

# ANÁLISE TEXTUAL DE UM CONTO DE EDGAR POE

## A ANALISE TEXTUAL

A análise estrutural da narrativa está atualmente em plena elaboração. Todas as pesquisas têm uma mesma origem científica: a semiologia ou a ciência das significações; mas já acusam entre elas (e isso é bom) divergências, segundo o olhar crítico que cada uma lança sobre o estatuto científico da semiologia, isto é, sobre o seu próprio discurso. Essas divergências (construtivas) podem unificar-se sob duas grandes tendências: segundo a primeira, a análise, diante de todas as narrativas do mundo, busca estabelecer um *modelo narrativo*, evidentemente formal, uma estrutura ou uma gramática da Narrativa, a partir dos quais (uma vez encontrados), cada narrativa particular será analisada em termos de *desvio*; de acordo com a segunda tendência, a narrativa é imediatamente subsumida (pelo menos quando se presta a isso) sob a noção de "Texto", espaço, processo de significações em trabalho, numa palavra *significância* (voltaremos a esta palavra para defini-la), que se observa não como um produto acabado, fechado, mas como uma produção em vias de se fazer, "liga-

da" a outros textos, outros códigos (é o *intertextual*), articulada assim com a sociedade, com a História, não segundo vias deterministas, mas citacionais. Deve-se portanto, de certa maneira, distinguir *análise estrutural* de *análise textual*<sup>12</sup>, sem querer aqui declará-las antagônicas: a análise estrutural propriamente dita se aplica principalmente à narrativa oral (ao mito); a análise textual, que se tentará praticar nas páginas a seguir, aplica-se exclusivamente à narrativa escrita.

A análise textual não busca *descrever* a estrutura de uma obra; não se trata de registrar uma estrutura, mas antes de produzir uma estruturação móvel do texto (estruturação que se desloca de leitor a leitor ao longo da História), de permanecer no volume do significante da obra, na sua *significância*. A análise textual não procura saber por que o texto é determinado (reunido como termo de uma causalidade), mas antes como ele *explode* e se dispersa. Vamos tomar então um texto narrativo, uma narrativa, e vamos lê-la, tão lentamente quanto for preciso, parando tão freqüentemente quanto for necessário (a *folga* é uma dimensão capital do nosso trabalho), tentando localizar e classificar *sem rigor* não todos os sentidos do texto (seria impossível, pois o texto é aberto ao infinito: nenhum leitor, nenhum sujeito, nenhuma ciência pode parar o texto), mas as formas, os códigos segundo os quais os sentidos são possíveis. Vamos localizar as *avenidas* do sentido. Nosso objetivo não é encontrar o sentido, nem mesmo *um* sentido do texto, e nosso trabalho não se aparenta com uma crítica literária do tipo hermenêutica (que procura interpretar o texto segundo a verdade que ela acredita estar escondida nele), como é o caso, por exemplo,

12. No meu livro *S/Z* (Paris, Éd. du Seuil, 1970 [col. "Points", 1976]), tentei uma análise textual de uma narrativa inteira (o que não pode ser feito aqui, por razões de espaço).

da crítica marxista ou da crítica psicanalítica. Nosso objetivo é chegar a conceber, a imaginar, a viver o plural do texto, a abertura da significância. A meta desse trabalho não se limita portanto, sente-se isso, ao tratamento universitário do texto (ainda que abertamente metodológico), nem mesmo à literatura em geral; ela toca numa teoria, numa prática, numa escolha que se encontram presas no combate dos homens com os signos.

Para proceder à análise textual de uma narrativa, vamos seguir certo número de disposições operacionais (falemos de regras elementares de manipulação, de preferência a princípios metodológicos: a palavra seria por demais ambiciosa e principalmente ideologicamente discutível, na medida em que o "método" postula demasiadas vezes um resultado positivista). Reduziremos essas disposições a quatro medidas expostas sumariamente, preferindo deixar a teoria correr na análise do próprio texto. Diremos, por enquanto, apenas o que é necessário para *começar* o mais depressa possível a análise do conto que escolhemos.

1. Vamos recortar o texto que proponho para o nosso estudo em segmentos contíguos e em geral bem curtos (uma frase, uma porção de frase, no máximo um grupo de três ou quatro frases); numeraremos esses fragmentos a partir de 1 (para cerca de dez páginas, há 150 segmentos). Esses segmentos são unidades de leitura, razão por que propus chamá-las de *lexias*<sup>13</sup>. Uma *lexia* é evidentemente um significante textual; mas como o nosso objetivo não é aqui observar significantes (o nosso trabalho não é estilístico), mas sentidos, o recorte não precisa ser fundamentado teoricamente (estando no *discurso*, e não na *língua*, não devemos esperar que haja

---

13. Para uma análise mais estrita da noção de *lexia*, assim como, aliás, para as disposições operacionais a seguir, sou obrigado a remeter a *S/Z*, *op. cit.*

uma homologia fácil de perceber entre o significante e o significado; não sabemos como um corresponde ao outro e, por conseguinte, não devemos aceitar cortar o significante sem ser guiado pelo recorte subjacente do significado). Em suma, o parcelamento do texto narrativo em lexias é puramente empírico, ditado por uma preocupação de comodidade: a lexia é um produto arbitrário, é simplesmente um segmento no interior do qual se observa a repartição dos sentidos; é o que os cirurgiões chamariam de campo operatório: a lexia útil é aquela em que não passa senão um, dois ou três sentidos (superpostos no *volume* do trecho do texto).

2. Para cada lexia, observamos os sentidos que aí são suscitados. Por *sentido*, não entendemos evidentemente o sentido das palavras ou grupos de palavras tais como o dicionário e a gramática, enfim o conhecimento da língua, bastariam para dar conta. Entendemos as *conotações* da lexia, os sentidos segundos. Esses sentidos de conotação podem ser *associações* (por exemplo, a descrição física de uma personagem, estendida a várias frases, pode não ter senão um significado de conotação, que é a “nervosidade” dessa personagem, ainda que a palavra não figure no plano da denotação); podem ser também *relações*, resultar de se pôr em relação dois lugares, às vezes muito distantes, do texto (uma ação começada aqui pode completar-se, terminar lá adiante, muito mais longe). As lexias serão, se assim posso dizer, peneiras tão finas quanto possível, graças às quais “decantaremos” os sentidos, as conotações.

3. Nossa análise será progressiva: percorreremos passo a passo o comprimento do texto, pelo menos postulativamente, pois, por razões de espaço, não poderemos dar aqui senão dois fragmentos de análise. Isso quer dizer que não visaremos a destacar as grandes massas (retóricas) do texto; não construiremos um plano do texto e não procuraremos a

sua temática; numa palavra, não faremos uma *explicação* do texto, a menos que se dê à palavra “*explicação*” o seu sentido etimológico, na medida em que *desdobraremos* o texto, o folheado do texto. Deixaremos para a nossa análise o andamento mesmo da *leitura*; simplesmente, essa leitura será, de algum modo, filmada em *câmara lenta*. Essa maneira de proceder é teoricamente importante: ela significa que não visamos a reconstituir a estrutura do texto, mas a acompanhar a sua estruturação, e que consideramos a estruturação da leitura mais importante do que a da composição (noção retórica e clássica).

4. Enfim, não ficaremos excessivamente preocupados se, em nosso levantamento, “esquecermos” sentidos. O esquecimento dos sentidos, de certo modo, faz parte da leitura: o que nos importa é mostrar *pontos de partida* de sentidos, não pontos de chegada (no fundo, será o sentido alguma coisa mais do que a partida?). O que fundamenta o texto não é uma estrutura interna, fechada, contabilizável, mas o *desemboçar* do texto noutros textos, noutros códigos, noutros signos; o que faz o texto é o intertextual. Começamos a entrever (por outras ciências) que a pesquisa deve pouco a pouco se familiarizar com a conjunção dessas duas idéias que passaram durante muito tempo por contraditórias: a idéia de estrutura e a idéia de infinito combinatório; a conciliação dessas duas postulações se impõe a nós agora porque a linguagem, que começamos a conhecer melhor, é ao mesmo tempo infinita e estruturada.

Essas observações bastam, acredito, para começar a análise do texto (deve-se ceder sempre à impaciência do texto, nunca esquecer, sejam quais forem os imperativos do estudo, que o *prazer* do texto é a nossa lei). O texto que foi escolhido é uma curta narrativa de Edgar Poe, na tradução de Baudelaire: *La vérité sur le cas de M. Valdemar* [*A verdade sobre*

o caso do sr. Valdemar]<sup>14</sup>. A minha escolha – pelo menos conscientemente, pois talvez tenha sido o meu inconsciente que escolheu – foi ditada por duas considerações didáticas: eu precisava de um texto bem curto para poder dominar inteiramente a superfície significativa (a seqüência das lexias) e bem denso simbolicamente, de modo que o texto analisado nos toque continuamente, além de qualquer particularismo: quem não ficaria tocado por um texto cujo “assunto” declarado é a morte?

Devo acrescentar, por franqueza, o seguinte: analisando a significância de um texto, nós nos absteremos voluntariamente de tratar certos problemas; não se falará do autor, Edgar Poe, nem da história literária de que ele faz parte; não se levará em conta o fato de que o trabalho vai ser feito sobre uma tradução: tomaremos o texto tal qual está, tal como o lemos, sem nos preocupar com saber se, numa Faculdade, ele pertenceria aos anglicistas mais do que aos galicistas ou aos filósofos. Isso não quer dizer forçosamente que esses problemas não passarão por nossa análise; pelo contrário, *passarão*, no sentido próprio do termo: a análise é uma *travessia* do texto; esses problemas podem ser encontrados a título de *citações* culturais, de partidas de código, não de determinações.

Uma última palavra, que talvez seja de conjuração, de exorcismo: o texto que vamos analisar não é nem lírico nem político, não fala nem do amor nem da sociedade, fala da morte. Vale dizer que teremos de suspender uma censura particular: aquela que está ligada ao *sinistro*. Fá-lo-emos persuadindo-nos de que qualquer censura vale pelas outras: falar da morte fora de toda religião é suspender ao mesmo tempo o interdito religioso e o interdito racionalista.

---

14. *Histoires extraordinaires* [Histórias extraordinárias], trad. fr. de Charles Baudelaire, Paris, NRF; Livre de Poche, 1969, pp. 329-45.

## ANÁLISE DAS LEXIAS 1 A 17

## (1) A verdade sobre o caso do sr. Valdemar

(2) *Que o caso extraordinário do sr. Valdemar tenha suscitado uma discussão, não há por certo motivo para se admirar. Teria sido milagre se não fosse assim – particularmente em tais circunstâncias.* (3) *O desejo de todas as partes interessadas em manter secreto o caso, pelo menos no presente, ou esperando a oportunidade de nova investigação, e os nossos esforços para ter êxito cederam lugar* (4) *a uma narrativa truncada ou exagerada que se propagou pelo público e que, apresentando o caso sob as cores mais desagradavelmente falsas, tornou-se naturalmente a fonte de um grande descrédito.*

(5) *Agora tornou-se necessário que eu dê os fatos, pelo menos tanto quanto eu mesmo os compreendo.* (6) *Sucintamente, aqui estão eles:*

(7) *A minha atenção, nestes três últimos anos, vinha sendo chamada repetidas vezes para o magnetismo;* (8) *e, há cerca de nove meses, este pensamento veio de modo quase repentino à minha mente, de que na série das experiências feitas até agora* (9) *havia uma notabilíssima e inexplicabilíssima lacuna:* (10) *ninguém havia sido ainda magnetizado in articulo mortis.* (11) *Restava a saber,* (12) *primeiro, se em semelhante estado existia no paciente uma receptividade qualquer ao influxo magnético;* (13) *em segundo lugar, se, em caso afirmativo, ela era atenuada ou aumentada pela circunstância;* (14) *terceiro, até que ponto e por quanto tempo as investidas da morte podiam ser interrompidas pela operação.* (15) *Havia outros pontos a verificar,* (16) *mas estes eram os que mais excitavam a minha curiosidade,* (17) *– particularmente o último, por causa do caráter imensamente grave de suas conseqüências.*

(1) “*A verdade sobre o caso do sr. Valdemar.*”

A função do título não foi bem estudada, pelo menos de um ponto de vista estrutural. O que se pode dizer de imediato é que a sociedade, por motivos comerciais, tendo necessidade de assimilar o texto a um produto, a uma mercadoria, precisa de operadores de *marca*: o título tem por função marcar o início do texto, isto é, constituir o texto como mercadoria. Todo título tem então vários sentidos simultâneos, pelo menos dois: 1. aquilo que ele enuncia, ligado à contingência do que vem adiante; 2. o próprio anúncio de que um trecho de literatura vai seguir (isto é, de fato, uma mercadoria); noutras palavras, o título tem sempre uma dupla função: enunciativa e dêitica.

a. Anunciar uma verdade é estipular que há um enigma. A colocação do enigma resulta (no plano dos significantes): da palavra *verdade*; da palavra *caso* (aquilo que é excepcional, portanto marcado, portanto significante e, por conseguinte, de que é preciso encontrar o sentido); do artigo definido *a* (só existe uma verdade, será portanto necessário todo o trabalho do texto para ultrapassar essa porta estreita); da forma catafórica implicada pelo título: o que segue vai realizar o que é anunciado, a resolução do enigma já está anunciada; note-se que o inglês diz: “*The facts in the case...*”: o significado visado por Poe é de ordem empírica, o que visa o tradutor francês (Baudelaire) é hermenêutico: a verdade remete então aos fatos exatos, mas também talvez ao sentido deles. Seja como for, esse primeiro sentido da *lexia* se codificará: *Enigma, colocação* (o *Enigma* é o nome geral de um código, a *colocação* é apenas um termo dele).

b. Poder-se-ia dizer a verdade sem anunciá-la, sem se referir à palavra. Se se fala daquilo que se vai dizer, se se desdobra a linguagem em duas camadas das quais a primeira recobre de certo modo a segunda, outra coisa não se faz senão recorrer a uma metalinguagem. Há portanto aqui a presença do código *metalingüístico*.

c. Esse anúncio metalingüístico tem uma função *aperitiva*: trata-se de pôr o leitor em apetite (procedimento que se aparenta com o “suspense”). A narrativa é uma mercadoria cuja proposição vem precedida de um “pregão”. Esse “pregão”, esse “*appetizer*”, é um termo do código narrativo (rétorica da narração).

d. Um nome próprio deve sempre ser interrogado cuidadosamente, pois o nome próprio é, por assim dizer, o princípio dos significantes; suas conotações são ricas, sociais e simbólicas. Pode-se ler no nome *Valdemar* pelo menos as duas conotações seguintes:

1. presença de um código sócio-étnico: seria um nome alemão? eslavo? Em todo caso, não é anglo-saxão; esse pequeno enigma, que aqui está implicitamente formulado, será resolvido no n.º 19 (*Valdemar* é polonês); 2. “*Valdemar*” é “o vale do mar”; o abismo oceânico, a profundeza marinha é um tema caro a Poe: a voragem refere àquilo que está duas vezes fora da natureza, debaixo das águas e debaixo da terra. Há portanto aqui, do ponto de vista da análise, a marca de dois códigos: um código sócio-étnico e um (ou o) código simbólico (voltaremos a esses códigos um pouco adiante).

e. Dizer “sr. (senhor) *Valdemar*” não é a mesma coisa do que dizer “*Valdemar*”. Em muitos contos, Poe usa simples prenomes (*Ligeia*, *Eleonora*, *Morella*). A presença deste *senhor* carrega um efeito de realidade social, de real histórico: o herói é socializado, faz parte de uma sociedade definida, na qual é dotado de um título civil. Há que se notar pois: código social.

(2) “*Que o caso [extraordinário] do sr. Valdemar tenha suscitado uma discussão, não há por certo motivo para se admirar. Teria sido milagre se não fosse assim – particularmente em tais circunstâncias.*”

a. Essa frase (e as que a seguem imediatamente) tem como função evidente irritar a espera do leitor, e é por isso

que são aparentemente insignificantes: o que se quer é a solução do enigma colocado no título (a “verdade”), mas esse enigma, mesmo a sua exposição fica retardada. Há então que se codificar: retardamento na colocação do enigma.

b. Mesma conotação que em (1) c: trata-se de excitar o apetite do leitor (Código narrativo).

c. a palavra *extraordinário* é ambígua: refere-se àquilo que sai da norma, mas não necessariamente da natureza (se o caso permanecer um caso “médico”), mas pode também referir-se ao que é sobrenatural, passado para a transgressão (é o “fantástico” das histórias – precisamente “extraordinárias” – que Poe conta). A ambigüidade da palavra é aqui significante: tratar-se-á de uma história horrível (fora dos limites da natureza) e no entanto coberta pelo álibi científico (conotado aqui pela “discussão”, que é uma palavra de eruditos). Essa liga é de fato cultural: a mistura de estranho com científico teve o seu apogeu nessa parte do século XIX a que pertence, em linhas gerais, Poe: excitava-se em observar cientificamente o sobrenatural (magnetismo, espiritismo, telepatia etc.); a sobrenatureza toma o álibi racionalista, científico; tal é o grito visceral desta idade positivista: se se pudesse acreditar *cientificamente* na imortalidade! Esse código cultural, que se chamará aqui, para simplificar, de código científico, terá uma grande importância na narrativa toda.

(3) “*O desejo de todas as partes interessadas em manter secreto o caso, pelo menos no presente, ou esperando a oportunidade de nova investigação, e os nossos esforços para ter êxito cederam lugar [...]*”

a. Mesmo código científico, retomado pela palavra “investigação (que é também um termo policial: conhece-se a fortuna do romance policial na segunda metade do século XIX, a partir de Poe, precisamente; o importante, ideologicamente e estruturalmente, é a conjunção do código do enig-

ma policial com o código da ciência – do discurso científico –, o que prova que a análise estrutural pode muito bem colaborar com a análise ideológica).

b. Os móveis do segredo não são enunciados; podem proceder de dois códigos diferentes, conjuntamente presentes na leitura (ler é também, silenciosamente, imaginar o que não é dito):

1. o código científico-deontológico: os médicos e Poe, por lealdade, prudência, não querem tornar público um fenômeno que não está esclarecido cientificamente; 2. o código simbólico: há um tabu sobre a Morte viva: as pessoas se calam porque é horrível. Há que se dizer de imediato (embora adiante se deva voltar a isso com insistência) que esses dois códigos são *indecidíveis* (não se pode escolher um contra o outro), e que essa indecidibilidade mesma é que faz a boa narrativa.

c. Do ponto de vista das *ações* narrativas (é a primeira que encontramos), aqui tem início uma seqüência: “manter escondido” implica de fato, logicamente (ou pseudologicamente), operações conseqüentes (por exemplo: desvendar). É então necessário colocar aqui o primeiro termo de uma seqüência acional: *Manter escondido*, cuja continuação encontraremos mais tarde.

(4) “[...] *a uma narrativa truncada ou exagerada que se propagou pelo público e que, apresentando o caso sob as cores mais desagradavelmente falsas, tornou-se naturalmente a fonte de um grande descrédito.*”

a. A demanda da verdade, isto é, o enigma, foi colocada já duas vezes (pela palavra “verdade” e pela expressão “caso extraordinário”). O enigma é aqui colocado pela terceira vez (colocar um enigma, em termos estruturais, quer dizer enunciar: *há um enigma*), alegando o erro a que ele dá azo: o erro, colocado aqui, justifica retroativamente, por

anáfora, o título (“*A verdade sobre...*”). A redundância operada sobre a *colocação* do enigma (repete-se de várias maneiras que existe um enigma) tem valor aperitivo: trata-se de excitar o leitor, de conseguir clientes para a leitura.

b. Na seqüência acional “Esconder”, aparece um segundo termo: é o efeito do segredo, da deformação, da falsa opinião, a acusação de mistificação.

**(5) “Agora tornou-se necessário que eu dê os fatos, pelo menos tanto quanto eu mesmo os compreendo.”**

a. A ênfase colocada sobre “os fatos” supõe o intrincamento de dois códigos, entre os quais, como em (3) *b*, não é possível decidir: 1. a lei, a deontologia científica submete o cientista, o observador ao *fato*; é um velho tema mítico a oposição entre o fato e o rumor; invocado numa ficção (e invocado de maneira enfática, por uma palavra em itálico), o *fato* tem por função estrutural (pois o alcance real deste artifício não engana ninguém) autenticar a história, não fazer acreditar que ela realmente tenha acontecido, mas manter o discurso do real, e não o da fábula. O *fato* é tomado então num paradigma em que se opõe à *mistificação* (Poe reconheceu numa carta particular que a história do sr. Valdemar era uma pura mistificação: *it is a mere hoax*). O código que estrutura a referência ao fato é então o código científico que já conhecemos; 2. entretanto, todo recurso mais ou menos pomposo ao Fato pode ser também considerado como o sintoma de uma disputa entre o sujeito e o simbólico; reclamar agressivamente o triunfo em favor do “Fato unicamente”, reclamar o triunfo do referente é suspeitar da significação, é mutilar o real de seu suplemento simbólico, é um ato de censura contra o significante que *desloca* o fato, é recusar a *outra cena*, a do inconsciente. Ao recusar o suplemento simbólico, o narrador (ainda que seja a nosso ver por uma narrativa fictícia) assume um *papel* imaginário, o do cientista;

o significado da lexia é então o *assimbolismo* do sujeito da enunciação: o *Eu* se dá como assimbólico; a denegação do simbólico faz parte evidentemente do próprio código simbólico.

b. A seqüência acional “Esconder” desenrola-se: o terceiro termo enuncia a necessidade de retificar a deformação encontrada em (4) *b*; essa retificação vale como: *querer desvendar* (o que estava escondido). Essa seqüência narrativa “Esconder” constitui evidentemente a excitação à narrativa; em certo sentido, ela justifica, e por isso mesmo visa a seu *valor* (a seu *valendo por*), na verdade uma mercadoria: eu conto, diz o narrador, *em troca* de uma exigência de contra-erro, de verdade (estamos numa civilização em que a verdade é um valor, isto é, uma mercadoria). É sempre muito interessante tentar separar o *valendo-por* de uma narrativa: em troca do que se conta? Nas *Mil e uma noites*, cada história vale por um dia de sobrevida. Aqui, estamos prevenidos de que a história do sr. Valdemar *vale pela verdade* (apresentada primeiro como contra-deformação).

c. O *Eu* aparece pela primeira vez explicitamente – já estava presente no *nós* de “nossos esforços” (3). A enunciação comporta de fato três *Eu*, isto é, três papéis imaginários (dizer *Eu* é entrar no imaginário): 1. um *Eu* narrador, artista, cujo móvel é a procura do efeito; a esse *Eu* corresponde um *Tu* que é o do leitor literário, aquele que lê “um conto fantástico do grande escritor Edgar Poe”; 2. um *Eu* testemunha, que está em condição de testemunhar sobre uma experiência científica; o *Tu* correspondente é aquele de um júri de cientistas, da opinião séria, do leitor científico; 3. um *Eu* ator, experimentador, aquele que vai magnetizar Valdemar; o *Tu* é então o próprio Valdemar; nestes dois últimos casos, o móvel do papel imaginário é a “verdade”. Temos aqui os três termos de um código a que chamaremos, talvez provisoriamente, código da *comunicação*. Sem dúvida, entre esses três

papéis, há uma outra linguagem, a do inconsciente, que não se enuncia nem *na* ciência, nem *na* literatura; mas essa linguagem, que é literalmente a linguagem do *interdito*, não diz *Eu*: a nossa gramática, com as suas três pessoas, nunca é diretamente aquela do inconsciente.

(6) “*Sucintamente, aqui estão eles:*”

a. Anunciar o que segue cabe à metalinguagem (e ao código retórico); é o marco que indica o início de uma história dentro da história.

b. *Sucintamente* carrega três conotações misturadas e indecidíveis: 1. “Não tenham medo, não vai ser muito longo”: é, no código narrativo, o modo do *fático* (identificado por Jakobson), cuja função é segurar a atenção, manter o contato; 2. “Será breve porque me atenho estritamente aos fatos”: é o código científico, que permite enunciar o “despojamento” científico, a superioridade da instância do fato sobre a instância do discurso; 3. gabar-se de falar com brevidade é, de certo modo, reivindicar contra a palavra, limitar o *suplemento* do discurso, isto é, o simbólico; é falar o código do assimbólico.

(7) “*A minha atenção, nestes três últimos anos, vinha sendo chamada repetidas vezes para o magnetismo:*”

a. Em toda narrativa, é preciso vigiar o *código cronológico*; aqui, neste código (*três últimos anos*), dois valores se mesclam; o primeiro é de algum modo ingênuo; nota-se um dos elementos temporais da experiência que vai ser feita: o tempo de sua preparação; o segundo não tem função diegética, operatória (vê-se isso pela prova de comutação; se o narrador tivesse dito *sete anos* em lugar de *três*, isso não teria tido nenhuma incidência sobre a história); trata-se portanto de um puro efeito de real: o número conota enfaticamente a verdade do fato: o que é *preciso* é reputado *real* (mera

ilusão, já que existe, bem conhecido, um delírio dos números). Notemos que lingüisticamente a palavra *último* é um "schifter", uma embreagem: remete à situação do enunciatador no tempo; reforça portanto a *presença* do testemunho que vai seguir.

b. Aqui começa uma longa seqüência acional, ou pelo menos uma seqüência bem guarnecida de termos; o seu objeto é dar início a uma experiência (estamos sob o álibi da ciência experimental); esse deslanchar, estruturalmente, não é a própria experiência; é um *programa* experimental. Esta seqüência vale na verdade por uma *formulação* do enigma, que já foi colocado repetidas vezes ("há enigma"), mas que ainda não foi formulado. Para não tornar muito pesado o relato da análise, codificaremos à parte o "Programa", ficando entendido que toda a seqüência, por procuração, vale por um termo do código do Enigma. Nesta seqüência "Programa", temos aqui o primeiro termo: colocação do campo científico da experiência, o magnetismo.

c. A referência ao magnetismo é extraída de um código cultural, muito insistente nessa parte do século XIX. A partir de Mesmer (em inglês, "magnetismo" pode dizer-se "*mesmerism*") e do Marquês Armand de Puységur, que tinha descoberto que o magnetismo podia provocar o sonambulismo, magnetizadores e sociedades de magnetismo se tinham multiplicado na França (por volta de 1820); em 1829, tinha sido possível, ao que parece, proceder à ablação indolor de um tumor sob o efeito da hipnose; em 1845, ano do nosso conto, Braid, de Manchester, codifica o hipnotismo provocando uma fadiga nervosa por contemplação de um objeto brilhante; em 1850, no Mesmeric Hospital de Calcutá, obtêm-se partos sem dor. Sabe-se que, em seguida, Charcot classificou estados hipnóticos e circunscreveu o hipnotismo à histeria (1882), mas que, desde então, a histeria, como entidade clínica, desapareceu dos hospitais (a partir do momen-

to em que se parou de observá-la). 1845 marca o apogeu da ilusão científica: acredita-se numa realidade fisiológica da hipnose (ainda que Poe, apontando a “nervosidade” de Valdemar, possa dar a entender a disposição histérica do sujeito).

*d.* Do ponto de vista temático, o magnetismo conota (pelo menos nessa época) uma idéia de *fluido*: há *passagem* de alguma coisa de um sujeito para outro; há um entre-dito (um inter-dito) entre o narrador e Valdemar: é o código da comunicação.

**(8)** “*e, há cerca de nove meses, este pensamento veio de modo quase repentino à minha mente, de que na série das experiências feitas até agora, [...]*”

*a.* O código cronológico (*nove meses*) comporta as mesmas observações que aquelas que foram feitas em (7) *a.*

*b.* Eis o segundo termo da seqüência “Programa”: um domínio foi escolhido em (7) *b.*, o magnetismo; agora ele é recortado; um problema particular vai ser isolado.

**(9)** “[...] *havia uma notabilíssima e inexplicabilíssima lacuna:*”

*a.* A estrutura do “Programa” continua a enunciar-se: eis aqui o terceiro termo: a experiência que ainda não foi feita – e que, portanto, para qualquer cientista cioso de pesquisa, está por fazer.

*b.* Essa falta experimental não é um simples “esquecimento”, ou pelo menos esse esquecimento é fortemente significativo: é pura e simplesmente o esquecimento da Morte; houve um tabu (que vai ser suspenso, no mais profundo horror); a conotação pertence ao código simbólico.

**(10)** “– *ninguém havia sido ainda magnetizado in articulo mortis.*”

*a.* Quarto termo da seqüência “Programa”: o conteúdo da lacuna (há evidentemente destaque da relação entre a asser-

ção da lacuna e a sua definição no código retórico: anunciar/precisar).

b. O latim (*in articulo mortis*), língua jurídica e médica, produz um efeito de cientificidade (código científico), mas também, por intermédio do eufemismo (dizer numa língua pouco conhecida algo que não se ousa dizer na língua corrente), designa um tabu (código simbólico). Parece mesmo que, na Morte, o que é essencialmente tabu é a passagem, o limiar, o "morrer"; a vida e a morte são estados relativamente classificados, entram aliás em oposição paradigmática, são assumidos pelo sentido, o que é sempre tranquilizador; mas a transição entre os dois estados ou, mais exatamente, como será aqui o caso, a *invasão* de um sobre o outro, elude o sentido, gera o horror: há transgressão de uma antítese, de uma classificação.

(11) "*Restava a saber [...]*"

O detalhe do "Programa" é anunciado (código retórico e seqüência acional "Programa").

(12) "*primeiro, se em semelhante estado existia no paciente uma receptividade qualquer ao influxo magnético;*"

a. Na seqüência "Programa", é a primeira troca em miúdos do anúncio feito em (11): trata-se de um primeiro problema a elucidar.

b. Esse mesmo problema I intitula uma seqüência organizada (ou subseqüência do "Programa"); temos aqui o primeiro termo: a formulação do problema; seu objeto é o próprio *ser* da comunicação magnética: ela existe, sim ou não? (a isso se responderá afirmativamente em (78): a distância no texto, muito longa, que separa a pergunta da resposta, é específica da estrutura narrativa: autoriza e até obriga a construir cuidadosamente as seqüências, das quais cada uma é um fio que se trança com as vizinhas).

**(13) “em segundo lugar, se, em caso afirmativo, ela era atenuada ou aumentada pela circunstância;”**

a. Na seqüência “Programa”, localiza-se aqui o segundo problema (note-se que o problema II está ligado ao problema I por uma lógica implicativa: *se sim..., então*; se não, toda a história cairia por terra; a alternativa, *segundo a instância do discurso*, fica portanto truncada).

b. Segunda subseqüência de “Programa”: é o problema II: o primeiro problema concernia ao ser do fenômeno; o segundo concerne à sua *medida* (tudo isso é muito “científico”); a resposta à questão será dada em (82); a receptividade é aumentada: “*Outrora, quando tentara essas experiências com o paciente, nunca tiveram pleno êxito... mas para meu grande espanto [...]*”.

**(14) “terceiro, até que ponto e por quanto tempo as investidas da morte podiam ser interrompidas pela operação.”**

a. É o problema III colocado pelo “Programa”.

b. Esse problema III é, como os outros, formulado – essa formulação será retomada enfaticamente em (17); a formulação implica duas subquestões: 1. até que ponto a hipnose permite que a vida invada a morte? A resposta é dada em (110): *até a linguagem incluída*; 2. por quanto tempo? A essa pergunta não se responderá diretamente: a invasão da morte pela vida (a sobrevivência do morto hipnotizado) cessará ao fim de sete meses, mas será pela intervenção arbitrária do experimentador. Pode-se portanto supor: infinitamente, ou pelo menos indefinidamente nos limites da observação.

**(15) “Havia outros pontos a verificar,”**

O “Programa” menciona outros problemas possíveis de se levantar a propósito da experiência prevista, sob a forma global. A frase equivale ao *et caetera*. Valéry dizia que, na natureza, não havia *et caetera*; pode-se acrescentar: no incons-

ciente tampouco. De fato, o *et caetera* não pertence senão ao discurso *de aparência*: de uma parte, ele parece jogar o jogo científico do grande programa de experimentação, é um operador de pseudo-real; de outra parte, dissimulando, esquivando os outros problemas, reforça o sentido das questões anteriormente enunciadas: o simbólico forte foi pronunciado, o resto não passa, sob a instância do discurso, de uma comédia.

(16) “*mas estes eram os que mais excitavam a minha curiosidade,*”

No “Programa”, trata-se de uma retomada global dos três problemas (a “retomada”, ou o “resumo”, como o “anúncio”, são termos do código retórico).

(17) “*— particularmente o último, por causa do caráter imensamente grave de suas conseqüências.*”

a. É dada ênfase (termo do código retórico) para o problema III.

b. Ainda dois códigos indecidíveis: 1. cientificamente, o móvel é o recuo de um dado biológico, a morte; 2. simbolicamente, é a transgressão do sentido que opõe a Vida à Morte.

## ANÁLISE ACIONAL DAS LEXIAS 18 A 102

Entre todas as conotações que encontramos, ou pelo menos localizamos, neste início do conto de Poe, algumas puderam ser definidas como termos progressivos de seqüências de ações narrativas; voltaremos, para terminar, aos diferentes códigos que foram mostrados pela análise, dentre os quais, precisamente, o código acional. Na espera desse esclarecimento teórico, podemos isolar essas seqüências de ações e

usá-las para dar conta, às menores expensas (conservando entretanto para a nossa proposta um alcance estrutural) da continuação da história. De fato, isso se compreenderá, não é possível analisar minuciosamente (menos ainda exaustivamente: a análise textual nunca é e nunca quer ser exaustiva) todo o conto de Poe: seria longo demais; pretendemos entretanto retomar a análise textual de algumas lexias do ponto culminante da obra (lexias 103-110). Para juntar o fragmento que já analisamos ao que vamos analisar, *no plano da inteligibilidade*, bastará que indiquemos as principais seqüências acionais que iniciam e se desenvolvem (mas não terminam forçosamente) entre a lexia 18 e a 102. Infelizmente não podemos, por falta de espaço, dar o texto de Poe que separa os nossos dois fragmentos, nem tampouco a numeração das lexias intermediárias; damos apenas as seqüências acionais (sem sequer, aliás, poder revelar-lhes os pormenores termo a termo), em detrimento de outros códigos, mais numerosos e por certo mais interessantes, essencialmente porque essas seqüências constituem, por definição, o arcabouço *anedótico* da história (farei uma ligeira exceção para o código cronológico, indicando, por uma notação inicial ou final, o momento da narrativa em que se situa o início de cada seqüência).

1. *Programa*: a seqüência começou e se desenvolveu amplamente no fragmento analisado. Os problemas levantados pela experiência projetada são conhecidos. A seqüência prossegue e se encerra pela escolha do sujeito (do paciente) necessária à experiência: será o sr. Valdemar (o programa é colocado nove meses antes do momento da narração).

II. *Magnetização* (ou melhor, se se permitir este neologismo bem pesado: magnetizabilidade). Antes de escolher o sr. Valdemar para sujeito da experiência, P. testou a sua receptividade magnética; ela existe, mas os resultados entretanto

são decepcionantes: a obediência do sr. V. comporta resistências. A seqüência enumera os termos desse teste, anterior à decisão da experiência e cuja situação cronológica não fica precisada.

III. *Morte clínica*: as seqüências acionais são, na maioria das vezes, distendidas, entrelaçadas com outras seqüências. Ao nos informar sobre o mau estado de saúde do sr. V. e sobre o prognóstico fatal exarado pelos médicos, a narrativa enceta uma longuíssima seqüência que corre ao longo de toda a história e não terminará senão na última lexia (150), com a liquefação do corpo do sr. V. Os episódios são numerosos, entrecortados, porém *cientificamente* lógicos: má saúde, diagnóstico, condenação, deterioração, agonia, mortificação (sinais fisiológicos da morte) – é nesse momento da seqüência que se colocará a nossa segunda análise textual –, desintegração, liquefação.

IV. *Contrato*: P. propõe ao sr. Valdemar hipnotizá-lo quando este chegar ao limiar da morte (visto que ele sabe estar condenado) e o sr. V. aceita; há contrato entre o sujeito e o experimentador: condições, proposta, aceitação, convenções, decisão de execução, registro oficial diante dos médicos (este último ponto constitui uma subseqüência).

V. *Catalepsia* (sete meses antes do momento da narração, num sábado, às 7h55): chegados os últimos momentos do sr. V. e tendo sido o experimentador prevenido pelo próprio paciente, P. começa a hipnose *in articulo mortis*, de conformidade com o Programa e com o Contrato. Essa seqüência pode intitular-se *Catalepsia*; comporta, entre outros termos: passes magnéticos, resistências do sujeito, sinais de estado cataléptico, controle pelo experimentador, verificação pelos médicos (as ações desta seqüência ocupam 3 horas: são 10h55).

VI. *Interrogação I* (domingo, 3 horas da madrugada): P. interroga o sr. Valdemar sob hipnose por quatro vezes; é pertinente identificar cada seqüência interrogativa pela res-

posta que dá o sr. Valdemar hipnotizado. A essa primeira interrogação a resposta é: *estou dormindo* (as seqüências interrogativas comportam canonicamente o anúncio da pergunta, a pergunta, o retardamento ou a resistência em responder e a resposta).

VII. *Interrogação II*: esta interrogação segue de pouco a primeira. O sr. Valdemar responde: *estou morrendo*.

VIII. *Interrogação III*: o experimentador interroga de novo o sr. Valdemar moribundo e hipnotizado (“o senhor continua dormindo?”); este responde juntando as duas primeiras respostas já dadas: *estou dormindo, estou morrendo*.

IX. *Interrogação IV*: P. tenta interrogar pela quarta vez o sr. Valdemar; repete a sua pergunta (o sr. V. responderá a partir da lexia 105, cf. *infra*).

Chegamos então ao ponto da narrativa em que vamos retomar a análise textual, lexia por lexia. Entre a *Interrogação III* e o início da análise que vai seguir, intervém um termo importante da seqüência “*morte clínica*”: é a mortificação do sr. Valdemar (101-102). O sr. Valdemar, hipnotizado, está doravante *morto*, clinicamente falando. Sabe-se que, recentemente, por ocasião das implantações de órgãos, o diagnóstico de morte foi questionado: hoje é necessário o testemunho do eletroencefalograma. Já Poe, para atestar a morte do sr. Valdemar, reúne (em 101-102) todos os sinais clínicos que atestavam cientificamente a morte de um paciente na sua época: olhos descobertos e em revulsão, pele cadavérica, extinção das manchas hécticas, queda, afrouxamento dos maxilares, língua escura, feiúra repelente e geral que determina o afastamento dos assistentes para longe do leito (note-se uma vez mais o trançado dos códigos: todos os sinais clínicos são também elementos de horror; ou melhor, o horror é sempre dado sob o álibi da ciência: o código científico e o código simbólico são atualizados ao mesmo tempo, de modo indecível).

Estando o sr. Valdemar clinicamente morto, deveria terminar a narrativa: a morte do herói (salvo caso de ressurreição religiosa) encerra a história. O relançamento da anedota (a partir da lexia 103) mostra-se portanto ao mesmo tempo como uma *necessidade* narrativa (para que o texto continue) e um *escândalo* lógico. Esse escândalo é o do *suplemento*: para que haja suplemento de narrativa será preciso que haja suplemento de vida: uma vez mais, a narrativa *vale como vida*.

### ANÁLISE TEXTUAL DAS LEXIAS 103 A 110

(103) *“Sinto agora que cheguei a um ponto de minha narrativa em que o leitor revoltado me recusará qualquer crédito. Entretanto, o meu dever é continuar.”*

a. Sabemos que o anúncio de um discurso futuro é um termo do código retórico (e do código metalingüístico); conhecemos também o valor “aperitivo” dessa conotação.

b. *Dever* dizer os fatos, sem se preocupar com desagradar, faz parte do código de deontologia científica.

c. A promessa de um “real” incrível faz parte do campo da narrativa considerada como mercadoria; isso levanta o “preço” da narrativa; tem-se portanto aqui, no código geral da comunicação, um subcódigo, o da troca, de que toda narrativa é um termo, cf. (5) b.

(104) *“Não havia mais no sr. Valdemar nem o mais fraco sintoma de vitalidade; e concluindo que ele estava morto, deixamo-lo aos cuidados dos enfermeiros, [...]”*

Na longa seqüência da “Morte clínica” que assinalamos, a mortificação foi anotada em (101): ela é aqui *confirmada*: em (101), o estado de morto do sr. Valdemar tinha sido descrito (mediante um quadro de indícios); aqui ele é afirmado por meio de uma metalinguagem.

(105) “quando um forte movimento de vibração se manifestou na língua. Isso durou um minuto talvez. Ao término desse período, [...]”

a. O código cronológico (“um minuto”) sustenta dois efeitos: um efeito de real-precisão – cf. (7) *a* – e um efeito dramático: o ressurgimento laborioso da voz, o parto do grito lembra o combate da vida contra a morte: a vida tenta desvencilhar-se do envicamento da morte, debate-se (ou antes, aqui é a morte que não consegue desvencilhar-se da vida: não esqueçamos que o sr. V. *está morto*: ele não tem de reter a vida, mas sim a morte).

b. Pouco antes do momento a que chegamos, P. interrogou (pela quarta vez) o sr. V. ; e antes que ele respondesse, está clinicamente morto. Entretanto, a seqüência *Interrogação IV* não está fechada (é aqui que intervém o *suplemento* de que falamos): o movimento da língua indica que o sr. V. *vai falar*. É necessário então construir a seqüência assim: *pergunta (100) / (morte clínica) / esforço de resposta* (a seqüência ainda vai prosseguir).

c. Existe, com toda evidência, um simbolismo da linguagem. A língua é a fala (cortar a língua é mutilar a linguagem, como se vê na cerimônia simbólica do castigo dos blasfemos); ademais, a língua tem algo de visceral (de interior) e ao mesmo tempo de fálico. Esse simbolismo geral é aqui reforçado pelo fato de que a língua que se move opõe-se (paradigmaticamente) à língua preta e intumescida do morto clínico (101). É portanto a vida visceral, a vida profunda que é assimilada à palavra, e a própria palavra é fetichizada sob as espécies de um órgão fálico que entra em vibração, numa espécie de pré-orgasmo: a vibração de um minuto é o desejo de gozo e o desejo de palavra: é o movimento do Desejo *para chegar a alguma coisa*.

(106) “[...] *dos maxilares distendidos e imóveis brotou uma voz [...]*”

a. A sequência *Interrogação IV* prossegue pouco a pouco, com um grande detalhamento do termo global “Resposta”. Por certo os retardamentos da resposta são bem conhecidos da gramática da Narrativa; mas em geral têm um valor psicológico; aqui, o retardamento (e o detalhamento que acarreta) é puramente fisiológico: é o surgimento da voz, filmado e gravado em câmara lenta.

b. A voz vem da língua (105), os maxilares não são mais do que portas; ela não vem dos dentes: a voz que se prepara não é dental, externa, civilizada (o dentalismo apoiado de uma pronúncia é sinal de “distinção”), mas interna, visceral, muscular. A cultura valoriza o nítido, o ósseo, o distinto, o claro (os dentes); a voz do morto, esta, parte do pastoso, do magma muscular interno, da *profundeza*. Estruturalmente, tem-se aqui um termo do código simbólico.

(107) “[...] – *uma voz tal que seria loucura tentar descrevê-la. Há no entanto dois ou três qualificativos que se lhe poderiam aplicar como aproximações: assim, posso dizer que o som era áspero, dilacerado, cavernoso; mas o horrendo total não é definível, pela simples razão de que semelhantes sons nunca urraram nos ouvidos da humanidade.*”

a. O código metalingüístico está aqui presente por um discurso sobre a dificuldade de se emitir um discurso; daí o uso de termos francamente metalingüísticos: *qualificativos, definir, descrever*.

b. O simbolismo da Voz se desdobra: ela tem dois caracteres: o interno (*cavernoso*) e o descontínuo (*áspero, dilacerado*): isso prepara uma contradição lógica (garantia de sobrenatural): o contraste entre o *dilacerado* e o *glutinoso* (108), enquanto o interno dá crédito a uma sensação de distância (108).

(108) *“Há entretanto duas particularidades que – pensei isso então e continuo pensando –, podem ser justamente tomadas como características da entonação, e que são próprias a dar alguma idéia de sua estranheza extraterrestre. Em primeiro lugar, a voz parecia chegar a nossos ouvidos – aos meus pelo menos –, como de uma longínqua distância ou de algum abismo subterrâneo. Em segundo lugar, impressionou (temo, na verdade, que me seja impossível fazer-me compreender) da mesma maneira que as matérias glutinosas ou gelatinosas afetam o sentido do tato.*

*“Falei simultaneamente do som e da voz. Quero dizer que o som era de uma silabação distinta, e mesmo terrivelmente, pavorosamente distinta.”*

a. Existem aqui vários termos do código metalingüístico (retórico): o anúncio (*duas características*), o resumo (*falei*) e a precaução oratória (*Temo que não me seja possível fazer-me compreender*).

b. O campo simbólico da Voz se estende, pela retomada das aproximações da lexia 107: 1. o *longínquo* (a distância absoluta): a voz é longínqua *porque/para que* a distância entre a Morte e a Vida é/seja total (o *porque* implica um móvel que pertence ao real, ao que está “por trás” do papel; o *para que* remete à exigência do discurso que quer continuar, sobreviver enquanto discurso; ao notar *por que/para que*, aceitamos o torniquete das duas instâncias, a do real e a do discurso, atestamos a duplicidade estrutural de toda escrita). A distância (entre a Vida e a Morte) é afirmada *para ser negada melhor*: permite a transgressão, a “invasão”, cuja descrição constitui o próprio objeto do conto; 2. o *subterrâneo*: a temática da Voz é em geral dúplice, contraditória: ora é a coisa leve, a coisa-passarinho que levanta vôo com a vida, ora é a coisa pesada, cavernosa, que vem de baixo: é a voz amarrada, ancorada como uma pedra; aí está um velho tema mítico: a voz ctônia, a voz de além-túmulo (é o caso aqui);

3. o descontínuo é fundador de linguagem; há portanto efeito sobrenatural em ouvir uma linguagem gelatinosa, glutinosa, pastosa; a notação tem duplo valor: de uma parte, sublinha a *estranheza* dessa linguagem que é contrária à própria estrutura da linguagem; e, por outra parte, adiciona os males, disforias: o dilacerado e o colante, o grudento (cf. a supuração das pálpebras no momento em que o morto é trazido da hipnose para a vigília, isto é, vai entrar na verdadeira morte, 133); 4. a *silabação distinta* constitui a próxima palavra do Morto como uma linguagem plena, completa, adulta, como uma essência de linguagem, e não como uma linguagem engasgada, aproximativa, balbuciada, uma linguagem menor, embaraçada de não-linguagem; daí o espanto e o terrível: existe uma contradição hiante entre a Morte e a Linguagem; o contrário da Vida não é a Morte (o que é um estereótipo), é a Linguagem: é indecidível se Valdemar está vivo ou morto; o que é certo, é que ele fala, sem que se possa relacionar a sua palavra com a Morte ou com a Vida.

c. Notemos um artifício que pertence ao código cronológico: *Pensei isso então e continuo pensando*: aqui há co-presença de três temporalidades: tempo da história, da diegese (“pensei isso”), tempo da escrita (“penso isso no momento em que escrevo”), tempo da leitura (levados pelo presente da escrita, nós mesmos pensamos isso no momento em que lemos). O conjunto produz um efeito de real.

(109) “O sr. Valdemar falava, evidentemente para responder à pergunta que eu lhe havia dirigido alguns minutos antes. Eu lhe havia perguntado, está-se lembrado, se ele continuava dormindo.”

a. A *Interrogação IV* continua em curso: a pergunta é aqui retomada (cf. 100), a resposta é anunciada.

b. A palavra do morto hipnotizado é a própria resposta ao problema III, levantado em (14): *até que ponto* a hipno-

se pode parar a morte? Aqui se responde a esse problema: *até a linguagem.*

(110) *“Ele dizia agora: – Sim, – não, – eu dormi, – e agora, – agora, eu estou morto.”*

Do ponto de vista estrutural, essa lexia é simples: é o termo “resposta” (“Eu estou morto”) da *Interrogação IV*. Entretanto, fora da estrutura diegética (presença da lexia numa seqüência acional), a conotação da palavra (*eu estou morto*) é de uma riqueza inesgotável. Sem dúvida há numerosas narrativas míticas em que o morto fala: mas é para dizer: “eu estou vivo”. Há, aqui, um verdadeiro *hapax* da gramática narrativa, encenação da *palavra impossível enquanto palavra: eu estou morto*. Tentemos desdobrar algumas dessas conotações:

1. Já se levantou o tema da invasão (da Morte pela Vida): a invasão é uma perturbação paradigmática, uma perturbação do sentido; no paradigma *Vida/Morte*, a barra se lê normalmente “contra” (*versus*); bastaria ler “sobre”, para que a invasão se produzisse e o paradigma fosse destruído; é o que acontece aqui; há avanço indevido de um espaço sobre o outro. O interessante é que a invasão vem aqui no nível da linguagem. A idéia de que o morto possa continuar a agir depois de morto é banal; é o que diz o provérbio: “O morto pega o vivo”, é o que dizem os grandes mitos do remorso ou da vingança póstuma; é o que diz comicamente o chiste de Forneret: “A morte ensina os grandes incorrigíveis a viver”; mas, aqui, a ação do morto é uma pura ação de linguagem e, o que é o cúmulo, essa linguagem não serve para nada, não vem em função de uma ação sobre os vivos, não diz outra coisa senão ela mesma, designa-se tautologicamente; antes de dizer “eu estou morto”, a voz diz simplesmente “eu falo”; é um pouco como um exemplo de gramática que não remete a outra coisa senão à linguagem; a inutilidade do proferimento faz

parte do escândalo: trata-se de afirmar uma essência que *não está em seu lugar* (o *deslocado* é a forma mesma do simbólico).

2. Outro escândalo da enunciação é a transformação da metáfora em letra. É de fato banal enunciar a frase “eu estou morto!”: é o que diz a mulher que ficou a tarde toda fazendo compras no Printemps, que foi ao cabeleireiro, etc. A transformação da metáfora em letra, *precisamente para essa metáfora*, é impossível: a enunciação “eu estou morto”, segundo a letra, é forclusa (ao passo que “estou dormindo” permanecia literalmente possível no campo do sono hipnótico). Trata-se então, se se quiser, de um escândalo de linguagem.

3. Trata-se também de um escândalo da língua (e não mais do discurso). Na soma ideal de todos os enunciados possíveis da língua, a junção da primeira pessoa (*Eu*) e do predicativo “*morto*” é precisamente o que é radicalmente impossível: é o ponto vazio, a mancha cega da linguagem, que o conto muito precisamente vem ocupar. O que é dito nada mais é do que essa impossibilidade: a frase não é descritiva, não é constativa, não traz nenhuma mensagem a não ser a de seu próprio proferimento: pode-se dizer em certo sentido que se trata aqui de um performativo, mas tal, certamente, que nem Austin nem Benveniste haviam previsto em suas análises (lembramos que o performativo é aquele modo de enunciação segundo o qual o enunciado não remete senão ao seu proferimento: *eu declaro guerra*; os performativos estão sempre, por força, na primeira pessoa, senão deslizariam para o constativo: *ele declara guerra*); aqui, a frase indevida performa uma impossibilidade.

4. Do ponto de vista propriamente semântico, a frase “Eu estou morto” afirma ao mesmo tempo dois contrários (a Vida, a Morte): é um enantiossema, mas, ainda uma vez, único: o significante exprime um significado (a Morte) que é contradi-

tório com o seu proferimento. E, no entanto, é preciso ir ainda mais longe: não se trata de uma simples denegação, no sentido psicanalítico. “eu estou morto” querendo dizer então: “eu não estou morto”, mas, antes, de uma afirmação-negação: “eu estou morto e não morto”: está aí o paroxismo da transgressão, a invenção de uma categoria inaudita: o *verdadeiro-falso*, o *sim-não*; a *morte-vida* é pensada como um *inteiro* indivisível, incombinável, não dialético, pois a antítese não implica nenhum terceiro termo; não é uma entidade biface, mas um termo uno e novo.

5. Sobre o “eu estou morto”, uma reflexão psicanalítica é também possível. Foi dito que a frase realizava um retorno escandaloso à letra. Isso quer dizer que a Morte, como recalque primordial, irrompe diretamente na linguagem; esse retorno é radicalmente traumático, como o mostra adiante a imagem da explosão (147: “*os gritos de ‘Morto! Morto!’ que literalmente explodiam na língua e não nos lábios do sujeito...*”): a fala “Eu estou morto” é um tabu explodido. Ora, se o simbólico é o campo da neurose, o retorno da letra, que implica a forclusão do símbolo, abre o espaço da psicose: nesse ponto da novela, todo símbolo cessa, toda neurose também, é a psicose que entra no texto, pela forclusão espetacular do significante: o *extraordinário* de Poe é mesmo aquele da loucura.

Outros comentários são possíveis, principalmente aquele de Jacques Derrida<sup>15</sup>. Limitei-me àqueles que se pode tirar da análise estrutural, tentando mostrar que a frase inaudita “Eu estou morto” não é absolutamente o enunciado incrível, mas muito mais radicalmente a *enunciação impossível*.

15. *La voix et le phénomène* [A voz e o fenômeno], pp. 60-1. [Paris, PUF, 4ª edição, 1983.]

Antes de chegar a conclusões metodológicas, lembrarei, no plano meramente anecdótico, o fim da novela: Valdemar permanece morto sob hipnose durante sete meses; com a concordância dos médicos, P. decide então acordá-lo; os passes têm êxito e um pouco de cor volta às faces de Valdemar; mas, enquanto P. esta tentando ativar o despertar do sujeito intensificando os passes, os gritos de "Morto! Morto!" explodem em sua língua e, de uma só vez, o corpo todo escapa, faz-se em migalhas, apodrece nas mãos do experimentador, não deixando mais do que uma "massa repelente e quase líquida —, uma abominável putrefação".

## CONCLUSÕES METODOLÓGICAS

As observações que servirão de conclusão a estes fragmentos de análise não serão forçosamente "teóricas"; a teoria não é abstrata, especulativa: a própria análise, embora tendo como objeto um texto contingente, já era teórica, no sentido de que observava (esse era o seu objetivo) uma linguagem em vias de se fazer. Vale dizer — ou lembrar — que não procedemos a uma explicação do texto: simplesmente tentamos surpreender a narrativa à medida que se constituía (o que implica ao mesmo tempo estrutura e movimento, sistema e infinito). Nossa estruturação não vai além daquela que a leitura realiza espontaneamente. Não se trata então, para concluir, de entregar a "estrutura" do conto de Poe, ainda menos a de toda e qualquer narrativa, mas somente de voltar, de maneira mais livre, menos presa ao desenrolar-se progressivo do texto, aos principais *códigos* que localizamos.

A própria palavra *código* não deve ser aqui entendida no sentido rigoroso, científico, do termo. Os códigos são simplesmente campos associativos, uma organização supratex-

tual de notações que impõem certa idéia de estrutura; a instância do código, para nós, é essencialmente cultural: os códigos são certos tipos de *já-visto*, de *já-lido*, de *já-feito*: o código é a forma desse *já* constitutivo da escrita do mundo.

Embora todos os códigos sejam na verdade culturais, existe no entanto um, entre os que encontramos, a que chamamos privilegiadamente de *código cultural*: é o código do saber, ou melhor, dos saberes humanos, das opiniões públicas, da cultura tal como é transmitida pelo livro, pelo ensino e, de modo mais geral, mais difuso, por toda a socialidade; esse código tem como referência o saber, enquanto corpo de regras elaboradas pela sociedade. Encontramos vários desses códigos culturais (ou vários subcódigos do código cultural geral): o código científico, que toma apoio (no nosso conto) ao mesmo tempo nos preceitos da experimentação e nos princípios da deontologia médica; o código retórico, que junta todas as regras sociais do *dizer*: formas codificadas da narrativa, formas codificadas do discurso (anúncio, resumo etc.): a enunciação metalingüística (o discurso fala de si mesmo) faz parte desse código; o código cronológico: a "datação", que nos parece hoje natural, objetiva, é de fato uma prática muito cultural – o que é normal, pois implica certa ideologia do tempo (o tempo "histórico" não é o mesmo que o tempo "mítico"): o conjunto dos pontos de referência cronológicos constitui portanto um código cultural forte (uma maneira histórica de recortar o tempo para fins de dramatização, de semelhança científica, de efeito de real); o código sócio-histórico permite mobilizar, na enunciação, todo o conhecimento infuso que temos de nosso tempo, de nossa sociedade, de nosso país (o fato de dizer *o sr. Valdemar* – e não *Valdemar* –, como estão lembrados, insere-se nele). Não é preciso preocupar-se com podermos constituir em código notações extremamente banais: é, ao

contrário, a sua banalidade, a sua insignificância aparentes que as predispõem ao código, tal como o definimos: um corpo de regras tão usadas que as tomamos como traços de natureza; mas, se a narrativa saísse delas, bem depressa se tornaria *ilegível*.

O código da comunicação poderia também ser chamado de código da destinação. A *comunicação* deve ser entendida num sentido restrito; ela não recobre toda a *significação* que está num texto, ainda menos a sua *significância*; designa somente toda relação que, no texto, é enunciada como *endereço* (é o caso do código “fático”, encarregado de acentuar a relação entre o narrador e o leitor), ou como *troca* (a narrativa se troca com a verdade, com a vida). Em suma, *comunicação* deve entender-se aqui no sentido econômico (comunicação, circulação das mercadorias).

O campo *simbólico* (“campo” é aqui menos rígido do que “código”) é, com certeza, muito vasto; ainda mais que tomamos aqui a palavra “símbolo” no sentido mais geral possível, sem nos embaraçar com nenhuma de suas conotações habituais; o sentido a que nos referimos está próximo do da psicanálise: o símbolo é em suma esse traço de linguagem que *desloca* o corpo e deixa “entrever” uma outra cena que não aquela da enunciação, tal como acreditamos lê-la; o arcaísmo simbólico, no conto de Poe, é evidentemente a transgressão do tabu da Morte, o desarranjo de classificação, aquilo que Baudelaire (muito bem) traduziu por “*empiètement*”<sup>\*</sup> da Vida sobre a Morte (e não, banalmente, da Morte sobre a Vida); a sutileza do conto vem em parte de que a enuncia-

---

\* A palavra “*empiètement*”, usada por Baudelaire na tradução de Poe, e que, no decorrer do texto, traduzimos por “invasão” inclui a raiz “*pied*” [pé] (que não está na palavra que usamos em português) e significa “o ato de colocar o pé sobre o terreno alheio, avanço, invasão”. (N. do T.)

ção parece partir de um narrador *assimbólico*, que endossou o papel do cientista objetivo, preso apenas ao fato, estranho ao símbolo (que não cessa de voltar com força na novela).

O que chamamos de código das *ações* sustenta o arcabouço anecdótico da narrativa; as ações, ou as enunciações que as denotam, organizam-se em seqüências: a seqüência é uma identidade *aproximativa* (não se lhe pode determinar o contorno com rigor nem de maneira irrecusável); ela se justifica de duas maneiras: porque se é levado espontaneamente a dar-lhe um nome genérico (por exemplo, certo número de notações, a má saúde, a deterioração, a agonia, a mortificação do corpo, sua liquefação agrupam-se naturalmente sob uma idéia estereotipada, a de "Morte clínica"), e depois porque os termos da seqüência acional estão ligados entre si (de um a outro, pois que se sucedem ao longo da narrativa) por uma aparência de lógica; queremos dizer com isso que a lógica que institui a seqüência acional é, de um ponto de vista científico, muito impura; é somente uma aparência de lógica, que vem não das leis do raciocínio formal, mas de nossos hábitos de raciocinar, de observar: é uma lógica endoxal, cultural (parece-nos "lógico" que um diagnóstico severo siga a constatação de um mau estado de saúde); ademais, essa lógica se confunde com a cronologia: o que vem *depois* mostra-se a nós como *causado por*. A temporalidade e a causalidade, ainda que, na narrativa, não sejam nunca puras, parecem-nos fundamentar uma espécie de *naturalidade*, de inteligibilidade, de legibilidade do enredo: permitem-nos, por exemplo, *resumi-lo* (o que os antigos chamavam de *argumento*, palavra ao mesmo tempo lógica e narrativa).

Um último código atravessou (desde o início) o nosso conto: o do *Enigma*. Não tivemos a oportunidade de vê-lo em funcionamento, porque não analisamos senão uma pequena parte do conto de Poe. O código do Enigma reúne os termos por cujo encadeamento (como uma *frase* narrativa) coloca-se

um enigma e, depois de alguns “retardamentos”, que constituem todo o sal da narração, desvenda-se a solução. Os termos do código enigmático (ou hermenêutico) são bem diferenciados: há que se distinguir, por exemplo, a *colocação* do enigma (toda notação cujo sentido é “há um enigma”) da *formulação* do enigma (a questão é exposta em sua contingência): no nosso conto, o enigma é colocado no próprio título (a “verdade” é anunciada, mas não se sabe ainda sobre que questão), formulada desde o início (é a exposição científica dos problemas ligados à experiência projetada), e mesmo, desde o início, retardado: toda narrativa tem interesse, evidentemente, em retardar a solução do enigma que coloca, pois que essa solução fará soar a sua própria morte enquanto narrativa; vimos que o narrador emprega todo um parágrafo para retardar o relato do caso, sob o pretexto de precauções científicas. Quanto à solução do enigma, não é, aqui, de ordem matemática; é, em suma, toda a narrativa que responde à questão do começo, à questão da verdade (essa verdade pode entretanto condensar-se em dois pontos: o proferimento do “eu estou morto” e a liquefação brusca do morto no momento de seu despertar hipnótico); a verdade não é aqui o objeto de uma *revelação*, mas de uma *revulsão*.

Tais são os códigos que perpassaram os fragmentos que analisamos. É de propósito que não os estruturamos mais, que não tentamos distribuir os termos, no interior de cada código, segundo um esquema lógico ou semiológico; é que, para nós, os códigos são apenas pontos de *partida de já-lido*, inícios de intertextualidade: o caráter *desfiado* dos códigos não é o que contradiz a estrutura (como, acredita-se, a vida, a imaginação, a intuição, a desordem contradizem o sistema, a racionalidade), mas ao contrário (é a afirmação fundamental da análise textual) é *parte integrante da estruturação*. É esse “desfiamento” do texto que distingue a estrutura

– objeto da análise estrutural propriamente dita – da estruturação – objeto da análise textual que se tentou praticar aqui.

A metáfora têxtil que acabamos de utilizar não é fortuita. A análise textual pede, com efeito, que se represente o texto como um *tecido* (é aliás o sentido etimológico), como um trançado de vozes diferentes, de códigos múltiplos, ao mesmo tempo entrelaçados e inacabados. Uma narrativa não é um espaço tabular, uma estrutura plana, é um volume, uma estereofonia (Eisenstein insistia muito no *contraponto* de suas direções cinematográficas, estabelecendo assim uma identidade entre o filme e o texto): existe um *campo de escuta* da narrativa escrita; o modo de presença do sentido (exceto, talvez, para as seqüências acionais) não é o desenvolvimento, mas o *brilho*: apelos de contato, de comunicação, colocações de contrato, de troca, brilhos de referências, clareões de saber, golpes mais surdos, mais penetrantes, vindos da “outra cena”, a do simbólico, descontínuo das ações que se ligam a uma mesma seqüência, mas de maneira frouxa, interrompida sem cessar.

Todo esse “volume” é puxado para a frente (para o fim da narrativa), provocando assim a impaciência de leitura, sob o efeito de duas disposições estruturais: *a. a distorção*: os termos de uma seqüência ou de um código estão separados, trançados de elementos heterogêneos; uma seqüência parece abandonada (por exemplo, a degradação da saúde de Valdemar), mas é *retomada* adiante, por vezes muito adiante; há criação de uma espera; podemos mesmo agora definir a seqüência: essa microestrutura flutuante que constrói, não um objeto lógico, mas uma espera e sua resolução; *b. a irreversibilidade*: em que pese o caráter flutuante da estruturação, na narrativa clássica, legível (tal como o conto de Poe), há dois códigos que mantêm a ordem vetorizada, o código acional (fundamentado numa ordem lógico-temporal) e o código do Enigma (a questão se coroa com a sua solução);

assim é criada uma irreversibilidade da narrativa. É evidentemente neste ponto que incidirá a subversão moderna: a vanguarda (para ficar com uma palavra cômoda) tenta tornar o texto completamente reversível, expulsar o resíduo lógico-temporal, atacar o *empírico* (lógica dos comportamentos, código acional) e a *verdade* (código dos enigmas).

Não se deve entretanto exagerar a distância que separa o texto moderno da narrativa clássica. Como vimos, no conto de Poe, com muita frequência uma mesma frase remete a dois códigos simultâneos, sem que se possa escolher qual é o "verdadeiro" (por exemplo, o código científico e o código simbólico): é próprio da narrativa, desde que atinja a qualidade de *texto*, constranger-nos à *indecidibilidade* dos códigos. Em nome de que decidiremos? Em nome do autor? Mas a narrativa não nos dá senão um enunciador, um performador que é tomado em sua própria produção. Em nome desta ou daquela crítica? Todas são recusáveis, carregadas pela história (o que não quer dizer que sejam inúteis: cada uma participa, *mas por uma voz apenas*, do volume do texto). A indecidibilidade não é uma fraqueza, mas uma condição estrutural da narração: não há determinação unívoca da enunciação: num enunciado, vários códigos, várias vozes *estão presentes*, sem preexcelência. A escrita é justamente essa perda de origem, essa perda dos "móveis" em proveito de um volume de indeterminações ou de sobredeterminações: esse volume é precisamente a *significância*. A escrita chega muito exatamente no momento em que a palavra cessa, isto é, a partir do instante em que já não se pode mais detectar *quem fala* e em que se constata somente que *isso começa a falar*.

In *Sémiotique narrative et textuelle*

[Semiótica narrativa e textual],

apresentado por Claude Chabrol.

© Librairie Larousse, 1973.

**Roland Barthes**

---

**A aventura semiológica**

Tradução  
MARIO LARANJEIRA

**Martins Fontes**

São Paulo 2001