativa indígena, fornece o seguinte programa:

$$PN = F \left[ S \longrightarrow (S \ \Delta \ O) \right]$$

O programa da meta-narrativa, também formula um mesmo ator para os papéis de sujeito-operador e sujeito de estado, cuja função é narrar uma história indígena, isto é, divulgar um saber, que é anterior e exemplar.

O narrador, sujeito do programa em questão, conta uma história que ouviu de um velho Timbira. Trata-se de uma estratégia persuasiva para atestar a verdade do que conta, para a qual corrobora a frase que se repete no Canto X:

"Meninos, eu vi" (vv. 445 e 460)

Reconhecemos no narrador um homem de cultura européia pelos versos:

"Assim lã na Grécia ao escravo insulano  
Tornavam distinto do vil mulçumano  
As linhas corretas do nobre perfil."  
(vv.28-30)

Nos versos acima, identificamos um narrador culto capaz de estabelecer, comparativamente, o modelo clássico de beleza física para o jovem Tupi. Cumpre a este sujeito-operador realizar sua tarefa, o que o faz efetivamente ao propagar um saber indígena, reelaborando-o num poema.

### 1.3. Fases dos Programas

Conforme verificamos, o poema dispõe três programas narrativos idênticos no que tange ao **modus operandi** (o fazer é

resultado de junção conjuntiva) e distintos porque cada qual processa uma função específica:

PN 1 = merecer a morte honrosa

PN 2 = proteger o pai moribundo

PN 3 = transmitir um saber indígena

### 1.3.1. Fases do PN 1

A primeira fase do PN 1, organizado em torno da morte honrosa, identifica a manipulação de um destinador (D1) em relação a um sujeito-operador. No caso, o D1 é a cultura indígena que remete o jovem Tupi (S) aos principais centros de atividade dos selvagens: à caça, à guerra e ao sacrifício, impelindo-o a cumprir um mandamento desta cultura — caminhar para a morte sem temor.

A segunda fase, aponta para a competência do jovem Tupi de posse de objetos modais tais como a força física e a força de caráter, respectivamente, atuação guerreira e dignidade que caracterizam a raça indígena.

A performance, terceira fase, é a transformação que leva o sujeito a conjungir-se ao objeto de valor do programa. Querendo manter a honra, o jovem Tupi torna-se furioso, reagindo com uma força sobrenatural, como atestam os seguintes versos:

"Vozes, gemidos, estertor de morte  
Vão longe pelas ermas serranias  
Da humana tempestade propagando  
Quantas vagas de povo enfurecido  
Contra um rocheco vivo se quebravam."  
(vv. 420-5)

A sanção, última fase do programa, processa-se. O jovem abençoado pelo pai que, ouvindo a voz de guerra do filho, fica transtornado:

"Tomado pelo súbito contraste,  
Desfaz-se agora em pranto copioso,  
Que o exaurido coração remoça."  
(vv. 411-13)

Também o chefe Timbira, reconhece o jovem guerreiro como sujeito digno da honrosa sentença:

"- Basta, guerreiro ilustre! assaz lutaste,  
E para o sacrifício é mister forças. -"  
(vv. 431-2)

### 1.3.2. Fases do PN 2

A relação consangüínea ordena o segundo programa narrativo em fases cronológicas, estruturadas em:

#### a) Manipulação

Um programa, tendo por objeto de valor a proteção ao pai inválido, instaura como DI a Natureza. Esta obriga o jovem Tupi a cumprir um mandamento de ordem filial, como atesta o canto de morte (Canto IV) e particularmente os versos transcritos que revelam a preocupação do filho.

"O cru dessorsego  
Do pai fraco e cego  
Enquanto não chego,  
Qual seja - dizei!"  
(vv.178-181)

### b) Competência

O vilipêndio imputado ao jovem Tupi é justamente uma resposta da comunidade que não consegue entender o choro e o canto suplicante do jovem. Primeiro a expressão facial e depois o pranto tornam o filho competente para a realização da função exigida pelo programa.

### c) Performance

O jovem Tupi opera uma transformação, submete-se ao aviltamento para proteger o pai. Traz das matas o velho, colocando-o em proteção na aldeia.

### d) Sanção

Pranteando feliz, o velho Tupi reconhece o filho:

"Este, sim, que é meu filho muito amado!  
"E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,"  
(vv. 436-7)

### 1.3.3. Fases do PN 3

A meta-narrativa formula o programa— contar uma história indígena— nas fases que transcrevemos abaixo:

#### a) Fazer-fazer

O narrador é o destinador deste programa que se incumbe da tarefa de narrar um saber indígena.

## b) Ser do fazer

O sujeito-operador do programa está habilitado a realizá-lo: ele quer, sabe porque o velho Timbira lhe contou e pode narrar a história, estruturando-a numa narrativa destinada aos homens civilizados. Portanto, é um sujeito competente.

## c) Fazer do ser

A narrativa é recontada em forma de poema, isto é, a própria escritura realiza o fazer do ser que caracteriza a performance.

## d) Ser do ser

O narrador tem seu trabalho reconhecido, pois o poema é objeto de estudo nos cursos regulares de formação e entrou para a história da literatura, fazendo parte de antologias literárias.

#### 1.4. Tipologia do PN

Registrando as seqüências e descrevendo os programas com suas fases, evidenciamos uma sintaxe narrativa que especifica um programa narrativo de tipo complexo.

O programa narrativo é dito complexo porque apresenta um programa narrativo auxiliar, determinado pela complexidade da tarefa que o herói deve executar. Deste modo, PN geral, ou programa narrativo de base (PNb) é manter a honra. Ele se desdobra no programa narrativo de uso (PNu) ou auxiliar, proteger o pai.

Assinalando um contrato entre cultura e indivíduo, o programa narrativo de base desdobra-se no programa narrativo de uso apenas para elevar a imagem cultural da competência do sujeito. Dito de outra forma, para completar o PNb, o jovem Tupi deve ser competente e sua competência é justamente a proteção ao pai (PNu) e sua performance é a luta que trava com bravura.

Por esta estrutura complexa delineada (PNb) identificamos dois tipos de objeto em questão. De um lado, define-se o objeto da performance — a honra e, de outro, o objeto da performance qualificativa, ou competência — a proteção. O primeiro é o objeto de valor e o segundo é o objeto-modal.



## 2. Estruturas Discursivas

A análise discursiva verifica as projeções da enunciação sobre os enunciados, revelando os meios usados pelo enunciador para persuadir o enunciatário e o revestimento semântico dos conteúdos investidos.

Haja vista que a análise do discurso retoma elementos narrativos sob outro prisma, para efetuarla partimos de programas narrativos estruturados num programa de base (PNb) da ordem da cultura que engloba um programa narrativo da ordem da Natureza.

São estruturas que caracterizam uma narrativa polêmica em torno de universos semânticos de diferentes níveis: da Cultura e da Natureza.

O primeiro é dito de Cultura porque se compõe de um universo de valor grupal e tradicionalmente compartilhado. A "bárbara usança" (v.44) é um sacrifício ritual que coloca a honra como valor de uma pessoa, diante de si e da comunidade, determinando a identidade social. Digno de honra é o guerreiro que enfrenta a morte com dignidade. Entretanto o Tupi chora e isto, diante da morte, é sinônimo de covardia, indicativo de medo da morte-desonra.

Considerando o PNb encontramos seqüências que retratam papéis actanciais e temáticos:

a) Seqüência inicial: (S V O)

Ator = índio Tupi - papel actancial = covarde, disjuncto do objeto;

- papel temático = indigno de morte honrosa.

Há um rompimento do vínculo entre o indivíduo e a sociedade. Entre os índios, o jovem Tupi é indigno da morte sacrificial porque tornou questionável o valor de honra que caracteriza a raça:

"- Que um filho dos Tupis, vive com honra,  
E com honra maior, se acaso o vencem,  
Da morte o passo glorioso afronta."  
(vv. 227-9)

A figura do choro, que desqualifica o jovem Tupi para o cumprimento de tarefa imposta pela Cultura, situa o índio no universo da Natureza.

Os laços de sangue que o unem ao pai especificam o sentimento de gratidão e obrigam o jovem Tupi a proteger o pai. Colocando o velho Tupi em segurança, o jovem guerreiro torna-se competente para realizar sua tarefa enquanto ser social.

b) Seqüência final: (S A O)

Para conquistar a honra, o jovem Tupi se veste de orgulho, altivez, coragem e bravura ao combater heróicamente. O combate violento, que se desenrola, habilita o herói a cumprir seu papel de nobre guerreiro.

Completa-se o PNb que apresenta:

Ator = índio Tupi - papel actancial = corajoso, conjunto do objeto,  
- papel temático = digno de morte.

O choro é uma figura nuclear que descreve, ao longo da narrativa, os sentimentos de tristeza e alegria (o pranto do

filho no canto de morte e o choro de júbilo do pai no Canto IX). Sob um outro prisma, o choro humaniza o indivíduo, mostrando que, além de bravo, forte, corajoso e orgulhoso, o guerreiro é sensível.

Dizemos que o choro humaniza porque caracteriza a natureza humana. O indivíduo, modelado na sociedade por um sistema de valor, está distante da Natureza, pois tudo o que o homem acrescenta à Natureza não lhe pertence. Deste modo, a postura guerreira não está no seu elemento, não é inerente ao homem, mas é uma atitude fabricada e imposta pela sociedade.

Inicialmente o choro conota tristeza e covardia, entretanto, revela-se signo de alegria e orgulho ao final. Esta variação semântica remete-nos ao sistema axiológico da harmonia e da desarmonia, presente ao longo do texto.

Antes da performance o jovem é qualificado negativamente, revelando uma ausência de harmonia:

"Índio infeliz" (v.24);

sem nome e sem identidade:

... "seu nome é ignoto" (v.25),  
"Sua tribo não diz"...(v.26);

e chega a ser considerado covarde e vil conforme atesta o desenvolvimento da narrativa.

Após a transformação principal, o jovem insere-se no universo semântico da harmonia, posto que mantém a honra. O herói é valorizado positivamente e o texto atinge a harmonia esperada:

... "guerreiro ilustre" (v.431),  
 ... "filho muito amado" (v.436),  
 "Valente e brioso" (v.454).

A harmonia representa o equilíbrio entre o indivíduo e o mundo social de um lado, e entre o homem e o mundo natural (da Natureza), de outro.

### 2.1. Contextualização

O relato contextualizador funda uma realidade da qual vai falar o discurso. É a fundação de uma realidade primeva, situada num tempo remoto que se presentifica na narrativa do velho Timbira.

O texto expõe um espaço paradisíaco habitado pelos primitivos, os selvagens, com seus hábitos e normas. Relatando, por exemplo, a cerimônia canibal e seu significado para este povo, fala de um acontecimento real ligado ao **modus vivendi** deste povo, como atestaram os cronistas e os historiadores, no Brasil.

É um fazer persuasivo do narrador-autor, que toma posse de uma narrativa indígena, cuja intervenção processa uma postura idealista e mitificadora. Ele quer que acreditemos nessa história que recebeu de um velho Timbira: esta é uma estratégia discursiva largamente utilizada no século XVIII pelos escritores, com o intuito de dar maior credibilidade ao que contavam. É o truque do manuscrito que chega às mãos do narrador, comum ao romance epistolar europeu e até hoje empregado como recurso de persuasão; por esta técnica o autor retira-se da narrativa.

O narrador-autor instaura a realidade, expondo um fato significativo que evoca uma situação conflitante anterior ao harmonioso tempo do mito.

Trata-se do drama vivido por um jovem Tupi, cujo percurso-transcrito narrativamente como destino, ilusão, revolta e evento (no início deste capítulo) - revela uma seqüência discursiva considerada isotópica por possuir vários classemas recorrentes ou categorias semânticas redundantes, que tornam possível a leitura uniforme da narrativa em questão.

Com este objetivo, localizamos o relato de referência que dá conta da divisão formal do texto-manifestado.

A divisão do texto em dez cantos é, além de uma segmentação sintagmática, uma primeira projeção sobre o texto de uma ordem sistemática e hierárquica.

O narrador - autor indica pelo título "I-Juca-Pirama" que pretende contar uma história de alguém que deve morrer, o que fará dividindo o texto em cantos, para realçar o efeito mítico.

#### CANTO I

É uma descrição em tom narrativo, pela qual o narrador-autor presentifica uma realidade num tempo remoto e num espaço paradisíaco com índios e guerreiros que, comemoram uma festa. Uma festa que é a própria experiência do ser; trata-se de um rito canibal, considerado como "bárbara usança" (v.44) pelo narrador-culto.

É uma realidade existencial atualizada pelo ritual sacrificatório de um jovem sem identidade social:

"Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto  
Sua tribo não diz -"... (vv. 25-6)

Ele está sujeito a tudo, é um ser que não atua:

"A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,  
Brilhante enduape no corpo lhe cingem".  
(vv. 46-7)

## CANTO II

Em tom patético evidencia-se uma mudança comportamental  
indicada pelo semblante do jovem prisioneiro; os versos se-  
guintes conotam indícios de choro:

"Mas um martírio, que encobrir não pode,  
Em rugas faz  
A mentirosa placidez do rosto  
Na frente audaz!"  
(vv. 65-8)

Algo inédito se introduz, a quebra da ordem vigente pare-  
ce ocorrer e então surge a dúvida e a interrogação:

"Que tens guerreiro? Que temor te assalta  
No passo horrendo?"  
(vv. 69-70)

E relembra-se o mandamento guerreiro:

"Honra das tabas que nascer te viram,  
Folga morrendo".  
(vv. 71-2)

É um imperativo social e espiritual imposto por Tupã e não se acredita que alguém possa contrariá-lo:

"Que foi? Tupã mandou que ele caísse,  
Como viveu;"  
(vv. 81-2)

### CANTO III

Em tom narrativo há uma descrição da postura do chefe Timbira comparativamente ao jovem Tupi:

"Vem a terreiro o mísero contrário" (v. 106)

O momento é de suspense: o chefe Timbira ordena que o índio se defenda. A postura do índio prisioneiro é duvidosa em termos de força e valentia, como acusa o verso 111:

"Com triste voz que os ânimos comove"

O verso conota, por outro lado, a sentimentalidade que atinge os guerreiros que se emocionam ao ouvi-lo.

### CANTO IV

Este canto se manifesta em versos tetra e pentassílabos num ritmo específico, matéria a ser abordada em estudos posteriores, pois realizamos presentemente um exercício de semiótica que se restringe à análise da narrativa como geradora do discurso que evidencia o sentido do texto.

É um canto de morte. O jovem prisioneiro identifica sua

tribo. É uma declaração, em tom de melôpeia, em que o Tupi fala de sua bravura e dignidade, mas implora pela vida em nome do pai inválido, como expressam os seguintes versos:

"Ao velho coitado  
De penas ralado,  
Já cego e quebrado,  
Que resta? — Morrer.  
Enquanto descreve  
O giro tão breve  
Da vida que teve,  
Deixai-me viver!" (vv. 190-7).

#### CANTO V

Ao canto de morte do guerreiro Tupi, o chefe Timbira responde com voz de soltura, atitude que surpreende a tribo:

"Soltai-o!-diz o chefe. Pasma a turba;" (v.206).

Aqui o conflito se instaura, quebra-se a ordem. É preciso que o chefe Timbira insista para que sua ordem seja obedecida.

O Tupi agradece ao chefe, mas descobrindo o mal-entendido, propõe voltar após a morte do pai para provar sua valentia. Entretanto, aos olhos da comunidade, ele é indigno de existência, como atesta o verso 243:

"Espectro d'homem, penetrou no bosque!"



## CANTO VI

Não mais na aldeia, não mais no ambiente sagrado, mas, no bosque, em tom coloquial e profético, desenvolve-se o diálogo entre pai e filho.

É um diálogo reticente e tenso. A cegueira do pai não impede sua visão dos acontecimentos. O velho reconhece pela voz o filho, que encobre a verdade (o vilipêndio), porque tateando e sentindo o cheiro da tinta no corpo do filho, descobre a desgraça que os atingiu.

A terrível fatalidade é determinada por Tupã, conforme as palavras do pai:

"Vejo e sei: é Tupã que nos aflige,  
E contra o seu querer não valem brios."  
(vv. 264-5)

O pai sofre uma dor imensa por ver no filho a imagem viva da perdição e da ruína. Imagem que concretiza a decisão de partir, como conota o último verso deste canto:

"— Na direção do ocaso". (v. 304)

## CANTO VII

De volta à aldeia Timbira, o velho Tupi declara a honra e a nobreza de sua tribo, pedindo ao chefe Timbira que o ampare, cedendo-lhe um jovem que lhe possa servir de guia, haja vista a sentença de morte que seu filho deve cumprir.

Entretanto, o chefe Timbira esclarece a situação, declarando ao velho que o seu filho não merece a morte honrosa porque:

"Ele chorou de cobarde," (v.341).

Tal declaração, marca a desonra de sua gente e faz com que o velho inválido fique enfurecido, como constatamos nos versos seguintes:

"A surda voz na garganta  
Faz ouvir uns sons confusos,  
Como os rugidos de um tigre,  
Que pouco a pouco se assanha!"  
(vv. 345-8)

Estes versos prenunciam a reação do velho Tupi, a maldição do canto seguinte.

#### CANTO VIII

O peso terrível do factual é incontornável: "choraste", que aparece repetidas vezes na primeira estrofe deste canto, é uma flexão assustadora do passado que determina um presente negro, e um futuro maldito para a tribo Tupi, e impele o pai a rejeitar e amaldiçoar o filho, desmoralizando-o:

"Pois que a tanta vileza chegaste,  
Que em presença da morte choraste,  
Tu, cobarde, meu filho não és."  
(vv. 394-5)

## CANTO IX

Atormentado pelos desígnios de Tupã, o velho Tupi parece aproximar-se da morte pelo desgosto causado pelo filho. Porém, a situação se inverte. Com o grito de guerra "Alarma" (v.402) o guerreiro principia a luta corajosa que o torna digno da morte. Sua dignidade é reconhecida na voz do chefe Timbira:

"- Basta, guerreiro ilustre! assaz lutaste,"  
(v. 431)

Restaura-se a harmonia tribal e o choro, que foi motivo de tanto conflito, torna-se signo de nobreza e felicidade, pois o velho Tupi:

"Com lágrimas de júbilo"... (v.435),

abraça-se ao filho, reconhecendo-o como guerreiro bravo, altivo e digno de ser chamado um Tupi.

## CANTO X

Este canto é uma espécie de moldura e condensação do texto. Ele revela uma narrativa mítica, uma história indígena reconhecida e atualizada nas tabas. Neste canto, o narrador culto sintetiza fatos que são considerados como verdadeiros e sagrados para os indígenas, remete-nos a um passado que se atualiza e revela toda a grandeza deste povo.

A flexão verbal torna a narrativa cíclica e a presença

do velho Timbira presentifica o saber mítico. Este saber notabiliza a existência humana porque revela, na atitude do jovem Tupi, o modelo de bravura e altivez aos jovens da tribo que ouvem, com atenção, as palavras do velho Timbira:

"Eu vi o brioso no largo terreiro  
 Cantar prisioneiro  
 Seu canto de morte, que nunca esqueci:  
 Valente, como era, chorou sem ter pejo;  
 Parece que o vejo,  
 Que o tenho nest'hora diante de mi."  
 (vv. 446-51)

De um modo geral, todo o poema conjuga a forma gramatical do presente, porém, neste canto, o passado se impõe, como se verifica nos versos da primeira estrofe:

"Um velho Timbira, coberto de glória,  
 Guardou a memória  
 Do moço guerreiro, do velho Tupi!  
 E à noite, nas tabas, se alguém duvidava  
 Do que ele contava  
 Dizia prudente: — Meninos, eu vi."  
 (vv. 440-5)

Na última estrofe deste canto, o narrador culto repete os versos da primeira com modificações significativas:

- a) acrescenta um "Assim" conclusivo, ao primeiro verso;
- b) não utiliza "Um velho Timbira", mas "o Timbira", narrador identificado e reconhecido;
- c) troca a forma verbal "Dizia" por "tornava", enfatizando a repetição;
- d) substitui o pretérito perfeito "Guardou" pelo imperfeito "Guardava", assinalando o eterno retorno da história.

São estratégias muito bem montadas para fixar o mito ge-

rado nesta sociedade primitiva.

Pela segmentação (os dez cantos), vimos o estabelecimento e a disposição sucessiva de unidades textuais, fornecedoras dos elementos que especificam este discurso.

### 3. Organização Geral

Postulamos que "I-Juca-Pirama" é a história de uma morte canibal, sacrifício ritual que era uma tradição entre os indígenas. Esta história apresenta uma estrutura sintática subjacente dada pelos enunciados.

(S1 V O) —————> (S1 A O)

onde S1 representa o jovem Tupi e O indica a "honra". A seta indica a transformação operada pelo herói que parte de um estado disjuntivo a uma ligação conjuntiva: isto é, mantém a honra no estado final, ou seja, após a transformação principal.

No que diz respeito ao sujeito em presença, verificamos que ele mantém traços de /inatividade/<sup>6</sup>, pois o narrador autor o situa enquanto "prisioneiro" (repetidas vezes), ou "cativo" (v.45), e alguém que está imóvel: "Sentado está;" (v.54).

No entanto surge um fato enganador — o choro — e de prisioneiro inativo, ele se torna um sujeito indigno da morte:

"— Mentiste, que um Tupi não chora nunca,  
E tu choraste! ... parte; não queremos  
Com carne vil enfraquecer os fortes."  
(vv. 230-2)

Ao implorar (pedir chorando) que lhe seja preservada a vida, o jovem Tupi desobedece à norma sagrada do canibalismo, sendo considerado indigno do sacrifício. Porém, como indica todo o canto de morte (Canto IV), o Tupi não é covarde. Ele não reage ao insulto, somente porque se preocupa com o pai desprotegido

— em busca do qual parte para o bosque.

De volta à taba, depois de cumprir o que lhe determina a natureza humana (proteção ao pai), o jovem é também insultado pelo velho.

Esta /indignidade/, ao parecer do chefe e do pai, provoca a reação violenta do jovem Tupi. Ele luta com bravura, provocando, pela /atividade/ guerreira, sua /dignidade/ para a morte gloriosa.

### 3.1. Campo Semântico

Buscando uma leitura sem ambigüidades, detectamos a presença da isotopia, de /superioridade/ vs /inferioridade/, para a qual concorre a reiteração dos semas que relacionamos abaixo.

A prisão do jovem Tupi, situa cronologicamente os lexe-  
mas que propõem o sema /inatividade/:

"Sua tribo não diz" (v.26): não atua;

"escravo" (v.28): não-livre, não atuante;

"prisioneiro" (v.31): não pode atuar;

"cativo" (v. 45): não tem liberdade para agir;

"Sentado está" (v. 54): incapaz de agir;

"olhos [...] Secos" (vv. 61 e 62): sem ação;

"Mudos os lábios" (v. 63): sem palavras;

"não descerram queixas" (v. 63): sem atuação.

O choro corresponde à instauração do sema /indignidade/, como atestam os numerosos lexemas:

- "mentirosa placidez" (v. 67): falsa serenidade;
- "Que temor te assalta" (v. 69): temer é ser indigno;
- "No passo horrendo" (v. 70): caminho da fealdade;
- "Rasteira grama" (v. 77): conota indignidade;
- "prostrado" (v. 83): abatido moralmente;
- "Que temes" (v. 85): o medo é signo de indignidade;
- "fraco" (v. 103): sem forças, indigno;
- "morte vil" (v. 105): morte sem honra;
- "mísero" (v. 106): provoca compaixão, não é forte em nada;
- "estranho" (v. 211): alheio à sociedade;
- "espectro d'homem" (v. 243): não-humano;
- "imbele" (v. 337): figurativo de covarde;
- "ignôbil" (v. 340): desprezado, indigno;
- "cobarde" (v. 341): indigno porque teme;
- "filho não és" (v. 352): não é digno do pai que tem;
- "maldito" (v. 353): execrando, maligno;
- "isolado na terra" (v. 357): banido, indigno do convívio humano;
- "espectro execrado" (v. 361): não é digno de consideração como homem;
- "sozinho" (v. 393): desprezado, indigno de reunir-se a outros homens;
- "vileza" (v. 394): indignidade denunciada;
- "infâmia d'escravo" (v. 452): escravo indigno;

O combate entre o jovem Tupi e a tribo Timbira define o sema /atividade/:

- "Alarma! alarma" (v. 402): voz de guerra, ação;
- "grito" (v. 403): voz alta, maior ação;
- "Voz de guerra" (v. 404): voz de ação;



"mor furor" (v. 418): conota ação violenta;

"humana tempestade propagando" (v. 422): metáfora de ação violenta;

"rochedo vivo" (v. 424): conota força atuante.

Finalmente, o sema /dignidade/ nos remete ao início da história, caracterizando a narrativa mítica que fala da nobreza de um povo:

"fama" (v. 426): conceito brilhante erigido pela voz pública;

"glória" (v. 426): conceito maior devido a quem prestou grandes serviços à humanidade;

"guerreiro ilustre" (v. 431): digno de glória por seus méritos;

"filho muito amado" (v. 436): digno de amor e de pertencer ao sangue Tupi;

"brioso" (v. 446): valoroso, corajoso;

"bravo" (v. 453): está no seu elemento o destemor;

"valente" (v. 454): mostra sua coragem, seu valor.

As isotopias da /superioridade/ e da /inferioridade/ entrelaçam-se no desenrolar do texto. Porém, é em redor da isotopia dominante da /superioridade/ que, tanto pelo número de ocorrências como pelo papel que desempenha no desenvolvimento das seqüências, se realizam os encadeamentos discursivos.

### 3.2. A Modalização do Ser

O ser é modalizado pelo fazer, de acordo com o jogo do /ser/ e do /parecer/ que só se concluirá com o reconhecimento da /nobreza/ tanto física quanto moral do jovem Tupi. Este jogo pode ser visto no quadrado da veridicção.

Do ponto de vista formal, a modalização veridictória faz aparecer quatro papéis actanciais:

- a) /ser/ = /s/;
- b) /parecer/ = /p/;
- c) /não-ser/ = /s̄/;
- d) /não-parecer/ = /p̄/;

Os papéis actanciais estão relacionados no texto a papéis temáticos, que se completam nos semas seguintes:

- a) /s/ = /dignidade/;
- b) /p/ = /inatividade/;
- c) /s̄/ = /indignidade/;
- d) /p̄/ = /atividade/.

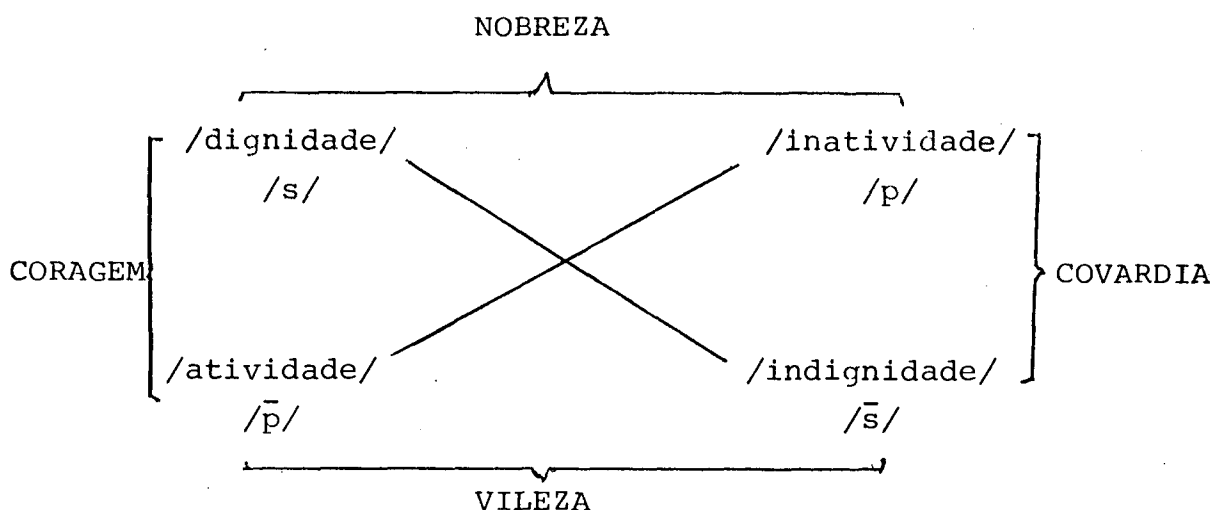
Com estes semas completamos o quadrado da veridicção composto de quatro termos:

- a) /verdade/ = /dignidade/ + /inatividade/;
- b) /mentira/ = /inatividade/ + /indignidade/;
- c) /falsidade/ = /indignidade/ + /atividade/;
- d) /segredo/ = /atividade/ + /dignidade/.

Estes termos (a, b, c e d) definem-se, no texto considerado, pelo sememas:

- a) /nobreza/;
- b) /covardia/;
- c) /vileza/;
- d) /coragem/.

Com a indicação dos investimentos semânticos particulares, propomos a seguinte organização sistemática:



A representação visual, ao nível do sistema numa perspectiva paradigmática do poema "I-Juca-Pirama" de Gonçalves Dias, descreve o percurso do herói. É uma operação de rotação do eixo da manifestação ao eixo de imanência que veicula o discurso mítico.

Inicialmente o texto apresenta-se como um paraíso tribal, onde reina a harmonia, no qual insere-se o sujeito da narração — digno de morte, de acordo com o que se verifica pela tradução literal do título "I-Juca-Pirama" que significa: "o que há de ser morto e que é digno de ser morto", conforme nota do Autor. Logo, o percurso do jovem Tupi inicia-se dentro do campo semântico da /dignidade/ e da /inatividade/, como prisioneiro.

O abatimento físico e moral do indígena prisioneiro colo-

ca o herói entre /inatividade/ e /indignidade/ situando-o como covarde. Trata-se de um engano, determinado pela fatalidade do destino.

A /covardia/aparente do jovem Tupi se intensifica pelo choro gerando uma desqualificação moral maior — a vileza, que é falsa, na medida em que corresponde à conjugação /não-parecer/ e /não-ser/. Esta constitui uma ilusão que perdura até o Canto VIII.

A coragem se restabelece, no Canto IX, com a revolta repentina do guerreiro, remetendo do /não-parecer/ para o /ser/, desfazendo o segredo e atingindo a verdade.

Finalmente, o herói atinge a /nobreza/almejada e pressuposta do seu ser, conforme o reconhecem seu pai e a comunidade, e atestada pelas palavras do narrador indígena:

"Eu disse comigo: Que infâmia d'escravo!  
 Pois não, era bravo;  
 Valente e brioso, como ele, não vi!  
 E à fé que vos digo: parece-me encanto  
 Que quem chorou tanto,  
 Tivesse a coragem que tinha o Tupi!"  
 (vv. 452-7)

É interessante observar que a transição da /inatividade/ para a /indignidade/, manifestada pelo choro, é muito rápida (Canto I para o Canto II). O contrário ocorre com a passagem da /indignidade/ para a /atividade/ que é um processo extremamente lento, quase a totalidade do poema (do Canto II ao Canto IX).

Durante os sete cantos, o jovem Tupi permanece como covarde apesar de no Canto IV, onde canta a sua história, colocar-se como descendente da tribo Tupi, como bravo e forte, conforme

atesta a primeira estrofe deste canto:

"Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci;  
Guerreiros, descendo  
Da tribo tupi."  
(vv. 112-7)

Sua história, entretanto, não convence o chefe Timbira que o libera da morte por considerá-lo indigno. Isto se dá porque o índio Tupi pede clemência, atado, que está, aos laços de sangue que o unem ao pai, como denunciavam os versos seguintes:

"Ao velho coitado  
De penas ralado,  
Jã cego e quebrado,  
Que resta? — Morrer.  
Enquanto descreve  
O giro tão breve  
Da vida que teve,  
Deixai-me viver!"  
(vv. 190-8)

O jovem se defende, mas é condenado pela palavra que lhe é dada. Agride o chefe Timbira com suas palavras porque, oferecendo-se como escravo, contraria os valores atuantes e determina sua exclusão desta sociedade guerreira. Ele não é mais membro deste grupo, pois:

"Afrouxam-se as prisões, a embira cede,  
A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo."  
(vv. 210-1)

Também o pai o exclui de sua convivência, amaldiçoando-o no Canto VIII.

A passagem da /indignidade/ para a /atividade/ também é

um processo rápido (do Canto VIII ao Canto IX, sendo sancionada esta transformação, no Canto X, pela voz do índio Timbira, que conta esta história sagrada.

Nosso trabalho versando sobre as modalidades veridictórias assinala um conjunto significante mínimo em torno do qual funciona todo o sistema de valor. A axiologia do texto procura preservar a honra acima da vida e o orgulho da raça ameríndia. Todos querem preservar a honra, sabem e podem fazê-lo para compor a imagem ideal a ser contada. É uma imagem elevada que corresponde à isotopia de /superioridade/, dominante no texto, revelando a intenção do Autor de atualizar o mito.

#### 4. O Discurso Mítico

Registrando o plano narrativo que comanda unidades discursivas, evidenciamos três contratos fiduciários que dão conta da questão entre atores e normas vigentes.

A nível da narrativa, propriamente dita, há a instauração de dois contratos: o da Cultura e o da Natureza.

O contrato da Cultura relaciona a cultura indígena com os membros das tribos, ordenando que se preserve a honra da raça. O confronto com a morte qualifica o índio que, de acordo com sua atitude, será digno ou indigno de pertencer a esta sociedade.

A constituição da identidade, figurativizada na honra, é objeto da narrativa indígena/mítica que transmite, às gerações jovens, um modelo de comportamento — o comportamento nobre do bravo Tupi que coloca a honra acima da vida.

Em nome da Cultura, o sentimento de gratidão, que se traduz no choro, não é compreendido pela comunidade indígena. Ele marca um acordo de proteção ao pai inválido, firmando um contrato entre o jovem Tupi e o destinador — a Natureza. A realização deste contrato implica a incorporação de valores individuais ao comportamento do guerreiro e o desqualifica, segundo a perspectiva Timbira, para a morte honrosa.

As narrativas míticas explicam a origem de algo significativo, relatam uma criação e, a nível simbólico, apresentam a superação de conflitos internos de uma sociedade. Conforme C. Lévi-Strauss, a linearidade da fábula produz a cronologia de eventos: equilíbrio, desequilíbrio e recuperação de equilíbrio. O responsável é um ser com propriedades sobrenaturais e sua

função é mediar um conflito que incorpora e do qual é vítima. No texto, o jovem Tupi, é o herói que por sua postura está preparado para cumprir sua tarefa, mas ao chorar provoca um desequilíbrio, restaurando o equilíbrio quando combate violentamente.

Para historiadores das religiões, filósofos, psicólogos, etnólogos e outros especialistas, o mito desnuda instruções normativas que concentram aspectos constitutivos da condição humana. Nesta linha, Barthes complementa<sup>7</sup>:

"o mito é uma fala definida pela sua intenção".

O jovem Tupi instaura uma realidade: o choro como algo digno de um guerreiro que acima de tudo é filho. Vale dizer, introduz na norma gregária, um comportamento individual que serve de modelo, compatibiliza comportamento gregário e individual que sob a ótica indígena eram inconciliáveis. A história do índio Tupi mostra a integridade do herói mítico, mediador de oposições que o mito concilia, conforme atesta o narrador Timbira:

"Eu vi o brioso no largo terreiro  
 Cantar prissioneiro  
 Seu canto de morte, que nunca esqueci:  
 Valente, como era, chorou sem ter pejo."  
 (vv. 446-449)

#### 4.1. Elementos de Procedência Mítica

A primeira tentativa de aproximação ao âmbito mítico indicada pela história do jovem Tupi, desvenda outros elementos



de índole mítica.

O mito tem um papel ideológico e religioso, mas não se confunde com ideologia, nem com religião, ele se estrutura enquanto história e fornece matéria-prima para a literatura. É o caso da narrativa "I-Juca-Pirama" que procede das sociedades primitivas, cuja consciência tem uma imagem de mundo firmada sobre o real, a partir da paisagem comunitária, Paisagem que, além do significado físico-geográfico,

"reveste em conjunto uma intenção moral e espiritual"<sup>8</sup>.

Considerando-se que o primitivo não distingue o físico do metafísico, conforme afirma. Gusdorf, cabe ao mito penetrar e modelar uma realidade:

"dar sentido ao universo"<sup>9</sup>.

A espacialização mítica difere da noção de espaço enquanto elemento racional e funcional; ela configura o sagrado porque revela o primordial — a realidade humana em sua primeira existência. O espaço é sagrado, é parte do universo, mas vale pelo todo. Neste espaço "**omphalus**", dá-se o encontro do homem com o divino, acontecimento celebrado e atualizado nos rituais que desvendam a realidade original. Neste sentido o texto nos fornece o espaço mítico; a descrição deste espaço caracteriza o próprio Éden:

"No meio das tabas de amenos verdes,  
Cercadas de troncos - cobertos de flores,  
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;  
(vv. 1-3).

Na harmoniosa (in)temporalidade do mito, a espacialização aponta para uma geografia ontológica. Eis o espaço no qual o homem liga-se ao divino pois, a presença do sagrado determina um espaço diferente. O ambiente solene e majestoso das origens, pode ser vislumbrado como paraíso, manifestação estética de profundo significado que o poema apresenta, principalmente nos três versos iniciais.

É no ônfalo do mundo que se realiza o festival Timbira. Neste sentido, é expressivo o centro, deste centro, como espaço em que se encontra o prisioneiro:

"No centro da taba se estende um terreiro,  
Onde ora se aduna o concílio guerreiro  
Da tribo senhora, das tribos servis:  
Os velhos sentados praticam d'outrora.  
E os moços inquietos, que a festa enamora,  
Derramam-se em torno dum índio infeliz."  
(vv. 19-24).

Eis um ponto fixo, onde indivíduo e contorno natural se harmonizam. O indivíduo surge intimamente ligado à Natureza e este vínculo sagrado torna o espaço soberano e autônomo, confirmando a significação mítica, que segundo Barthes:

"não é nunca completamente arbitrária, é sempre em parte motivada [...] O mito joga com analogia do sentido e da forma; não existe mito sem forma motivada"<sup>10</sup>.

É tempo de festa e, tal qual, o espaço, é especial e diferente. É o tempo sagrado que se torna presente pelo relato do velho Timbira. Este ativa a memória de um passado que consiste na expressão organizadora da sociedade primitiva. O tempo torna-se reversível, com um personagem do passado que

reaparece no presente, como atesta todo o Canto X, rompendo a seqüência linear da narrativa e propondo um tempo circular, tempo que se eterniza.

O velho Timbira recita a façanha de um ser sobrenatural. É a afirmação de uma realidade que emerge como verdadeira e serve de exemplo a ser copiado pelos jovens da tribo.

A consciência mítica de tempo é de que ele é circular, semelhante ao tempo natural. Para o primitivo, mais do que uma categoria temporal, o passado arquetípico é uma realidade que está mais além do tempo. Embora seja tempo, o tempo forte, é também uma negação do tempo: modelo primordial, anterior a todos os tempos. É a era da harmonia entre o homem e a Natureza, que retorna no mito e no rito. Pela repetição, o passado é sempre imóvel e presente. Assim, narrando a história do índio, o narrador Timbira atualiza este tempo e o narrador-autor reatualiza-o.

#### 4.2. O Mito Atualizado

A meta-narrativa coloca em ação um narrador-culto que tem por função transmitir aos homens da cultura ocidental uma história indígena. Mas ele não é dono, não é o autor desta história, ele a recebeu do velho Timbira e a apresenta como verdadeira (Canto X).

Deste modo, a narrativa define-se, numa primeira instância, como mítica porque se perpetua desde o homem primitivo até o homem civilizado, revelando acontecimentos primordiais que

valorizam a existência humana.

No sentido geral, a bravura e a altivez diante da morte lembram o cavaleiro medieval, situando o texto no projeto romântico de volta às origens. No sentido particular, trata-se da recuperação da voz local, do fortalecimento do nacional que traz à tona o mais remoto ancestral do povo brasileiro - o Índio.

A cultura primitiva é exaltada para que os destinatários possam vê-la com bons olhos. Trata-se de uma exaltação que idealiza e mitifica, pois o primitivo, caracterizado por sua ligação íntima com a Natureza e mais próximo das origens, é decorado nos moldes do heroísmo exemplar. Este heroísmo assinala uma visão de mundo ocidental, pois transfere para o Índio valores do mundo civilizado.

Por sua trajetória, o herói (ser natural, temporal e espacial) é elevado a uma realidade eterna e totalmente englobante - à realidade mítica.

Narrando um mito, o narrador-culto remete o leitor (o homem civilizado) a um mundo primitivo num tempo em que a religião ainda não se distingue de outros setores da vida social. O pensamento selvagem se constitui numa etapa para a ordem racional - a exigência de ordem fundamenta o pensamento mítico que confere a situação do homem no cosmos. As narrativas míticas explicam a origem de algo significativo que aconteceu "**in illo tempore**".

Isto posto, verificamos, no texto em estudo, elementos característicos da narrativa mítica que formulam o mito de origem. Mito que funda a prática da generosidade que, aliada à bravura, caracteriza a raça indígena (primitiva, mítica).

Propagar um saber mítico é o objetivo do bardo da glória indígena, que atribui, a este saber, foros de verdade pelo facto de ser transmitido pelo velho Timbira "coberto de glória" (v. 440) que presenciou o ocorrido. Deste modo, a ficção surge como acontecimento real, o que denuncia a lógica ocidental que somente dá credibilidade àquilo que pode ser comprovado.

O texto integra um sistema de comunicação verbal que apresenta um conteúdo mítico, estabelecendo uma mediação entre o sagrado mundo primitivo e a ideologia da civilização ocidental. A narrativa mítica que o especifica, empreende um equilíbrio entre uma necessidade geral (sensibilidade) e os deveres e direitos do indivíduo enquanto ser guerreiro (honradez).

O poema narra uma história indígena que descobre, para o mundo ocidental, o paraíso tropical.

A narrativa centra-se em duas forças temáticas principais: o amor filial que diz respeito a responsabilidade moral e espiritual, e a necessidade de exaltação do caráter do povo guerreiro.

O poema-objeto postula-se como uma volta à origem, ao princípio das coisas e da sociedade, e no seu aspecto fabuloso sustenta elementos ficcionais.

O mito, enquanto entidade independente e desencadeadora de uma realização poética plena, é o resultado de um mundo coeso que o Autor atualiza no poema.

A autonomia desta forma narrativa, focaliza o mito como elemento central e cristalizador da composição poética. Sua significação provém, sobretudo, da ordenação de suas partes constitutivas. É um modo de existência que se postula como verdadeiro, conforme as palavras finais do poema:

"E à noite nas tabas, se alguém duvidava  
 Do que ele cantava,  
 Tornava prudente: "Meninos, em vi!"  
 (vv. 461- 3)

No universo imanente da significação, apreendemos as condições e modo de manifestação do sentido do texto. Verificamos a organização de uma estrutura sintática e semântica que forjam o discurso autônomo de "I-Juca-Pirama". Este discurso revela, por um lado, o mundo do primitivo na sua atividade de caçador, guerreiro e canibal e, por outro lado, o mundo civilizado com sua crença monoteísta, como atesta a fala do jovem Tupi,

"Eu era seu guia  
 Na noite sombria,  
 A sô alegria  
 Que Deus lhe deixou"  
 (vv. 182-5)

ou as referências a Tupã, enquanto deus único, como o exemplificam as palavras do velho Tupi:

"Vejo e sei: é Tupã que nos aflige,  
 E contra o seu querer não valem brios."  
 (vv. 264-5)

Sob outro prisma, etimologicamente os termos Tupã e Tupi remetem a pai, o que os identifica como origem de uma geração. Logo, o jovem e o velho Tupi podem ser entendidos como uma sô pessoa que encarna a divindade. Divindade Tupi, raça extinta, lembrada na história do narrador indígena, como indicam os versos finais do poema:

"Assim o Timbira, coberto de glória,  
 Guardava a memória  
 Do moço guerreiro, do velho Tupi.  
 E à noite nas tabas, se alguém duvidava  
 Do que ele contava,  
 Tornava prudente: "Meninos, eu vi!"

## NOTAS DO CAPÍTULO II

<sup>1</sup>GONÇALVES DIAS, Antônio. Poesias. Col. Nossos Clássicos, nº 18. Liv. Agir Ed., Rio de Janeiro, 1980. p.27-44.

<sup>2</sup>NASCENTES, Antenor. Dicionário de sinônimos. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1981. p.20.

<sup>3</sup>Idem, p.181.

<sup>4</sup>Empregamos o termo selvagem por oposição a civilizado, de acordo com a seguinte acepção:

"povos selvagens [...] porque o estágio evolutivo a que chegaram é primitivo, carecendo de uma ciência ou de uma filosofia que lhes permita dominar e compreender a realidade que os cerca."

ZILBERMAN, Regina. Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Col. Chronos. Universidade de Caxias do Sul - Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Caxias do Sul, Porto Alegre, 1977. p.23.

<sup>5</sup>GONÇALVES DIAS, Antônio. Poesias. Col. Nossos Clássicos, nº 18, Liv. Agir Ed., Rio de Janeiro, 1980. Nota do Autor, rodapé da p.27.

"O título desta poesia, traduzido literalmente da língua Tupi, vale tanto como se em português, disséssemos: o que há de ser morto, e que é digno de ser morto".

<sup>6</sup>Todas às vezes que nomearmos um sema, semema, ou isotopia colocaremos a denominação entre dois traços: //.

<sup>7</sup>BARTHES, Roland. "O mito, hoje", in Mitologias. Ed. Difel, São Paulo, 1985. p.145.

<sup>8</sup>GUSDORF, Georges. Mito e metafísica: introdução à filosofia. Ed. Convívio, São Paulo, 1980. p.63.

<sup>9</sup>Idem.

<sup>10</sup>BARTHES, Roland. "O mito, hoje", in Mitologias. Ed. Difel, São Paulo, 1985. p.147.

## CONCLUSÃO

O primeiro aspecto a se destacar na conclusão deste exercício é a posição do Autor dentro das circunstâncias de seu tempo e a importância do texto num contexto historicamente definido.

Com os românticos, a literatura do século XVIII (na Europa) muda sua forma tradicional de entretenimento e se apossa da função intelectual. No Brasil a ideologia romântica que se traduziu no nativismo literário, particularmente no Indianismo, fez da literatura um instrumento de expressão do espírito nacional, no século seguinte.

Proceder à identificação do caráter brasileiro é o desejo indianista que faz o poeta voltar-se para dentro do país: ele quer mostrar o triunfo da harmonia e a identidade de seu povo. Buscando uma nova consciência, os indianistas trazem uma nova visão. Uma visão, elaborada por um grupo europeizado, que não se desvaloriza pela imprecisão etnográfica que veicula ou que possa veicular, mas que enriquece os processos literários com imagens exóticas reveladoras de nossa sensibilidade.



O texto-objeto ao abordar e focar aspectos da vida indígena atualiza o conhecimento sobre o índio, atualizando o conhecimento sobre o Homem, no sentido geral e abstrato do termo.

O fato de Gonçalves Dias incorporar sua obra na temática indianista fortalece o aspecto da nacionalidade, ampliando-o, atingindo o universal.

O segundo aspecto relevante são os elementos de procedência mítica. No tempo primordial da ação vigora o canibalismo como rito sagrado, este tempo é cíclico porque a história se repete e se presentifica com o Timbira, que surge do passado no presente; no espaço paradisíaco os atores são seres de caráter superior e nesta situação delinea-se o valor (a honra) que se quer para garantir o funcionamento da sociedade primitiva.

A narrativa representa o mito de origem porque fundamenta a identidade do povo brasileiro. Toda história gira em torno do conflito entre Cultura e Natureza — postura guerreira e filial gerada pelo índio. Própria do mito, a narrativa conjuga dever e sentimento, fornecendo o modelo comportamental a ser seguido.

A elaboração da teoria semiótica consistiu num jogo dialético entre a pluralidade dos sistemas de comunicação humanos, considerados ao nível da manifestação, e sua homogeneidade ao nível da imanência.

O jovem Tupi congrega o caráter de /nobreza/ e de /coragem/ que desvendamos através do seu percurso discursivo projetado no quadro da veridicção. O texto "I-Juca-Pirama" apresenta uma série de variações, operadas sobre o todo de significação, equivalente à isotopia de /superioridade/, deduzida

do universo semântico revelado.

Ao nível narrativo, o sujeito, o jovem Tupi, realizou a junção dos programas narrativos adversos (o da Cultura e o da Natureza) façanha própria do mito.

Ao nível discursivo, a figura da festa, em sua configuração geral, representa um jogo social. Este jogo social é a atividade que revela o rito sagrado do canibalismo onde o herói mítico se insere. Não somente o jovem Tupi, mas o velho, o chefe, o caçador, como também toda a nação indígena, como participantes desta promoção ontológica, são elevados à categoria de heróis míticos.

A narrativa, o mito "I-Juca-Pirama" pinta as tabas com novos tons e se universaliza. Propõe um herói, a princípio "ignoto", cuja individualidade impõe um gesto primordial que se propaga "na boca das gentes" revelando um modelo de comportamento humano.

A narrativa fala de uma força superior que vem do Íntimo do homem e o desperta para suas verdadeiras possibilidades de realização. Deste modo descobre a magia, pois o herói escapa ao determinismo (capaz de transformá-lo num ser inerte, passivo e sujeito a tudo que rege o comportamento gregário); ao invés de ser conduzido, o herói conduz, instaurando uma prática de respeito e gratidão ao pai. Este dever filial conjuga-se ao dever social do Índio.

O terceiro aspecto relevante é a validade da análise semiótica que, operando a desconstrução do sentido, aqui entendido como um sistema de regras, revela um conteúdo mítico sustentado pela realização da personagem como paradigma heróico.

A leitura realizada nos permitiu a passagem do sentido



Concluindo, tivemos a oportunidade de comprovar a utilidade do modelo semiótico, como um instrumento eficiente de análise do texto literário.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. Poética. Imprensa Nacional/Casa da Moeda/Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 1986.
- BANDEIRA, Manuel (org.). Obras poéticas de A. Gonçalves Dias. (V.I.), Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1944.
- BARROS, Diana L.P. de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. Ed. Atual, São Paulo, 1988.
- BARTHES, Roland. Mitologias. Ed. Difel, São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. Elementos de semiologia. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. Ed. Cultrix, São Paulo, 1985.
- BRAIT, Beth. A personagem. Ed. Ática, São Paulo, 1987.
- BUENO, Silveira. Vocabulário Tupi-Guarani/Português. Brasileiros Editora e Distribuidora, São Paulo, 1986.
- CAMLONG, André. "Essai d'analyse sémiotique". Universidade de Toulouse, Toulouse, 1983.
- \_\_\_\_\_. "O Indianismo de Antônio Gonçalves Dias: Mito e anti-mito" in Travessia. Ed. da UFSC, Florianópolis, nº 12, 1º sem. 1986.

- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura. Ed. Nacional, São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_ Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. (V.II), Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio et alii. A personagem de ficção. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1968.
- CHABROL, Claude (org.). Semiótica narrativa e textual. Ed. Cultrix/Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.
- CHABROL, C. & MARIN, L. Semiótica narrativa dos textos bíblicos. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1980.
- COQUET, Jean-Claude. Sémiotique littéraire. Maison Mame, Paris, 1973.
- COURTÈS, Joseph. Introdução à semiótica narrativa e discursiva. Livraria Almedina, Coimbra, 1979.
- COUTINHO, Afrânio. Conceito de literatura brasileira. Ed. Vozes, Petrópolis, 1981.
- CRIPPA, Adolpho. Mito e cultura. Ed. Convívio, São Paulo, 1975.
- ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições. Col. Perspectiva do homem, Edições 70, Lisboa, 1984.
- \_\_\_\_\_ Mito e realidade. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. Poesias. Col. Nossos Clássicos, nº 18, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1980.
- \_\_\_\_\_ "Dicionário da língua Tupy chamada língua geral do Brazil" in Vocabulário Tupi-Guarani/Português. Brasileiros Editora e Distribuidora, São Paulo, 1986.
- GENETTE, Gerard. Figures II. Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre o sentido: ensaios semióticos.

Ed. Vozes, Petrópolis, 1975.

\_\_\_\_\_ Semântica estrutural. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976.

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Ed. Cultrix, São Paulo, s.d.

GROUPE D'ENTREVERNES (GIROUD, Jean-Claude & PANIER, Louis).

Analyse sémiotique des textes: introduction, theorie, pratique. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1979.

GUSDORF, Georges. Mito e metafísica: introdução à filosofia. Ed. Convívio, São Paulo, 1980.

HARVEY, Paul. Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1987.

HÉNAULT, Anne. Le enjeux de la sémiotique. Presses Universitaires de France, Paris, 1979.

KAYZER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1976.

LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Livraria Almedina, Coimbra, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Ed. Nacional/Ed. da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

\_\_\_\_\_ Antropologia estrutural. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_ Mito e significado. Col. Perspectiva do homem. Livro do Brasil. Lisboa, 1985.

\_\_\_\_\_ Antropologia estrutural dois. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1986.

LOPES, Edward. Fundamentos da lingüística contemporânea. Ed. Cultrix, São Paulo, 1977.

- LOPES, Edward. "Articulação contextuais do discurso" **in** Sig-  
nificação: revista brasileira de semiótica. Ed. Universida  
de Estadual Paulista, Araraquara, nº 5, jun., 1985.
- MUNIZ, Edmundo. O espírito das épocas. Ed. Elo, Rio de Ja-  
neiro, 1984.
- NASCENTES, Antenor. Dicionário de sinônimos. Ed. Nova Fron-  
teira, Rio de Janeiro, 1981.
- NASCIMENTO, Dalva. "Mito e literatura" **in** Perspectiva 2: en-  
saio de teoria e crítica. Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.
- PANDOLFO, Maria do Carmo. "Estruturação de Y JUCA PIRAMA" **in**  
Ensaio de semiótica: cadernos de lingüística e teoria da  
literatura. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, nº  
12, dez. 1984.
- RASTIER, François. "Sistemática das isotopias" **in** Ensaio de  
semiótica poética. Ed. Cultrix, São Paulo, 1975.
- RECTOR, Monica. Para ler Greimas. Ed. Francisco Alves, Rio  
de Janeiro, 1978.
- REY-DEBOYE, Josette. Le Metalangage. Col. L'ordre des mots.  
Le Robert, Paris, 1978.
- SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. Ed. Brasiliense. Col.  
Primeiros Passos, nº 103, São Paulo, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Ed. Perspectiva,  
São Paulo, 1970.
- TODOROV, T. & DUCROT, O. Dicionário das ciências da lingua-  
gem. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. Do mito ao romance: tipologia da ficção  
brasileira contemporânea. Col. Chronos, Universidade de  
Caxias do Sul/Escola Superior de Teologia São Lourenço de



A N E X O S

## I-JUCA-PIRAMA

## I

No meio das tabas de amenos verdores,  
 Cercadas de troncos — cobertos de flores,  
 Alteiam-se os tetos d'altiva nação;  
 São muitos seus filhos, nos ânímos fortes,  
 5 Temíveis na guerra, que em densas coortes  
 Assombram das matas a imensa extensão.

São rudos, severos, sedentos de glória,  
 Já prélios incitam, já cantam vitória,  
 Já meigos atendem à voz do cantor:  
 10 São todos Timbiras, guerreiros valentes!  
 Seu nome lá voa na boca das gentes,  
 Condão de prodígios, de glória e terror!

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,  
 As armas quebrando, lançando-as ao rio,  
 15 O incenso aspiraram dos seus maracás:  
 Medrosos das guerras que os fortes acendem,  
 Custosos tributos ignavos lá rendem,  
 Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

No centro da taba se estende um terreiro,  
 20 Onde ora se aduna o concílio guerreiro  
 Da tribo senhora, das tribos servis:  
 Os velhos sentados praticam d'outrora,  
 E os moços inquietos, que a festa enamora,  
 Derramam-se em torno dum índio infeliz.

25 Quem é? — ninguém sabe: seu nome é ignoto,  
 Sua tribo não diz: — de um povo remoto  
 Descente por certo — dum povo gentil;  
 Assim lá na Grécia ao escravo insulano  
 Tornavam distinto do vil muçulmano  
 30 As linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro  
 Nas mãos dos Timbiras: — no extenso terreiro  
 Assola-se o teto, que o teve em prisão;  
 Convidam-se as tribos dos seus arredores,  
 35 Cuidosos se incumbem do vaso das cores,  
 Dos vários aprestos da honrosa função.

Acerva-se a lenha da vasta fogueira  
 Entesa-se a corda da embira ligeira,  
 Adorna-se a maça com penas gentis:  
 40 A custo, entre as vagas do povo da aldeia  
 Caminha o Timbira, que a turba rodeia,  
 Garboso nas plumas de vário matiz.

Em tanto as mulheres com leda trigança,  
 Afeitas ao rito da bárbara usança,  
 45 O índio já querem cativo acabar:  
 A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,  
 Brilhante enduape no corpo lhe cingem,  
 Sombreia-lhe a fronte gentil canitar.

## II

Em fundos vasos d'alvacenta argila  
 50 Ferve o cauim;  
 Enchem-se as copas, o prazer começa,  
 Reina o festim.

O prisioneiro, cuja morte anseiam,  
 Sentado está,  
 55 O prisioneiro, que outro sol no ocaso  
 Jamais verá!

A dura corda, que lhe enlaça o colo,  
 Mostra-lhe o fim  
 Da vida escura, que será mais breve  
 60 Do que o festim!

Contudo os olhos d'ignóbil pranto  
 Secos estão;  
 Mudos os lábios não descerram queixas  
 Do coração.

65 Mas um martírio, que encobrir não pode,  
       Em rugas faz  
 A mentirosa placidez do rosto  
       Na fronte audaz!

      Que tens, guerreiro? Que temor te assalta  
 70        No passo horrendo?  
 Honra das tabas que nascer te viram,  
       Folga morrendo.

      Folga morrendo; porque além dos Andes  
       Revive o forte,  
 75 Que soube ufano contrastar os medos  
       Da fria morte.

      Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva,  
       Lá murcha e pende:  
 Somente ao tronco, que devassa os ares,  
 80        O raio ofende!

      Que foi? Tupã mandou que ele caísse,  
       Como viveu;  
 E o caçador que o avistou prostrado  
       Esmoreceu!

85 Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes  
       Revive o forte,  
 Que soube ufano contrastar os medos  
       Da fria morte.

### III

      Em larga roda de novéis guerreiros  
 90 Ledo caminha o festival Timbira,  
 A quem do sacrifício cabe as honras.  
 Na fronte o canitar sacode em ondas,  
 O enduape na cinta se embalança,  
 Na destra mão sopesa a iverapeme,  
 95 Orgulhoso e pujante. — Ao menor passo  
 Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra,  
 Que lhe orna o colo e o peito, ruge e freme,

Como que por feitiço não sabido  
 Encantadas ali as almas grandes  
 100 Dos vencidos Tapuias, inda chorem  
 Serem glória e brasão d'imigos feros.

"Eis-me aqui", diz ao Índio prisioneiro;  
 "Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,  
 "As nossas matas devassaste ousado,  
 105 "Morrerás morte vil da mão de um forte."

Vem a terreiro o mísero contrário;  
 Do colo à cinta a muçurana desce:  
 "Dize-nos quem és, teus feitos canta,  
 "Ou se mais te apraz, defende-te." Começa  
 110 O Índio, que ao redor derrama os olhos,  
 Com triste voz que os ânimos comove.

## IV

Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi:  
 Sou filho das selvas,  
 115 Nas selvas cresci;  
 Guerreiros, descendo  
 Da tribo tupi.

Da tribo pujante,  
 Que agora anda errante  
 120 Por fado inconstante,  
 Guerreiros, nasci;  
 Sou bravo, sou forte,  
 Sou filho do Norte;  
 Meu canto de morte,  
 125 Guerreiros, ouvi.

Jã vi cruas brigas,  
 De tribos imigas,  
 E as duras fadigas  
 Da guerra provei;  
 130 Nas ondas mendaces  
 Senti pelas faces

Os silvos fugaces  
 Dos ventos que amei.

135 Andei longes terras  
 Lidei cruas guerras,  
 Vaguei pelas serras  
 Dos vis Aimorés;  
 Vi lutas de bravos,  
 Vi fortes — escravos!  
 140 De estranhos ignavos  
 Calcados aos pés.

145 E os campos talados,  
 E os arcos quebrados.  
 E os piagas coitados  
 Já sem maracás;  
 E os meigos cantores,  
 Servindo a senhores,  
 Que vinham traidores,  
 Com mostras de paz.

150 Aos golpes do imigo  
 Meu último amigo,  
 Sem lar, sem abrigo  
 Caiu junto a mi!  
 Com plácido rosto,  
 155 Sereno e composto,  
 O acerbo desgosto  
 Comigo sofri.

160 Meu pai a meu lado  
 Já cego e quebrado,  
 De penas ralado,  
 Firmava-se em mi:  
 Nós ambos, mesquinhos,  
 Por ínvios caminhos,  
 Cobertos d'espinhos  
 165 Chegamos aqui!

O velho no entanto  
 Sofrendo já tanto

De fome e quebranto,  
 Só qu'ria morrer!  
 170 Não mais me contenho,  
 Nas matas me embrenho,  
 Das frechas que tenho  
 Me quero valer.

Então, forasteiro,  
 175 Caí prisioneiro  
 De um troço guerreiro  
 Com que me encontrei:  
 O cru dessorsego  
 Do pai fraco e cego,  
 180 Enquanto não chego  
 Qual seja, — dizei!

Eu era o seu guia  
 Na noite sombria,  
 A só alegria  
 185 Que Deus lhe deixou:  
 Em mim se apoiava,  
 Em mim se firmava,  
 Em mim descansava,  
 Que filho lhe sou.

Ao velho coitado  
 190 De penas ralado,  
 Já cego e quebrado,  
 Que resta? — Morrer.  
 Enquanto descreve  
 195 O giro tão breve  
 Da vida que teve,  
 Deixai-me viver!

Não vil, não ignavo,  
 Mas forte, mas bravo,  
 200 Serei vosso escravo:  
 Aqui virei ter.  
 Guerreiros, não coro  
 Do pranto que choro:

205           Se a vida deploro,  
              Também sei morrer.

## V

Soltai-o! — diz o chefe. Pasma a turba;  
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,  
Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!  
Brada segunda vez com voz mais alta,  
210 Afrouxam-se as prisões, a embira cede,  
A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.

— Timbira, diz o índio enternecido,  
Solto apenas dos nós que o seguravam:  
És um guerreiro ilustre, um grande chefe,  
215 Tu que assim do meu mal te comoveste,  
Nem sofres que, transposta a natureza,  
Com olhos onde a luz já não cintila,  
Chore a morte do filho o pai cansado,  
Que somente por seu na voz conhece.

220 — És livre; parte.

— E voltarei.

— Debalde.

— Sim, voltarei, morto meu pai.

— Não voltes!

É bem feliz, se existe, em que não veja,  
Que filho tem, qual chora: és livre; parte!  
— Acaso tu supões que me acobardo,  
225 Que receio morrer!

— És livre; parte!

— Ora não partirei; quero provar-te  
Que um filho dos Tupis vive com honra,  
E com honra maior, se acaso o vencem,  
Da morte o passo glorioso afronta.

230 — Mentiste, que um Tupi não chora nunca,  
E tu choraste! ... parte; não queremos  
Com carne vil enfraquecer os fortes.

Sobresteve o Tupi: — arfando em ondas  
O rebater do coração se ouvia



235 Precípíte. — Do rosto afogueado  
 Gélidas bagas de suor corriam:  
 Talvez que o assaltava um pensamento...  
 Já não... que na enlutada fantasia,  
 Um pesar, um martírio ao mesmo tempo,  
 240 Do velho pai a moribunda imagem  
 Quase bradar-lhe ouvia: — Ingrato! ingrato!  
 Curvado o colo, taciturno e frio.  
 Espectro d'homem, penetrou no boque!

## VI

— Filho meu, onde estás?

— Ao vosso lado;

245 Aqui vos trago provisões; tomai-as,  
 As vossas forças restaurai perdidas,  
 E a caminho, e já!

— Tardaste muito!

Não era nado o sol, quando partiste,  
 E frouxo o seu calor já sinto agora!

250 — Sim demorei-me a divagar sem rumo,  
 Perdi-me nestas matas intrincadas,  
 Reaviei-me e tornei; mas urge o tempo;  
 Convém partir, e já!

— Que novos males

Nos resta de sofrer? — que novas dores,

255 Que outro fado pior Tupã nos guarda?  
 — As setas da aflição já se esgotaram,  
 Nem para novo golpe espaço intacto  
 Em nossos corpos resta.

— Mas tu tremes!

— Talvez do afã da caça...

— Oh filho caro!

260 Um quê misterioso aqui me fala,  
 Aqui no coração; piedosa fraude  
 Será por certo, que não mentes nunca!  
 Não conheces temor, e agora temes?  
 Vejo e sei: é Tupã que nos aflige,  
 265 E contra o seu querer não valem brios.  
 Partamos! ... —

E com mão trêmula, incerta

Procura o filho, tateando as trevas  
 Da sua noite lúgubre e medonha.  
 Sentindo o acre odor das frescas tintas,  
 270 Uma idéia fatal correu-lhe à mente...  
 Do filho os membros gélidos apalpa,  
 E a dolorosa maciez das plumas  
 Conhece estremecendo: — foge, volta,  
 Encontra sob as mãos o duro crânio,  
 275 Despido então do natural ornato!...  
 Recua aflito e pálido, cobrindo  
 Às mãos ambas os olhos fulminados,  
 Como que teme ainda o triste velho  
 De ver, não mais cruel, porém mais clara.  
 280 Daquele exício grande a imagem viva  
 Ante os olhos do corpo afigurada.  
 Não era que a verdade conhecesse  
 Inteira e tão cruel qual tinha sido;  
 Mas que funesto azar correra o filho,  
 285 Ele o via; ele o tinha ali presente;  
 E era de repetir-se a cada instante.  
 A dor passada, a previsão futura  
 E o presente tão negro, ali os tinha;  
 Ali no coração se concentrava,  
 290 Era num ponto sô, mas era a morte!

— Tu prisioneiro, tu?

— Vós o dissestes.

— Dos índios?

— Sim.

— De que nação?

— Timbiras.

— E a muçurana funeral rompestes,  
 Dos falsos manitôs quebraste a maça...

295 — Nada fiz... aqui estou.

— Nada! —

Emudecem;

Curto instante depois prossegue o velho:

— Tu és valente, bem o sei; confessa,  
 Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!

— Nada fiz; mas souberam da existência

300 De um pobre velho, que em mim só vivia...

— E depois?...

— Eis-me aqui.

— Fica essa taba?

— Na direção do sol, quando transmonta.

— Longe?

— Não muito.

— Tens razão: partamos.

— E quereis ir?...

— Na direção do ocaso.

## VII

305 "Por amor de um triste velho,  
Que ao termo fatal já chega,  
Vós, guerreiro, concedestes  
A vida a um prisioneiro.  
Ação tão nobre vos honra,  
310 Nem tão alta cortesia  
Vi eu jamais praticada  
Entre os Tupis, — e mas foram  
Senhores em gentileza.

"Eu porém nunca vencido,  
315 Nem nos combates por armas,  
Nem por nobreza nos atos;  
Aqui venho, e o filho trago.  
Vós o dizeis prisioneiro,  
Seja assim como dizeis;  
320 Mandai vir a lenha, o fogo,  
A maça do sacrifício  
E a muçurana ligeira:  
Em tudo o rito se cumpra!  
E quando eu for só na terra,  
325 Certo acharei entre os vossos,  
Que tão gentis se revelam,  
Alguém que meus passos guie;  
Alguém, que vendo o meu peito  
Coberto de cicatrizes,

330 Tomando a vez de meu filho,  
De haver-me por pai se ufane!"  
Mas o chefe dos Timbiras,  
Os sobrolhos encrespando,  
Ao velho Tupi guerreiro  
335 Responde com torvo acento:

— Nada farei do que dizes:  
É teu filho imbele e fraco!  
Aviltaria o triunfo  
Da mais guerreira das tribos  
340 Derramar seu ignóbil sangue:  
Ele chorou de cobarde;  
Nós outros, fortes Timbiras,  
Só de heróis fazemos pasto. —

Do velho Tupi guerreiro  
345 A surda voz na garganta  
Faz ouvir uns sons confusos,  
Como os rugidos de um tigre,  
Que pouco a pouco se assanha!

### VIII

"Tu choraste em presença da morte?  
350 Na presença de estranhos choraste?  
Não descende o cobarde do forte;  
Pois choraste, meu filho não és!  
Possas tu, descendente maldito  
De uma tribo de nobres guerreiros,  
355 Implorando cruéis forasteiros,  
Seres presa de vis Aimorês.

"Possas tu, isolado na terra,  
Sem arrimo e sem pátria vagando,  
Rejeitado da morte na guerra,  
360 Rejeitado dos homens na paz,  
Ser das gentes o espectro execrado;  
Não encontres amor nas mulheres,  
Teus amigos, se amigos tiveres,  
Tenham alma inconstante e falaz!

365 "Não encontres doçura no dia,  
 Nem as cores da aurora te ameiguem,  
 E entre as larvas da noite sombria  
 Nunca possas descanso gozar:  
 Não encontres um tronco, uma pedra,  
 370 Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos,  
 Padecendo os maiores tormentos,  
 Onde possas a fronte pousar.

"Que a teus passos a relva se torre;  
 Murchem prados, a flor desfaleça,  
 375 E o regato que límpido corre,  
 Mais te acenda o vesano furor;  
 Suas águas depressa se tornem,  
 Ao contacto dos lábios sedentos,  
 Lago impuro de vermes nojentos,  
 380 Donde fujas com asco e terror!

"Sempre o céu, como um teto incendiado,  
 Creste e punja teus membros malditos  
 E oceano de pó denegrado  
 Seja a terra ao ignavo tupi!  
 385 Miserável, faminto, sedento,  
 Manitôs lhe não falem nos sonhos,  
 E do horror os espectros medonhos  
 Traga sempre o cobarde após si.

"Um amigo não tenhas piedoso  
 390 Que o teu corpo na terra embalsame,  
 Pondo em vaso d'argila cuidadoso  
 Arco e frecha e tacape a teus pés!  
 Sê maldito, e sozinho na terra;  
 Pois que a tanta vileza chegaste,  
 395 Que em presença da morte choraste,  
 Tu, cobarde, meu filho não és."

## IX

Isto dizendo, o miserando velho  
 A quem Tupã tamanha dor, tal fado  
 Já nos confins da vida reservara,

400 Vai com trêmulo pê, com as mãos já frias  
 Da sua noite escura as densas trevas  
 Palpando. - Alarma! alarma! - O velho pára!  
 O grito que escutou é voz do filho,  
 Voz de guerra que ouviu já tantas vezes  
 405 Noutra quadra melhor. — Alarma! alarma!  
 — Esse momento só vale a pagar-lhe  
 Os tão compridos trances, as angústias,  
 Que o frio coração lhe atormentaram

De guerreiro e de pai: — vale, e de sobra.  
 410 Ele que em tanta dor se contivera,  
 Tomado pelo súbito contraste,  
 Desfaz-se agora em pranto copioso,  
 Que o exaurido coração remoça.

A taba se alborota, os golpes descem,  
 415 Gritos, imprecações profundas soam,  
 Emaranhada a multidão braveja,  
 Revolve-se, enovela-se confusa,  
 E mais revolta em mor furor se acende.  
 E os sons dos golpes que incessantes fervem,  
 420 Vozes, gemidos, estertor de morte  
 Vão longe pelas ermas serranias  
 Da humana tempestade propagando  
 Quantas vagas de povo enfurecido  
 Contra um rochedo vivo se quebravam.

425 Era ele, o Tupi; nem fora justo  
 Que a fama dos Tupis — o nome, a glória,  
 Aturado labor de tantos anos,  
 Derradeiro brasão da raça extinta,  
 De um jacto e por um só se aniquilasse.

430 — Basta! clama o chefe dos Timbiras,  
 — Basta, guerreiro ilustre! assaz lutaste,  
 E para o sacrifício é mister forças. —

O guerreiro parou, caiu nos braços  
 Do velho pai, que o cinge contra o peito,

435 Com lágrimas de júbilo bradando:  
 "Este, sim, que é meu filho muito amado!  
 "E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,  
 "Corram livres as lágrimas que choro,  
 "Estas lágrimas, sim, que não desonram."

## X

440 Um velho Timbira, coberto de glória,  
       Guardou a memória  
 Do moço guerreiro, do velho Tupi!  
 E à noite, nas tabas, se alguém duvidava  
       Do que ele contava,

445 Dizia prudente: — "Meninos, eu vi!

"Eu vi o brioso no largo terreiro  
       Cantar prisioneiro

Seu canto de morte, que nunca esqueci:  
 Valente, como era, chorou sem ter pejo;

450        Parece que o vejo,  
 Que o tenho nest'hora diante de mi.

"Eu disse comigo: Que infâmia d'escravo!  
       Pois não, era um bravo;

Valente e brioso, como ele, não vi!  
 E à fé que vos digo: parece-me encanto

455        Que quem chorou tanto,  
 Tivesse a coragem que tinha o Tupi!"

Assim o Timbira, coberto de glória,  
       Guardava a memória

460 Do moço guerreiro, do velho Tupi.  
 E à noite nas tabas, se alguém duvidava  
       Do que ele contava,  
 Tornava prudente: "Meninos, eu vi!"

## GLOSSÁRIO

Consideramos importante definir as palavras (e a expressão) de origem indígena encontradas no texto "I-Juca-Pirama" para, além de facilitar, tornar mais prazerosa esta leitura. Neste sentido, organizamos o glossário.

**Aimoré:** tribo de botocudos que habitava a Bahia e o Espírito Santo dos séculos XVI e XVII. São botocudos os índios que furam orelhas, narinas e beijo inferior para neles introduzir rodela.

**Canitar:** cocar, enfeite de penas usado pelos guerreiros tupis nas solenidades especiais.

**Cauim:** bebida preparada à base de mandioca cozida e fermentada; espécie de alucinógeno servido nas solenidades; vinho.

**Embira:** espécie de planta fibrosa usada como corda para amarrar o prisioneiro.

**Enduape:** fraldão de penas de ema para cobrir o corpo do guerreiro, desde a cintura até o joelho.



I-Juca-Pirama: "o que há de ser morto e que é digno de ser morto" (cf. nota do Autor).

Iverapeme: instrumento de guerra, arma pintada e coberta por uma matéria viscosa salpicada com cascas de ovos de um pássaro de cor parda. A iverapeme é a maça diferente da ordinária, ela é ornada especialmente para as solenidades.

Maça: arma de pau-pedra formada por um cabo que sustenta uma extremidade esférica.

Maracã: instrumento onde os pajês queimam folhas de tabaco e aspiram o fumo (espécie de alucinógeno) que eleva a alma, sendo usado pelos índios nas festas religiosas e guerreiras.

Manitô: entidade não-personificada; força mágica; espírito tutelar.

Muçurana: corda fabricada, de preferência, de embira; própria para amarrar o prisioneiro (variação: musurana e musurana).

Piaga: pajê, chefe espiritual da tribo que reúne as funções de sacerdote, vidente e feiticeiro-médico.

Taba: conjunto de habitações; aldeia formada por diversas ocas.

Tapuia: índio; designação pejorativa aos índios mais bravios e selvagens que os Tupis.

Timbira: índio da tribo que habitava a província do Maranhão, Brasil Setentrional.

Tupi: povo indígena que habitava o Norte e o Centro do Brasil, cuja língua formava um dos quatro troncos lingüísticos da América do Sul. Etimologicamente, o termo designa o

pai primitivo, supremo; podendo ser considerado como aquele que é origem de uma geração.

Tupã: termo usado pelos missionários jesuítas para designar Deus.

A etimologia remete-nos a variação do termo na língua tupi.

- entidade que faz ser;
- pai;
- entidade cujo brilho revela-se no relâmpago.

P.S.: Os vocábulos relacionados neste glossário são todos termos técnicos que o Autor emprega no poema, dando mais consistência e verossimilhança ao mito indianista.