

O percurso gerativo de sentido aplicado a “O retrato oval”, de Edgar A. Poe: a morte como acontecimento semiótico

The generative path of meaning applied to Edgar A. Poe's “Oval
portrait”: death as a semiotic event

*Jorge Lucas Marcelo dos Santos**, *Maria Eugênia Curado**
**Universidade Estadual de Goiás (UEG)*

Resumo: A enunciação literária de Edgar A. Poe nos conduz a uma experiência semiolinguística na medida em que as intersecções entre semiótica e imaginário perpassam a análise do discurso literário. A partir disso, objetivamos descrever e formalizar as estruturas semióticas do conto “O Retrato Oval” de Poe, a fim de responder ao seguinte questionamento: os elementos vida e morte, nesse conto de Poe, se configuram como acontecimentos semióticos revestidos por imagens simbólicas? Nessa perspectiva, aplicaremos o *percurso gerativo de sentido* de Greimas como instrumento teórico-metodológico. Além disso, de modo interdisciplinar, consideraremos as contribuições de Gilbert Durand sobre o imaginário.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva. O Retrato Oval. Imaginário. Edgar A. Poe.

Abstract: Edgar A. Poe's literary enunciation leads us to a semiolinguistic experience insofar as the intersections between semiotics and the imaginary permeate the analysis of the literary discourse. From this, we aim to describe and formalize the semiotic structures of Poe's short story “Oval Portrait”, in order to answer the following question: do the elements life and death, in this story by Poe, configure themselves as semiotic events covered by symbolic images? In this perspective, we will apply Greimas' generative path of meaning as a theoretical-methodological instrument. Furthermore, in an interdisciplinary way, we will consider Gilbert Durand's contributions on the imaginary.

Keywords: Discursive Semiotics. The Oval Portrait. Imaginary. Edgar A. Poe.

Introdução

Objetivamos com este estudo descrever e formalizar as estruturas semióticas do conto “O Retrato Oval”, de Edgar A. Poe, a fim de respondermos ao seguinte questionamento: os elementos vida e morte, nesse conto de Poe, se configuram como acontecimentos semióticos revestidos por imagens simbólicas? Para tanto, o estudo foi realizado à luz da semiótica de Greimas (1979, p. 130), para quem a análise do *percurso gerativo de sentido* compreende um “conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico”. Portanto, o questionamento acima direciona a análise proposta.

Poeta, contista e crítico literário, Edgar Allan Poe tornou-se mundialmente conhecido como o autor de *O corvo*, publicado em 1845 no *Evening Mirror*. Nascido em Boston (Massachusetts), em 19 de janeiro de 1809, filho de Davi e Isabel, Poe é considerado “o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; [por conduzir] cada coisa aos seus limites – além, se for possível” (TODOROV, 1980, p. 156). Anos depois, em 1811, com a morte da Sr.^a Isabel, o menino Edgar Poe, aos dois anos de idade, é adotado pelo comerciante escocês John Allan e sua esposa Frances Keeling Valentine Allan.

Em 1835, Poe torna-se redator do *Southern Literary Messenger*, de Richmond, onde também escreveu contos, poesias e ensaios críticos, encerrando suas contribuições em 1837. Um tempo depois, é admitido como redator e crítico do *Gentleman's Magazine*, da Filadélfia, onde teve sua notável experiência profissional ao lado do Sr. Willian E. Burton, com várias publicações, a saber: *Para alguém no Paraíso*, *A queda do solar de Usher*, *Willian Wilson* e *Morela*. Anos mais tarde, em 1842, publicou o conto *O Retrato Oval* na *Granham's Lady's and Gentleman's Magazine*.

No que tange ao imaginário, Durand reconhece que ele se manifesta por meio de dois grandes grupos de imagens, os quais são chamados de “regimes”. Segundo Danielle Rocha Pitta (2005), esses regimes podem ser sintetizados da seguinte maneira: a) O Regime Diurno está ligado à noção de verticalidade e compreende as imagens de dois subgrupos. O primeiro é “As faces do Tempo”, que compreende símbolos teriomórficos (relativos à animalidade), nictomórficos (relativos à noite) e catamórficos (relativos à queda). O segundo chama-se “O Cetro e o Gládio” e compreende os símbolos ascensionais (elevação), os espetaculares (relativos à visão) e os diairéticos (símbolos da divisão). b) O Regime Noturno, por sua vez, liga-se ao sentido de fusão e de harmonização e contém as imagens de intimidade, calor, alimento ou substância. Também se subdivide em dois subgrupos: “A Descida e a Taça”, com os símbolos da inversão, da intimidade e os míticos; e o subgrupo “Da Moeda ao Bastão”, com os símbolos cíclicos, do esquema rítmico ao mito do progresso.

A análise do conto: o percurso gerativo de sentido

Nível Fundamental

- I. São categorias semânticas fundamentais: vida x morte;
- II. Elemento eufórico: a vida (na obra de arte e fora dela)
Elemento disfórico: a morte (da Jovem).

Nível Narrativo

Por conseguinte, Barros (2005) afirma que o encadeamento lógico desses enunciados forma os programas narrativos (PNs). No conto em análise, tem-se, entre outros, dois programas narrativos de performance, dentre os quais o primeiro é o principal. Segue a esquematização deles:

F: pintar [S_1 (Pintor) \rightarrow S_2 (Jovem) \cup O_v (retrato oval)] \rightarrow [S_1 (Pintor) \rightarrow S_2 (Jovem) \cap O_v (retrato oval)]

F: amar [S_1 (Jovem) \rightarrow S_2 (Pintor) \cap O_v (amor do Pintor)] \rightarrow [S_1 (Jovem) \rightarrow S_2 (Pintor) \cup O_v (amor do Pintor)]

Sobre essa representação semiótica, Greimas e Courtès (2011) postulam que os sujeitos da enunciação (literária) são representados por unidades lexicais de tipo nominal que, inscritas no texto e no discurso, podem receber no momento de sua manifestação investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica. Portanto, esses sujeitos são compreendidos como actantes (sujeitos) da narratividade, pois desenvolvem e concretizam as ações do texto.

Isto posto, os PNs de performance têm como função transformar os estados dos sujeitos da narrativa, isto é, do conto “O Retrato Oval”, a partir das ações por eles realizadas. Nesse conto, os sujeitos envolvidos são representados pelos mesmos atores: “Pintor” e “Jovem”. Por se tratar de um programa de aquisição, os valores descritivos almejados são: *arte* e *amor*. Desse modo, a Jovem, ao longo do conto, perde a vida e desenvolve uma narrativa de privação; e o Pintor, ao final, conclui sua obra de arte e desenvolve uma narrativa de liquidação. Portanto, existem dois percursos de sentido

diferentes.

O ator “Pintor” desempenha o papel de Sujeito, Destinador e Destinatário, porque as transformações da narrativa se iniciam por ele e para ele. A tarefa de pintar um quadro é o objeto-desejo desse Sujeito-Destinador-Manipulador que tem em si mesmo seu Destinatário. De posse das modalidades do *querer*, *poder* e *saber*, o Pintor, agora sujeito atualizado, executa seu principal programa narrativo. Para tanto, a Jovem se oferece à realização do desejo do Pintor, mesmo temendo “a paleta, os pincéis e os outros instrumentos que a privavam da contemplação do seu amado” (POE, 2011, p. 281). A partir disso, os actantes realizam os seguintes papéis:

Quadro 1: Esquema actancial do “Pintor”

	O conto “O Retrato Oval”, de Edgar A. Poe
Destinador	“Pintor”
Destinatário	“Jovem”
Objeto-valor	“Arte”
Adjuvante	“Tempo”

Fonte: Elaboração própria

Desse modo, o sujeito “Pintor” desenvolve o primeiro esquema actancial do conto. Convém lembrar que esse percurso de sentido (narrativo) é de aquisição, pois, com a morte da Jovem, o Pintor ganha seu grande feito: o retrato oval (arte). No nível narrativo, em que o narrador revela a vontade do Pintor de pintar sua obra de arte, a manipulação que o impele é o amor à arte. Embora essa manipulação não esteja diretamente ligada à Jovem, pode-se fazer alusão a uma ligação entre esse presságio de morte e o quadro oval, já que foi por meio da ação do sujeito “Pintor” que o sujeito “Jovem” morre. Para tanto, ele desenvolve as modalidades necessárias para compor a narrativa, que são o *dever-fazer*, o *querer-fazer*, o *poder-fazer* e o *saber-fazer*.

O *dever-fazer* a obra de arte, adquirido pelo sujeito “Pintor”, decorre de seu desejo e talento para pintar o retrato da Jovem esposa, cujo amor a conduziu à morte. Tem-se, então, o motivo pelo qual aquele sujeito “deve pintar” a obra de arte ininterruptamente: amor à arte e à esposa, pois o trabalho com o retrato era também a “prova não só da mestria do pintor como de seu intenso amor por aquela a quem pintava de modo tão exímio” (POE, 2001, p. 281). Assim, o sujeito do *fazer* tem o *dever* de pintar o retrato oval para obtenção do seu objeto de desejo e do amor de sua esposa.

O *querer-fazer* do sujeito “Pintor” associa-se ao seu amor pela arte e ao desejo de

privação do sujeito de *estado*, pois trata-se de um “homem apaixonado” (POE, 2001, p. 281). Mesmo percebendo a morte da Jovem, o narrador centra sua atenção na realização apenas do seu *querer*, pois sabe fazê-lo. Com isso, a Jovem cada vez mais se aproxima da morte e se distancia do amor do Pintor.

O *poder-fazer*, que modaliza o sujeito “Pintor”, é dado pela beleza da Jovem, que lhe confere certo direito ou permissão para pintar o retrato oval dela, pois o trabalho com a arte (*dever-fazer*), sendo esta um Antissujeito, e o tempo como Adjuvante, lhe garantem as competências do *poder* e do *fazer*, que implicam o *saber-fazer*.

Por meio do talento, o *saber-fazer* é uma modalidade que aparece implícita no narrador, pois no início da história, ele já se nomeia um pintor e está apto a pintar o retrato oval. O *saber-fazer* a obra de arte, que também é uma modalidade indispensável para a realização da performance, coloca-o para agir. Com todos os caracteres modais que o tornam apto à realização da sua performance, o narrador realiza seu percurso de sentido. Aqui ele configura-se como sujeito do *fazer*, pois realiza a tarefa (pintar um retrato oval) visando à conjunção com seu objeto valor.

No segundo esquema actancial, o sujeito Destinador é a própria Jovem, que está em *conjunção* com o *sujeito de estado*: o Pintor. Depois disso, ela entra em *disjunção* com ele e o Destinador-Manipulador (o Pintor) passa a agir utilizando-se da *tentação*, pois a relação do sujeito “Jovem” com o seu objeto-valor (amor do Pintor) é desejada. A manipulação ocorre através do amor do Pintor, que despertou o *querer* e o *dever* ser pintada pelo esposo, ou seja, o amor do Pintor despertou o *querer-dever* do sujeito “Jovem”.

Para tanto, o amor e a beleza da Jovem conferem a ela as seguintes competências necessárias para colocá-la em ação: o *dever-fazer*, o *querer-fazer*, o *poder-fazer* e o *saber-fazer*. Apaixonada, a Jovem passa a *querer* o amor do Pintor. Com a performance e manipulação do sujeito “Pintor”, ela se sente próxima a ele e isso desperta o seu *dever-fazer*.

Ao receber os adjetivos (e locuções adjetivas) “bela”, “jovem” e “cheia de vida”, ela *pode-fazer* o que o Pintor deseja e terá sucesso. Além disso, “paciente” e “submissa”, ela *sabe-fazer* o que agrada ao Pintor. Sua performance é constatada por meio da sanção recebida: a morte (castigo). Esse percurso narrativo de sentido projeta, dentro da semiótica de Greimas, uma narrativa de liquidação, pois leva o sujeito “Jovem” à morte.

Como demonstrado, as transformações acometem com mais força a personagem feminina, que, por mais tempo, se configura como *sujeito de estado*. Além desses percursos de sentido, a carga semântica dos adjetivos que revelam traços subjetivos endossam as transformações por ela praticadas e sofridas. No início do conto, por exemplo, a vivacidade da Jovem chama a atenção do Pintor, e os adjetivos (e locuções adjetivas) como “donzela”,

“de rara beleza”, “alegre”, “amável” e “serena”, como partes da narrativa, subjetivam suas necessidades, seu *querer* e seu *fazer*. Além dessas marcas, os adjetivos subjetivos “obediente”, “serena” e “humilde” indicam, no plano do conteúdo, que o sujeito “Jovem” se predispõe à morte.

Diante disso, em “O Retrato Oval”, os dois esquemas narrativos descritos e formalizados acima se encaixam e passam a materializar o sofrimento e a angústia das personagens diante da morte, ou seja, são percursos de sentido do conto. A performance do competente Pintor se realiza de forma eufórica; a performance da Jovem, de forma disfórica. A sanção recebida pelos dois sujeitos é diferente: o primeiro recebe um prêmio (o retrato, a arte e o amor à arte), o segundo, um castigo (a morte).

Nessa perspectiva, o conto em análise nos faz compreender que o sujeito “Pintor”, obcecado por sua arte e indiferente à morte de sua esposa, é responsável pela maior parte das ações do conto, ou seja, é o sujeito do *fazer*. Entretanto, seu desejo de pintar sua esposa leva-o a ignorar o esvair da vida dela. Assim, ao fim do trabalho artístico, ele “não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava ao seu lado” (POE, 2011, p. 280). As últimas pinceladas correspondem, assim, aos últimos momentos da vida de sua esposa.

Diante disso, as ações do conto “O Retrato Oval” tornam evidente que, nas instâncias do *querer-fazer* e do *dever-fazer*, os esquemas actanciais fazem com que a narrativa sofra uma grande inversão, ou seja, a carga semântica inicial opõe-se à final. Essa inversão potencializa o terror e o medo e, ao mesmo tempo, corrobora o tema da morte, fazendo com que os sujeitos se instalem na narrativa e a transformem em um grande espetáculo. Para tanto, Edgar A. Poe lança mão da complexidade da arte, da presença da loucura e dos devaneios ou, talvez, daquilo que permite ao Pintor subjetivar e atualizar as necessidades de sua esposa, que é submissa e, ao final, termina “presa” em um retrato oval, o qual é suporte para o mistério do conto. São essas escolhas narratológicas, entendidas aqui como estratégias narrativas, que ativam a narratividade do conto.

Nível Discursivo

No nível discursivo do *percurso gerativo de sentido*, analisa-se a parte mais superficial e próxima do discurso do texto. Sobre as estruturas discursivas, Barros (2002, p. 93) considera:

Para conhecer o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário, precisa-se, por conseguinte, recorrer à análise do texto, em todas

as instâncias propostas. É certamente no nível das estruturas discursivas, no entanto, que as relações entre enunciador e enunciatário mais se expõem e, com maior facilidade, se apreendem.

Dado o exposto, na conversão das estruturas narrativas em discursivas, o sujeito da enunciação estabelece, no nível do conteúdo, a pessoa (ou as pessoas), o tempo, o espaço, as figuras e os temas que implicam no desenvolvimento do discurso. Esse discurso tem um componente sintático e outro semântico.

Para Barros (2005, p. 54), “cabe à sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário”. No conto “O Retrato Oval”, o enunciador põe o enunciatário diante de um sujeito “apaixonado”, “rude” e “extravagante”, que nos conta sua história, em outras palavras, que tem sua existência discursivizada. Desse modo, a sintaxe discursiva apresenta a enunciação como produção do discurso, e a partir das marcas analisadas podemos identificar no conto uma *debreagem enunciativa*, pois há a projeção actancial do “eu”, espacial do “aqui” e temporal do “agora”, por meio da qual se estabelece uma relação de proximidade entre o enunciador e o enunciatário.

Além disso, a actorialização do conto privilegia, linguisticamente, o “eu” e as formas verbais flexionadas na primeira pessoa do discurso. Com isso, o sujeito “Pintor” torna-se o narrador delegado da enunciação do discurso em primeira pessoa. Essa opção, no nível do discurso, é responsável pelo efeito de subjetividade do texto, ou seja, a percepção da realidade é parcial, já que temos apenas a voz do narrador e, a partir dela, conhecemos as necessidades da Jovem esposa. Para efeito de realidade, ou de referência, a ancoragem do texto em personagens e espaços é eficiente. A exemplo disso, temos “o castelo” e o “criado” e a referência à “Sra. Radcliffe”. No processo de discursivização, a temporalização “concerne às relações de sucessividade entre estados e transformações no texto”, segundo Fiorin (2016, p. 128). No conto “O Retrato Oval”, o tempo predominante é o pretérito perfeito, como em: “o retrato como já disse era de uma jovem” (POE, 2001, p. 280). Além disso, o narrador diz que: “Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala” (POE, 2001, p. 280).

Ao estabelecer uma *debreagem enunciativa* em discurso direto, a enunciação se caracteriza por uma *debreagem temporal enunciativa* e por um efeito de realidade anterior ao *agora* e, às vezes, concomitante a ele. E essas escolhas linguístico-gramaticais, no nível do conteúdo, também servem para indicar o desenvolvimento dos acontecimentos na sucessão narrativa, sinalizando mudanças e transformações que recaíram sobre os sujeitos (no nível narrativo), aspectualizado, portanto, sob a categoria verbal.

A espacialização, como parte da discursivização, é limitada no conto “O Retrato

Oval”. Ela se refere exclusivamente ao “castelo”, macroespaço da narrativa, e nos remete ao “nicho da sala” (POE, 2001, p. 280), onde o retrato estava pendurado. Temos aí a categoria englobante x englobado, em que o castelo é englobante em relação às salas, como em “aboletamo-nos em uma das salas menores” (POE, 2001, p. 280), e ao retrato, que representa o espaço de aprisionamento da Jovem donzela, ou seja, o englobado. Dentro do castelo, os movimentos dos sujeitos são precisos: saem do torreão do edifício até a sala onde o retrato permanecera algum tempo. Esses espaços projetam no enunciado-discurso certo efeito de realidade, ou melhor, de *veridicção* para a semiótica.

A seguir, ainda no nível discursivo, analisaremos os temas e as figuras do ponto de vista da semântica discursiva. É importante lembrar que esses conceitos remetem, respectivamente, a abstrato e concreto. No conto “O Retrato Oval”, o retrato oval figurativiza, em primeira análise, o tema da privação da vida, ou seja, o tema da morte. No texto, esse tema não remete apenas à tristeza ou à angústia, mas à mulher enquanto objeto de desejo masculino e à possibilidade de vida por meio dela, que termina levando-a à morte.

Assim, a categoria semântica *vida x morte*, do nível elementar, nos reporta, essencialmente, a dois temas em oposição: em primeiro lugar, a morte da Jovem que representa, para o Pintor, a conjunção dele com o O_v “arte, fama”, o que tematiza, no nível subsequente (o discursivo), o amor à arte e a paixão malevolente, a qual é figurativizada, por exemplo, pelos substantivos “paleta”, “pincéis” e “quadro”, a partir dos quais Poe tematiza o feito do artista de pintar o quadro de sua amada, e o sofrimento dela ao definharse dia após dia até a morte, que se dá quando o Pintor termina a obra. Em segundo lugar, tem-se o tema da beleza, cujo sentido associa-se à vida, remetendo-nos às figuras ligadas à subjetividade da Jovem esposa, como “alegria”, “sorrisos” e “corça”.

Além disso, as figuras da “cadeira”, na qual repousa a Jovem esposa, do “torreão”, no qual a presença de outras pessoas não é permitida, e do “escuro e alto quarto”, no qual a Jovem está submetida e se oferece à realização do desejo de seu esposo, englobam o traço semântico da privação e deixam entrever o tema da violência, da prepotência masculina e do amor abusivo e destruidor. A figura da “cadeira”, especialmente, nos faz lembrar também da posição ocupada por ela, ou seja, a Jovem estava sempre sentada (posição baixa/inferior) e o Pintor, em pé (posição alta/superior), o que projeta um discurso de poder, de superioridade masculina.

Sobre isso, Bellin (2010, p. 56) explica que esse componente figurativo é “extremamente relevante para a análise dos contos de Poe, é a ideia de que existe uma relação de poder entre o cadáver, identificado como feminino, e o sobrevivente, visto como masculino. Esta representação literária é frequente dentro de obras produzidas no contexto de uma sociedade patriarcal”. Ou seja, no conto em análise, a mulher é vista como o

“outro”, um ser diferente, porém forte e ameaçador e que, por isso, deve ser combatido.

A “noite” e o “castelo abandonado” são figuras que recobrem o tema da morte, da angústia, ou seja, que se configuram como afirmação máxima da atmosfera aterrorizante do conto. Além disso, todos os ambientes do conto são descritos como sombrios, escuros, contando apenas com um feixe de luz como iluminação. Essa luz vem sempre de um único ponto, um pequeno lugar ou objeto. No contraponto semântico, as figuras da “vela”, do “candelabro” e dos “raios de luz” reforçam as contradições que se apresentam ao longo do texto, ou seja, podem ser entendidos como “símbolos de luz espiritual, de semente de vida e de salvação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 174). Essas figuras, por conseguinte, reportam-nos desde já, ao Regime Diurno do imaginário de Durand.

Em “O Retrato Oval”, a começar pelo título, a forma oval do retrato, dado o que fora analisado, simboliza o início da vida e conjuga-se com o símbolo da primeira *queda*: o nascimento. Para Durand, a *queda* é a “grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade” (DURAND, 2012, p. 111) e é compreendida “como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas [...]” (DURAND, 2012, p. 112), como também se relaciona à dominante postural, originada do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a verticalidade. Nessa perspectiva, o ovo, enquanto símbolo, contém o germe a partir do qual a manifestação da vida se inicia, tornando-se uma realidade primordial, ou, como definem Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 672), “o ovo é uma imagem do mundo e da perfeição”. Portanto, trata-se no conto de uma mulher que se tornou um quadro de morte, contudo, exposto sob um feixe de luz.

Além do mais, no caso do retrato oval, a imagem central da mulher é envolvida por uma profunda sombra: “os braços, o colo, e mesmo as pontas do cabelo luminoso perdiam-se imperceptivelmente na vaga, porém profunda sombra formada pelo fundo do conjunto” (POE, 2001, p. 281). Essa imagem nos faz entender que, nesse conto, há o predomínio das trevas, da noite e da morte em relação à luz, alegria e vida. Contudo, a “escuridão” e a “luz”, de natureza semântica e simbólica antitética, não se separam automaticamente, pois o limite entre elas, segundo o próprio narrador de Poe, é “imperceptivelmente” (POE, 2001, p. 280) sentido.

Do ponto de vista do imaginário, o sentimento de medo e angústia provocado pelo processo de discursivização do texto é o primeiro indicativo do Regime Diurno. A experiência do desdobramento do fazer artístico, representada pela figura do Pintor, se dá, portanto, de forma perturbadora, como geralmente se verifica quando há predominância do Regime Diurno. Além do mais, as imagens do “castelo grandioso e sombrio” (POE, 2001, p. 278), recentemente “abandonado e com salas estragadas e antigas” (POE, 2001, p. 280), contrastam com a beleza, alegria e energia da Jovem do retrato oval. Os adjetivos usados potencializam os contrários e as antíteses. Essas relações antitéticas são típicas da presença

da imaginação diurna.

Outro detalhe: os adjetivos que caracterizam o castelo já apontam para a ausência de vida, para um lugar abandonado, com salas velhas e objetos de decoração antigos, sendo estes referenciais da passagem negativa do tempo, cuja catamorfia é privilegiada. Em resposta a isso, tem-se um quadro, ou melhor, um retrato cuja vivacidade escapou dos efeitos do tempo. A imagem da mulher retratada e limitada ao espaço do quadro oval pode ser entendida, na perspectiva do imaginário, como a representação simbólica da morte cuja defesa é acionada, ou seja, as “figuras quadradas ou retangulares [que] fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior” (DURAND, 2012, p. 248). O espaço do retrato representa o mundo privado e subjetivo que se contrapõe ao mundo exterior. Esses elementos tornam-se também indiciadores do Regime Diurno.

A imagem da noite, sendo esta diferente da luz, do dia acolhedor, traz consigo o cavaleiro “gravemente ferido” (POE, 2001, p. 278) e, no conto em análise, é preenchida por nictomorfia. A noite é um símbolo nictomórfico que se relaciona a um temor primordial dos riscos naturais, como também infere certa analogia com o movimento confuso, ambíguo e desordenado. Além disso, o texto utiliza-se da imagem da noite alinhada à imagem da mulher submissa, que, por sua vez, pode-se relacionar à perda da razão e da autonomia, bem como à presença da manipulação do *querer-fazer*, uma vez que a ausência de luz favorece a aceitação pela figura feminina da vontade masculina, sem chance de aquela vislumbrar os desejos obscuros deste.

Quando o retrato chega perto de seu fim, o elemento “chama”, que nos remete ao fogo, é usado para descrever o estado da Jovem esposa: “a alegria da mulher de novo bruxuleou, como a chama dentro de uma lâmpada” (POE, 2001, p. 282), sendo que o fogo, por sua luz e chama, também representa poder e pode aparecer simbolizando a divindade, bem como pode ter o sentido de transcendência e imortalidade da alma. Em relação ao masculino, Durand (2012) acentua a ambiguidade simbólica desse símbolo, que tanto pode ser associado à espiritualidade, como à sexualidade e ao erotismo, pois “o fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patriarcal.” (DURAND, 2012, p. 174). Essa antítese polêmica perpassa toda a narrativa.

Desse modo, o Regime Diurno do imaginário que se apresenta no conto “O Retrato Oval” se condensa na presença negativa da morte, manifestada nas imagens da “noite”, da “*queda*”, do “retrato oval sombreado”, dos ambientes “escuras e sem vida” e, superficialmente, adiantam a angústia, a tragédia e o mistério presentes no texto de Poe. Até porque a luz que dá vida às plantas, e não somente aos animais e seres humanos, é a mesma luz que faz definhando a vida da Jovem esposa, num movimento contrário e contraditório.

A imaginação diurna no conto em análise está direcionada, principalmente, para a

abordagem do tema da morte inevitável, desdobrando-se em imagens que expressam tristeza e angústia através do discurso que provoca medo. A base desse discurso são os pensamentos e ideias expressos por antíteses, paradoxos e contrários. A reclusão da Jovem no retrato oval, por exemplo, exprime, simbolicamente, o desejo de fuga do tempo que a conduziu à morte. E é isso que corrobora a poética de Poe, pois, para ele, tudo que é belo deve morrer.

A partir desse contexto imaginativo, o acontecimento da morte também se torna metafórico. A vida aterrorizada pelas imagens diurnas passa a ser entendida como um presságio do devir. Mesmo sem sua concretização, a presença negativa da morte “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 621). Ou seja, mortes simbólicas, metafóricas e semióticas são parte dos textos edgarianos e, como tal, são discursivizadas. E as imagens simbólicas do Regime Diurno potencializam esse discurso que provoca medo e que é tão trabalhado por Edgar A. Poe ao longo de sua contística.

Considerações finais

Por meio da análise semiótica, no plano do conteúdo, devido aos esquemas actanciais que aparecem no nível narrativo do conto analisado, bem como às figuras e temas de seu nível discursivo, concluímos que realmente há um forte embate entre as isotopias vida e morte. A morte acontece paulatinamente, à medida que vão-se esvaindo a saúde, a energia e a vida da jovem mulher. Nessa perspectiva, a categoria *vida x morte* marca o início da geração de sentido dentro da contística de Poe e dá a ela significação. Com a descrição e formalização das estruturas discursivas, podemos dizer que, na configuração discursiva do medo, a contística de Poe privilegia o desenvolvimento de isotopias temáticas, embora as figuras que concretizam os temas se mostrem latentes e significativas. Como exemplo, citamos novamente o conto “O Retrato Oval”, em que a morte da esposa cujo amor não fora correspondido figurativiza o tema da paixão malevolente, pois a mulher é tomada como objeto de desejo masculino.

Além da oposição semântica elementar, outras relações antagônicas foram encontradas. Em “O Retrato Oval”, temos *liberdade x opressão*, *racionalidade x emoção*, *maturidade x jovialidade* e *alegria x tristeza*, que, no nível discursivo, são desenvolvidas sob a forma de isotopias temáticas. Notamos, portanto, que Poe lança mão de temas semelhantes na configuração discursiva do medo.

As características apontadas na análise do conto nos levam a concluir que existe

nele uma predominância do Regime Diurno, pois a imaginação se mostrou uma reação defensiva contra algo que vai acontecer: a morte. Nos contos, há uma série de imagens catamórficas: “morte”, “sombras”, “noite”, “melancolia”, “tempo”, “queda”, “trevas”, “túmulo violado”, etc., cujo semantismo aponta para a separação, negatividade e sofrimento. Por fim, a concentração dessas imagens simbólicas típicas do Regime Diurno reforça o discurso que provoca medo. Nessa perspectiva, a morte tem um sentido metafórico e se apresenta não apenas como parte da consequência da passagem do tempo, mas como um acontecimento semiótico, pois não foram apenas as pessoas que morreram, mas as ideias, personalidades e identidades. Desse modo, por estruturas semióticas e imagéticas, as imagens da Jovem do retrato oval são “dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1985, p. 41). E serão sempre instigantes, pois representam um dos pontos mais tratados na poética de Edgar A. Poe: a morte de uma bela mulher.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. [S.l: s.n.], 2002.

BELLIN, Greicy Pinto. *Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

CHEVALIER, Jeane GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número)*. Tradução de Verada Costa e Silva. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3.

ed. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

PITTA, D. P. R. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Local: Editora, 1845.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

JORGE LUCAS MARCELO DOS SANTOS

Doutorando em Letras e Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (UFG). Mestre em Educação Linguagem e Tecnologias pela Universidade Estadual de Goiás (PPG-IELT/UEG). Graduado em Pedagogia e em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi bolsista CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2315543302516594>

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9723-4326>

E-mail: jorgelucasletras@hotmail.com

MARIA EUGÊNIA CURADO

Licenciada em Letras Português/Inglês pela Faculdade de Filosofia Cora Coralina, Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (PPG-IELT) da Universidade Estadual de Goiás.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9079675234062860>

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-7737-210X>

E-mail: curadoeugenia@hotmail.com