

UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE AS RELAÇÕES AMOROSAS EM “ROMEU E JULIETA”, DE SÉRGIO SANT’ANNA

A SEMIOTIC LOOK AT AFFECTIVE RELATIONSHIPS IN SÉRGIO SANT'ANNA'S "ROMEU E JULIETA"

Camilla Fernandes¹

camilla.cyber@hotmail.com

Vera Lucia Rodella Abriata²

vera.abriata@unifran.edu.br

Resumo: Este trabalho analisa o conto “Romeu e Julieta”, de Sérgio Sant’Anna, com base no referencial teórico da Semiótica francesa. O texto faz parte da obra *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*, publicada em 1973, e se constitui de treze pequenas narrativas que tratam das relações afetivas entre diferentes casais na contemporaneidade. Nosso objetivo é analisar a construção da subjetividade dos atores masculino e feminino e os papéis que desempenham nas relações amorosas, suas ações e suas paixões. Para isso, utilizamos elementos do percurso gerativo de sentido, hipótese teórico-metodológica que visa a apreender as diferenças produtoras de sentidos dos textos, partindo da superfície textual até chegar a estruturas mais abstratas. Desse modo, realizamos uma análise intradiscursiva e, ao mesmo tempo, uma análise interdiscursiva, apreensível no diálogo que o enunciador estabelece com a tragédia shakespeariana “Romeu e Julieta”.

Palavras-chave: Semiótica francesa. Percurso gerativo de sentido. Paixão. Sérgio Sant’Anna. Conto.

Abstract: Based on the theoretical references of French semiotics, this paper analyses the short story "Romeu e Julieta", by Sérgio Sant’Anna. The text is part of the work *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A respeito de Kramer)*, published in 1973, and it consists of thirteen mini short stories that deal with affective relationships between different couples in contemporary times. Our aim is to analyze the construction of subjectivity of male and female actors and the roles they play in the affective relationships, as well as their actions and their passions. We use elements of the generative process of meaning, a theoretical-methodological hypothesis that aims at apprehending the differences that produce the meanings of texts, starting from the textual surface until reaching more abstract structures. In this way, we perform an intradiscursive analysis and, at the same time, an interdiscursive analysis, which is apprehensible in the dialogue that the enunciator establishes with the "Romeo and Juliet" Shakespearean tragedy.

Keywords: French Semiotics. Generative process of meaning. Sérgio Sant’Anna. Short story.

¹ Graduanda em Letras da Universidade de Franca (UNIFRAN). Bolsista de Iniciação Científica com bolsa PIBIC- CNPQ. Departamento: Mestrado em Linguística.

² Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara). Professora do Programa de Mestrado em Linguística e do Curso de Letras da Universidade de Franca (UNIFRAN) com pesquisas na área de Semiótica francesa.

1 Introdução

O conto “Romeu e Julieta” (SANT’ANNA, 2007) é constituído por treze pequenas narrativas que tratam das relações amorosas entre homens e mulheres de diferentes faixas etárias e de diversas classes sociais. Nosso objetivo é analisar, a partir dos pressupostos teóricos da semiótica francesa, a relação afetiva entre atores³ masculinos e femininos das narrativas, seu fazer e seu modo de ser, seus estados de alma e a relação dialógica que o enunciador estabelece com a obra shakespeariana do mesmo nome.

Para Ana Paula Teixeira Porto (2007, p. 1), Sérgio Sant’Anna rompe com a estética convencional, na medida em que combina gêneros diversos e entrecruza vozes narrativas, construindo um “discurso plurivocal com alcance crítico”. É o que procuramos verificar, por meio de uma análise intra e interdiscursiva do conto, no qual o narrador alia sua voz à voz de atores masculinos e femininos cuja visão sobre os fatos das narrativas torna o discurso polifônico⁴, uma vez que se observa, muitas vezes, uma relação polêmica entre essas vozes. Assim, como afirma Regina Dascalagné (2008, p. 95), Sérgio Sant’Anna expressa, sob diferentes perspectivas, os fatos narrados a que somos direcionados não apenas através da voz unívoca do autor, mas sim por intermédio de um discurso plurivocal.

Por outro lado, o conto é construído de forma fragmentária, como ocorre em *Confissões de Ralfo*. Trata-se de uma autobiografia imaginária, romance de Sant’Anna de 1975, composto de nove livros que podem ser lidos “tanto como unidades independentes quanto como um conjunto de fragmentos aparentemente desarticulados, mas que apresentam uma rede de significação amarrada.” (PORTO, 2007, p. 1). Do mesmo modo, “Romeu e Julieta” se constitui de treze pequenas narrativas, aparentemente desarticuladas, que podem ser lidas de forma independente, mas têm em comum o seguinte tema: as relações afetivas entre homens e mulheres de diversas faixas etárias e classes sociais.

Partindo, pois, da semiótica da ação, mais especificamente da aplicação de elementos do percurso gerativo de sentido ao texto, elaboramos uma análise semionarrativa e semiodiscursiva das narrativas, focalizando os percursos dos atores, sujeitos do nível

³ Na semiótica francesa, ator é definido como uma unidade lexical, nominal do discurso, dotado de individualidade, e se constitui como uma figura que pode exercer sucessivamente vários papéis actanciais: (Sujeito do fazer, Sujeito de estado, Destinador manipulador, Destinador julgador etc.). Além disso, pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes (padre, juiz, professor etc.) (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 44-45), podendo exercer ainda papéis patêmicos (feliz, colérico, apaixonado etc.).

⁴ Para Bakhtin (1997, p. 319), o discurso é o lugar de veiculação de “visões de mundo”, de “diferentes pontos de vista” sobre o objeto a que se refere. Esse tipo de discurso – em que ressoa uma multiplicidade de vozes sob a voz do enunciador –, o filósofo russo da linguagem (1981, p. 158) denomina discurso polifônico.

narrativo, seus estados de alma, os temas recobertos por figuras que simulam o mundo natural e os valores que se inscrevem no texto. A análise incide, pois, sobre o nível do enunciado, mas também tem por objetivo observar o nível da enunciação do texto. Nesse sentido, o trabalho visa a apreender algumas das estratégias utilizadas pelo enunciador na construção do relato, no qual se estabelece um diálogo irônico com a tragédia shakespeariana homônima, ao tratar das relações afetivas entre atores não dotados de nomes – justamente por não representarem indivíduos, mas homens e mulheres contemporâneos.

2 A semiótica francesa: fundamentos teóricos

A semiótica de linha francesa é uma teoria desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, nos anos 1960 e 1970, cujo objetivo é analisar a construção da significação de textos. A semiótica greimasiana se interessa pelo “parecer de sentido” que, segundo Bertrand (2003, p. 11), “[...] se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável”.

A semiótica, no que se refere ao plano do conteúdo dos textos, propõe um modelo teórico-metodológico denominado percurso gerativo de sentido, que visa a reconstruir os sentidos dos textos a partir dos elementos mais simples e abstratos, em direção a suas unidades mais concretas e complexas – ou vice-versa. O percurso gerativo de sentido constitui-se de três níveis: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

O nível das estruturas narrativas é aquele no qual se articulam os programas narrativos do sujeito, os quais são levados a estabelecer contratos ou conflitos com outros sujeitos, em busca de objetos-valores que dão sentido a sua existência. Para essa busca, os sujeitos precisam estar manipulados e adquirir uma determinada competência. Deve-se, pois, entender o conceito de narratividade em semiótica a partir de duas perspectivas:

[...] narratividade como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca de valores investidos nos objetos; narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor. Em outros termos, as estruturas narrativas simulam a história da busca de valores, da procura de sentido. (BARROS, 2001, p. 28).

O ator pode exercer o papel de sujeito, actante⁵ do nível narrativo, que é determinado pela relação transitiva com um objeto. Essa relação pode ser de disjunção, quando o sujeito não tem o objeto-valor; ou de conjunção, quando o sujeito conquista o objeto-valor. Greimas e Courtés (2011, p. 346) observam que “o objeto-valor define-se [...] como lugar de investimento de valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou disjunção”. Para conquistar esse objeto, por sua vez, o sujeito deve ser dotado de competência, ou seja, deve estar investido de objetos modais: o querer e/ou o dever, o saber e/ou o poder-fazer, que lhe são delegados por um Destinador.

Vale mencionar ainda o que se entende por narrativa mínima, conceito ligado ao nível narrativo. De acordo com Bertrand (2003, p. 291), ela se baseia na transformação de um “estado de coisas” – pela privação ou pela aquisição de um objeto-valor por um sujeito –, os quais resultam de um predicado de ação. Assim, um sujeito do fazer opera a transformação de um sujeito de estado, que pode estar disjunto ou conjunto com um objeto em que inscreve valores, como, por exemplo, “a beleza, a riqueza, o reconhecimento”. (BERTRAND, 2003, p. 291).

O sujeito, manipulado e competente para a ação, por sua vez, é também um sujeito que sofre paixões, entendidas, em semiótica, como efeitos de sentido inscritos e codificados nas linguagens. (BERTRAND, 2003, p. 358). O estudo das paixões inicialmente se associa a qualificações modais que modificam os sujeitos de estado, segundo Barros (2001, p. 60). As paixões podem ser explicadas pelas relações actanciais e pelos programas e percursos narrativos, que determinam “o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer bem.” (BARROS, 2001 p. 62). Desse modo, um sujeito, modalizado pelo querer estar conjunto com um objeto e sabendo não poder conquistá-lo – porque um outro sujeito não se sente responsável por doar-lhe tal objeto – pode, por exemplo, tornar-se um sujeito dominado pelo estado de frustração, o qual, tornando-se durativo e intenso, é capaz de levá-lo à agressividade contra o outro, à explosão da paixão, da cólera contra esse mesmo sujeito.

O nível das estruturas discursivas é, por sua vez, aquele em que predomina o maior grau de concretude do texto. José Luiz Fiorin (2006, p. 43-45), semioticista brasileiro, observa que esse nível produz variações de conteúdos narrativos invariantes e é veiculado por um ou vários planos de expressão, produzindo textos que são a manifestação do discurso. Nesse nível, instaura-se o sujeito da enunciação, que se situa num tempo, o agora, e num espaço, o

⁵ Actante, na metalinguagem da semiótica francesa, “é a unidade sintática de base da gramática narrativa que se define por sua relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes.” (BERTRAND, 2003, p. 415). São três as figuras actanciais de base: o Destinador, o Sujeito e o Objeto. Já o Antissujeito e o Antidestinador determinam a estrutura polêmica da narrativa.

aqui, e é responsável por projetar pessoas, espaços e tempos que povoam o enunciado. Para Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p. 54), qualquer enunciado tem como pressuposto necessário um sujeito da enunciação, ou seja, um “alguém que fala” e que se desdobra em um enunciatário “para quem se fala”.

As projeções da enunciação e do enunciado se referem aos mecanismos da sintaxe discursiva. Fiorin (2006, p. 57), nessa perspectiva, afirma que:

Se a enunciação se define a partir de um eu-aqui-agora, ela instaura o discurso-enunciado, projetando para fora de si os atores do discurso, bem como suas coordenadas espaço-temporais. Utiliza-se, para constituir o discurso, das categorias de pessoa, espaço e tempo.

Além das projeções de pessoa, espaço e tempo e dos efeitos de sentido que criam no texto, interessam-nos também os elementos da semântica narrativa que concretizam as mudanças de estado do nível narrativo, ou seja, os procedimentos de figurativização e tematização. A figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural, conforme diz Fiorin (2006, p. 91). Por outro lado, a tematização “consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos e passionais.” (BERTRAND, 2003, p. 213).

Os textos figurativos podem criar um efeito de sentido de realidade, ou de irreabilidade, pois podem construir tanto um “simulacro da realidade” quanto de “ficcionalidade”, ao passo que os textos temáticos procuram explicar a realidade, como ressalta Fiorin (2006, p. 91).

Lembremos que o ator pode ser caracterizado por assumir ao menos um papel temático, um papel actancial e um papel patêmico na narrativa. Assim, o ator pode exercer o papel actancial de um sujeito, um objeto ou um Destinador, por exemplo, e geralmente é dotado de individualização. No entanto, como ocorre no conto, objeto desta análise, os atores são reconhecidos não por seus nomes próprios, mas por seus papéis temáticos: são casais heterossexuais que vivem relações amorosas e são reconhecidos como marido, mulher, noivo etc. Por sua vez, exercem o papel patêmico de sujeitos acometidos pelo amor, pela paixão da vergonha, como observaremos, a seguir, na análise do texto. Nossa análise observará ainda as relações entre o fazer persuasivo do enunciator e o fazer interpretativo do enunciatário, com a finalidade de apreender o modo como o enunciator, simulacro do autor, estabelece relações de diálogo com o texto shakespeariano do mesmo nome ao longo do texto.

3 Romeu e Julieta em diferentes perspectivas

A relação entre dois adolescentes que descobrem a afetividade constitui o enredo da primeira narrativa. O ponto de vista é de um ator, no papel temático de um jovem que, vencendo o estado de timidez, é um sujeito virtual, manipulado pelo desejo de se envolver com uma garota, seu objeto-valor. Ele gradativamente desenvolve a competência para conquistá-la, tomando a iniciativa de convidá-la para um cinema. Ela aceita e lhe dá a mão.

Essa narrativa, que inicia a trama do texto, tematiza o despertar do interesse afetivo do ator masculino por uma garota, que se manifesta pela figura “seu coração começou a bater mais forte”. Por sua vez, as figuras “rosto queimando” e “sentindo-se ridículo e nervoso” concretizam a fase de emoção do percurso passional do sujeito, em que há manifestações somáticas que se materializam em seu corpo, reveladoras da paixão, da vergonha e do estado de timidez do ator. Mas, ao final da narrativa, seu querer e saber-fazer, objetos modais que lhe atribuem a competência para a ação de conquistar a garota (seu objeto-valor) são mais intensos que o não poder-ser, associado a seu estado de timidez, o qual o impedia de agir até então. Assim, ele pergunta se pode acompanhá-la, e ela assente; ele pergunta se ela quer ir ao cinema, e ela assente.

Por sua vez, no cinema, eles se olham, e ela lhe dá a mão. A seguir, ele lhe pergunta se pode beijá-la, e ela também assinala que sim, levando-o a adquirir a “certeza de que, finalmente, as coisas começariam a acontecer.” (SANT’ANNA, 2007, p. 45). Desse modo, o tema da iniciação afetiva e sexual do casal de jovens se concretiza no texto pelas figuras do assentimento da garota em relação aos desejos masculinos, como se observa no enunciado “ela disse que sim”, que é reiterado, na narrativa, como resposta da garota aos apelos a ela dirigidos.

Os atores protagonistas da segunda narrativa são um casal de idosos que se tornam disjuntos do objeto-valor “prazer sexual”. O marido, contudo, está manipulado para querer esse objeto fora do casamento. Assim, um dia ele sai de casa todo arrumado e, quando volta, a mulher, cujo ponto de vista acompanhamos, percebe, como sujeito cognitivo, sujeito do saber, que o marido não teve competência para realizar a performance amorosa, como se observa na passagem: “Afinal, ela o conhecia em todos os gestos e detalhes e soube, desde o primeiro instante, que ele havia falhado.” (SANT’ANNA, 2007, p. 46). Logo, nota-se, na narrativa, o tema do arrefecimento do desejo sexual do casal, recoberto pela figura “eles se aproximavam dos sessenta anos e não mais se procuravam na cama”. Por outro lado, eles revelam competência para manter a relação afetiva, o que se torna perceptível nas figuras “faziam companhia um ao outro e se gostavam” e “ela lhe estendeu uma das mãos, que ele apertou com força”, as quais sugerem, respectivamente, o estado de alma de carinho que mantinham

um pelo outro, bem como o estado feminino de pena pelo fracasso do esposo. É interessante notar que o tema da solidariedade perante o fracasso sexual e o tema do perdão pela traição em nome do amor se manifestam na narrativa associados ao ator feminino.

A primeira relação sexual de uma mulher é narrada na terceira narrativa, que ocorre num espaço aberto, um parque. A mulher simula um orgasmo, e a paixão que prevalece em sua alma é a do medo de ser descoberta pelos passantes. Embora fingindo o prazer – o que, em termos de modalidades veridictórias, constitui-se como uma mentira –, ela se recorda dessa noite como “a melhor de sua vida”. Portanto, ao não querer estar em contato com o objeto, sobrepõe-se o dever de proporcionar prazer ao homem. É o que se observa na passagem “ela simulou um orgasmo para que ele não se decepcionasse”. Medo e sexualidade se entrelaçam, por conseguinte, no texto, em que o objeto-valor “prazer sexual” se revela como uma mentira: “parece, mas não é.” (BARROS, 2001, p. 55). De modo irônico, entretanto, o narrador relata que, por se submeter ao desejo masculino, a noite foi vivenciada intensamente pela mulher, que dela guarda recordações eufóricas.

Na quarta narrativa, os atores exercem o papel temático de mendigos, e o homem procura a mulher debaixo de um viaduto. Ela, como sujeito de estado, permite que ele realize o ato sexual; mas, tomada pelo cansaço, não sente prazer. A mulher, ao possibilitar que o homem entre em conjunção com o objeto valor “prazer sexual”, submete-se, pois, a seu desejo, como ocorre na narrativa anterior. Isso pode ser observado na passagem: “ela nada obteve que se assemelhasse a um prazer, pois a única coisa que estava apta a sentir além da fome era um tremendo cansaço.” (SANT’ANNA, 2007, p. 46).

Um noivado é o motivo da quinta narrativa, na qual a mulher sente o estado passional de repulsa em relação ao noivo, como se nota nas figuras “ele era muito gordo e estava sempre transpirando” e “quando ele a beijou na boca, ela o sentiu repulsivo e teve certeza de que iria traí-lo depois do casamento”. A figura “ela pensou que ele era muito chato” concretiza ainda o tema da insatisfação do ator feminino em relação ao noivo. Assim, a noiva, a quem o narrador atribui o ponto de vista, está manipulada por um querer-fazer: – ter força para abandonar o noivo, – mas não pode-fazer, tornando-se incompetente para a ação, o que lhe ocasiona um “tumulto modal”⁶. Contudo, ela simula o estado de alma de felicidade quando a irmã a visita, como se nota na passagem “quando a irmã veio cumprimentá-los, ela se aconchegou a ele de um modo diferente. Porque nunca admitiria que se percebesse o triste

⁶De acordo com Bertrand (2003, p. 370), as paixões “se traduzem no discurso por uma disposição complexa de modalidades, muito frequentemente contraditórias e incompatíveis, criando um verdadeiro tumulto modal”. Nesse caso, as modalidades contraditórias são o querer-fazer a que se sobrepõe o não poder-fazer, que é mais intenso.

fracasso que eles eram.” (SANT’ANNA, 2007, p. 47). Observa-se, pois, nessa narrativa, a oposição entre essência e aparência, e a mulher encontra-se em estado de submissão a um homem de quem não gostava, porque não acreditava ser competente para conquistar outro companheiro (por não ser jovem), o que a leva a suportar o noivo, embora esteja infeliz.

O tema da iniciação sexual feminina constitui a trama da sexta narrativa, na qual a mulher entra em conjunção com o objeto-valor “prazer sexual”, como revelam as figuras “ele deu um beijo nela, na boca. E depois no pescoço e no ouvido. Ela mostrou para ele a pele toda arrepiada”. Ele tira a roupa dela e a beija “em todas as partes do corpo”. Nessa narrativa, o sujeito feminino descobre a sexualidade de forma prazerosa, como demonstram as figuras “ela enterrou as unhas nos ombros dele e disse que nunca fizera aquilo antes e que era muito bom”. O texto revela, pois, o tema da descoberta do prazer sexual pela mulher que inicia sua vida amorosa.

A sétima narrativa trata do vigésimo aniversário de casamento de um casal, que sai para comemorar a data em um dos melhores restaurantes da cidade. Ao retornarem para casa, levemente embriagados, o marido leva a esposa para a cama nos braços. Assim, a figura “De brincadeira, ele a carregou nos braços para a cama” manifesta a retomada nostálgica do tema da tradicional noite de núpcias. O sujeito masculino, a quem o narrador delega o ponto de vista, está manipulado pelo desejo de reviver a experiência da comunhão sexual de outrora, da época de juventude, como se nota na passagem:

[...] ela se encontrava bastante desejável para uma mulher de mais de quarenta anos. E ele foi tirando a roupa dela, peça por peça. Explorando-a inteiramente nua, como se fosse pela primeira vez, ele verificou que o corpo dela mostrava uma porção de estrias e veias azuis. Ele bem que tentou o máximo, aquela noite, mas simplesmente não conseguiu afastar seus pensamentos daquelas veias azuis. (SANT’ANNA, 2007, p. 47).

O marido, portanto, deseja realizar a conjunção com o objeto-valor “prazer sexual”; no entanto, fracassa, ao querer reviver nostalgicamente o prazer antigo, associado à noite de núpcias. Logo, ao querer-fazer, para o qual estava manipulado, sobrepõe-se o não poder-fazer – a sua impotência –, pelo fato de a mulher jovem não mais existir. Há, portanto, um arrefecimento do prazer masculino devido ao peso da idade feminina. Notam-se, desse modo, no nível da enunciação e a ironia do narrador ao levar-nos, como enunciatários, a apreender o tema da crítica ao comportamento patriarcal do homem, que vê o sujeito feminino como objeto que deve se manter sempre jovial para lhe proporcionar prazer.

Na oitava narrativa, o narrador projeta um ator no papel temático de um homem que tem um olho de vidro e usa uma venda negra para ocultá-lo. Ele questiona sua parceira, perguntando-lhe se ela amaria alguém com um olho de vidro. A mulher sugere que sim,

quando o sanciona de maneira positiva, dizendo que “a venda negra nos olhos até o tornava atraente, misterioso.” (SANT’ANNA, 2007, p. 48). O homem, bêbado, diz que “as pessoas tinham o dever de se conhecer ‘até o fundo’.” (SANT’ANNA, 2007, p. 48). Em seguida, ele arranca o olho de vidro, joga-o dentro do copo de laranja da parceira e a manipula por tentação, ao oferecer-lhe um objeto-valor positivo, a paixão eterna, quando lhe diz que, se ela bebesse o suco com o olho dentro, ele ficaria apaixonado para sempre. A narrativa termina com o relato do narrador, que afirma: “Ela bebeu”. (SANT’ANNA, 2007, p. 48). Constata-se, portanto, que a mulher se deixa manipular, tentada pela oferta, e que o narrador, uma vez mais, tematiza a sujeição da mulher ao desejo masculino.

A primeira noite de núpcias de um casal é relatada na nona narrativa, na qual o homem exerce o papel temático de um sargento de polícia. Nessa noite, ocorre a dúvida do sujeito em relação à virgindade da esposa. O narrador observa que o marido “era um sujeito fechado, guardava as coisas para si mesmo, refletindo nelas”. (SANT’ANNA, 2007, p. 48). Ele procura vestígios de sangue no lençol na manhã seguinte, enquanto ela está no banheiro, e, nada encontrando, pensa: “um sargento da polícia ninguém passa para trás”. Na noite seguinte, “ele sai para a rua, embora estivesse em lua de mel”, e, quando volta, bêbado, dá vinte e cinco facadas na esposa, deixando “o lençol empapado de sangue.” (SANT’ANNA, 2007, p. 48). Como sujeito de fazer, o marido leva a mulher a entrar em disjunção com o objeto-valor “vida”. A figura “vinte e cinco facadas”, que leva à morte o sujeito feminino, manifesta o tema da violência contra a mulher. O assassinato realizado pelo homem, no nível do enunciado, revela a crítica irônica do narrador, no nível da enunciação, em relação aos valores patriarcais, uma vez que o sujeito masculino valoriza a mulher apenas e unicamente pelo objeto-valor virgindade.

A décima narrativa também trata da relação sexual de um casal. O homem está manipulado pelo desejo de acender a luz do quarto para ver a mulher nua. Ela consente, como se torna perceptível no enunciado “ela disse que sim, fechando os olhos”; mas seu estado de alma é de vergonha em relação a seu próprio corpo. O homem, exercendo o papel de sujeito virtual, pede que a parceira se deixe fotografar nua na manhã seguinte; e, quando ela lhe pergunta o motivo, ele responde que gostaria de guardar a foto como lembrança. Manifesta-se, nessa narrativa, o tema da efemeridade da beleza, que pode eternizar-se por meio da arte fotográfica. Esse tema se concretiza na alusão à figura do círculo, a que faz referência o narrador, ao exteriorizar o pensamento do homem: “Ele estava pensando que o sistema deles era um círculo e eles desceriam novamente ao fundo e que um dia o círculo poderia se romper.” (SANT’ANNA, 2007, p. 48).

Nessa narrativa, o narrador alude, portanto, ao tema da inevitável ação do tempo sobre o ser humano, da efemeridade – enfim, da beleza física. Assim, o corpo feminino jovem,

sujeito ao envelhecimento, romperia o círculo da perfeição da beleza física, observada pelo sujeito masculino no momento da comunhão sexual. Conforme relata o narrador, tal experiência da ruptura do círculo⁷ faria com que eles permanecessem “sempre no fundo, atolados no lodo do fundo.” (SANT’ANNA, 2007, p. 48). A fotografia, que ele, como sujeito virtual, queria fazer teria a função de eternizar a beleza física feminina, como se nota na figura “restaria uma lembrança dela assim: jovem, bonita e nua”. A narrativa, portanto, remete ao tema da efemeridade da beleza humana e da eternidade da arte fotográfica.

A décima primeira narrativa trata da relação de um casal e tem um desfecho atípico quanto à maioria das narrativas anteriores. O marido volta tarde para casa e, sempre bêbado, tem o hábito de bater na esposa. A figura “batia nela e nos meninos” revela o tema da violência masculina contra a mulher e os filhos. Nessa narrativa, novamente, embora o sujeito feminino se mostre inicialmente submisso ao masculino, passa a manifestar sua vingança, quando a violência se dirige aos filhos. Isso se revela na figura “nela própria, a mulher ainda podia suportar. Mas nos meninos não”, a qual sugere uma transformação no percurso da mulher, tendo em vista as narrativas anteriores, pois ela passa de sujeito de estado, aquele que sofre a ação, para um sujeito que reage perante a agressão sofrida.

Assim, o clímax da narrativa se dá no momento em que, em certo dia, a esposa espera pela volta do marido, e, quando ele chega bêbado, ela o agride. As figuras “segurando o ferro de passar” e “encontrou uma agilidade que nunca possuía e acertou em cheio um golpe na cabeça dele” revelam o tema da violência nas relações afetivas. Cumpre notar, pois, nessa narrativa, que o marido provocou o sentimento de “malevolência” na mulher. Nesse caso, o fazer da mulher se associa a seu estado de revolta, tornando-a um sujeito competente para poder-fazer: assassinar o marido, numa forma de autoafirmação que a leva a destruir o ofensor. Portanto, as figuras “ela montou sobre o corpo dele caído, já sentindo um cadáver” e “desferiu vários golpes na cabeça dele, até cansar” remetem à paixão da vingança da esposa contra o marido, de acordo com Barros (1988, p. 67). Nessa perspectiva, o ator feminino, neste momento da narrativa, exerce o papel temático de protetora dos filhos, como se nota nas figuras “foi até o quarto dos meninos. Ajeitando as cobertas sobre eles, deu um leve beijo em cada um deles” (SANT’ANNA, 2007, p. 49), de modo a concretizar o tema do zelo materno.

Uma mulher que se enfurece com a demora do companheiro em retornar do trabalho é a trama da décima segunda narrativa. Modalizada pelo poder fazer, a mulher golpeia um

⁷ Para Chevalier e Gheerbrant (1992, p. 250), o círculo, por se associar ao movimento circular perfeito, imutável e sem início ou fim, simboliza a eternidade em sua imutabilidade. Na narrativa, a juventude feminina permaneceria eternizada apenas na fotografia.

quadro que pertencia ao homem, o que revela a paixão da revolta feminina frente ao descaso masculino em relação a ela. Ao se dar conta de que havia destruído o quadro do companheiro, a mulher simula sofrer perante a atitude tomada, ao tentar chorar, o que não consegue: ela queria crer que sofria, mas não soube simular seu sofrimento, o que revela a mentira: parecia sofrer, mas não sofria. Quando o homem, finalmente, retorna ao apartamento, ele pergunta-lhe por que ela fizera aquilo, e ela lhe confessa que fora por sua demora. Eles discutem; ela diz que quer morrer; e o homem, impulsivamente, diz-lhe: “pois então morra”.

Isso a leva a aproximar-se da janela do quinto andar, e o homem, temeroso de que ela se atirasse dali, pula e agarra-a pelas costas, gritando que “ela era uma neurótica”; em seguida, ela lhe dá um tapa no rosto, e ele a empurra, atirando-a ao chão. Tais atitudes revelam novamente o tema da violência nas relações amorosas. O homem, apesar de temer que ela se tenha machucado, percebe que a companheira, em vez de ter-se amparado para amenizar os danos da queda, “preferiu cair com violência e escândalo contra o assoalho”. Quando ele a vê soluçando baixinho, e mais calma no momento posterior à queda, manifesta o desejo de querer-ser outra pessoa e de que existisse um outro quarto no apartamento para onde pudesse ir. Como não havia, ele pensou em se trancar no banheiro. Próximo ao desenlace da narrativa, a mulher, ainda caída no chão, estava “com as pernas inteiramente descobertas”, como relata o narrador. Nesse momento, o homem, manipulado pelo desejo, tenta realizar o ato sexual, como se evidencia na figura “foi chegando a mão devagarinho”. Ela se nega inicialmente a realizar o ato, como concretiza a figura “as pernas dela se fecharam, tensas, como numa recusa”. No entanto, o sujeito masculino, como destinador manipulador, continua a acariciá-la, até que ela cede a seu desejo, o que se nota em “ela foi se afrouxando, aos poucos, oferecendo-se”, figura que remete novamente ao tema da sujeição feminina frente ao desejo masculino.

Na última narrativa, a trama se refere à paixão amorosa entre um casal. As figuras “estavam apaixonados um pelo outro” e “quando eles terminaram mais uma vez de se amar” concretizam o tema da comunhão afetiva e sexual do casal. Por outro lado, na fala do ator protagonista que o narrador relata no enunciado “ele era meio teatral e disse que as perfeitas histórias de amor terminam com a morte” (SANT’ANNA, p. 50), apreende-se o diálogo que o narrador estabelece, no nível da enunciação, com *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, uma vez que, na narrativa, há a alusão ao final da tragédia do escritor inglês. A seguir, o narrador relata o pensamento do protagonista, ao afirmar que, se o casal da tragédia de Shakespeare tivesse sobrevivido, “chegaria um tempo em que Romeu e Julieta brigariam por coisas mesquinhas e ridículas.” (SANT’ANNA, 2007, p. 50). A mulher, a quem o narrador delega a voz, criando o

efeito de sentido de verdade para o texto, tomada pela paixão do medo, indaga, então, ao companheiro: “O que faremos se isso começasse a acontecer?” (SANT’ANNA, 2007, p. 50).

O protagonista sugere que eles poderiam levar o fogão até o quarto, abrir os interruptores, despirem-se e deitarem abraçados, “como se nada estivesse acontecendo”, quando, na verdade, o gás penetraria em suas narinas, levando-os a “um sono que nunca haveria de se dissipar” – figura que nos remete ao tema da morte. A morte teria, assim, a possibilidade de perpetuar uma narrativa de comunhão perfeita, no auge da paixão amorosa, como na tragédia shakespeariana. A seguir, o protagonista masculino, gargalhando da situação, diz que o suicídio proposto por ele seria “completamente indolor”. Enfim, a narrativa termina com o pensamento da companheira, que o narrador relata, observando que ela nunca saberia se “ele estava brincando ou falando a sério.” (SANT’ANNA, 2007, p. 50). Desse modo, o narrador sugere um final aberto para a narrativa em termos do destino do casal. No entanto, o que importa é a afirmativa do ator protagonista, simulacro do enunciador, que não acredita num final feliz para uma história de amor que perdure no tempo, para além do período intenso, mas fugaz, da paixão amorosa.

4 Considerações finais

Nosso objetivo, neste artigo, foi analisar a relação afetiva dos atores no conto “Romeu e Julieta” (2007), de Sérgio Sant’Anna. Os atores feminino e masculino, em todas as treze pequenas narrativas que constituem o texto, não possuem nomes que os individualizem, porque representam as relações afetivas entre homens e mulheres na contemporaneidade. Os contos tratam de relações amorosas de casais em distintas fases da vida, desde o garoto que, na primeira narrativa, vence o estado de timidez, convida a garota para ir ao cinema e se inicia afetiva e sexualmente, passando por narrativas que tematizam o amor entre casais de diversas classes sociais, nas quais a mulher geralmente se submete ao desejo do parceiro, relegando seu desejo a um segundo plano. Nessa perspectiva, pode-se observar que, embora o enunciador esteja inserido na contemporaneidade, geralmente cria perfis masculinos estereotipados, em que o homem revela traços de comportamento da sociedade patriarcal.

É importante ressaltar, também, que a última narrativa trata da relação de um jovem casal que se ama; mas o homem manifesta, como alterego do enunciador, o ponto de vista segundo o qual não existem histórias de amor perfeitas; por isso, sugere que, antes de elas se

desgastarem, o que fatalmente aconteceria, o suicídio do casal, que vive um momento de êxtase amoroso, seria a solução, como ocorre na tragédia shakespeariana que dá título ao conto.

Tratando, pois, preponderantemente de temas como a violência nas relações afetivas, a sujeição da mulher ao desejo do homem e a sobreposição do sexo ao amor, o narrador, em “Romeu e Julieta”, reflete sobre as relações afetivas contemporâneas. Além disso, ao finalizar o conto com uma narrativa na qual o ator masculino pensa na morte como forma de perpetuar a paixão juvenil, sugere, ironicamente, a descrença na perenidade das relações amorosas, que só se restringiriam a momentos fugazes de paixão.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Tipos de discurso na prosa. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**. Fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 2001.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1992.

DASCALTAGNÈ, Regina. Vozes e sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DASCALTAGNÈ, Regina (Org.). **Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 78-107.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

PORTO, Ana Paula Teixeira. A literatura e o discurso crítico: Sérgio Sant’Anna em debate. **Revista Literatura e autoritarismo**, [S.l.], n. 6, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num6/ass05/pag01.html>>. Acesso em: 14 out. 2017.

SANT’ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.