

## ARGUMENTAÇÃO E SEMIÓTICA<sup>1</sup>

Lucia Teixeira

Para apresentar um estudo da argumentação em semiótica será preciso, inicialmente, esclarecer que a teoria concebe a produção de sentido num texto como um percurso gerativo constituído de três patamares: o fundamental, o narrativo e o discursivo. No fundamental, uma oposição abrangente e abstrata organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula. No nível narrativo, entram em cena sujeitos em busca de valores investidos em objetos, traçando percursos que se relacionam às oposições do nível fundamental. No patamar discursivo, um sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em discurso, projetando as categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço e disseminando temas e figuras que constituem a cobertura semântica do discurso.

Estudando a crítica de arte brasileira há cerca de 12 anos, a reflexão que aqui proponho tem como exemplos passagens coletadas nos *corpora* que organizei para os projetos de pesquisa desenvolvidos<sup>2</sup>, embora as linhas gerais do que proponho, fundamentalmente o princípio mais abrangente de que será indispensável considerar a semântica discursiva – e não apenas a sintaxe – na análise da argumentação, sejam aplicáveis a qualquer tipo de texto.

As bases para o estudo da argumentação como um programa de manipulação foram sistematizadas por Diana Luz Pessoa de Barros, em seu fundamental *Teoria do discurso*. Já ali, a autora mostrava que a argumentação precisava ser revista e considerada como uma estrutura de “programas narrativos de busca ou de construção do saber ou de procura de adesão e de confiança” (BARROS, 1988: 111) e considerava três procedimentos utilizados pelo enunciador para influenciar o enunciatário: a implicitação ou explicitação de conteúdos, a prática de atos ilocucionais para atingir fins perlocucionais e a argumentação em sentido restrito. Os três procedimentos se apresentam confundidos no fazer persuasivo do enunciador e constituem a argumentação em sentido lato (BARROS, 1988: 98-113).

---

<sup>1</sup> Versão preliminar desse trabalho foi apresentada no Congresso Internacional da ABRALIN, Fortaleza, março 2001.

<sup>2</sup>“O discurso da crítica de arte do pré-modernismo brasileiro”: março/1995 a fevereiro/1997; “A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte”: março/1997 a fevereiro/1999; “De musas a artistas: mulheres pintoras no discurso do modernismo brasileiro”: março/1999 a fevereiro/2001; “Modernos ou quase isso: paixões discursivas na eclosão do modernismo no Brasil: março de 2001 (em andamento).

É justamente essa idéia de “confusão”, a idéia de que vários procedimentos e mecanismos sintáticos e semânticos estão envolvidos na argumentação, que me leva a considerar a relação entre os níveis narrativo e discursivo do percurso de sentido como uma outra “confusão” a ser levada em conta, também esta assinalada por Barros, que vai mostrar, com exemplos, o modo como esquemas argumentativos explicam-se narrativamente.

Estão em jogo, portanto, dois níveis do percurso gerativo de sentido: o narrativo e o discursivo. O primeiro é mais abstrato que o segundo; nele se articulam relações entre sujeitos e objetos, num nível esquemático, que se manifesta em estados e transformações redutíveis a operações de conjunção ou de disjunção entre sujeitos e objetos. O segundo nível, o discursivo, recobre o anterior, por meio da intervenção de um sujeito da enunciação que projeta as categorias de tempo, espaço e pessoa, além de selecionar temas e figuras. Assim, por exemplo, a narrativa da trajetória profissional de um pintor, redutível a um esquema de passagem de um estado inicial disjunto para um estado final conjunto, considerando como os dois pólos da operação de junção um sujeito /pintor/ e um objeto-valor /sucesso/, pode ser discursivizada num verbete de dicionário, num texto crítico, numa louvação, num poema, numa pintura. Cada uma dessas manifestações discursivas dá forma textual a uma narrativa em que um pintor, em estado inicial de disjunção com o sucesso, termina por sofrer uma transformação que o leva a um estado final de conjunção com este valor.

Há ainda um primeiro nível do percurso, mais abstrato que o narrativo, o nível fundamental, em que estão em jogo as oposições semânticas fundamentais geradoras do sentido do texto. A análise do percurso, considerando didaticamente a existência dos três níveis, cada um com uma sintaxe e uma semântica próprias, é o caminho mais interessante para observar a construção do sentido como um mecanismo de reiterações e transbordamentos, marcado por previsibilidade e surpresa. É também por meio da análise de cada nível que se pode perceber a operacionalidade da utilização de categorias de um nível de análise para compreender procedimentos de outro nível.

É essa possibilidade de articulação entre os níveis do percurso que permite o tratamento da argumentação, que é um mecanismo discursivo, como um programa de manipulação.

Um programa de manipulação, tal como o concebe a semiótica, não se reduz ao sentido corrente da palavra manipulação, muito gasta em tempos de juízos simplificados, concretizados, por exemplo, em pesquisas de opinião ligeiras, do tipo “a televisão manipula o comportamento das pessoas?”, “a propaganda eleitoral consegue manipular a vontade do eleitor?” etc. Não é esta a manipulação de que fala a semiótica, não um mero ato mecânico comunicacional de imposição de vontade de um locutor sobre um ouvinte apático e amorfo.

A relevância da abordagem semiótica da narrativa prende-se à sua articulação com o espetáculo do homem no mundo, querendo isso dizer que a semiótica pretende, ao analisar os textos, analisar o modo de o homem existir no mundo. Compreendendo a existência humana na linguagem, não mediada **pela** linguagem, não possível **através** da linguagem, mas **na** linguagem, a semiótica recupera, na metodologia de análise, as coerções, as impossibilidades, as obrigatoriedades, bem como a possibilidade da rebeldia e da recusa que caracterizam a vida social. Impulsionados por tentações e provocações, seduções e intimidações, vamos aceitando ou recusando os contratos que definem nosso caminho e nossas ações, moldam nossas vontades e dirigem nossos gostos, ainda que precisemos da ilusão de que mantemos a vida sob controle. Quase nunca somos capazes de perceber a inclusão de nossa rebeldia em um sistema de valores aceitos, em que o rebelde perde a causa, porque ali a rebeldia é a regra e por isso mesmo já não é mais contestação, nem coragem, nem desafio, é a normalidade de um outro sistema de valores. Oscilamos entre manipulações de diferentes ordens, e nossa luta não é entre o bem e o mal, o certo e o errado como escolhas possíveis e objetivas, mas é a luta de estar imerso em linguagem e viver no entrelaço de redes discursivas.

É esta mesma aventura humana que se realiza nos textos e que a semiótica formula como um programa de manipulação. Originalmente a primeira etapa da seqüência canônica da narrativa, a manipulação argumentativa realiza-se no discurso, mediante a ação de um enunciador que pretende conquistar a adesão de um enunciatário. Para analisar esse programa, marcado não só pela relação entre dois sujeitos em torno de valores, mas também pelas modalizações das ações persuasiva e interpretativa, será necessário observar esses dois sujeitos envolvidos e seu modo de constituição narrativo-discursiva. Para isso, a metodologia de análise não poderá fixar-se em distinções canônicas nem entre níveis nem entre componentes. Quero dizer que só se pode dar conta dos mecanismos argumentativos

considerando-se, ao lado das projeções de pessoa, tempo e espaço, relativas ao componente sintático, as coberturas figurativas que as transformam em atores, locais e marcos temporais, relativas ao componente semântico. E para tratar a argumentação como programa de manipulação, será necessário narrativizar o percurso do sujeito que enuncia.

A metodologia que proponho, sistematizando contribuições de vários semioticistas, é a de, tomando como núcleo da análise a observação das projeções de pessoa, tempo e espaço (e para isso será fundamental a contribuição de Fiorin, 1996), analisar essas três categorias considerando que a relação entre enunciador e enunciatário, vale dizer, a argumentação, constrói-se nas relações sintático-semânticas que, historicizando o discurso, nele inscrevem os modos de persuadir e convencer.

Criando ora os efeitos de enunciação enunciada, ora os de enunciado enunciado, a estratégia argumentativa pode tanto aproximar os dois actantes do discurso quanto simular o distanciamento deles em relação ao que se diz. Teoricamente, temos, no primeiro caso, o efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário, obtido pela projeção da primeira pessoa, do tempo do agora e do espaço do aqui, e no segundo, o efeito de distanciamento do enunciado enunciado, por meio da projeção da terceira pessoa, do tempo do então, do espaço do lá. A aproximação cria efeito de subjetividade, o afastamento, de objetividade. No entanto, entre um pólo e outro, há uma gradação que não é mensurável, mas que pode ser identificada nas escolhas figurativas e temáticas, e uma dispersão de vozes.

A projeção de pessoa não se refere apenas à escolha básica do discurso, entre assumir a narrativa em 1ª ou em 3ª pessoa, projetando concretamente um eu ou um ele. Trata-se de examinar o jogo de vozes presente na cena discursiva, observando as marcas da heterogeneidade que criam efeitos de verdade, de autoridade, de consenso, etc. Afirmar a qualidade da obra de um artista e trazer para o texto o julgamento de um marchand, de um outro artista, de um colecionador, com isso reforçando o juízo do enunciador e construindo sua autoridade, é uma forma de fazer com que o enunciatário reconheça e aceite a verdade do discurso. Dessa forma, dissimula-se a subjetividade do julgamento, criando-se o efeito de imparcialidade, garantido pela projeção, no discurso, de outras vozes autorizadas.

Constituem também recursos que esgarçam as fronteiras entre objetividade e subjetividade alguns procedimentos que inscrevem, em textos escritos geralmente em 3ª pessoa, excessos e arrebatamentos do enunciador, tais como a inserção de lexemas que

condensam juízos de valor (“Beatriz Milhazes é um dos *expoentes* da nova geração de pintores”), as retomadas anafóricas por meio de sintagmas que recuperam tais juízos (“Beatriz Milhazes expõe na Galeria Camargo Vilaça. *A jovem e talentosa pintora, uma das mais prestigiadas artistas brasileiras no circuito internacional*, apresenta obras em grande formato...”), as referências que cortejam o potencial espectador (“O público mais antenado com a modernidade estará hoje presente à inauguração da exposição de Beatriz Milhazes”). Tais recursos atraem o leitor/espectador, já então pronto a crer na verdade do crítico.

Mas por que ele aceita ou por que pode recusar essa verdade? De que modo se produz a crença que leva à adesão? Parece-me que só se pode responder a essas questões observando os procedimentos semânticos que transformam as posições actanciais de enunciador e enunciatário nos atores /crítico/ e /leitor/. Pois se a relação entre ambos se estabelece sintaticamente, por conexões e relações sintagmáticas propostas no discurso, por um jogo de vozes que põe em contato um e outro, a transformação desse contato, desse enlace, em troca, intercâmbio, confronto ou acordo se dá nas escolhas temáticas e figurativas que preenchem os papéis de um e de outro e que produzem sua ancoragem num determinado espaço e num determinado tempo.

Sáímos, então, de um esquema geral de previsibilidade (esse de um enunciador/destinador que manipula um enunciatário/destinatário, levando-o a aderir ao que afirma ser verdadeiro), para entrar numa espécie de deriva, que é o território das especificidades. Parece que quando se entra no campo semântico tudo é variabilidade e particularidade. Porém, também aqui é possível mapear regularidades que vão, por exemplo, marcar a diferença entre a crítica de Gonzaga Duque, a de Monteiro Lobato e a de Mário Pedrosa. Ou constituir quadros de recorrências argumentativas em gêneros textuais ou mesmo em meios materiais específicos: de que modo, por exemplo, a pintura de Portinari argumenta em favor da nacionalidade, no contexto em que foi produzida? Não, certamente, do mesmo modo que Lobato argumenta, nem do mesmo modo como a poesia de Mario de Andrade propõe.

E mesmo considerando as diferenças, é possível estabelecer, no caso dos textos de crítica de arte, por exemplo, um modelo esquemático geral, em que o enunciador, projetado em 3ª pessoa, recorrendo ao tempo passado e ao espaço do lá, deixa no discurso as pistas de seu percurso e constrói sua autoridade por meio dos preenchimentos figurativos que o

transfiguram em crítico. Tais preenchimentos referem-se tanto às suas competências (olhar, acompanhar, examinar, contemplar), quanto aos espaços concretos em que o discurso está ancorado (ateliês, museus, salas de exposição, escolas de arte) e às referências a fatos da história da arte, que inscrevem o acontecimento no tempo. Do mesmo modo, é possível identificar um leitor, potencial espectador de obras de arte, valorizado como integrante de um mundo especial e refinado, freqüentador de museus e galerias, leitor de biografias e conhecedor da história da arte, homem de seu tempo, aberto às inovações e às rebeldias estéticas. Tem-se aqui o preenchimento figurativo e temático que transforma actantes em atores, garantindo a possibilidade de descrição de um programa de narrativização da enunciação, produzido no discurso.

Ao lado do preenchimento dos actantes com seus papéis temáticos e figurativos, completa-se a análise com a observação da construção sintática e figurativa do tempo e do espaço, obtendo-se uma espécie de cenário integrador da relação entre enunciador e enunciatário.

A relação entre esse enunciador/crítico e esse enunciatário/leitor tanto transita por um universo discursivo previsível, uma práxis enunciativa, quanto por um excesso passional que, em princípio, desestabiliza a previsibilidade.

Para explicar o conceito de práxis enunciativa, Schulz (1995) recorre a Denis Bertrand e fala em formas discursivas que o uso das comunidades sócio-culturais fixa sob a forma de tipos, de estereótipos ou de esquemas. Retomando o que chama de “orientação recente da semiótica greimasiana”, o autor propõe uma concepção da enunciação que articule as formas discursivas resultantes do ato individual de enunciação com as organizações culturais, mais ou menos congeladas, da significação que, situadas acima da iniciativa do sujeito enunciador, dependem da práxis enunciativa e constituem o que chama de “o impessoal da enunciação”. Para Schulz, o discurso é tanto uma criação como o resultado de uma *bricolage* que reutiliza os materiais de criações anteriores. A originalidade do discurso vai depender dos modos como reage ou responde à exploração dos resíduos discursivos que acolhe. Propõe-se, em conseqüência, uma concepção de enunciação que articule as formas discursivas resultantes do ato enunciativo individual com o que o autor chama de “organizações culturais, mais ou menos congeladas, da

significação”, que independem da iniciativa particular do sujeito enunciador, mas que o incluem numa práxis enunciativa.

A práxis enunciativa, portanto, garantindo a previsibilidade, atua como força coesiva do discurso e assegura sua força argumentativa pela naturalização que confere a determinados materiais discursivos. Segundo Fontanille (1993), tal práxis caracteriza o modo de constituição semiótica de culturas. Assim, por exemplo, espera-se, num texto de crítica de arte, a debreagem de vozes que confirmem a palavra do enunciador/crítico; espera-se a referência a recursos técnicos da obra de arte analisada, como demonstração da competência do crítico; esperam-se, enfim, recursos discursivos que falem do conhecimento e instalem a autoridade do crítico. É a práxis enunciativa que assegura a expectativa e garante a adesão inicial ao contrato discursivo proposto.

Mas esse contrato não se firma se a crítica não acolher uma certa sensibilização do discurso, imposta pela obra de arte que a provoca. Garantindo ao senso comum a manutenção da arte na esfera das coisas superiores do espírito, mesmo a crítica mais atenuada com o mercado permite que certas escolhas lexicais, certos índices de subjetividade, certas opiniões citadas introduzam no discurso ondulações passionais. Seria pouco produtivo, em termos argumentativos, dissimular inteiramente a subjetividade que permite a irrupção, no discurso, da paixão. Efeito de sentido de arranjos modais, a paixão permite a entrada, na cena discursiva, das desestabilizações, deslizamentos e ondulações que, teoricamente, tensionam a previsibilidade. Pensando de forma oposta, diríamos que também a paixão é previsível, também se pode falar numa práxis passional que, por exemplo, no caso da crítica de arte, concentra-se no entusiasmo ou na rejeição.

Entre um e outra, entretanto, há uma gradação que dispersa o discurso da sua previsibilidade. Há, ainda, a possibilidade de paixões diversas e mesmo conflitantes aparecerem, seja nas vozes em confronto, seja na estrutura polêmica de uma manipulação que passa por desacordos, rompimentos e novos acordos, tudo isso a provocar as ondulações da narrativa e do discurso.

E que força argumentativa tem a paixão no discurso? A força de sensibilizar o outro, a força de estabelecer comunhão com o leitor. Mas é diferente a força da paixão nos discursos. Num editorial de jornal, por exemplo, o efeito de verdade causado pela citação de fatos, dados numéricos, nomes de pessoas e lugares é mais eficaz do que, por exemplo, a

desqualificação dos opositores e o engrandecimento dos adeptos. O mal da argumentação apaixonada, já alertou Perelman (1996), não é a falta de argumentos, mas a má seleção de argumentos, e desse mal procuram fugir os que pretendem criar o efeito de imparcialidade e objetividade em seus discursos. Já na crítica de arte, a paixão é bem-vinda em textos do pré-modernismo e do modernismo brasileiro, mas é dissimulada nas críticas contemporâneas.

Há uma crítica antológica de Sérgio Milliet, escrita em 1ª pessoa, a respeito de Tarsila do Amaral, em que ele narra suas diferentes reações em relação à obra da artista. Num primeiro momento, vê a pintura e não gosta. Num segundo momento, levado por Oswald de Andrade ao ateliê da artista em Paris, compreende e admira a obra de Tarsila, depois de ouvi-la falar. À paixão da rejeição sucede-se a do entusiasmo, num percurso narrado ao leitor. O efeito de sinceridade obtido pode ser muito mais produtivo para validar a palavra do crítico do que a objetividade de uma descrição ou mesmo a admiração testemunhada em depoimentos inscritos no discurso.

Vou correr o risco de afirmar que a manifestação estética merece uma leitura amorosa. E chamo de amorosa a leitura que cede ao “contágio” inicial da obra, para usar a expressão de Landowski. Será preciso, para ler a obra de arte, deixar que primeiro “advenha a graça do sentido para que só depois se revele por efeito de quê, de que presença (...) se produziu esse ‘milagre’ que faz com que exista sentido para o sujeito. (...) O que o mundo quer dizer precede pois ao reconhecimento (ou ao menos à busca) daquilo que faz com que signifique” (LANDOWSKI, 1999).

Se o crítico não é capaz de colocar-se diante da obra, inicialmente, como um sujeito em estado de espera, um sujeito pronto a ser preenchido de sentidos, se o crítico não compreende a necessidade de, em primeira instância, deixar-se dominar pela obra, para só depois buscar compreender os mecanismos de produção de sentido, então a crítica estará fadada a preencher previamente a obra dos significados que já estão dados pela experiência anterior, pelos fragmentos de discursos incorporados, pela necessidade de adequar-se a determinados padrões de gosto e de julgamento em voga.

A análise da argumentação, portanto, para além de mapear as projeções de pessoa, tempo e espaço, com seus preenchimentos figurativos e suas relações temáticas, deverá estar atenta tanto à práxis enunciativa que marca a previsibilidade dos discursos, quanto às



paixões que desestabilizam as expectativas. De todo modo, sujeitos veleidosos e sujeitos pragmáticos estarão sempre a querer convencer uns aos outros das verdades que afirmam e viverão uns e outros, desconfiados e ariscos, ingênuos e disponíveis, contestadores e arredios, a expor suas diferenças e seus acordos no vasto e indomado território da linguagem.

Referências bibliográficas:

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- LANDOWSKI, Eric. Sobre el contagio. In: LANDOWSKI, E., DORRA, R., OLIVEIRA, A.C. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo, Puebla: EDUC, UAP, 1999.
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHULZ, Michael. Enonciation et discours esthétique. Analyser le Serial Project N° 1 (Set A) de Sol LeWitt. *Nouveaux actes sémiotiques*, 41-42, Limoges: Université de Limoges, 1995.
- TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EdUFF, 1996.
- \_\_\_\_\_. Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não-verbal. *Gragoatá, 4: Literatura, outras artes e indústria cultural*. Niterói: EdUFF, 1998, p.47-56 e 109-11.
- \_\_\_\_\_. Pintura y crítica de arte: un caso de pasión. In: MACCHIAVELLO, O. *Fronteras de la semiótica*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1999.

ABSTRACT: *this article aims to discuss some semiotics foundations. It particularly focuses argumentation, suggesting that not only the syntactic devices that stablish connections between enunciator and enunciatee – as person, time and space projection – should be taken into consideration: semantic choices also play an important hole in supporting the commitment of the enunciatee to the ideas of the enunciator.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica; argumentação; práxis enunciativa; paixão discursiva*