

***Arquissema* da triste paixão e subliminaridade: um olhar matreiro sobre passagens de “A Amazônia Misteriosa” e de “A Amazônia que eu vi”, de Gastão Luis Cruis**

---

Cláudio Silveira Maia<sup>1</sup>

---

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários Pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da FCLAr/UNESP e professor titular das Faculdades AJES & Ágora.

## Resumo

Este estudo explora a arte como fenômeno cultural e identitário, com ênfase na Amazônia, destacando o conceito de *arquissema* da triste paixão de Lotman e suas conexões com a subliminaridade. Por meio de uma análise intertextual de textos literários e históricos, incluindo o romance "*A Amazônia Misteriosa*" e o diário de viagem "*A Amazônia que eu vi*", ambos de Gastão Luis Cruls, investiga-se como certos recursos narrativos e lexicomáticos produzem sentidos e evocam interdiscursos. O *arquissema* é analisado como uma malha de semas, em que palavras transcendem significados apenas superficiais para compor estruturas significativas por meio de lexemas, como argumentado por Greimas e Rastier. O estudo também aborda a interdiscursividade, descrita como "sino em gêmeos", evidenciando a riqueza estética e cognitiva das narrativas analisadas. Finalmente, com base nos códigos operatórios ideológico, temporal e representacional, busca-se compreender as articulações entre ciência, fantasia e arte na construção de um imaginário amazônico.

**Palavras-chave:** *Arquissema*; Subliminaridade; Narrativa amazônica; Lotman; Gastão Cruls.

## Abstract

This study explores art as a cultural and identity phenomenon, with an emphasis on the Amazon, highlighting Lotman's concept of archiseme of sad passion and its connections to subliminality. Through an intertextual analysis of literary and historical texts, including the novel *A Amazônia Misteriosa* and the travel diary *A Amazônia que eu vi*, both by Gastão Luis Cruls, the investigation focuses on how certain narrative and lexematic resources produce meaning and evoke interdiscourses. The archiseme is analyzed as a network of semes, where words transcend mere superficial meanings to compose significant structures through lexemes, as argued by Greimas and Rastier. The study also addresses interdiscursivity, described as "twin signs," revealing the aesthetic and cognitive richness of the narratives analyzed. Finally, based on ideological, temporal, and representational operative codes, the research seeks to understand the articulations between science, fantasy, and art in the construction of an Amazonian imaginary.

**Keywords:** Archiseme; Subliminality; Amazonian narrative; Lotman; Gastão Cruls.

## Introdução

Amazonas em ciocavalga porocas,

com seio de barrancos decepados,

rêu em macaréu.

Andrógino rei desmemoriado.

(Loureiro, 2000, v. 1, “Cântico II”, p. 32).

Pensamos a arte enquanto um fenômeno particular a cada cultura e identitária com a gente e o ambiente locais. Nesse sentido, temos a intenção de destacar algumas particularidades do *arquissema* de Lotman, aqui denominado *arquissema* da triste paixão, além de explorar alguns recursos subliminares, orientando-nos por alguns lexemas fecundos no imaginário amazônico. Os textos constituintes do contexto que estaremos a considerar têm a natureza de carta, prefácio, crítica, e, claro, muito de literatura e história. Ao cotejá-los, pretendemos abordar alguns recursos de produção do sentido que revelam a forma, hermética ou imanente, de como certas leituras evocam outras. Empreenderemos assim, um estudo intertextual – cujo discurso tem seu sentido parcializado pelo interpretante no conjunto de suas virtualidades significativas.

Com efeito, voltados para discutir a sentimentalidade especulativa e o mecanismo de repetição das palavras ou imagens textuais, notaremos, pela equivalência de alguns arranjos narrativos dos textos-objetos, possíveis modos-construtores do *arquissema* paixão e da subliminaridade. Naturalmente, a palavra *arquissema* reporta uma grande malha de semas que aqui chamaremos de as pequeninas partes constitutivas da palavra. Ato contínuo, sabemos que uma palavra não se compõe apenas de elementos significantes mas também, senão principalmente, de elementos significados como os lexemas. Ora, todos temos consciência da força das palavras em suas lexias – pulsões internas, sobretudo se as palavras pretendem contextualizar um jogo de paixão. No prefácio ao ensaio *La lettre dans le conte populaire merveilleux*

*français*, de J. Courtés, Greimas<sup>2</sup> afirma que “o lexema não é apenas produto de uma estrutura superficial, mas de combinações sintagmáticas históricas, autonomizadas em estereótipos socioculturais os mais diversos” (Greimas in Courtés, 1979, p. 06).

Levando-se em conta que a configuração discursiva é uma manifestação lexemática, e que sua realização depende da interatividade dos intertextos, compomos a afirmação de Greimas para os lexemas, buscando trans-significá-la no âmbito do *arquissema* e da subliminaridade enquanto dispositivos de temas-imagens, respectivamente, observáveis em diferentes níveis do “percurso gerativo de sentido”. A esse percurso, ou “processo de significação” como prefere Blikstein, se refere Lotman:

As interdições, no fundo das quais funciona o texto, são, no sentido lato da palavra, todo o sistema da construção do texto artístico. [...] Lembremo-nos de que os sistemas de relação dos conceitos são a expressão mais real do modelo do mundo na consciência do homem. Assim, o texto artístico é entendido tendo como fundo o conjunto dos modelos do mundo em ação no leitor e no autor, e em luta com ele (Lotman, 1978, p. 328-329, grifos nossos).

Contudo, considerando o alto teor metafórico do texto artístico, logo, também dos textos que aqui nos servem de matéria prima ao exercício de análise, reafirmamos com Rastier (1991, p. 141) o que alinhavara Greimas a propósito do lexema: para Rastier, as sociedades socioculturais codificam e discernem, através de prescrições e interdições dos campos semêmicos por elas distinguidos, as relações alegórico-metafóricas imbricadas no contexto linguístico.

Então, examinando algumas passagens literárias do romance *A Amazônia Misteriosa* e do diário de viagem *A Amazônia que eu vi*, ambos do escritor Gastão Luis Cruls, pretendemos perceber algum diálogo entre as passagens escolhidas – através da interdiscursividade operada nos gêneros que acima referimos.

---

2 Nossa tradução parcial para: le lexème n'est pas une unité linguistique strictu sensu,, car il n'est pas le produit de la structure, mais de l'histoire, effectuant la clôture de la combinatoire, transforme les combinaisons syntagmatiques libres en stéréotypes culturels, et la dimension lexématique des langues naturelles se trouve pour une bonne part décallée, autonomisée par rapport à la structure linguistique immanente, donnant lieu ainsi à des catégorisations socio-culturelles du monde.

Essa interdiscursividade é o que chamamos de *signo em gêmeos*, isto é, sentido duplamente significado, retratado pela resolução (foco narrativo) da imagem na narrativa, e cuja projeção textual nos mostra uma estética abundante do conhecimento de mundo, e que surpreende por sua sensibilidade e alcance.

Para cumprir esse expediente, e o pensamos simples, desenvolveremos algumas análises com vistas a vislumbrar possíveis efeitos de sentido para o *arquissema* triste paixão e para a subliminaridade. Enfim, e já aqui estamos reduzindo nosso objeto de estudo, buscamos um exercício que, de algum modo, nos proporcione alguns resultados significativos, ancorados nas particularidades que escolhemos destacar. É conhecido o fenômeno das entrecruzes pelas tipologias textuais. Sabe-se também que há um(s) discurso(s) no seio da interdiscursividade. Ao considerar o jogo de cena como expressão do signo em gêmeos, estaremos contemplando algumas moléculas que compõem a resolução de imagem na narrativa, através de referência à conjunção poesia, pintura e mídia em *foto-síntese* na arte literária de Gastão Cruls.

Entrementes, formas para exprimir a realidade literária ou historicamente (su)posta convertem-se em atitudes, ao que, ciência e fantasia se aproximam, se plasmam e migram para a arte. Em sua hora e vez, a arte, traduzida em linguagem, reanima-nos o pensamento; povoa o imaginário com formas outras, com personagens (que bem poderiam ser nós mesmos) e situações (todas) possíveis de acontecimento. Assim, e neste momento, privilegiaremos uma leitura que registre (de o plano texto) *flashes*<sup>3</sup> de passagem das fronteiras de três códigos operatórios em análise semiótica: o ideológico (a que chamaremos ideogramático), o do tempo e o da representação. A saber, considerações sobre o narrador e sobre algumas personagens e acontecimentos no espaço-tempo do romance e do diário, bem como algumas articulações possíveis.

## O Narrador

O saber do narrador na *Amazônia Misteriosa* apresenta-se um saber onisciente, e mesmo anterior aos caracteres sensoriais. Por outro lado, em *A Amazônia que eu vi*, mostra-se um saber inicialmente restrito à reprodução

---

3 Chamamos flashes aos trechos adiante extraídos do romance e do diário, os quais misturam fantasia e ciência, dificultando o estabelecimento de fronteiras entre um gênero e outro.

das imagens e dos acontecimentos; isto é, da experiência e das expectativas do grupo em torno da expedição.

Note-se, entretanto, que a viagem na *Amazônia Misteriosa* é uma aventura-aventura, construída pelo desejo, algo mítico, de vencer lendas e medos. Já em *A Amazônia que eu vi*, a viagem é uma expedição determinada pela necessidade de demarcação das fronteiras brasileiras, e seu caráter aventureiro remonta ao universo semântico, dado ao conhecimento pela palavra aventura.

Desnecessário, mas importante lembrar que esse tal universo semântico da palavra aventura cristalizou-se nas culturas de todos os povos, graças à literatura, como o ato corajoso de lançar-se em busca do desconhecido e desmistificá-lo, contribuindo assim para a sua divinização ou assombramento.

As imagens discursivas no romance *A Amazônia Misteriosa* e na historiografia *A Amazônia que eu vi* conferem aos discursos efeitos de sentido de verdade, propiciados por uma reconhecível autoridade da enunciação, e por efeitos de referente – por sua vez, propiciados pela narração de fatos possivelmente prováveis na realidade. Na *Amazônia Misteriosa*, o narrador, actante do nível discursivo, conduz o fio narrativo pela delegação de vozes aos actantes do discurso: a ele mesmo –narrador representado –e aos interlocutores com papéis estabelecidos na história relatada e que falam em seu lugar.

Ressalte-se assim, o que para nós é de suma importância: por trás dessas vozes está o sujeito que enuncia, responsável pelo engendramento das narrativas e pela projeção de outros actantes discursivos como desdobramentos do si mesmo. Essa teia da interdiscursividade, de feitos modalizantes, revela, mais uma vez, o discurso como o território polêmico da exposição de valores individuais e socioculturais, concebidos do genoma histórico com que se relacionam o homem e o ambiente.

Já em *A Amazônia que eu vi*, o procedimento é de presentificação do presente através da técnica de registro, ao invés da simulação, do aqui-agora do instante enunciativo: o narrador, posicionado como observador do espaço e do tempo reais, fabrica uma realidade tal como era no momento em que a cena ou vista estava sendo observada.

A relação entre um e outro, ou seja, entre o espaço ficcional do romance e o

espaço (supostamente) científico do diário de viagem, tentaremos ver através de uma perspectiva sobre a construção do discurso pela trajetória de Greimas (1975): pensamento – sentido – [substância<sup>4</sup> do conteúdo] – cadeia fônica – [substância<sup>5</sup> da expressão]. A articulação entre estes dois planos, nesta análise, também chamados por Lotman (1978) de plano fraseológico, seguirá um organograma esquematizado por Blikstein (1995, p. 65), que propõe um fluxograma para a interação língua e práxis, e cuja configuração seria estabelecida a partir de uma realidade fabricada.

Desse modo, pressupondo que nossa percepção capta um mundo que já existe, com suas formas e leis naturais, e formas e leis impostas pelo poder de transformação que o homem exerce sobre o natural – precisamos reunir os dados informativos que nos chegam através da visão ou da audição, por exemplo. De posse desses dados, temos então condições de emitir o que seria um sussurro, o primeiro bafejo de uma opinião própria: instaure-se, aí, o início do processo de formação da experiência, ao que Blikstein chama práxis.

Uma vez instituída a práxis, nossa percepção passa a ter valor de causa e consequência. É o fim da inocência! Desse ponto em diante, deixamos de ser naturais na medida em que, gradativamente, aumenta nossa visão de mundo e nossa capacidade de apreender os traços de identificação e diferenciação de nosso sujeito-objeto, que é, lembremos, referente de uma realidade pré-existente.

O passo seguinte nos leva à composição dos passos ideológicos. Nesse quadrante, serão determinantes os valores sociais da família, da comunidade, etc., com os quais o sujeito está às voltas, e cujo ponto de vista continua em formação. O sujeito, havendo compreendido os traços ideológicos, abrirá caminho para a instalação (e isto se dá automática e instantaneamente) de um processo pelo qual ele, sujeito, passa a estabelecer relações de sentido com o seu objeto: é o processo da significação ou semiose.

Continuando nosso percurso, chegamos agora aos corredores isotópicos, responsáveis pela ordenação e distribuição dos diversos significados e níveis de significação, constituindo, pois, uma inter-relação, uma interdiscursividade que se gere e se reproduz nas reconhecíveis regularidades do conteúdo e

---

4 Para Saussure não é substância, é forma.

5 Idem.

da expressão. Conforme Greimas (1975), temos aí a isotopia do discurso: sua coerência sintagmática. Logo, considerando que abordamos nesse estágio a diversos discursos e, portanto, várias isotopias; faz-se necessária uma via de ligação entre elas. Para tanto, Greimas (1975, p. 25) sugere que “a sistematização dos processos de engate das isotopias surge desde já como uma tarefa precisa da semiótica narrativa”. E complementa: “É evidente que, dentro da perspectiva gerativa, a estrutura pluri-isotópica do discurso, que desce de instância em instância até o plano da manifestação, produz aí lexemas polissêmicos [...]” (Greimas, 1975, p. 25).

Finalmente, essa inter-relação nos dará as dimensões da visão, do ponto de vista que construímos em torno do objeto – está formado, pois, o estereótipo; isto é, o layout de uma visão. A propósito, Lippman faz, no artigo *Estereótipos*, uma afirmação bastante pertinente para caracterizar a percepção e a definição do mundo nas pessoas:

Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos. Na grande confusão florida e zunzunte do mundo exterior colhemos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber o que colhemos na forma estereotipada, para nós, pela nossa cultura (Lippman, 1972, p. 151).

Ao lado dos estereótipos, forma-se a imagem do objeto percebido, que permitirá a cognição e, em consequência, a formação do referente do sujeito-objeto; ou seja, de uma matéria (real) que já existia. Com o referente formado, teremos a sua expressão mediada pela língua, cuja manifestação segue veiculando para a práxis não apenas o semema do sujeito-objeto, mas um repertório de semas carregado de eventos lexemáticos. Instala-se, enfim, o processo de repetição – do incurso realidade na manifestação da língua, e do incurso manifestação da língua na realidade: está em operação o processo de interação língua e práxis.

Com efeito, o exercício dessa competência permitirá, ao sujeito que vê, aprofundar sua visão sobre o sujeito visto; terá, pois, a oportunidade de conceituar ou mudar pré-conceitos, inclusive conceitos anteriormente formados

por ele mesmo. Muda, portanto, da condição de observador para a condição de interpretante.

## O *arquissema* triste paixão

Conforme o esquema de Lotman (1998, p. 291), o *arquissema* é composto da redução ou nivelamento de determinadas unidades semânticas, correntemente vistas como opostas. Mais precisamente, o *arquissema* é uma palavra que reúne ou agrupa marcas, caracteres, de palavras de sentido contrário. Ex.: semas do par antitético cólera : : amor, ao serem agrupados e submetidos ao nivelamento semântico, formarão uma palavra capaz de designar o resultado da mistura: o *arquissema*. Nesse caso, o *arquissema* para cólera : : amor será a expressão paixão violenta.

De fato, neste exercício, o grupo semântico que compreende o triângulo amoroso envolvendo as personagens Malila, Rosina (ou Mananchic) e Seu Doutor, nivelado ao grupo semântico das mortes de Rosina e Malila – permite a seguinte redução: semas de amor agrupados a semas de morte, formam, juntos, o *arquissema* triste paixão. Vejamos:

**Fragmento 1 – A francesa Rosina n’Amazônia Misteriosa (Cruls, 1958, p. 66):**

Veja este como é bonitinho. [...] E amimando-o com carinho: ‘Le pauvre petit!’

O *arquissema* triste paixão na *Amazônia Misteriosa* está estruturado sob a forma de um diálogo triangular entre as personagens Seu Doutor, Rosina e Malila. Esse triângulo é testemunhado por um narrador anônimo que se ajusta da perspectiva externa de quem se limita a mostrar a cena e a reproduzir as falas em discurso direto. Instala-se, então, um procedimento de debreaagem enunciativa, que resulta da instauração de um observador, – como no romance balzaquiano, posicionado no discurso de forma não explícita e algo longínqua: os envolvidos não atinam para a possibilidade de estarem sendo vigiados, nem contam com o constrangimento que essa vigília poderia acarre-

tar. Com efeito, a presença desse narrador-testemunha, está raramente assinalada e – reserva-se à confissão de que ele sabia de tudo, anunciada somente na última página do romance:

Beije! Seu Doutor... Pode beijar! Não se agonie por minha causa...  
[...] e Seu Doutor pensava então que eu não sabia? Sabia de tudo...  
Paixão de amor não se esconde... É como o mel-de-pau lá de nosso  
agreste, mesmo metido no oco das árvores, ele está cheirando de  
longe (Cruls, 1958, p. 170).

Nesse quadro, o narrador representado (a personagem Seu Doutor) autoriza um actante narrativo (a personagem Pacatuba) a falar em seu lugar, delega-lhe, pois, voz e saber sobre o tema da paixão. Ao inaugurar o discurso, confessando com suas palavras, o que até então era de domínio de uma testemunha-muda, configura-se o que chamaríamos de debreagem de segundo grau: quando a competência de interpretar a situação, é cedida a uma pessoa cuja integridade parece irrepreensível. Nesse quadro, a personagem Pacatuba distingue-se por representar a Natureza: ele – o nativo irremediavelmente fiel a princípios, os mais simples.

De toda sorte, mais que para a articulação de operadores ideogramáticos como o silêncio do Pacatuba até o desenlace final, o acoitamento de Malila, pilhada várias vezes entre as árvores ou arbustos, a opção de Malila por seguir à distância as pistas da fuga de Seu Doutor e Rosina, o silêncio-de-pedra de Rosina (em nenhum momento ela externa seus sentimentos quanto àquela relação), e o indisfarçável jogo da velha manipulado pela personagem de Seu Doutor – a debreagem da qual falamos, ativada no momento do passe para a outra interface do discurso, ou para outra instância narrativa, tem o poder de modalizar os acontecimentos na diegese, conferido pelo estatuto do narrador representado que produz o enunciado. Essa modalização provoca um efeito de suspensão da verdade, na medida que permite a divagação, e até mesmo a ambiguidade – já que não se sabe com certeza, antes do momento final, se a paixão de Malila é por Seu Doutor, ou se por *Mananchic* (Rosina).

Por sua vez, pensando no que Genette classifica em narrativa de falas, na categoria modo; o trecho do fragmento 1 se nos apresenta um discurso mi-

mético, em que o narrador reproduz, nas palavras: “bonitinho” e “le pauvre petit”, não só o discurso de personagem na voz da própria personagem (e por isso mimético), mas também as cenas, o acontecimento a partir da visão, da percepção da personagem Rosina – o que nos dá uma mimese em dois graus: a imitação evolui para o máximo de se expressar na língua original da francesa, uma probabilidade equivalente da expressão articulada em português (já que *bonitinho* e *coitadinho* são, sob certo ponto de vista, sinônimos).

Segundo Anne-Marie Baron<sup>6</sup>,

com o auxílio do narrador representado, é possível observar-se a fisionomia dos atores em cena [dos interlocutores]. Quanto maior a evidência do mimetismo que [ele, narrador representado] se pretende, maior será a adesão de seus narratários. Sua presença garante a verossimilhança e sustenta a colocação de um ponto de vista objetivo [claro que pretensamente] sobre o mundo diegético (Baron, 1989, p. 301, grifo nosso).

Esse efeito contribuirá para a geração de empatia entre o contexto do trecho acima, em que nos fala Rosina (como personagem homodiegética), e o contexto do fragmento a seguir, que nos dará em palavras a visão do quadro anterior – uma mimese do encantamento, uma vez que o narrador acompanha o itinerário mágico do real ao surreal do amor rimanceiro do rio. Desdobrando-se, ou falando mediado pelas isotopias que saltam do organismo sintático e entoacional, o prosador constrói um fundo poético capaz de inebriar mesmo. Vamos olhar:

### **Fragmento 2 – A amazona Malila (Cruls, 1958, p. 73):**

O narrador assim a introduz:

Todavia muito mais poética foi a lenda que Malila me contou para explicar a origem do cão entre as Amazonas. – Isto é uma sauca sauca

---

6 Tradução parcial nossa. No original: “*Les observateurs foisonnent dans le roman balzacien. Ces auxiliaires du narrateur figurent parmi les acteurs de cette ‘comédie illocutoire’ (l’expression est de Oswald Ducrot) qu’il monte de toutes pièces pour emporter l’adhésion de ses narrataires à l’univers mimétique qu’il crée. On a souvent dit que leur présence était une garantie de vraisemblance, la mise en place d’un point de vue soi-disant objectif sur le monde diégétique.*”

hauaricuna, dizia-me ela a sorrir.

E talvez ela tivesse nesse instante, o olhar como na bela quadra de Alberto Rangel, reproduzida inicialmente no romance *Inferno Verde* do próprio Rangel e transcrita para *A Amazônia que eu vi* (p. 7, grifo nosso):

Tem o olhar de quem se vinga

Do lago a pupila insana,

Como sobrançelha de aninga

E cílios de canarana.

Considerando o universo da paixão um arquétipo da realidade, e o seu exprimir um *arquissema* da língua, verificamos uma práxis formada por traços correspondentes. Vejamos de novo: Em *A Amazônia Misteriosa*, o narrador autodiegético<sup>7</sup>, em 1ª pessoa, declara: “muito mais poética foi a lenda que Malila me contou...”; e Malila sorrindo, de cócoras, e com a cabeça apoiada no pescoço assente à pergunta que não lhe foi dirigida – mas facilmente previsível para a resposta que veio sob pretexto (também previsível) de quebrar o gelo, puxar conversa, enfim, com a premissa de iniciar um vínculo (este sim, imprevisível) respondeu: “isto é uma sauca sauca hauaricuna”: símbolo da amizade dos deuses.

No trecho de *A Amazônia que eu vi*, que, em síntese, pode ser reduzido a “um olhar na pupila insana”, facilmente redutível a um olhar ardente, este marcado pela sobrançelha espessa e longa (esta imagem resulta da visão e pensar no palu da aninga, cuja forma é espessa e alongada); e pelos cílios arrebitados (cuja imagem é refratada pela natureza da erva canarana, que tem folhas apontadas para o alto muito viçosas).

Isso tudo desenha um quadro ou estereótipo com seu layout: o da sedução. O conteúdo pictural do quadro – uma mulher amazona, virgem, de 15 a 25 anos, acorada, abraçando o pescoço de um cão, e olhando de baixo para cima numa posição angular e inclinada – para um homem, constitui o referente deste quadro.

7 Termo derivado de diegese. Diegese e seus derivados foram definidos por Genette em “Discurso da narrativa”.

Por meio das chamadas lentes de perspectivação próprias ao universo fílmico, poderíamos reduzir essas imagens à imagem do olho olhando. E aí teríamos, nos quadros de *A Amazônia Misteriosa* e *A Amazônia que eu vi*, a mesma imagem representativa.

Isso é possível, porque os traços correspondentes eliminam, pela diferenciação, as não-afinidades. Já na introdução de sua correspondente, a personagem Malila na *Amazônia Misteriosa*, o narrador alude à forma de expressão dessa personagem interlocutória o modalizador poética. No entanto, quem ler a narrativa que segue a essa introdução, verá que se trata tão somente de uma narrativa de lenda, que segue o estatuto específico para este gênero, que, claro, carrega alguma poeticidade, mas nada que justifique a inferência de “muito mais poética”, só discursivamente coerente quando focalizamos a provável entonação, que por sua vez, só imagetivamente pode ser vislumbrada. Um vislumbre advindo do contexto.

Nesse sentido, temos a imagem de um *arquissema* em *A Amazônia Misteriosa* em conjunção com a imagem de um *arquissema* em *A Amazônia que eu vi*, pela co-identificação dos regimes sêmicos. Esses regimes, percebidos como componentes ideológicos, incorporam as taxias da semiose do processo de significação de Blikstein (1995), através das quais obteremos a travessia do sentido. Serão, portanto, corredores isotópicos ou fôrmas semânticas que nos darão a percepção/cognição dos estereótipos, sendo, estes estereótipos, marcas sensoriais através das quais o sujeito percebe o mundo e o entende. A seguir, teremos um referente que ancora imagens pré-selecionadas, para finalmente alcançarmos o uso da língua para expressão de uma realidade que é a realidade traduzida pela práxis. Assim:

Nem a fala nem a linguagem são expressões fiéis do pensamento. Ambas são reflexos da práxis, do senso comum. Daí muitas vezes alguém dizer uma coisa pensando que significa outra, ou alguém interpretar um enunciado diferente de seu produtor; e ainda fingir, camuflar e instituir fatos de linguagem.

Mas, o estereótipo de outro corredor isotópico, a *sentimentalidade*, não nos deixa dúvidas quanto a correspondência entre o narrador representado ou autodiegético e Malila (como vimos na 2ª citação do fragmento 1 desta análise), pela voz, não por acaso, do narrador-testemunha Pacatuba. Com efeito, a correspondência entre o narrador representado e Malila se cumpre

no fato de que ambos amavam a mesma pessoa: Seu Doutor amava a francesa Rosina, mulher do alemão Hartmann; e Malila amava Mananchic – cognome de Rosina – para ela minha senhora, minha rainha.

Essa leitura é o ideograma de uma práxis que suscita imagens de dois universos distintos: o de regime inicial, primitivo, selvático, lendário; e o de regime final, de idealização do puro sangue ariano, mítico. Nessa mesma leitura, as imagens ainda permitem outras combinações, sem, contudo, alterar a realidade que pode ser tanto uma coisa quanto outras.

A sobreposição destes dois regimes é factual quando reportamos a imagem da comparação descricionista às páginas 48 e 64 de *A Amazônia Misteriosa*, sobre Rosina; e à página 52, também de *A Amazônia Misteriosa*, agora sobre Malila. Na página 48, Rosina é o exemplar louro ariano. Já na página 62, Rosina é a loura dos grandes olhos negros e luminosos – talvez, como os de Malila na página 52. De toda sorte ou fado, a morte de ambas põe fim a qualquer conspiração analítica que se proponha provar, se provar preciso fosse, um triângulo amoroso entre Seu Doutor, Malila e Rosina. Ficam os versos já declamados (imageticamente) de Alberto Rangel, dirigidos pelo escritor do diário a uma índia de verdade, sobre a qual pesava a cisma de ser ou não uma amazona. Mas não só: ficam também as palavras do Pacatuba, vindas ao episódio em que Malila pusera, caladinhazinha<sup>8</sup>, qualquer coisa não reconhecida na mão de Seu Doutor:

– Isto é olho de bôto-vermelho, disse o Pacatuba, vindo em meu auxílio.

– Olho de bôto-vermelho? E pra que serve?

– Então, Seu Doutor não sabe? – E ele fez uma visagem maliciosa.

–?

– É que essa bugrinha está embeijada pelo senhor...

– Ora, Pacatuba!

– E Seu Doutor duvida? Não duvide não... Ela não lhe trazia esse presente

8 Aglutinação do signo corrente calada com o arcaico azinha (azinha significa esperteza).

se não gostasse do senhor. É que o olho do bôto-vermelho tem mundrynga e faz pegar paixão por quem o deu (CRULS, 1958, p. 149-150).

Como vemos, um jogo passional de sedução estava aberto.

## A Subliminaridade

De acordo com Calazans (1992), a subliminaridade é um aplicativo para manobrar e disparar flashes de imagens em sucessões muito rápidas. No plano fraseológico, estamos concebendo este aplicativo, como imagens-contexto dos planos de conteúdo e de expressão das passagens escolhidas – dispondo, aliás, o que já em *Sémantique* Greimas observou quanto à tendência geral dos discursos à narrativização.

Um tal esquema de representação das relações de transferência de sentido implica, no nosso caso, as considerações que Yuri Lotman faz na sua *A Estrutura do Texto Artístico*, concluindo que “o destino do discurso narrativo em arte é análogo: o discurso artístico não é idêntico à prosa não artística, mas relaciona-se com ela como uma reprodução com o seu objeto” (Lotman, 1992, p. 177).

De fato, não estamos verificando a valia dos elementos superficiais do texto, mas as relações secundárias complexas, situadas panopticamente ao nível da estrutura profunda, a fim de visualizar unidades formadoras da subliminaridade, e se tivermos sorte, alguns efeitos dessa formação – como a lágrima nos olhos a cada lembrança, materializando a saudade do lar, o peso da expiação da culpa pela desconstrução do amor, com a sensação de esfriamento e fervura do sangue, entre outros. Contemplar esses instantes de plenitude, em que o sujeito que vê e o sujeito visto tornam-se, concomitantemente, ativos e passivos, cria um lume que Tatit traduziu em teoria que nos chega como música: “A imagem da apreensão estética como um instante sublime, que se destaca das imperfeições do cotidiano, ilustra bem o encanto dessas pequenas durações e não deixa de revelar também o esforço do sujeito em prolongá-las” (Tatit, 1997, p. 57).

Na página 6 de *A Amazônia que eu vi*, Cruls comenta sobre os muiraquitãs. Diz que estes muiraquitãs na forma de rãs posicionadas abertas em

puro jade foram ilustrados pela primeira vez no Brasil, por Barbosa Rodrigues. Essa ilustração de Barbosa Rodrigues, conforme explicação do autor do diário, serviu como ilustração da capa de *A Amazônia Misteriosa*, em suas primeiras edições. Repare-se que nesse percurso que estabelece a conexão narrativa entre o romance e o diário, há um transportar-se pelo pensamento.

Esse transporte tem dois pontos que merecem uma atenção especial. O primeiro diz respeito ao ponto inicial, ao motivo que levou o escritor do diário a buscar, nas lembranças de quase dez anos antes<sup>9</sup>, o muiiraquitã – símbolo talhado na pedra verde e que representava a ginocracia das amazonas. O segundo, diz respeito ao ponto final, à consequência, inclusive narrativa, que se deu por conta daquela lembrança. Esclarecendo o primeiro ponto, é importante notarmos que o motivo que despertou a lembrança esteve instalado no tempo real. A expedição do Marechal Rondon pelos trópicos da selva brasileira, acompanhada pelo escritor Gastão Cruls, estava acontecendo de verdade. Também a flecha que um dos membros da expedição recebeu nas costas não era de mentirinha, conforme relato do cronista de viagem. Com efeito, temos um encontro entre dois tempos: o passado real imaginário (tempo real de elaboração da viagem ficcional) converte-se em futuro no plano da ficção, e em prenúncio, senão presságio, dos acontecimentos em tempo real no presente concreto. Quanto ao segundo ponto, temos a considerar que não apenas aquela narrativa do diário estava sendo grafada devido à rememoração do passado ficcional, passado que naquele aqui agora do instante narrativo era também passado real, mas que o comportamento da expedição passa a estar influenciado pelo conteúdo imagético e transposto de *A Amazônia Misteriosa* para *A Amazônia que eu vi*. Esse ir e vir do pensamento, ou devir temporal do presente em direção ao passado e deste de novo em direção ao presente, constrói o que estamos chamando de processos subliminares, justamente porque tais ocorrências envolvem todos os fenômenos sensoriais passíveis de se traduzir, pelo indivíduo, nas percepções do mundo exterior em forma de palavras.

É então assinalável a irrupção da subliminaridade na narrativa do diário, gerando um quadro transposto: subliminaridade – insight – reminiscência – rememoração – premonição – nulidade do espaço e do tempo. Por volta de dez anos depois da aventura imaginária e premonitória com

9 A *Amazônia Misteriosa* foi escrita possivelmente entre 1918 e 1925, a *Amazônia que eu vi*, entre 1928 e 1929.

os versos do poeta: *'Home! Sweet home!'*, o escritor Cruls tem suas lembranças manipuladas por imagens, como que taquioscópicas<sup>10</sup>, reguladas pelo mecanismo da repetição:

– Não devemos andar longe do Reino das Amazonas, pois foi à foz desse último rio (o rio Trombetas – um dos grandes braços do Amazonas) que as lendárias guerreiras atacaram a Orellana e os de sua comitiva: 'Aqui dimos de golpe em la buena tierra y señorío de las Amazonas', diz Frei Gaspar de Carvajal, o cronista da viagem, que conheceu de perto a força das nossas icamiabas, recebendo nailharga um valente flechaço (CRULS, 1973, p. 6, grifos nossos).

O evento da subliminaridade é desencadeado por um insight: o narrador reporta que “– Não devemos andar longe do Reino das Amazonas”. Essa lembrança súbita, como a de um estalar de dedos, produz a reminiscência de um referencial para o sentido atribuído à distância, que em tempo presente e real se imagina estar no lugar conhecido pela ficção como o lugar-Reino das mulheres guerreiras. O referencial construído, para o diário, é a passagem marcada em páginas da *Amazônia Misteriosa*, e que nos fala de uma reiteração do dado ficcional. O escritor do diário rememora um reino fantástico, um quociente do imaginário mítico e lendário. O efeito dessa rememoração será a manifestação do medo, o trato do fictício como se fosse verdade. Uma sucessão de imagens: o lar, a família, os amigos, a vida de boemia no Rio de Janeiro parecem mesmo encher de acontecimentos epifânicos, ou subliminares, a atmosfera daquele ambiente selvagem, desconhecido e que, de repente, surgia ameaçador, fantasmagórico – de uma opressão fatídica e assombrosamente real.

Um tal universo, de lembranças acentuadas pelo medo, tem seu processo de *fazer lembrar* acelerado pelo mecanismo da repetição de imagens que retratam a vida inteira, como num filme longa-metragem rodado em segundos. Construído e apreendido o sentido da lembrança, desencadeia-se um processo de instauração da saudade, tão bem rememorada na expressão de um poeta: *“Home! Sweet home!”* (Cruls, 1958, p. 09). Os pontos de exclamação, as circunstâncias que envolvem o momento da lembrança, sugerem um sabor

---

10 Derivado de taquioscópio: instrumento inventado em 1956 por Jim Vicary – New Jersey-EUA, para sobrepor imagens na tela do cinema.

para a saudade. Como se fosse possível ser a saudade, doce. Nesse ínterim, a apreensão quanto ao que podia acontecer não era velada. Ao contrário, era até muito latente; posto que o cronista foi atingido por uma flecha. Nesse sentido, e a essa altura, parecia não fazer sentido estar ali, desprotegido e à mercê de eventos sobrenaturais, imprevisíveis – em vez da segurança que só o lar poderia proporcionar. Lar! Doce lar! A expressão representada no romance é vivenciada no diário, e com tanta força que ganha, no plano da análise, o estatuto da premonição cujo índice talvez possa ser abordado com propriedade enfática, já que é o próprio escritor do diário quem se transporta para as páginas da *Amazônia Misteriosa*, instalando a nulidade dos tempos e dos signos *ficcional e real*.

Para Hjelmslev (1975, p. 62), parece mais adequado utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão, estabelecida pela solidariedade que denominamos de função semiótica. Assim, olhando para a proposição de Hjelmslev e observando um conjunto de signos, temos então um encontro, uma dialética, uma interação mesmo de tipologias textuais que imbricam mensagens e comportamentos na forma de intertexto. Os desdobramentos desse intertexto podem gerar o que, na mídia, conhecemos por hipertexto, dado o alto teor de informações amalgamadas por ele. Dessa forma, signos como *muiraquitã*, *jade*, *peças zoomórficas*, *rãs*, são preenchidos por conteúdos e expressões, que além de elementos étnicos e sociais, trazem elementos da cultura e da história – todos relacionados segundo um princípio de solidariedade, de troca e plasma, como a simbiose da lembrança do ficcional no mundo real. O muiraquitã, símbolo de poder e proteção das Amazonas, visto com os próprios olhos, tocado de verdade, remete-nos à reflexão sobre a lenda e a imaginar possibilidades da existência do mito daquelas mulheres que tiravam o seio direito para melhor apoiar o arco e flecha.

Nas pistas desse território problemático, de incurso ora da redação, ora da narrativização – em *A Amazônia Misteriosa*, no capítulo sobre as Amazonas (Cruls, 1958, p. 57), temos:

– Los fundamentos que ay para assegurar la Provincia de las Amazonas en este río, son tantos y tan fuertes que seria faltar a la fée humana el no darles crédito. Padre Cristóbal de Acuña

Contribuindo com a afirmação do Padre Cristóbal de Acunã, destacamos o jade. Essa belíssima pedra verde não entrou no texto por acaso. Sua cor simboliza a cor do Universo na Era das rãs (Cruls, 1958, p. 57-70) e também a cor do universo natural da Amazônia. Por sua vez, a figura da rã incorpora a representatividade do símbolo muiraquitã. A rã esculpida verde e brilhante, com braços e pernas estendidos, denota a semiose – o processo de significação das rãs como centro do Universo, logo, como entidades sobrenaturais que tinham o poder de vida e morte sobre o mundo, ele todo percebido como território amazônico, do qual as Amazonas seriam guardiãs e, hodiernamente re-significadas, peças zoomórficas em mãos de intérpretes, como o Dr. Barbosa Rodrigues, por exemplo.

De fato, o ato involuntário ou não, de transportar-se pelo pensamento, constrói ou reagrupa imagens sempre da linha, ou da expressão ou do conteúdo, para a respectiva face do sentido : : significado. Essa linha pode ser entendida como o perfil da substância ou contorno da forma, e é ela responsável pela transformação de cada letra escrita na passagem de *A Amazônia Misteriosa*, em um complexo nucléico visual para a passagem de *A Amazônia que eu vi*; lembrando que toda letra escrita, articulada, ou representada é um complexo visual que tem na intersemiose – um canal da interação entre os processos de significação.

A escritura crulsiana, de uma dualidade sempre recorrente, já é em si mesma um modo passional de escrever e criar o efeito da extasia cuja leitura nos permitiu este exercício. Na verdade, tão somente um exercício de breve apreciação das temáticas triste paixão e sublimaridade. Com efeito, esperamos que a densa carga das figuras, signos e reproduções miméticas de algumas particularidades da natureza-vislumbrada, na *A Amazônia Misteriosa* e na *A Amazônia que eu vi* – seja percebida aqui, ainda que sublimar.

## Referências

BARON, Anne-Marie. Statut et fonctions de l'observateur balzacien, *Année Balzacienne*, [s.n.], 1989.

BARROS, Diana, L. P. Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: Ática, 1999.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. Tradução: de Stephen Heath, Nova York: Hill and Wang, 1977.

BLIKSTEIN, I. *Kaspar Hauser, ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CALAZANS, F. M. De Alcântara. *Propaganda Subliminar Multimídia*. São Paulo: SUMMUS Editorial Ltda, 1992.

COURTÉS, J. *La "lettre" dans le conte populaire merveilleux français*. Paris: G. R. S. l., 1979. (Documents, v. 9, 1e partie)

CRULS, G. *A Amazônia Misteriosa*. In: *Quatro Romances*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

\_\_\_\_\_. *A Amazônia que eu vi*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília, INL, 1973.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1995.

FOURNIER, Alain. *O bosque das ilusões perdidas*. Tradução de Maria Helena Trigueiros. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução: de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1970.

GREIMAS, A. J. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LIPPMANN, Walter. *Estereótipos*. In: STEINBERG, Ch. São Paulo: Cultrix, 1972.

LOTMAN, I. *A Estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luis Cruls: uma nova recepção*. 2 v. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, 2005.

PEIRCE, CH. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RASTIER, F. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: PUF, 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 1974. (Edição crítica preparada por Túlio de Mauro)

TATIT, L. Musicando a Semiótica. São Paulo: Annablume, 1997.