

## NOVAS POSSIBILIDADES DE PRÁTICAS DE LEITURA NA INCORPORAÇÃO DE PROPRIEDADES DE UM GÊNERO POR OUTRO

Flavia Karla Ribeiro Santos \*

**RESUMO:** *Analizamos, neste artigo, a obra Tapete de silêncio (2011) com base no aporte teórico da semiótica francesa. No texto, um grupo de comerciantes de uma cidadezinha sequestra e executa um malabarista, preso porque fugiu com a filha do homem mais rico e influente da comunidade. Nosso objetivo é verificar de que forma o coro é incorporado ao romance de Menalton Braff e como a prática de leitura desse texto e a adesão do enunciatório aos valores nele manifestados são influenciados pela incorporação do coro, conforme estudos sobre gênero e sobre práticas semióticas, realizados por J. Fontanille.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Semiótica Francesa, Gênero, Práticas Semióticas.*

**ABSTRACT:** *In this paper we analyze the literary oeuvre “Tapete de silêncio” (2011) based on the French Semiotics theoretical framework. In the text, a group of merchants from a small town kidnaps and murders a juggler, who was arrested because he had ran away with the daughter of the richest and the most influential man of the community. Our aim is verify how the choir is incorporated to the Menalton Braff’s novel and how the practice of reading of this text and the adhesion of the enunciatee to the values manifested in the text are influenced by choir incorporation, according to studies on genre and on semiotic practices, performed by J. Fontanille.*

**KEYWORDS:** *French Semiotics, Genre, Semiotic Practices.*

### 1. INTRODUÇÃO

---

\* Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp – Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara; Mestra em Linguística pela Universidade de Franca; Graduada em Letras pela Universidade de Franca. E-mail: flaviakarlar@hotmail.com.

Com o aporte da teoria semiótica francesa, especialmente dos estudos empreendidos por J. Fontanille (2005; 2008a; 2008b) no âmbito do percurso gerativo da expressão, pretendemos, neste trabalho, examinar o processo de incorporação do gênero coro, geralmente reconhecível no interior do gênero dramático, pelo romance braffiano *Tapete de silêncio* (2011). Também buscamos evidenciar como a presença do coro influencia a prática de leitura desse texto e a adesão do enunciatário aos valores ali manifestados.

Nesse romance de Menalton Braff<sup>1</sup>, o ator Osório narra as peripécias de um grupo de comerciantes que se aproveita do silêncio e da escuridão da madrugada para sequestrar um artista circense, preso na delegacia da cidade, e matá-lo. A ação é realizada a “pedido” do coronel Madeira, influente político e latifundiário, que quer se vingar do homem que ele crê ter iludido e subvertido sua filha Lúcia. Cremos que, no romance<sup>2</sup> em exame, o coro<sup>3</sup> adquire a mesma função exercida no gênero dramático: sempre que surge, ao final de determinados capítulos, narra fatos passados e, ao mesmo tempo, explicita os valores que conduzem o fazer dos atores da narrativa. Assim, o coro possibilita a continuidade da adesão dos atores à tradição que buscam perpetuar e, concomitante a isso, representa uma estratégia enunciativa que visa à adesão do enunciatário aos valores manifestados ao longo da narrativa. Ademais, a forma como o coro se apresenta no texto afeta a leitura da narrativa em sua dimensão prática.

Para verificar a pertinência dessa hipótese, aplicamos elementos do estudo sobre gêneros realizado por Fontanille em *Sémiotique e Littérature* (1999), bem como do percurso gerativo da expressão, desenvolvido pelo mesmo autor, no exame do texto. Também nos apoiaremos nos estudos de

<sup>1</sup> Menalton Braff venceu o Prêmio Jabuti 2005, com a obra *À sombra do cipreste*.

<sup>2</sup> O romance, segundo Genette (2011, p. 272), é um texto narrativo, que comporta, concomitantemente, “representações de ações e de acontecimentos” (o relato) e “representações de objetos e personagens” (a descrição). Essa definição pode ser percebida a partir do século XIX, quando foram introduzidas longas passagens descritas no romance, gênero predominantemente narrativo. Genette (2011, p. 275-276) também observa que a descrição confere a encenação e a disposição da narrativa em um determinado espaço à narração. Assim, “a narração restitui, na sucessão temporal de seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço”. Nesse sentido, a descrição seria um aspecto da representação literária presente na noção de narrativa.

<sup>3</sup> Segundo Pontes (2010, p. 5), o coro é uma narrativa que, na tragédia clássica, intervinha no drama para relatar acontecimentos exteriores à cena e para julgar as ações das personagens.

M. N. Schwartzmann e de J. C. Portela, semioticistas brasileiros que aplicam esses conceitos fontanillianos em seus trabalhos mais atuais. Assim sendo, partimos da distinção entre tipos textuais e tipos discursivos que, da perspectiva semiótica, constituem o gênero, para identificarmos não somente as características textuais e discursivas dos gêneros conto e romance, mas, também, o grau de adesão dos atores da narrativa (no nível do enunciado) e do enunciatário (no nível da enunciação) ao discurso enunciado no texto braffiano. Por fim, aplicamos à análise as instâncias formais do percurso gerativo da expressão que regem os gêneros. Antes, porém, faremos uma abordagem teórica sobre a noção de gênero e, na sequência, sobre o percurso gerativo da expressão e os níveis de pertinência semiótica.

## 2. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A NOÇÃO DE GÊNERO

Amplamente discutido pela teoria literária e consideravelmente explorado por alguns campos da linguística, especialmente as de vertente bakhtiniana, o conceito de gênero ainda é pouco problematizado pela escola semiótica francesa. Até a década de 1990, raras foram as alusões, em semiótica, sobre esse assunto, visto que caracterizar os gêneros parecia exterior às pesquisas semióticas, como percebemos nas palavras de Portela e Schwartzmann (2012, p. 93, grifos dos autores):

As considerações de Greimas (1993), em *Maupassant*, e de Greimas e Courtés (2008), no *Dicionário*, parecem ter sido suficientes para inibirem os semioticista de inspiração greimasiana a empregarem a noção de gênero e refletirem sobre ela por algumas décadas.

Somente na década de 1990 uma pesquisa mais profunda acerca desse conceito, principalmente no que concerne à delimitação de critérios de classificação genérica, tem início em semiótica. Essa pesquisa é realizada por Fontanille, que em 1999 publica *Sémiotique et littérature*. Em 2008, quando publica *Pratiques Sémiotiques* – obra em que propõe hierarquizar o percurso gerativo da expressão em níveis de pertinência semiótica – o semioticista oferece mais subsídios para o estudo dos gêneros, como vemos a seguir.

## 3. A PERSPECTIVA SEMIÓTICA DE GÊNERO DISCURSIVO

Ao abordar a noção de gênero em semiótica, Fontanille procura resolver as dificuldades em delinear as características dos gêneros. Segundo o semioticista, para que se possa reconhecer um gênero é necessário que haja uma combinação de critérios, que não pode ser exclusivamente diacrônica, nem exclusivamente sincrônica. Logo, esses critérios precisam poder ser reconhecidos em um “*esquema pancrônico*”, que une tanto a combinação diacrônica, quanto a combinação sincrônica. Daí a importância da noção de práxis enunciativa para se identificar um gênero, pois da mesma forma que tudo em uma cultura acompanha as transformações de cada época, o gênero também (FONTANILLE, 1999, p. 161).

Com vistas a estabelecer critérios capazes de identificar o gênero por meio de suas características, Fontanille (1999, p. 162) estabelece que cada gênero literário resulta da reunião de um tipo textual com um tipo discursivo. Todavia, não basta apenas reuni-los, é preciso que essa relação entre um tipo textual e um tipo discursivo seja harmônica. Por isso, as propriedades textuais precisam garantir que os textos sejam coesos<sup>4</sup> e as propriedades discursivas devem assegurar que seus discursos sejam coerentes<sup>5</sup> para que haja a congruência, ou seja, a reunião de tipos textuais e tipos discursivos, formando gêneros.

De acordo com o semioticista (FONTANILLE, 1999, p. 163), os tipos textuais podem obedecer a dois critérios de classificação: longo *vs.* breve e aberto *vs.* fechado. O primeiro critério avalia, conforme a norma sociocultural, a extensão do texto, o andamento da enunciação em relação direta com a duração da narrativa ou do acontecimento narrado. O segundo critério tem a preocupação com a unidade de leitura e com a unidade de edição, isto é, com a forma como se relacionam. Em outros termos, preocupa-se com o texto enquanto um todo organizado de sentido (unidade de leitura) e ou se a leitura permite que partes sejam lidas, tendo sentido isoladamente (unidade de edição)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Segundo Portela e Schwartzmann (2012, p. 76, grifo dos autores), a *coesão* que organiza as “sequências de um texto e dos processos que organizam e hierarquizam os segmentos textuais”.

<sup>5</sup> Portela e Schwartzmann (2012, p. 76, grifo dos autores) esclarecem que a *coerência* é responsável por apontar a “intencionalidade do discurso”, o universo de sentido que deve ser apreendido mesmo mediante a existência de outras leituras possíveis.

<sup>6</sup> De acordo com Portela e Schwartzmann (2012, p. 77), um texto fechado é aquele em que as unidades de leitura e de edição coincidem. Caso não coincidam, o texto é aberto.

Ao combinar os critérios, quatro tipos textuais podem ser apreendidos: a recursividade (se longo e aberto), o desdobramento (se longo e fechado), a fragmentação (se breve e aberto) e a concentração (se breve e fechado). Segundo Fontanille (1999, p. 163-164), o tipo textual da recursividade corresponde a procedimentos que permitem que as estruturas textuais sejam retomadas e ajustadas indefinidamente, como o poema épico, por exemplo. No tipo textual do desdobramento, independente da extensão do texto, ele é controlado por um esquema global que o conduz a um fechamento, a exemplo do romance policial. No tipo textual da fragmentação, uma visão limitada e lacunar da história é oferecida, provocando imprecisão, incompletude, como as memórias. Na concentração, embora o espaço textual seja reduzido, ele fornece uma significação essencialmente completa. Um exemplo desse tipo textual são as máximas.

Os tipos discursivos são definidos segundo dois critérios, assevera Fontanille (1999, p. 164): o das modalidades da enunciação, que trata dos “contratos entre os sujeitos da enunciação, dos tipos de atos de linguagem e das modalizações dominantes do ponto de vista pragmático” e; o das axiologias, que se preocupa com “os tipos de valores propostos assim como as condições de sua atualização e conhecimento no discurso” (FONTANILLE, 1999, p. 164).

Fontanille (1999, p. 165) ainda esclarece que as modalizações dominantes reúnem-se em quatro pares distintos de acordo com cada tipo de predicado modal, como podemos ver no quadro a seguir:

	<b>Crenças</b>	<b>Motivações</b>	<b>Aptidões</b>	<b>Efetuações</b>
<b>2 actantes</b>	Assumir	Querer	Saber	Ser
<b>3 actantes</b>	Aderir	Dever	Poder	Fazer

Quadro 1: Modalizações dominantes

E a cada par de modalidades, um ato de linguagem (discurso) típico é definido, que pode se desdobrar em subtipos de acordo com a modalidade dominante. Assim, da reunião das modalidades do assumir e do aderir, surge o discurso persuasivo; na reunião do dever e do querer, temos o discurso incitativo, que pode se tornar um discurso prescritivo se o dever for a modalidade dominante; ao reunir o saber e o poder, manifesta-se o

discurso de habilitação e; ao reunir o ser e o fazer, temos o discurso de realização (FONTANILLE, 1999, p. 165).

Quanto ao critério das axiologias, Fontanille (1999, p. 166-167) esclarece que é preciso levar em conta a “*intensidade de adesão*” dos sujeitos aos valores manifestados nos discursos, bem como a quantidade de vezes que esses valores se manifestam. Dessa forma, é possível identificar tanto uma intensidade de adesão forte aos valores do tipo de discurso, quanto uma intensidade de adesão fraca. Ao mesmo tempo, a extensão dessa adesão pode ser restrita ou ampla. Dessa combinação, quatro tipos discursivos são revelados: se a intensidade for forte e a extensão restrita, manifestam-se **valores exclusivos**. Esses valores também podem ser chamados de valores absolutos e caminham na direção dos discursos moralistas, militantes, dentre outros. Se a intensidade for fraca e a extensão restrita, os **valores** são **discretos**, ou seja, são valores nulos ou fracamente assumidos, como os discursos do absurdo. Se a intensidade for forte e a extensão ampla, surgem os **valores participativos**, cuja adesão acontece tendo em vista a “extensão de seu campo de aplicação”, como no romance sentimental. Por fim, se a intensidade for fraca e a extensão ampla, os **valores difusos** prevalecem. Nesse caso, há uma fraca adesão aos valores por serem muito reais, como acontece na ficção realista.

Segundo Fontanille (1999, p. 168), o gênero literário resulta da relação harmônica entre um tipo textual e um tipo discursivo. Na qualidade de tipo textual, um gênero sempre se define por sua duração relativa e o tempo de sua enunciação bem como por sua forma aberta ou fechada, do ponto de vista da produção, da edição e da leitura. Enquanto tipo discursivo, essa definição se dá pelos dominantes modais da enunciação, atos de linguagem e relações intersubjetivas que implica, pelos valores que ele aceita e que ele coloca em circulação, e as condições requeridas para este fazer, e ainda pelos tipos discursivos “nômades” e complementares que ele tolera.

#### 4. OS NÍVEIS DE PERTINÊNCIA SEMIÓTICA E O PERCURSO GERATIVO DA EXPRESSÃO

Para Fontanille (2008a, p. 16), é patente a necessidade de as semióticas-objeto serem analisadas de modo que respondam a questões



fundamenta a construção de isotopias ao se integrar ao nível seguinte, o dos textos-enunciados. Esse nível corresponde à organização das figuras semióticas de forma homogênea (isotopias do plano da expressão e isotopias do plano do conteúdo), segundo uma intencionalidade, conforme as inscreve em um objeto-suporte, próximo nível da hierarquia (FONTANILLE, 2008b, p. 18-20). De acordo com Portela (2008, p. 100), é nos textos-enunciados que as figuras do patamar anterior são interpretadas. É nesse nível que o sentido dos signos e das figuras é percebido e leva o sujeito a “posicionar-se seja como intérprete seja como produtor em relação ao que é percebido” (PORTELA, 2008, p. 100).

O nível superior, o dos objetos<sup>7</sup>, é o nível da estrutura material, do suporte formal de inscrição do texto- enunciado, que pressupõe um uso, uma experiência prática, e, por isso, somente pode apresentar traços, características desses usos e dessas práticas. Dessa forma, o objeto, além de suporte de inscrição, também oferece uma forma de utilização desse suporte, o que o torna ator de práticas semióticas, como afirma Fontanille (2008b, p. 21-24). Essa relação do suporte de inscrição com os textos-enunciados e com as práticas semióticas demonstra, no que concerne ao princípio de integração entre níveis, que “[...] seu funcionamento semiótico é inseparável tanto do nível de pertinência inferior (os textos-enunciados), quanto do nível de pertinência superior, aquele das práticas” (FONTANILLE, 2008b, p. 23)<sup>8</sup>.

No nível das cenas práticas, papéis actanciais são representados “pelo texto ou pela própria imagem, por seu objeto-suporte, por elementos do entorno, pelo passante, o usuário ou o observador, por tudo aquilo que constitui a *cena* típica de uma prática” (FONTANILLE, 2004, p. 26, grifo do autor). Em entrevista a Portela (2006, p. 181), Fontanille relaciona a prática a um conjunto de atos cujo sentido se estabelece em relação a outros atos. As práticas são, portanto, “*processos abertos circunscritos em uma cena*”, de acordo com Fontanille (2008b, p. 26, grifos do autor). Dito de outra forma, a expressão de movimentos e transformações é encenada, e cada cena engloba vários processos, que envolvem os actantes-sujeitos numa situação prática (FONTANILLE, 2008b, p. 26).

<sup>7</sup> Conforme Portela (2008, p. 102), “tudo que concerne à captação e registro de uma linguagem está relacionado ao nível do objeto: o papel e o modo de impressão, o tipo de tela-suporte [...]”.

<sup>8</sup> As traduções do livro *Pratiques sémiotiques* (2008), neste artigo, são da autora.

Passando para o nível das estratégias, Fontanille (2008b, p. 26-27) esclarece que é nele que uma cena prática se ajusta a outras cenas práticas espacial e temporalmente. Nesse nível, as práticas ocorrem concomitante e sucessivamente a outras práticas e, conforme se ajustam, formam, nas palavras do semiótico, “conjuntos significantes novos, mais ou menos previsíveis (usos sociais, ritos, comportamentos complexos)” (FONTANILLE, 2008b, p. 26-27). Isso quer dizer que as estratégias servem para acomodar as práticas em experiências comportamentais, ou seja, em formas de vida.

A forma de vida é o último nível de pertinência semiótica. É o mais complexo, pois não somente reúne os níveis anteriores (figuras, textos-enunciados, objetos, cenas práticas e estratégias), como também corresponde ao resultado da repetição regular de estratégias utilizadas para que cenas práticas sejam articuladas entre si, do ponto de vista do plano da expressão (FONTANILLE, 2008b, p. 32-33).

Segundo Fontanille (2008a, p. 19-27), essas instâncias são interdependentes e integram-se, progressivamente, a cada nível de pertinência, obedecendo seja a um sentido ascendente, isto é, partem do nível dos signos até, sucessivamente, chegarem, se for o caso, ao das formas de vida, seja a um sentido descendente, fazendo um percurso contrário que vai do nível das formas de vida até o nível dos signos, se convier à análise. Em alguns casos, um ou mais níveis podem não ser pertinentes à análise de determinado objeto, forçando a ocorrência do que Fontanille (2008a, p. 27) chama de “integrações irregulares” ou sínopes, que podem ser ascendentes ou descendentes. Em outros termos, a sucessão entre um nível e outro pode ser suprimida, tornando possível transpor um ou mais níveis no percurso de integração canônico. Passar do nível dos textos-enunciados às estratégias seria um exemplo de síncope descendente.

Destacamos, porém, que para fins de análise sobre o gênero, somente três níveis nos interessam: os textos-enunciados, os objetos e as cenas práticas. Como observam Portela e Schwartzmann (2012, p. 84-85), para o estudo dos gêneros a escolha desses três níveis se justifica tendo em vista a proposta de Fontanille, em *Pratiques Sémiotiques* (2008b), de estudar os gêneros levando em conta sua produção e circulação em determinado universo socioletal, conferindo-lhe uma definição considerada “mais abrangente”. Assim, a abordagem do gênero correlacionaria o plano de

imanência textual com os planos de imanência dos objetos e das práticas, formando o arranjo metodológico que segue:

<b>Textos-enunciados</b>	Gêneros ↑	Propriedades textuais genéricas ↓
<b>Objetos</b>	Tipo de suporte formal	Propriedades morfológicas genéricas
<b>Cenas práticas</b>	↑ Tipo de prática	↓ Instruções de exploração (genéricas)

↑  
Quadro 3: Planos de imanência ↓

Sobre o quadro acima, Portela e Schwartzmann (2012, p. 85) esclarecem que é através dessas instruções que a prática é compreendida e funciona, pois obedecendo à hierarquia dos níveis de pertinência o gênero é regido pelos tipos de práticas e, tanto o gênero, quanto os tipos de práticas são mediados pelo tipo de suporte formal. Ao mesmo tempo, as três instâncias estão inter-relacionadas por uma integração descendente. Na última coluna, as propriedades textuais e genéricas, segundo os pesquisadores, “selecionam propriedades morfológicas do objeto-suporte, limitam o número e fornecem o modo das instruções de exploração” (PORTELA; SCHWARTZMANN, 2012, p. 85).

## 5. A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO ROMANCE

A obra *Tapete de silêncio* (2011) é composta de catorze capítulos, que abrigam dez coros. Quanto à expansão, é possível dizer que muitas páginas são necessárias para o narrador em primeira pessoa – o comerciante Osório – relatar sua saída às escondidas, em uma noite chuvosa, para, junto de seus companheiros, assassinar o artista circense Teodoro conforme ordens do doutor Madeira. O ator-protagonista também descreve os desdobramentos da ação noturna, protegido, assim como seus

amigos, pela fidelidade ao homem que encomendou o crime e pela influência financeira e política que esse homem exerce.

Trata-se de uma narrativa que não pode ser lida rapidamente, pois o relato das peripécias de Osório e de seus amigos bem como a relação do ator-protagonista com o doutor Madeira até o enunciatório conhecer o desfecho dos fatos se dá em mais de noventa de cento e vinte e três páginas do livro. Tantas páginas exigem horas, talvez dias – dependendo do tempo de que dispõe o enunciatório –, para que esses capítulos sejam lidos. Por isso, podemos considerar o texto referente aos capítulos (excluindo o coro), longo. Concomitante a isso, poderíamos dizer que se trata também de um texto fechado, pois há uma coincidência entre a unidade de leitura e a unidade de edição do texto: a narrativa não somente tem o seu desfecho em si mesma – o relato de Osório gira, principalmente, em torno da captura e morte de Teodoro – como não pode ser lida de outra forma, senão obedecendo a um critério sintagmático de leitura de uma página após a outra, sucessivamente, para que o enunciatório construa o sentido do texto. Nesse sentido, é possível afirmar que o texto que concerne aos capítulos, exclusivamente, é longo e fechado e, por conseguinte, um tipo textual do desdobramento.

Entremeado à narrativa, um coro, narrativa intrínseca ao gênero dramático clássico, relata os acontecimentos que antecederam a performance de Osório e de seus amigos (assim como o ponto de vista de Osório e de outros mediante a relação amorosa entre Lúcia e Teodoro) e, por fim, a sanção recebida pela performance realizada. Desse modo, são relatados no coro: a desobediência de Lúcia às tradições, envolvendo-se com um homem de outro nível social e tentando fugir com ele; a afronta de Teodoro à sociedade de Pouso do Sossego ao seduzir a filha do homem mais importante da cidade; o poder exercido pelo doutor Madeira, pai de Lúcia, naquela comunidade. Vemos que em uma leitura superficial, esse coro pode ser considerado uma narrativa breve, condensada, pois cada manifestação do coro dispõe de três a, no máximo, quatro páginas, para narrar, seja a aventura do casal de amantes, seja a notícia sobre os acontecimentos que envolveram a morte de Teodoro<sup>9</sup>. Para a leitura apenas

---

<sup>9</sup> O último coro é uma notícia de jornal lida por Osório. A morte de Teodoro é noticiada com os detalhes das investigações acerca do evento. Essas informações escapam completamente à verdade dos fatos já relatados pelo ator-protagonista, que junto a seus amigos fica impune do crime cometido.

do coro, o tempo gasto seria curto: alguns minutos, cada coro, dependendo do leitor. Além disso, é possível depreender um sentido mínimo dessa narrativa, se lida separadamente do relato de Osório: trata-se de uma aventura amorosa infeliz. No entanto, esse sentido só pode ser depreendido após a leitura de todos os coros, à exceção do último, relacionado diretamente à ação de Osório, demonstrando que mesmo na tentativa de ser lido de forma isolada dos capítulos temos um texto fechado. Logo, ainda levando em conta a superficialidade de uma leitura inicial, poderíamos classificar o coro como breve e fechado, sendo, portanto, um texto concentrado.

Dessa primeira perspectiva de análise, teríamos, no nível da tipologia textual, dois tipos de textos entrelaçados para a constituição da obra em exame, que lidos separadamente apresentam as seguintes características: um longo e fechado, e um breve e aberto. Essa tipologia ficaria representada da seguinte forma no texto braffiano:

	<b>CATEGORIAS</b>	<b>TIPOS TEXTUAIS</b>
<b>CAPÍTULOS</b>	Longo/fechado	Desdobramento
<b>CORO</b>	Breve/fechado	Concentração

Quadro 4: Tipologia textual inicial

Todavia, uma segunda e mais profunda leitura sobre esse texto é necessária. É preciso considerar na análise todos os coros, uns em relação aos outros e em relação à narrativa principal. Nesse caso, o sentido dos textos que compõem o coro só é completo em relação ao relato presente nos capítulos, ou seja, o relato principal. Para que o enunciatário apreenda o sentido dos relatos que compõem o coro, é preciso conhecer os desdobramentos da narrativa. Ademais, o livro não tem índice, indicando as páginas de cada capítulo e ou do coro. O processo de leitura exige que o livro seja folheado e o enunciatário precisa ler cada capítulo para depois ler cada coro e assim sucessivamente. Além disso, o último coro se apresenta ao enunciatário na forma de uma notícia de jornal e só poderá ser compreendido integralmente se a obra tiver sido lida por completo, se o enunciatário estiver ciente de todas as minúcias que envolvem as relações entre os atores da narrativa. Ademais, existem lacunas, subentendidos no

relato principal, que só podem ser preenchidos com o coro. Em outras palavras, o mesmo critério sintagmático de leitura de uma página após a outra, evidenciado nos capítulos, se delineia no coro tornando-o um texto fechado. Nesse sentido, considerando o coro como parte da narrativa principal, que não pode ser desvinculado dela para que a produção de sentido seja completa, esse texto só pode ser considerado longo. Assim, ao tratarmos o livro como um todo, capítulos e coro juntos, temos um texto longo e fechado, ou seja, um texto da ordem do desdobramento, como demonstra o quadro:

	CATEGORIAS	TIPOS TEXTUAIS
CAPÍTULOS	Longo/fechado	Desdobramento
CORO		

Quadro 5: Tipologia textual final

Quanto à tipologia discursiva, a adesão não é a mesma nos dois tipos de texto. O coro rememora a relação de Teodoro e Lúcia – como se conheceram, o plano de fuga e a fuga, o resgate da moça, a prisão do artista – e convoca o enunciatário a aderir aos valores amorosos. Ora, a relação amorosa é tão intensa e ao mesmo tempo ampla, que o casal resolve fugir, contrariando a vontade do pai da jovem, um rico e poderoso latifundiário. Por esse motivo, os valores presentes no coro são participativos. Entretanto, esses valores caminham para se tornarem exclusivos no último coro, pois o insucesso dos amantes, figurativizado pela prisão de Teodoro e pela sanção pragmática final a ele aplicada (morte) reforça o poder do tradicionalismo que impera na cidade.

No relato de Osório (narrativa principal), o enunciatário é tomado de sobressalto pela natureza concessiva da realização do ator-protagonista: embora não possa matar alguém, ele matou. Além disso, o ator Teodoro foi morto em razão de uma relação amorosa, o que configura uma segunda concessão: ele não poderia se interessar por Lúcia, mas se interessou. Como, na maioria das culturas, o ato de matar é considerado um crime e relações amorosas não são legalmente proibidas, o enunciatário pode sofrer um duplo choque com a execução e com o motivo da execução. Mesmo assim, pode reconhecer no texto (não necessariamente aceitar como



orelha da contracapa tem a foto e uma curta biografia do autor, com ênfase nos prêmios de literatura de que participou. No miolo, a ficha catalográfica indica que o livro passou por um processo de editoração. Além de informações sobre os profissionais que participaram da edição do livro, há um informe de que está atualizado de acordo com o novo acordo ortográfico da língua portuguesa. Na página seguinte, uma dedicatória e, na sequência, inicia-se o primeiro capítulo de catorze, impressos em algarismos arábicos e letra com fonte *times new roman*, normal (Capítulo 1, Capítulo 2... Capítulo 14). Entremado aos capítulos, também tem o coro, subdividido em dez partes, impresso em algarismos romanos, em fonte *times new roman* e em itálico, como segue: *Coro I, Coro II... Coro X*. O livro não tem índice.

Ao cotejarmos o texto-enunciado com seu objeto-suporte, percebemos que o coro está intercalado aos capítulos. Devido à ausência de índice, não é possível saber com antecedência quando um capítulo termina e o outro começa, nem em qual capítulo tem coro (são catorze capítulos e dez coros). Cabe ao enunciatário ler um capítulo após o outro, e o coro, conforme aparece, até o fim do texto: ação própria à prática de leitura tradicional e intrínseca ao texto de tipo longo e fechado como o romance.

Tomando por base tal perspectiva de prática de leitura, o enunciador inicia a leitura do romance: Osório na praça, à noite, com a chuva a anunciar, à espera dos demais companheiros. Conforme os cúmplices chegam, conversam sobre o que estão para fazer e fazem comentários vagos sobre a filha do doutor Madeira. Assim termina o segundo capítulo:

Eu sei que os boatos correm e agitam a cidade toda. [...] Sei disso, mas sou homem da confiança do doutor Madeira. Verdade, prestem bem atenção, é uma só: o doutor Madeira viajou com a Lúcia porque ela foi estudar nos Estados Unidos. É melhor acreditar nisso, vocês não acham? (BRAFF, 2011, p. 23)

Ao virar a página, o enunciatário se depara com o *Coro I*, que narra a chegada do circo à cidade e a primeira troca de olhares entre Lúcia e o artista:

*Foi nesse instante que Lúcia [...] debruçou-se no parapeito da janela de seu quarto. Teodoro não resistiu e deixou que as argolas caíssem para enviar um beijo na ponta dos dedos à súbita aparição de uma fada na janela do sobrado. Ninguém, além de Laerte, viu o gesto do malabarista e a resposta de Lúcia.* (BRAFF, 2011, p. 26, grifos do autor)

A partir dessa primeira inserção do coro, ao final da maioria dos capítulos seguintes, após fazer menção à Lúcia, ao doutor Madeira, ou ao malabarista, o coro ressurge para dar continuidade à história dos amantes. No desfecho, a divulgação da morte de Teodoro no jornal torna pública a sanção ao malabarista, mas não apresenta os verdadeiros assassinos. Os suspeitos são funcionários do circo. Um deles chega a confessar ter cometido o crime levando Osório a sorrir, satisfeito, por ter se safado do crime, reafirmando os valores exclusivos (voltados para a tradição) defendidos no discurso:

A reportagem deste jornal manteve contato com o delegado, doutor Máximo Almeida, que nos informou [...] chegou à prisão dos sete elementos também funcionários do aludido circo [...] *Osório, escorado no balcão, terminou de ler a notícia no jornal e sorriu, meio calhorda para si mesmo, que agora se sentia mais seguro, pois pertencia a uma cadeia de poder que mantinha as tradições da cidade, sua hierarquia, a ordem e o progresso.* (BRAFF, 2011, p. 62, grifos do autor)

Abaixo, o quadro que sintetiza a prática de leitura desse gênero como “Romance”:

<b>Texto-enunciado</b>	Romance ↑	Discurso persuasivo e de valores exclusivos ↓
<b>Objeto-suporte</b>	Livro ↑	Intercalação de capítulos no romance e de aparição do coro ↓
<b>Cena prática</b>	Prática de leitura de romances ↑	Acontecimento semiótico: Valores morais se sobrepõem aos éticos ↓

Quadro 6: Prática de leitura do romance *Tapete de silêncio*

Todavia, é preciso destacar que essa não é a única forma de leitura do texto-enunciado. O estranhamento causado ao leitor à medida que percebe as mudanças gráficas no livro muda o modo como o texto deve e ou pode ser lido. A partir do momento em que o texto-enunciado em questão foge ao sentido de leitura tido como canônico, ele oferece

possibilidades diferentes de leitura, que podem promover uma nova forma mais ou menos direta de construção do sentido. Em termos mais concretos, podemos dizer que, com a mudança na prática de diagramação, uma nova prática de leitura se instala e o texto convida o enunciatório, por meio das letras, da organização dos capítulos e dos aspectos visuais, a ler o romance de forma diferente da tradicional.

Ironicamente, enquanto o texto-enunciado privilegia valores exclusivos, com práticas sociais ancoradas no tradicionalismo, a prática de leitura oferecida pelo objeto-suporte desse texto-enunciado parece privilegiar o oposto: o rompimento com a prática de leitura tradicional. Nesse sentido, o coro é oferecido como estratégia enunciativa de um enunciador prático que convida o enunciatório não à leitura sintagmática comum, com o coro mesclado aos capítulos. Ele instiga-o a ler somente, ou primeiramente, o coro e depois os capítulos em fonte normal e vice-versa. E quando chega ao final, ao último capítulo e, conseqüentemente, ao último coro, proporciona uma nova surpresa: há um gênero notícia dentro do gênero coro.

Nesse ponto da leitura, o enunciatório é convocado a apreender uma nova mudança na diagramação. O coro é parte relato, parte notícia. O relato, presente no início do coro e no final, é grafado com fonte em itálico; a notícia, entre o início e o fim do relato, grafada em fonte normal. As duas grafias fazem parte do coro, que faz parte do romance que aí se encerra. Só não se encerram as possibilidades de prática de leitura, pois o enunciador pode ler somente a notícia ou desconsiderá-la em sua leitura. Nesse momento, uma nova escolha pode ser feita, um novo caminho de leitura pode ser tomado e, talvez, até novos sentidos podem ser depreendidos do texto, ou não, pois apesar de o enunciador indicar novos caminhos de leitura, somente ao enunciatório cabe escolher de que forma lerá o texto.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao examinarmos o processo de incorporação do gênero coro pelo romance *Tapete de silêncio* (2012), foi possível observar que, no entrecruzamento dos tipos textuais e dos tipos discursivos presentes no texto, o sentido completo da narrativa realmente ocorre na relação entre o relato de Osório nos capítulos e o relato que constrói o relacionamento

amoroso de Lúcia e Teodoro nos coros. Conforme as análises se desenvolveram, também pudemos demonstrar que, no nível do enunciado, os atores Lúcia e Teodoro não aderem aos valores defendidos pelo grupo de comerciantes da cidade de Pouso do Sossego ao longo dos capítulos e vice-versa. Na enunciação, a adesão à tradição é posta à prova devido ao fato de a sanção negativa pragmática (morte) a Teodoro não condizer com os costumes da maioria das culturas.

Destacamos, ainda, a importância da existência material do texto-enunciado, ou seja, do objeto-suporte do texto enunciado para a prática de leitura desse romance, tendo em vista o estranhamento causado pelos aspectos gráficos do livro. E também a influência da diagramação na prática de leitura do texto-enunciado, que pode ser lido parcialmente (somente o coro ou somente os capítulos) ou integralmente (capítulos e coro). Nesse sentido, vemos que a prática de diagramação do texto, associada à estratégia enunciativa de inserir um coro na narrativa romanesca propiciou uma ressignificação ao mesmo tempo genérica e de prática de leitura. Talvez, até mesmo, de apreensão e de construção de sentido.

## REFERÊNCIAS

BRAFF, M. *Tapete de silêncio*. São Paulo: Global, 2011.

FONTANILLE, J. Le genre. In: \_\_\_\_\_. *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*. Paris: PUF, 1999, p. 159-187.

\_\_\_\_\_. *Significação e visualidade – exercícios práticos*. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Maria Lilia D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz et al. In: Diniz, Maria Lúcia Vissotto Paiva; Portela, Jean Cristtus (Org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/Faac, 2008a, p. 15-74.

\_\_\_\_\_. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008b.

GENETTE, G. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, R [et al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ. Vozes, 2011, p. 265-284.

PONTES, N. C. A romancização do drama e suas implicações na escrita dramática moderna. *Palimpsesto*. nº 10, ano 9, p. 1-18, 2010. Disponível em <-->. Acesso em: 5 nov. 2015.

PORTELA, J. C. Conversations avec Jacques Fontanille. *Revista Alfa*. n. 50, v. 1. UNESP, 2006. p. 159-186. Disponível em: <<http://www.alfa.ibilce.unesp.br/sumario.php?livro=3>>. Acesso em: 02 março 2016.

\_\_\_\_\_. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ; PORTELA (Orgs.). *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 93-113.

SCHWARTZMANN, M. N.; PORTELA, J. C. A noção de gênero em semiótica. In: Portela, Jean Cristtus; Beividas, W.; Lopes, Ivã Carlos; Schwartzmann, Matheus Nogueira (Orgs.). *Semiótica: Identidades e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 69-98.