



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

IDENTIDADE E DISCURSIVIZAÇÃO EM *THE HOBBIT* DE J.R.R
TOLKIEN

SÃO CARLOS
2016



Universidade Federal de São Carlos

VINÍCIUS CARVALHO QUESADA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

IDENTIDADE E DISCURSIVIZAÇÃO EM *THE HOBBIT* DE J.R.R. TOLKIEN

NOME DO ALUNO
Vinícius Carvalho quesada

Dissertação apresentada ao Programa de

Pós-Graduação em Linguística da
Universidade Federal de São Carlos, como
parte dos requisitos para a obtenção do Título
de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof(a). Dr(a).Mônica
Baltazar Diniz Signori

São Carlos - São Paulo - Brasil

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Vinicius Carvalho Quesada, realizada em 29/02/2016:

Profa. Dra. Mônica Baltazar Diniz Signori
UFSCar

Profa. Dra. Debora Cristina Ferreira Garcia
UFSCar

Profa. Dra. Eliane Soares de Lima
UNIFRAN

Dedico este trabalho à minha família, que esteve tão presente o tempo todo no desenvolvimento das análises que se seguem.

Eis que chega ao final a elaboração de um trabalho, e muitos agradecimentos devem ser feitos. Em primeiro lugar agradeço à minha orientadora, Mônica Baltazar Diniz Signori, que com suas constantes observações no desenvolvimento da pesquisa conseguiu me fazer ver um mar de possibilidades. Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas e à Prof.^a Dr^a Débora Cristina Ferreira Garcia por terem colaborado com informações valiosas durante a banca de qualificação.

Também gostaria de agradecer à Prof.^a Dr^a. Elizabeth Brockelmann, da Fundação de Ensino Octávio Bastos, por ter me apresentado à teoria Semiótica no ano de 2010; à Prof.^a Regina Célia de Carvalho Paschoal Lima, que me apresentou à linguística nos anos de minha graduação na mesma universidade. Gostaria de agradecer também à Professora Marcia Belli por ter me orientado nos estudos da teoria literária na mesma universidade.

Não menos importante, gostaria de agradecer pelo apoio da família: minha mãe, Cristina de Fátima Carvalho Quesada, de meu pai, Roberto Rey Quesada, de meus irmãos, Ricardo Carvalho Quesada e Gabriel Carvalho Quesada. Agradeço a todos pelo apoio nas horas difíceis no desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo: O presente trabalho busca compreender de que maneira se dá a composição do herói em *The Hobbit*, romance de J.R.R. Tolkien, pelo viés da Teoria Semiótica de linha francesa, iniciada por Greimas e pelo Grupo de Investigações Sêmico-Linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, na década de 1960. Tendo em vista a

necessidade de contemplar nosso objeto de estudo com os mais recentes avanços da teoria, buscamos abordar o nível discursivo em suas nuances e determinar como os percursos figurativos e temáticos se constroem; para tanto, utilizamos, além dos pressupostos da teoria, os estudos desenvolvidos por Denis Bertrand em Caminhos da Semiótica Literária. Com o apoio do volume direcionado aos estudos literários, pudemos também abordar o papel e a relevância do narrador no romance que nos propusemos a analisar. Buscamos, ainda, autores como Fontanille e Zilberberg que, em especial em seu volume Tensão e Significação, trazem informações de grande relevância para se contemplar a constituição de um herói em constituição. Os regimes de mistura e de triagem, conceitos de fundamental importância neste trabalho, servem de base para podermos compreender a maneira como as relações interactanciais se constituem no nível narrativo, além da maneira como ocorre o entrelaçamento das modalidades ao longo dos fazeres determinantes na constituição da maturidade do herói. Em um último momento, buscamos descrever os elementos relativos à oposição fundamental que sustenta toda a construção do sentido em *The Hobbit*, como os elementos observados ao longo de todo o percurso gerativo de sentido do romance associam-se em dois polos e confluem para as camadas superiores do nível discursivo. Nesse momento, buscamos determinar qual é a sintaxe e a semântica que, em *The Hobbit*, sustentam toda a narratividade e toda a discursivização que, ao construir o percurso de constituição de um herói, contempla perspectiva tão cara à Teoria Semiótica Greimasiana: buscar revelar o fazer (e o ser) do humano no mundo.

Palavras-chave: Semiótica Literária, Semiótica Tensiva, *The Hobbit*.

Abstract: This study aims to understand how it happens the composition of the hero in *The Hobbit* novel J.R.R. Tolkien, by the bias of the French Semiotics theory, initiated by Greimas and the Group of semio-Linguistic Research School for Advanced Studies in Social Sciences, in the 1960s. Given the need to address an object of study with the most recent advances in theory, we seek to consider the discursive level in its nuances and determine how the figurative and thematic paths are constructed; towards this end,

we use, in addition to the theory assumptions, we used the studies developed by Denis Bertrand in *Caminhos da Semiótica Literária*. With the volume of support directed to literary studies, we also address the role and relevance of the narrator in the novel we set out to analyze. We sought also authors like Fontanille and Zilberberg who, especially in their *Tensão e Significação* volume bring highly relevant information to contemplate the establishment of a hero and his constitution. Mixture and screening concepts are of fundamental importance in this work, for they are the basis for us to understand the way interactant relations constitute the narrative level, beyond the way is the intertwining of forms over the determinants doings in the constitution of maturity of the hero. In a final moment, we seek to describe elements relating to the fundamental opposition which sustains all the construction of meaning in *The Hobbit*, as the elements seen throughout the generative route of sense of the novel associated in two poles and converge to the layers of the upper level of discourse. At that time, we seek to determine what the syntax and semantics are in *The Hobbit*, which sustain all narrative and all discursivization that, when building the route for creating a hero, contemplates as very significant prospect to the Greimasian Semiotics Theory: seeking to reveal doing (and the being) of the human in the world.

Keywords: Literary Semiotics, Tensive Semiotics, The Hobbit.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rede das composições actoriais relacionadas.....	37
Figura 2 – Quadrado da heterogeneidade.....	47
Figura 3 – Quadrado das categorias de presença.....	54
Figura 4 – Quadrado das formas de presença.....	56
Figura 5 – Quadrado da categoria tempo.....	56
Figura 6 – Quadrado da distância afetiva.....	59
Figura 7 – Rede da configuração da timia e seus efeitos.....	66
Figura 8 – Rede das modalidades.....	69
Figura 9 – Quadrado da categoria presença.....	78
Figura 10 – Quadrado da veridicção.....	80
Figura 11 – Quadrado da fidúcia.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Sobre o enredo.....	14
CAPÍTULO 1.....	17
1.1 As constituições raciais e os papéis temáticos.....	17
1.1.1 Os <i>hobbits</i>	18
1.1.2 Os <i>humans</i>	20
1.1.3 Os <i>dwarfs</i>	22
1.1.4 Os <i>elves</i>	23
1.1.5 Os <i>goblins</i>	24
1.2 Sobre as relações com o espaço fictício em <i>The Hobbit</i>	26
1.3 Sobre as relações de Luz e Trevas e o Espaço Contínuo.....	33
1.4 Sobre os polos em <i>The Hobbit</i> : conclusões a respeito da figuratividade.....	37
1.5 Sobre o narrador em <i>The Hobbit</i>	39
CAPÍTULO 2.....	42
2.1 As relações no nível narrativo em <i>The Hobbit</i>	42
2.2 Os actantes coletivos e as formas de vida.....	46
2.3 As modalidades regentes.....	67
2.4 Sobre as modalidades veridictórias.....	80
2.5 Sobre o fracasso do herói.....	84
2.6 Sobre o jogo de adivinhas.....	90
2.7 Sobre a coragem.....	98
2.8 Sobre a fuga do cárcere.....	100
2.9 Sobre a traição.....	103
Capítulo 3.....	108
3.1 A oposição fundamental em <i>The Hobbit</i>	108
3.2 Identidade vs Alteridade.....	109
Conclusões.....	111
Referências bibliográficas.....	116

Introdução

Muito embora mais de 70 anos tenham se passado desde a primeira edição do volume *The Hobbit*, escrito por J.R.R. Tolkien em 1937, o livro veio a ser traduzido gradativamente a partir da década de 60 para diversos idiomas na Europa, mais tarde para outros idiomas, e fora do continente Europeu. O livro viria posteriormente a fundar o que alguns chamariam de um novo estilo literário. É o que é observado por Tom Shippey (1983), em uma notável desconstrução dos elementos por trás da obra de Tolkien, não só do volume citado neste projeto, mas também de todo o topoi desenvolvido pelo professor de Oxford em seus trabalhos, que continuam a surgir, mesmo depois de sua morte. Obras póstumas como *The Silmarillion*, que é um dos mais conhecidos volumes do autor, trariam em si uma compilação de informações a respeito da dimensão complexa desenvolvida por Tolkien, além de oferecer uma narrativa detalhada de sua gênese¹.

Algumas décadas mais tarde, depois do advento da segunda guerra mundial, discussões a respeito do caráter literário do volume *The Hobbit* e das características que o compunham dividiam águas, afinal havia uma grande quantidade de elementos do Maravilhoso, do Fantástico, alguns traços de Novelas de Cavalaria, mas só recentemente os autores chegaram à conclusão de que provavelmente o romance estaria mais próximo do que se chamaria de *quest*². Seja como for, pesquisas como as de Vladimir Propp, que se delineavam e ganhavam terreno paralelamente depois da década de 1920, deram um novo escopo para os estudos literários, especialmente na França, onde ganhariam mais terreno e receberiam críticas sob vários aspectos. Há de se observar que o objeto de análise desta pesquisa é plenamente adequado aos moldes desenvolvidos na Morfologia do Conto, tendo sua organização uma forma de encaixe perfeita às sete esferas propostas por Propp.

¹ *The Hobbit*, *The Lord of The Rings*, *The Silmarillion*, respectivamente são os trabalhos escritos por Tolkien, e este conjunto de obras é o cânone mínimo considerado por muitos dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo de sua obra. Há de se ressaltar que, muito embora haja muitas obras póstumas, estas foram publicações feitas com base em suas anotações pessoais da época. Quando mencionamos o termo gênese, faz-se referência a uma complexa dimensão criada pelo professor de Oxford. O mapa que é exibido nas primeiras páginas do livro é a representação de uma dimensão alternativa, com raças, animais e mitologia própria, daí o cuidado que deveremos tomar adiante ao abordar o assunto.

² Mais uma vez, Tom Shippey nos demonstra isto em sua análise do conteúdo dos livros de Tolkien: *quest* diz respeito a este gênero em que heróis clássicos das narrativas buscam por um objeto, como a riqueza, por exemplo; a jornada que é descrita em *The Hobbit* segundo alguns autores se encaixaria com perfeição neste modelo.

É inegável, apesar de tudo o que foi dito, que encontramos uma escassez no que tange aos estudos sobre Tolkien. A obra citada anteriormente, *The Road to Middle Earth*, de Tom Shippey carece de um teor científico, e se até aos elementos mais básicos da obra de Tolkien. Da mesma forma, o volume *O mundo mágico do senhor dos anéis: mitos, lendas e histórias fascinantes* não avança em estudos profundos.

Em uma busca por estudos a respeito de *The Hobbit*, não conseguimos encontrar nada de muito profundo em língua Portuguesa, e os estudos em língua Inglesa, apesar de sua grande profusão, fazem parte de um gênero textual distinto. As dissertações a respeito da estética, como a de André Luiz Rodrigues, *O senhor dos Anéis e a estética da finitude*, já encontra um embasamento maior, mas trata-se de um estudo de teorias literárias.

Não existem, no presente momento, estudos muito profundos a esse respeito no campo da linguística, muito menos nos estudos da Semiótica de linha francesa, razão pela qual tomamos o romance *The Hobbit* como objeto de estudo para maiores aprofundamentos.

Para tanto, desenvolvemos uma pesquisa embasada na Semiótica Greimasiana, de forma a organizar uma leitura do romance *The Hobbit* por meio dos níveis de análise que a teoria propõe, buscando contemplar cada etapa do percurso gerativo do sentido com o máximo de aprofundamento possível.

Em primeiro lugar, nos tópicos em que nos dedicamos ao nível discursivo – capítulo 1 –, objetivamos expor como os processos de figurativização e de tematização se reúnem e mantêm relações complexas, de maneira a comporem o universo de raças que se movimentam no tempo-espaço tolkieniano. Sabemos que existe uma vasta gama de criaturas, ambientes, entre outros aspectos, que devem ser observados com cautela em uma análise desse gênero, que prima pela variedade na composição figurativa. Dentre esses outros aspectos, inserem-se as questões relativas ao narrador, para cuja abordagem recorreremos a alguns dos verbetes desenvolvidos por Denis Bertrand (2003) em *Caminhos de Semiótica Literária*. Evidentemente, mais informações e conclusões surgiram ao longo de nossas análises, confirmando nossas hipóteses sobre a complexidade nas relações entre os componentes próprios ao nível discursivo.

Em um segundo momento, após observarmos a composição dos atores em suas coordenadas espaço-temporais, atentos, para tanto, aos índices de isotopia presentes no romance, iniciamos as análises das nuances do nível narrativo. Sabendo que as coberturas figurativa e temática se estabelecem em um momento posterior ao que ocorre

no nível narrativo, buscamos compreendê-las em seu embasamento. Para tanto, partimos dos conceitos semióticos de actante, objeto valor, objeto modal e antissujeito, cerne de uma narratividade no âmbito do gênero *quest*. A partir desses conceitos centrais, vários outros, que se estabelecem na conexão da narratividade, foram mobilizados, em especial o conceito de programa narrativo e toda a gama de elementos que se associam para sua composição, além de seus mecanismos na construção de percursos narrativos, quando se caracterizam pelo viés do uso ou da base. Ao contemplar a narratividade de *The Hobbit*, objetivamos expor como as mudanças que observamos no nível discursivo se configuram em sua base, e pudemos notar desde o princípio que as modalizações foram de suma importância para tanto, o que nos levou a destacar a configuração das paixões como diferencial na especificação dos diversos actantes tolkienianos.

Após uma descrição cautelosa das transformações que se efetuaram no nível narrativo em dois capítulos (2 e 3), pudemos determinar qual é a oposição fundamental que está na base de todo o percurso gerativo de sentido. O quarto capítulo de nossa pesquisa se destinou a este fim: a compreensão da semântica e da sintaxe fundamentais.

Todo o percurso gerativo do sentido constituiu-se, então, como passos – objetivos específicos – em direção ao objetivo geral de nossa pesquisa, focado na busca de compreensão dos mecanismos de composição do herói tolkieniano, tendo em vista, por um lado, o pressuposto de que *The Hobbit* enquadra-se no gênero literário *quest* e, por outro, os pressupostos greimasianos, que nos orientam para a ultrapassagem da construção do sentido como efeito, buscando desvendar os mecanismos que se entreteceram para tal construção no processo.

Levamos em grande conta o material exposto em *Tensão e Significação* (2001), volume escrito por Fontanille e Zilberberg, uma vez que os autores exploram conceitos que se apresentaram como muito caros para a análise do percurso de composição do herói pelo viés tolkieniano. Em especial, a triagem e a mistura se nos mostraram muito adequadas para a compreensão dessa composição, uma vez que o herói de *The Hobbit* experimenta a fragmentação de um indivíduo no coletivo de que faz parte, início da construção gradativa de sua identidade. Tomamos de empréstimo algumas das imagens dos autores, objetivando ao menos demonstrar como as relações podem ser compreendidas em suas gradações, por mais complexas que se apresentem: em especial as relações de oposição – a força do antissujeito – são essenciais no desenvolvimento do

processo de constituição de nosso herói, e a proposta tensiva elabora de maneira refinada o jogo entre elementos opositivos.

Objetivamos, afinal, com uma análise assim desenvolvida, construir a segurança necessária para sustentar as hipóteses formuladas no primeiro vislumbre do romance, visando, então, demonstrar como os percursos de *The Hobbit* representam o fazer do homem no mundo (GREIMAS, 2014, p. 58), e em que medida esse fazer é caracterizado não apenas como ato, mas principalmente como ser heroico.

Sobre o enredo

Antes de darmos sequência a uma análise mais densa, devemos levar em conta o enredo e quais seriam os principais eventos observados para construirmos nossas conclusões.

Em um primeiro momento temos a descrição do Shire, ambiente no qual a história tem início. O local é onde vive uma das muitas raças exploradas por Tolkien: os hobbits.

Esses pequenos seres, de estatura muito menor do que a de um humano, buscam uma vida pacata e pacífica, longe da agitação do mundo exterior.

É nesse contexto que Bilbo nos é apresentado, em conjunto com seu caráter dual: se por um lado apresenta características como a dos demais hobbits que vivem no local, existe algo de diferente dos demais, algo que é observado por Gandalf, o Mago, em um primeiro encontro.

No primeiro capítulo, o mago buscava um 14º integrante para a trupe de anões que iria em busca de um tesouro que lhes fora arrebatado há muito tempo. É ainda no mesmo capítulo que observamos a dúvida dos anões: desconfiam que o hobbit selecionado por Gandalf seja inadequado para a função de ladrão, que deveria exercer na jornada rumo a *Erebor*. Embora no começo Bilbo não tenha consciência de suas próprias capacidades ou autoconfiança o suficiente para realizar os trabalhos requeridos, paulatinamente ele galgará seu caminho rumo ao amadurecimento pleno.

Ainda assim, grande parte dos problemas que surgem no desenrolar da jornada de todos é de responsabilidade de Bilbo, afinal o pequeno hobbit ainda não havia desenvolvido seu potencial máximo até o momento em que os grandes desafios surgem.

O primeiro desafio a ser enfrentado seria, em suma, aceitar ou não o trabalho oferecido pelo mago Gandalf e os anões. Muito embora o herói do romance seja um

feroz guerreiro ao final das aventuras, no início se mostra relutante em embarcar na jornada por temer pela própria vida.

Não sem alguma resistência, ele acaba por ceder e seguir o caminho para executar a função de ladrão durante a aventura. Após haverem abandonado as terras dos hobbits se encontram finalmente com o primeiro desafio: como lidar com criaturas grandes como trolls? A força física superior das bestas e os estratagemas de Gandalf e de Bilbo são elementos fundamentais para que todos sejam salvos de uma morte certa.

Os episódios que se seguem são muitos, mas alguns pontos principais podem ser destacados: após a passagem pela casa de Elrond, lugar de povos pacíficos (elfs), os integrantes da trupe se deparam com minas, e lá encontram os goblins que, como veremos, serão os principais opositores durante o romance. A fuga das minas escuras ocorre com sucesso, mas Bilbo é derrubado e desperta perturbado em meio a uma grande escuridão. Deve lutar pela sua vida nesse capítulo (5) por meio de charadas. O episódio com Gollum nessa parte isolada e escura da mina é significativo, pois também há a aquisição do anel de invisibilidade, que servirá para a realização de grandes feitos em outros ambientes hostis.

Após vencer a disputa contra Gollum e sair da caverna usando a invisibilidade do anel espoliado, o hobbit segue com sua aventura com os demais. O segundo episódio de relevância é o que vem quando os integrantes da trupe se perdem na floresta das trevas (dark wood). Perdidos em uma floresta completamente obscura e incompreensível, todos devem buscar uma saída, mas acabam tendo de batalhar contra os gigantescos aracnídeos que espreitam na escuridão.

O desempenho de Bilbo é superior, e ele vence a batalha contra os inimigos.

Com exceção de Bilbo, todos os demais são presos pelos elfos da floresta (Wood elves), e o hobbit novamente deve usar a invisibilidade do anel para se esconder dentro da fortaleza dos opositores, e finalmente consegue encontrar uma forma de libertar a todos: a fuga pelos barris rio abaixo. Todos conseguem escapar, não sem alguma dificuldade.

A chegada à cidade dos homens – Esgaroth – é seguida de muito tumulto devido a uma profecia que dizia que o ouro e as vitórias viriam quando os anões voltassem para clamar os tesouros arrebatados na montanha, mas as coisas fogem ao controle quando os integrantes da trupe invadem Erebor por uma passagem secreta e despertam o dragão, que despeja sua fúria sobre a cidade.

Após a queda do monstro, a disputa pelo tesouro e por reparações pelo dano causado leva aos conflitos entre todos os que estavam presentes naquele espaço. Quando o tesouro deve ser dividido, e Thorin (o rei dos anões) é tomado pela febre do ouro, Bilbo tem um papel fundamental quando impede que uma guerra pela posse das riquezas tenha início. No momento em que isso ocorre, temos um sujeito completamente distinto do que fora observado no início do romance.

Após essa breve apresentação do conteúdo a ser analisado no romance, iniciemos a nossa análise sobre os aspectos da obra por meio do arcabouço teórico da Semiótica.

Capítulo 1 – Nível Discursivo e as raças em *The Hobbit*

A seguir, nos propomos explorar o nível discursivo e suas nuances, para melhor compreensão do romance. O conceito de ator, cobertura figurativa tanto de heróis quanto de vilões, é muito relevante em quaisquer análises desse gênero. Muito embora sejam esses os principais elementos de nossa análise, devemos levar em consideração os percursos de figurativização e de tematização, que se mostraram mais complexos do que se delinearam em nossas hipóteses. No que diz respeito à semântica discursiva, exploramos a tematização dos papéis das principais etnias em destaque. A figurativização, por outro lado, tratada em momentos posteriores, é uma cobertura com relações solidárias: uma teia de elementos que se conectam e corroboram com todo o conteúdo em sintonia.

1.1 As constituições raciais e os papéis temáticos

Na exposição do conteúdo de nossa pesquisa, buscamos, inicialmente, demonstrar quais são os elementos a serem observados, pois se trata de uma dimensão demasiado complexa e que precisa ser explicitada antes que iniciemos uma análise mais aprofundada. Muito embora venhamos a fazer uma síntese da composição dos elementos peculiares na literatura tolkieniana que marcam o capítulo inicial, ressaltamos que diversos aspectos relativos ao nível figurativo foram contemplados e que, antes de quaisquer conclusões sem um embasamento teórico sólido, devem ser observados com cautela.

Para tanto, nos utilizamos das concepções exploradas por Greimas e Courtés relativas à figurativização:

5. Pode-se desde já assinalar o papel particular que é chamado a desempenhar entre os procedimentos de figurativização o subcomponente onomástico. Sendo a figurativização caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas, a introdução de antropônimos, topônimos e cromônimos (que correspondem, respectivamente, no plano da sintaxe discursiva, aos três procedimentos constitutivos da discursivização: actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (o “rei”, a “floresta”, o “inverno”) aos específicos (nomes próprios, índices espaço-temporais, datações, etc.), tal introdução, repetimos, confere ao texto, segundo se supõe, o grau desejável de reprodução do real. (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p. 212).

A questão que há de vir à tona em momentos posteriores de nossa análise diz respeito ao papel do figurativo no romance: existe um princípio relacional na esfera dos elementos figurativos, de forma que as relações se constroem de maneira complexa.

Ao contemplarmos a dimensão desenvolvida no romance, além das raças fictícias e dos elementos do mundo natural figurativizados, temos de lançar um olhar atento às relações estabelecidas em percursos temáticos muito peculiares.

1.1.1 Os Hobbits

Iniciemos nossa análise sob a luz de uma citação direta do romance em análise, que descreve a composição básica da primeira raça em foco:

Eles são (ou eram) um povo pequeno, com cerca de metade da nossa altura, e menores que os anões barbados. Os hobbits não têm barba. Não possuem nenhum ou quase nenhum poder mágico, com exceção daquele tipo corriqueiro de mágica que os ajuda a desaparecer silenciosamente quando pessoas grandes e estúpidas como vocês e eu se aproximam de modo desajeitado, fazendo barulho como um bando de elefantes, que eles podem ouvir a mais de uma milha de distância (TOLKIEN, 2009, p.8).

Quando contemplamos essa descrição do autor sobre os *hobbits* e a menção sobre os *dwarfs*, evidenciamos como é notável a diferença que os atores do nível discursivo exibem ao longo de toda a narrativa. Por um lado temos a figura dos *hobbits*, sujeitos figurativizados de maneira particular: possuem uma forma próxima à dos seres humanos, mas seu traço mais marcante se evidencia quando convertemos a medida original usada pela comunidade inglesa, e descobrimos que sua estatura média seria entre 60 cm e 1,20 metros; mas, embora seja uma raça de estatura tão baixa, não é relacionada, como normalmente se pensaria, aos *dwarfs*³. Os hobbits, criaturas amplamente exploradas nas páginas iniciais tanto no romance *The Hobbit* quanto em *The Lord of the Rings*, são na verdade um subgênero dos humanos, viventes há tempos sem a consciência de outros atores⁴ devido a sua natureza fugidia. Tolkien demonstra com clareza, tanto no prólogo como na narrativa em si, que são criaturas de olhos perspicazes, pacíficas e que evitam maiores conflitos com qualquer coisa fora de seu espaço estabelecido como *shire*⁵. Os papéis temáticos assumidos pelos atores em ocasiões posteriores é variável, muito embora devamos ressaltar que os principais sejam

³ Anões. Optamos por seguir a tradução brasileira na maior parte dos termos que serão expostos a seguir.

⁴ Ator, em sua acepção tradicional não se encaixaria em uma análise semiótica, por esta razão estamos usando este termo para representar sujeitos do patamar narrativo recobertos no discursivo por figuras. A cobertura das figuras se demonstrou muito relevante na composição deste romance, de forma que as relações de distância e de percepção são significativas em um estudo a respeito dos atos perceptivos. Abordaremos o tema da figuratividade e da percepção mais adiante no capítulo sobre a figuratividade e a densidade perceptiva.

⁵ Condado, na tradução brasileira.

os relacionados a uma civilização oculta em um primeiro momento, e também, quando ocorre a fragmentação de um destes atores, no caso, Bilbo, temos o papel temático do herói literário que discutiremos adiante.

Não é coincidência o fato do início do romance focar os comportamentos e as características desses indivíduos, afinal Bilbo desempenhará um papel fundamental na trama.

No capítulo inicial do romance, em que uma vasta gama de figuras é inserida com o intuito de constituir um horizonte carregado de elementos da natureza, percebemos as características ressaltadas por Tolkien: a raça é caracterizada por uma gordura saliente na região do abdômen, pés mais volumosos e com solas grossas que, conseqüentemente, lhes fornecem certa mobilidade e dispensam a necessidade de sapatos. Tudo isso em meio a uma paisagem carregada de plantas de muitos gêneros, o que inclui a erva de fumo⁶, apresentada no prólogo de *The Lord of The Rings*.

Apesar da aparência frágil, os movimentos dessa raça são mais rápidos e silenciosos, pois se adaptaram ao ambiente em que viveram por um tempo remotamente longo⁷; não existe, dessa maneira, uma separação muito clara quando pensamos nos *atores* e o espaço criado por Tolkien: *hobbits* levam uma vida estagnada e pacata no *shire*, ambiente carregado com traços de /natureza/ e /paz/, agindo de acordo com os aspectos do ambiente. Tudo nos indica que essa relação entre os *atores* e o *espaço* se dá de maneira mais complexa do que se poderia imaginar a princípio. Seja como for, a respeito do comportamento dos integrantes desse espaço, temos mais aspectos relevantes à análise para serem observados.

No que tange ao comportamento desses habitantes do *shire*, diz-se que são valentes (TOLKIEN, 2009, p. 18), mesmo sob o domínio de forças antagonistas referentes à esfera do antissujeito, e agem ao contrário do que sua aparência pode demonstrar em um primeiro momento. É importante ressaltar que o romance trata, em grande parte, do desenvolvimento da personalidade picaresca de Bilbo e da maneira como o *hobbit* amadurece e contradiz o que se poderia pensar a seu respeito já no primeiro capítulo. De fato, uma grande quantidade de problemas ou obstáculos que

⁶ A erva de fumo é um tipo de planta fictícia que é mencionada nos dois mais famosos romances do professor de Oxford.

⁷ Muito embora estejamos focados na dimensão do romance *The Hobbit* em específico, não seria inapropriado fazer uma menção aqui a respeito da maneira como o autor trata da raça dos *hobbits* e de sua existência no prólogo de *The Lord of the Rings*, afinal ambos os romances fazem parte de uma mesma dimensão e complementam-se. Devido às variações do gênero humano, esta raça teria se separado e vivido em regiões diversas, mas sabemos por meio do prólogo que estas criaturas já viviam no Shire há 1.000 quando o tem-se início a história em *The Lord of The Rings*.

surtem na jornada de todos só ocorrem por culpa de Bilbo: seu despreparo para lidar com as adversidades de uma aventura são ressaltados o tempo todo no romance. Especialistas na crítica literária caracterizam-no como *bildungsroman*, ou seja, como podemos encontrar como em manuais de crítica literária, um romance que trata da evolução moral e psicológica de um sujeito (ENCICLOPAEDIA BRITANNICA, 2015). Ao longo de todo um percurso, notamos traços marcantes dessa classificação, após uma leitura cautelosa do romance: seja nas ações distintivas do herói, seja nas paixões vividas em picos e suas respostas para embates moralizantes, atestamos que o conceito se encaixa na descrição do romance, que evidencia a mudança do sujeito, quando comparamos o início e o final de sua jornada.

Observando as características pueris da raça, torna-se evidente que podemos encontrar aspectos referentes a dimensões distintas, além do estritamente figurativo. Pensamos aqui, ao fim de algumas reflexões, em uma solidariedade de elementos no nível discursivo. Seria o comportamento dos atores uma representação de algo mais profundo do que nos parece em um primeiro vislumbre? Sabemos, por intermédio de Greimas, em seu ensaio semiótico *Sobre os acidentes nas ciências ditas Humanas* (GREIMAS, 2014, p. 181), que há algo de mais representativo em textos de vários gêneros em sua constituição, de forma que o fazer humano se manifesta das mais variadas formas, mesmo que não se tenha consciência desse fato. Observaremos com mais atenção o desenvolvimento das raças, e detalharemos as conclusões a esse respeito ao final das análises.

Não menos importante, gostaríamos de ressaltar o fato de que o ator coletivo nomeado shire, em determinados pontos, irá atuar como um sujeito normatizador, como um agrupamento de sujeitos que determina quais são as bases comportamentais do meio, e do isolamento dos que se destacam. Funções desse gênero recebem outro nome no arcabouço teórico da semiótica, como seria o caso do destinador manipulador do nível narrativo. No que diz respeito ao nível discursivo, temos a *universalização* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p.55-6) dos indivíduos inseridos no meio se torna uma espécie de regimento interno, de forma que os elementos que se destacam de alguma forma são irremediavelmente excluídos.

1.1.2 Os Humans

Ao focarmos a raça dos *humans* em *The Hobbit*, observamos significativo contraste com o que expusemos sobre os *atores* do nível discursivo anteriormente. Essa raça é uma representação ordinária dos humanos e de seus feitos, muito embora

devamos acrescentar que a figura do *human* é construída em um fundo mitológico nessa obra, em um contato constante com outras raças o que, de certa forma, acaba por ressaltar os elementos de sua composição: uma estatura mediana, uma cultura que não se desenvolve muito além das outras raças da mesma maneira, afinal trata-se da construção de um ambiente da antiguidade⁸.

Os *humans*, muito embora existam em abundância, não deixam de se dividir da mesma forma que os *hobbits*. Aqui já observamos que, apesar de um contato constante com os ambientes naturais, a tendência das figuras humanas é de se relacionarem com mais vigor com ambientes com traços culturais, ao contrário dos *hobbits*, que estão mais próximos de terras lavradas, do cultivo, em síntese, do ambiente bucólico, o que representa um equilíbrio sutil entre o natural e o cultural, mas com uma orientação significativamente propensa ao natural, ao passo em que o homem representado no romance está propenso à vida em sociedades, ligeiramente distintas do que nos é apresentado em ambientes bucólicos: pensemos aqui em traços culturais, civilizatórios, que se sobrepõem aos naturais. Em um momento mais oportuno trataremos da relação dos *humans* com o único ambiente composto quase em sua totalidade por indivíduos dessa mesma raça: a cidade de *Esgaroth*.

A constituição dos *humanos*, como nos é apresentada por Tolkien, opõe-se à formação dos *hobbits* no início do primeiro capítulo. Existe algo de peculiar no que diz respeito à maturidade das figuras humanas em relação aos *hobbits*, de aparência e de atitudes pueris. Além do que foi exposto, podemos dizer que existem dois momentos mais significativos no romance em que é ressaltado o papel principal dos *humans*: primeiro como um grupo acolhedor, proporcionando um breve repouso antes da continuação para o clímax da jornada na montanha. Os *humans* se demonstram bons aliados nesse momento, mas o contrário ocorre ao final, quando se opõem aos integrantes da trupe de Bilbo na busca por uma porcentagem do ouro conquistado. As oposições desse tipo, e esses papéis temáticos de aliados ou opositores terão uma função importante no desenvolvimento do romance.

Caso pensemos na terminologia tensiva, poderíamos caracterizar o comportamento inclusivo dos atores componentes de *Esgaroth* como regime de absoluto, mas ao contrário do *shire*, aqui temos uma banalização (ibidem) dos indivíduos

⁸ Quando Tolkien desenvolveu este trabalho, houve inicialmente uma preocupação em criar todo um aspecto mitológico de suas histórias, de maneira que pudesse encaixá-las na história antiga da humanidade, devido a isso, o livro trata de acontecimentos em tempos imemoráveis (SHIPEY, 2007).

que são bem vindos em um primeiro momento, ou em outros termos, sua aceitação no meio sem maiores discriminações.

1.1.3 Os Dwarfs

Além das raças expostas até o momento, temos aqueles que foram descritos na mitologia do extremo norte da Europa (SHIPPEY, 2007): os *dwarfs*.

De estatura inferior à dos *humans*, mas ligeiramente maiores que os *hobbits*, nos são apresentados em momentos posteriores, de forma que observamos criaturas peculiares que, ao contrário dos humanos, que habitam cidades expostas ao ar livre, vivem em ambientes subterrâneos, em minas onde escavam riquezas e desenvolvem tipos distintos de armas, armaduras e joias características de sua própria raça. Em uma direção quase diametralmente oposta a ambos os sujeitos figurativizados no patamar discursivo até aqui, os *dwarfs* apresentam uma maturidade comportamental distinta em relação aos *hobbits*: o contato intrínseco com as minas, ou com o que chamaremos aqui de mundo interiorizado, corrobora com comportamentos característicos dos *dwarfs*. Devemos considerar que, no romance, os indivíduos dessa raça aparecem em menor escala. Ainda que todos os integrantes da trupe que acompanham Bilbo sejam *dwarfs*, à exceção de Gandalf, em termos literários podemos afirmar que esses atores atuam como coadjuvantes durante a maior parte do processo: sempre vêm em socorro e oferecem a ajuda necessária para a realização de alguns feitos relevantes. Seu percurso temático é reiterado até os capítulos finais.

Lembremos, a seguir, do que propusemos em um primeiro momento, ao relacionarmos as raças aos espaços construídos ao longo da narrativa: observamos, na imanência do nível discursivo, mais especificamente na predominância dos traços figurativos relativos à /cultura/, que essa categoria da semântica discursiva relaciona-se a determinados comportamentos disfóricos, em especial ao considerarmos as modulações manifestadas pelos atores; contrariamente, os elementos referentes à categoria /natureza/ conduzem a práticas euforizantes, que se evidenciam pelas atitudes dos atores distribuídos pelos ambientes.

Os elementos destacados até o momento podem ser facilmente contemplados ainda na introdução do romance. Assim, a guerra e a ganância se configuram em espaços com maior concentração de elementos culturais: o fechamento que podemos observar nas modulações tensivas possuem essa marca terminativa, clássica nas

oposições de antagonistas na literatura do gênero, e se delineiam com maior intensidade em ambientes com traços referentes à cultura.

O contrário pode ser facilmente identificado nos primeiros capítulos do romance: os elementos referentes à categoria semântica /natureza/ conduzem aos comportamentos construídos sobre uma base moralizada, e as ações relacionam-se ao eixo eufórico.

Os elementos culturais mantêm, nessa perspectiva, uma relação solidária com os atores, que aqui assumem papéis temáticos específicos: os *humans* e os *dwarfs* encarnam ganância, paixões negativas nesse campo axiológico, ao mesmo tempo em que são coadjuvantes e aliados; os *hobbits*, ao contrário, mantêm uma relação sublime com o natural, o que nos demonstra uma agressividade menor no nível discursivo. As diferenças são facilmente evidenciadas.

Observamos, assim, que as relações entre os elementos figurativos e temáticos se dão de maneira correlata e solidária: o comportamento e a natureza pueril dos *hobbits*, a segregação e a assunção da natureza interiorizada dos *dwarfs*, e mesmo a maturidade física e emocional dos *humans* encontram uma consonância com os traços diversos observados ao longo do romance.

1.1.4 Os Elves

Muito embora já tenhamos algumas certezas em nossas análises, é imprescindível que contemplemos, à luz da teoria semiótica, as demais raças presentes e a maneira como são constituídas, afinal chegamos ao maior contraste desenvolvido no romance de Tolkien: pensemos na composição dos *elves* e dos *goblins*.

Em uma notável distinção em relação aos atores figurativizados expostos aqui, temos a figura dos *elves*⁹, caracterizados por uma estatura maior, uma visão superior, maior suavidade nos traços, orelhas com formato pontiagudo mas, acima de tudo, mais próximos do elemento natural e dotados de um tempo de vida muito maior. Isso se deve ao fato de que, na gênese da dimensão que ocupam, como é descrita no volume *The Silmarillion*¹⁰, os *elves* são criados em um momento anterior aos humanos e, segundo a vontade de Ilúvatar¹¹, deveriam perdurar enquanto o mundo ainda existisse. Seriam, em suma, o que poderíamos chamar de imortais: criaturas como essas poderiam ser mortas

⁹ Elfo, na tradução brasileira.

¹⁰ O *Silmarillion*.

¹¹ Algo equivalente a Deus nesta mitologia construída por Tolkien.

por armas ou quando assolados por uma tristeza muito profunda, mas do contrário são dotados de infinitude.

A suposta imortalidade parece-nos, a princípio, relacionada às configurações com predominância de traços naturais em oposição aos culturais nos atores; afinal, há um tempo de início de todas as raças, sendo que a dos *elves* é a mais antiga cronologicamente, de forma que sua aparente afinidade com o mundo naturalizado acaba prolongando sua existência.

Muito embora assemelhados em aparência aos humanos, o que mais se destaca no nível temático são a erudição e a espiritualidade (esse último aspecto presente principalmente sob a forma da magia), características presentes em algumas das variedades de *elves*, que excedem em muito ao padrão estabelecido para as demais raças. Se pensarmos nas distinções apresentadas até o presente momento, chegaremos à conclusão de que se trata de algo observável no romance como um todo: os traços naturais que se reiteram na semântica do nível discursivo relacionam-se ao comportamento natural e puro dos atores em questão. Como veremos adiante em nossas análises, mesmo quando os antagonistas nesse mesmo papel temático impedem o fluxo das modalizações, barrando o avanço dos heróis, os elementos observados até aqui estarão presentes. Os papéis assumidos por esses atores são de duas ordens no romance: os que se opõem aos protagonistas ou os que se aliam a eles. Em primeiro lugar, ressaltamos o episódio na casa de Elrond. Nesse capítulo, os *elves* fornecem um conhecimento essencial para que a jornada continue. Sua aparição no romance é mínima. A real questão que se delinea é a oposição dos *Wood elves*, que barram a passagem da trupe de dwarfs e Bilbo. Novamente nos deparamos com os contrastes expostos anteriormente. No romance os papéis dos atores geralmente seguem esse mesmo fluxo.

1.1.5 Os Goblins

Ademais de tudo o que foi exposto nessa dimensão, falta-nos ainda a descrição dos principais antagonistas – os *goblins*¹²–, uma raça que se diferencia pelo fato de ter a pele mais escura, corpos com maior massa muscular e ser dotada de paixões como crueldade que, como veremos mais adiante, é assumida como disfórica nas

¹² Devemos tomar cuidado particular com este termo, visto que na tradução brasileira temos o termo *orc*. Ambos os termos são de origem inglesa, no entanto nas traduções e nas adaptações cinematográficas houve a preferência pelo termo *orc* ao invés de *goblin*.

configurações do romance. Essa raça, assim como a grande maioria das expostas nos volumes, encontra uma expansão ao longo da história e surgem subgêneros, variando de acordo com a região em que habitam os indivíduos.

Lá nas sombras, numa pedra grande e plana, estava sentado um tremendo orc com uma cabeça enorme, e orcs armados postavam-se ao redor, carregando os machados e as espadas tortas que eles usam. Ora, os orcs são cruéis, malvados e perversos. Não fazem coisas bonitas, mas fazem muitas coisas engenhosas. Podem cavar túneis e minas tão bem quanto qualquer um, exceto os anões mais habilidosos, quando se dão ao trabalho, embora geralmente sejam desorganizados e sujos. Martelos, machados, espadas, punhais, picaretas, tenazes, além de instrumentos de tortura, eles fazem muito bem, ou mandam outras pessoas fazerem conforme o seu padrão, prisioneiros e escravos que têm de trabalhar até morrer por falta de ar e luz. Não é improvável que tenham inventado algumas das máquinas que desde então perturbam o mundo, especialmente os instrumentos engenhosos para matar um grande número de pessoas de uma só vez, pois sempre gostaram muito de rodas e motores e explosões, como também de não trabalhar com as próprias mãos além do estritamente necessário, mas naqueles dias e naquelas regiões selvagens ainda não tinham avançado (como se diz) tanto. Não odiavam os anões de modo especial, não mais do que odiavam tudo e todo mundo, particularmente os ordeiros e prósperos, em algumas partes, anões malvados tinham até mesmo se aliado a eles. (TOLKIEN, 1991, p.62-63)

A montante do que expusemos até o momento, as relações entre os atores e os ambientes carregados com elementos da categoria semântica /cultura/, nesse caso em particular em excesso, se dá de maneira bem evidente, confirmando nossa hipótese inicial. A composição das raças em *The Hobbit*, como era de se esperar, se constrói com base em traços que se opõem, por vezes com muito vigor. Os *goblins* não executam outra função no romance a não ser barrarem o caminho. A condensação de elementos obscuros, fechados, entre outros parece, de fato, corroborar com o papel temático do vilão clássico das narrativas do gênero literário do romance em análise.

Em todo caso, caso pensássemos no arcabouço tensivo (ibidem) notaríamos uma diferença nada sutil no comportamento desses atores: a triagem em relação aos elementos externos se dá de maneira intensa nos capítulos em que os *goblins* aparecem. Todas as atitudes conduzem a uma rarefação quase plena, ou em outros termos, a entrada de quaisquer outros atores em meio às hordas de *goblins* é motivo de alarde e de uma tentativa dos vilões de purificar o meio para que possam manter-se livres de elementos diferentes.

Na sequência, pensemos novamente nas raças configuradas no interior do romance do professor de Oxford.

As relações étnicas não se dão sempre de maneira pacífica na dimensão fictícia, o que pode ser observado com maior destaque nos capítulos 16 (*Um ladrão na noite*) e

17 (*Explode a tempestade*), nos quais explode o episódio conhecido como *a batalha dos cinco exércitos* e as oposições se tornam ainda mais evidentes.

Antes que prossigamos com a análise das raças, é importante ressaltar a questão relativa aos ambientes que citamos anteriormente, que é de grande importância na composição de cada indivíduo ou das diferentes etnias, quando contemplamos as figuras dos *hobbits*, dos *goblins*, dos *dwarfs*, dos *elves* ou dos *humans*.

1.2 Sobre as relações com o espaço fictício em *The Hobbit*

Em uma leitura atenta do romance, notamos que a profusão de figuras que são apresentadas ao leitor se reúnem e compõem muitos *topoi* relacionados às raças, o que pode ser facilmente observado quando contemplamos a descrição dos *goblins* no fragmento citado anteriormente. Dessa forma, os *lexemas* (GREIMAS e COURTÉS, 1993, p. 283) presentes até então são muito representativos, mas não apenas como uma manifestação de *lexemas*, como Greimas e Courtés mencionam em seu *Dicionário de Semiótica*: aqui pensamos em termos que se reúnem em torno de uma base comum e se configuram de maneiras bastante peculiares.

No início do romance temos contato com uma descrição de ambientes naturais e com poucos elementos culturais e, conjuntamente, os *hobbits* são configurados no *shire* como criaturas pacatas e de vida despreocupada com o que ocorre fora dos limites de sua terra. O equilíbrio entre o /natural/ e o /cultural/ apresenta-se significativo na medida em que o /cultural/ incide sobre o comportamento dos atores e acarreta paixões como a /ganância/.

Com essa configuração inicial, partimos da hipótese de que os ambientes surtem o mesmo efeito em outras raças, de forma que os elementos da constituição de cada uma delas mantêm relações bem próximas com os espaços, como se os atores se compusessem como parte desses espaços: uma extensão de seu *topos*. Os elementos culturais, relativos à artificialidade produzida pelos atores no romance, parecem conduzir a um polo negativo, a uma decadência moral e física. Poderíamos dizer o mesmo no que tange ao natural e a constituição dos sujeitos: os Hobbits, os Elves, que talvez sejam os exemplos mais evidentes, contêm em si próprios elementos do meio em que habitam. A predominância de traços naturais está em consonância com comportamentos de polo positivo no romance.

Seria cedo afirmar que essa relação entre o espaço fictício e os atores se dá de maneira recíproca, no entanto tais indagações nos pareceram relevantes em uma leitura

a respeito da composição de atores do nível figurativo, assim como do papel temático que recobrem, quando pensamos nos vários elementos que compõem uma raça. Seja como for, a existência desses microuniversos semânticos do nível discursivo leva adiante nossa discussão: a escuridão das minas aparece-nos em sintonia com o aspecto sombrio dos comportamentos dos atores presentes. Parece-nos que quando há uma constante incidência de escuridão sobre os atores de um determinado meio os comportamentos tendem a ser obscuro em igual medida, isto é claro, quando pensamos na composição final das raças; assim a oposição entre a escuridão e a luz aparece como parte dos traços fundamentais da composição actorial do romance. Parece-nos que a escuridão e as descrições dos atores que habitam espaços com esse aspecto sombrio adquirem comportamentos relativos à /ganância/ e à /crueldade/ da mesma forma, mas, antes que respondamos a tais indagações, pensemos nas bases da composição figurativa e espacial dos atores no romance.

No momento em que direcionamos as nossas análises para as reiteraões de lexemas relativos à vida natural, tem-se uma direção oposta no que diz respeito ao arco exposto na figura 1: o /cultural/ leva às tendências de segregação, que é observada no caso dos *dwarfs*, o que os caracteriza de maneira muito particular por esse viés semântico. Podemos facilmente observar essa segregação e a tensão entre a oposição /cultura/ vs. /natureza/, e chegamos à conclusão de que a relação entre esses elementos se dá de maneira disfórica quando há uma proximidade do /cultural/.

A figura do *hobbit* se mostra significativamente propensa a uma orientação /natural/, e os elementos relativos ao /cultural/ se reiteram em menor escala, o que irremediavelmente nos leva a observar um papel temático distinto dos de outras raças vislumbradas no decorrer do romance:

Em uma toca no chão, vivia um Hobbit, Não uma toca suja, nojenta e úmida cheia de restos de minhoca e cheiro de lodo. Nem mesmo uma toca arenosa e vazia sem nada para se sentar ou comer: Era uma toca de Hobbit, e isso quer dizer conforto (TOLKIEN, 2009, p. 7).

Pela descrição acima evidencia-se uma inegável propensão à *tematização* do conforto nas negações que nos são expostas. Os lexemas relativos à cultura, no entanto, apresentam-se em menor escala, nesse primeiro momento, na relação estabelecida entre espaço e atores, de forma que a vida campestre é o que se tem de mais significativo nessa composição inicial. As figuras descritas como *hobbits* não se valem de sapatos, pois, se observarmos o ambiente que se constrói ao redor, notaremos que as nuances do espaço permitem a concretização (realização) de atributos que são próprios dos atores

em sua composição. Ao que tudo indica, existe uma simbiose entre o espaço e os atores no romance, reforçando-se as hipóteses que vimos desenvolvendo nesse capítulo. O cultural e disfórico aparecem em menor escala, e o que predomina é o natural e eufórico.

Basta que observemos outro ângulo, a cidade dos homens – Esgaroth –, para que haja uma imersão em elementos culturais e a nossa hipótese novamente se mostre sustentável:

Não muito longe da foz do Rio da Floresta ficava a estranha cidade sobre a qual ouvira os elfos falando nas adegas do rei. Não fora construída na margem, embora houvesse algumas cabanas e edificações ali, mas exatamente sobre a superfície do lago, protegida da fúria do rio por um promontório rochoso que formava uma calma baía, uma grande ponte feita de madeira conduzia até onde fora construída, sobre enormes estacas feitas de troncos de árvores, uma agitada cidade de madeira, não uma cidade de elfos, mas de Homens, que ainda ousavam morar ali, a sombra da distante montanha do dragão. Ainda prosperavam por causa do comércio que vinha do sul pelo grande rio e era carregado até a sua cidade, contornando as cachoeiras, mas nos grandes dias de outrora, quando Vaíle do Norte era rica e próspera, eles haviam sido abastados e poderosos e houvera frotas de barcos sobre as águas, alguns carregados de ouro e outros de guerreiros vestidos com armaduras, e houvera guerras e feitos que agora eram apenas uma lenda. As estacas podres de uma cidade maior ainda podiam ser vistas ao longo das margens quando as águas baixavam durante as secas (TOLKIEN, 2009, p. 186).

Em contrapartida ao que observamos no ambiente inicial do romance, a cidade de Esgaroth não é caracterizada pela reiteração de traços naturais em maioria plena, mas de elementos culturais. As florestas ao redor do lago e o próprio lago são em si os únicos elementos observáveis que assumem a tendência à naturalização. A tematização em si ocorre na maior parte do percurso da descrição do espaço fictício ou, nas palavras de Greimas e Courtés:

Do ponto de vista da análise, o tema pode ser reconhecido sob a forma de um percurso temático, que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais que se referem aos diferentes actantes e circunstâncias desse percurso (cujas dimensões correspondem às dos programas narrativos): a tematização operada pode concentrar-se seja nos sujeitos, seja nos objetos, seja nas funções. Ou repartir-se mais ou menos igualmente entre os elementos da estrutura narrativa (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p. 495).

Os temas relativos aos traços que nos são apresentados na cidade e no *shire* opõem-se em certa medida às minas características dos *dwarfs*, nas quais a predominância do cultural, as construções em rochas e a produção de joias e de outros tesouros estão mais próximas da reiteração dos traços culturais. Basta observarmos o capítulo 13 e as descrições dos tesouros para que se conclua que a marca semântica no ambiente dos *dwarfs* se estabelece dessa maneira. No entanto, no que implica um

ambiente como esse? Pelas configurações exploradas em nosso gráfico, uma maior proximidade com os tesouros e com as minas levaria a uma maior ganância e a valores concebidos como disfóricos e decadentes na instância semionarrativa no âmbito da dimensão criada por Tolkien. A questão que nos parece conveniente nesse momento é: haveria, então, uma relação dessa mesma ordem entre as minas e os *dwarfs*? A resposta novamente seria sim nesse caso em particular, afinal o tema da ganância é reforçado em muitos momentos no capítulo 13, mesmo quando se trata de Bilbo. Tratemos então de observar um dos fragmentos do romance, para que se possa verificar em que medida isso ocorre:

Apesar de tudo, a mente do Sr. Bolseiro não ficou tão cativa do feitiço do tesouro como a dos anões. Muito antes que eles ficassem cansados de examinar as peças, ele se cansou, sentou-se no chão, e, nervoso, começou a se perguntar qual seria o fim daquilo tudo. “Eu daria grande parte dessas taças preciosas”, pensou ele, “para poder beber um gole de algo estimulante nas tigelas de madeira de Beorn!” — Thorin! — disse ele em voz alta. — E agora? Estamos armados, mas de que serviu qualquer armadura diante de Smaug, o Temível? Este tesouro ainda não foi reconquistado. Ainda não estamos procurando ouro, mas um modo de escapar, já arriscamos a sorte tempo demais! (TOLKIEN, 2009, p. 233).

Como se observa facilmente no fragmento, o tema da ganância, que será explorado com mais cautela em um capítulo a esse respeito, não se desenvolve da mesma maneira com relação a Bilbo, havendo uma pequena resistência ao final do percurso da ganância como o é concebido pelos *dwarfs*, como se o ambiente que leva os demais atores desse capítulo a um delírio ou a um devaneio que acentua as paixões da alma encontrasse uma síncope naquele ator que se encontra em um espaço que lhe é estranho: estranho à riqueza, à escuridão e a tudo mais. A hipótese se sustenta, muito embora não devam deixar de observar o efeito que o ambiente pode desencadear nos atores fora de seu meio. Lembremos sempre de que se trata da evolução dos valores morais, psicológicos e em certa medida espirituais do ator focado na maior parte da narrativa.

Seguindo adiante com a análise referente às raças e aos papéis temáticos, observemos os atores descritos sob o nome de *wood-elves*, que se constroem de maneira distinta:

Os participantes do banquete eram Elfos da Floresta, é claro. Não são um povo mau. Se têm algum defeito, é sua desconfiança de estranhos. Embora sua mágica fosse forte, mesmo naqueles dias eram cautelosos. Eram diferentes dos Altos Elfos do oeste, além de mais perigosos e menos sábios. Pois a maioria deles (juntamente com seus parentes espalhados nas colinas e montanhas) descendia das antigas tribos que nunca foram para o Reino Encantado no oeste. Para lá foram os Elfos da Luz, e os Elfos das Profundezas e os Elfos do Mar, onde viveram por séculos, e tornaram-se mais

belos, sábios e eruditos, inventando sua mágica e seu habilidoso ofício na confecção de coisas belas e maravilhosas, antes que alguns retornassem ao Grande Mundo. No Grande Mundo, os Elfos da Floresta permaneciam no crepúsculo de nosso Sol e nossa Lua, mas amavam mais as estrelas, vagavam nas grandes florestas que cresciam viçosas em terras agora perdidas. Moravam de preferência perto das bordas das florestas, das quais podiam às vezes escapar em caçadas, ou para montar e correr à luz da lua ou das estrelas através das terras abertas, depois da chegada dos Homens, apegaram-se mais e mais ao entardecer e ao crepúsculo. Mas ainda continuavam sendo elfos, e isso quer dizer Bom Povo (TOLKIEN, 2009, p.162).

Muito embora o romance em análise trate de *elves* específicos do espaço conhecido como *dark wood*¹³, sabemos, por intermédio das descrições do capítulo, que há outros gêneros com características distintas, que permanecem em espaços muito diferentes do que nos é apresentado. Observando a reiteração de elementos no romance, é necessário considerar as solidariedades entre os aspectos figurativos e temáticos do ambiente, relacionados aos atores em específico: quando o comportamento dos *wood elves* se torna mais agressivo, e se tornam opositores, destaca-se novamente uma corroboração do ambiente obscuro e sombrio e do comportamento disfórico em relação aos atores Bilbo e demais membros da trupe. O destaque não é só relativo ao comportamento dos *wood elves*, mas ao ambiente em si, que condensa traços repulsivos aos atores: em um determinado ponto, por exemplo, todos tentam se alimentar da carne de um esquilo, mas até mesmo o gosto da carne dos animais da *dark wood* é configurado de maneira disfórica. Tudo funciona como se o ambiente e os atores presentes nele se opusessem vigorosamente ao avanço de Bilbo e dos demais. Em síntese, quando há um ambiente obscuro, isolado, dotado de vários objetos que causam repulsa nos atores, temos a configuração de uma oposição vigorosa aos avanços da trupe. O tema da oposição se reitera constantemente em vários ângulos, e as configurações do ambiente são sugestivas para essa observação. Os *wood-elves* são, seguindo a tematização observada nesses ambientes, descritos como menos sábios que seus parentes da antiga linhagem, assim como mais desconfiados e mais perigosos.

No cerne da questão está novamente o espaço e os atores: a *dark wood* parece configurar-se da mesma maneira que as minas quando nos são apresentados seus traços obscuros: o percurso de um “mal” que transborda e consome cada canto dos espaços e age diretamente nos atores presentes? Sabemos que, muito embora ajam de maneira a se opor aos membros da trupe, os *wood-elves* não são maus essencialmente, mas

¹³ Floresta das trevas na tradução brasileira.

desconfiados. No entanto o ambiente parece corroborar com os traços e comportamentos disfóricos. Trataremos desse aspecto no tópico a seguir.

Antes de prosseguirmos, é de suma importância contemplar a última das raças presentes no romance, sendo esta a principal variedade de antagonista: os *goblins*, que se integram ao ambiente no interior da montanha nos capítulos 4 e 5 do romance e, novamente, em vários dos fragmentos as formações rochosas artificiais, máquinas de escavação e armas de muitos gêneros são encontradas. A composição do ambiente sombrio parece influenciar também sombriamente essa raça que, como os *dwarfs*, habita um mundo interiorizado mas, antes de tudo, subterrâneo.

E eis que surge outra questão que nos parece relevante para uma análise da composição actorial e espacial em *The Hobbit*, relativa às relações referentes à altitude dos espaços, ao /alto/ e ao /baixo/.

Ao observarmos a distribuição geográfica dos espaços em *The Hobbit*, nos deparamos com espaços subterrâneos ou na superfície. Não se trata de uma distribuição aleatória, sabemos após uma leitura densa do material, mas uma relação próxima do que podemos contemplar nos textos bíblicos: os níveis mais subterrâneos e baixos (profundos?) parecem estar relacionados às raças que buscam atormentar os que ali caem por alguma razão. A descida às minas é um exemplo disso em *The Hobbit*, mais precisamente nos capítulos 4 e 5, nos quais há uma fuga desesperada das hordas de *goblins* no ambiente subterrâneo. Quando observamos os atores na superfície da terra, o contraste é evidente: a abertura dos espaços é um traço marcante na composição dos sujeitos de polo positivo ao longo do romance, e de acontecimentos que marcam a vitória do herói. O baixo parece estar relacionado ao polo negativo, e o alto, ao positivo.

Enquanto o percurso dos heróis se dá em ambientes em contato com a natureza e na superfície da terra /alto/, em alguns dos momentos cruciais os conflitos se desenrolam em ambientes subterrâneos /baixo/, o que irremediavelmente nos leva a interpretar a maneira como os espaços inferiores podem afetar a composição dos atores, e conseqüentemente a configuração de papéis temáticos. A resposta, à montante do discurso religioso comum (assumido pelo enunciador), é bastante evidente no romance e nos mostra que atores como *humans* e *elves* se encontram em um patamar superior, vivem na superfície e em contato com traços /naturais/, enquanto a vida subterrânea parece mais ligada aos comportamentos agressivos, de isolamento e afastamento dos demais atores. Herança do discurso religioso que configura o espaço inferior como disfórico e o superior como eufórico, o mesmo pode ser observado, tanto no que diz

respeito ao passional dentro das minas, quanto na própria natureza explicitada por Tolkien em suas raças: pensemos na crueldade e nos traços disformes dos *goblins* para que os posicionemos na base de nosso gráfico. Esses atores quase em momento algum abandonam o ambiente inferior interiorizado, e a composição final se dá dessa maneira. Seguindo esse percurso, os *dwarfs* se encontram em um nível razoavelmente superior aos *goblins* no romance, afinal os integrantes da comitiva caminham em terra firme em sua busca pelo tesouro que lhes havia sido arrebatado, mas se nota em vários momentos que se apegam aos tesouros subterrâneos, e a /ganância/ se manifesta com intensidade. A tensão entre os traços culturais e os naturais é exercida em certa medida e barra o avanço dos protagonistas em momentos cruciais.

Na posição intermediária de nosso gráfico podemos observar a raça dos *hobbits*, que, embora estejam em constante contato com o subterrâneo no momento em que se encontram dentro de suas residências, mantêm contato reincidente com o ambiente natural e com a superfície. Novamente, junto com os demais aspectos observados na composição, os *hobbits* manifestam um comportamento pueril, distantes da agressividade observada em *dwarfs* ou em *goblins* no interior dos níveis subterrâneos.

O ser humano descrito no romance vive sobre a superfície de um lago, e as relações, ao menos na imanência da narrativa, se dão de maneira pacífica.

No entanto, aqui nos deparamos com um aspecto um tanto quanto peculiar: a variedade de *elf* que é figurativizada como *wood-elf* no romance possui um contato com o ambiente subterrâneo e, como descrevemos anteriormente, possui um comportamento distinto dos que vivem em outros ambientes, com traços de /alto/. Essa variedade de *elf* de que tratamos, provenientes da *dark wood*, seria um caso a parte se comparássemos com os demais que existem no complexo mapa desenvolvido por Tolkien. Existe algo de distinto no comportamento desses atores, muito embora não sejam tomados por paixões disfóricas como é o caso dos *goblins*. Aparentemente existe uma homologação entre os comportamentos e o ambiente, como se os atores fossem parte de um todo, o que explicaria a diferença em relação às variedades de *elves* de outras regiões.

Seres antigos como os *elves*, assim como o ator Gandalf, ocuparam um espaço demasiadamente grande devido ao desdobramento do tempo narrativo pressuposto de vivência desses atores e aos deslocamentos espaciais necessários para a realização de certas funções. Em contraposição, atores como os *goblins*, que se encontram isolados em determinados ambientes, não desenvolvem o que chamamos de percurso da sabedoria: parece-nos que há uma equivalência entre a distância percorrida e o

desenvolvimento dos conhecimentos dos atores no romance. A ignorância e a hostilidade dos *Goblins* no capítulo 4 e no 5 são a prova viva deste fato.

Em se tratando da ignorância presente em atores como os *goblins*, o mesmo não se dá em outros atores como os *humans*, *elves* e *hobbits*, que ocupam um espaço maior, que abrange uma maior profusão de elementos no campo perceptivo, conceito amplamente abordado por Denis Bertrand em *Caminhos da Semiótica Literária*. Quando temos a ruptura com ambientes isolados e se percorrem maiores distâncias, o acúmulo de experiências conduz à sabedoria contemplada em atores como *Gandalf*.

Ao distribuímos os traços relativos à distância percorrida, podemos distribuir as raças de acordo com esse critério: o isolamento em espaços cerrados dos *goblins* está em sintonia com uma ignorância ativa e comportamentos malévolos. Os *dwarfs* não se isolam, então temos uma abertura maior em relação aos seus conhecimentos (e nas relações interactoriais). No que tange aos *hobbits*, seriam comparáveis aos *dwarfs*, afinal não percorrem grandes distâncias além do shire, logo não adquirem conhecimentos mais amplos. O mesmo se dá com os *humans* e com os *elves*; e os saberes dos atores dessas raças encontram conhecimentos mais amplos a respeito do mundo.

Tudo funciona como se a proximidade (associada à profundidade) dos ambientes mantivesse uma correlação com os traços negativos do nível discursivo (um reflexo dos elementos disfóricos do nível narrativo), ao passo que o maior distanciamento (associado à altitude) em termos de ocupação espacial marcasse um aspecto durativo no fluxo das modulações em devir no romance.

Apesar de termos constatado esses vários aspectos relativos aos traços semânticos do espaço, não esgotamos as possibilidades. A marca terminativa presente em grande escala em ambientes fechados e baixos e a abertura nos contrários parece encontrar outra equivalência no que diz respeito à luminosidade. Explicitaremos essas relações em nosso próximo tópico.

1.3 Sobre as relações de luz e trevas e o tempo contínuo

Uma última observação se faz necessária, antes que observemos sob outros vieses as configurações figurativas e temáticas do romance. Existiria uma relação direta entre a luminosidade de ambientes e a natureza benéfica ou maléfica dos atores explorados pelo professor de Oxford? Em um primeiro vislumbre isso parece sustentável, muito embora algumas ressalvas devam ser feitas a esse respeito: parece-

nos que, à montante das considerações feitas a respeito dos atores relacionados às trevas e à luz, há o que poderíamos chamar de permanência, ao evidenciarmos os *elves* em seu ambiente natural, cuja imortalidade é atestada no nível discursivo.

O fato observado em topois de vários gêneros ao longo do percurso da narrativa de Tolkien nos demonstrou que há algo de particular no que tange à constituição da luminosidade em maior ou menor escala e a natureza passional e comportamental dos atores explorados nos capítulos, muito embora os traços de /sombra/ e de /luz/ que se destacam se manifestem com maior intensidade nas duas raças que representam, segundo os nossos gráficos anteriores, a superioridade e a inferioridade no que diz respeito a características eufóricas e disfóricas: *elves* e *goblins*.

Explicitemos os pormenores dessa ideia que se delineia após algumas observações atentas da densidade das figuras.

Partimos da hipótese de que os efeitos de luminosidade que incidem sobre determinados atores realiza paralelamente uma operação no âmago das composições discutidas até o momento: os traços de /luz/ em maior escala parecem determinantes de um comportamento axiológico positivo, na mesma medida em que a falta da luminosidade, implicando aqui a /escuridão/, age de maneira oposta, fazendo emergir temas de crueldade, de ganância, entre outros. Tudo parece se operar como se a luz, no caso dos *elves*, lhes desse um estatuto de permanência, na mesma medida em que as trevas que reincidentem sobre os demais atores, muito embora com maior veemência nos *goblins*, tragam à amostra o aspecto igualmente sombrio, distante da permanência das raças em ascensão tratadas por Tolkien, mas, acima de tudo, distantes dos elementos como /divino/ e /eterno/, na proximidade do patamar ctônico.

Novamente nos questionamos se tal hipótese se confirmaria, caso fosse confrontada com outros elementos presentes no romance. Em que medida a luz reincidente ou as trevas podem afetar os aspectos morais até aqui observados? E, acima de tudo, como pensar a questão da permanência e das diferentes maneiras como o tempo se constrói nessas diferentes raças no patamar discursivo?

Nos ambientes em que há uma ganância que se sobrepõe aos valores morais tidos como eufóricos, temos quase sempre a predominância de uma profunda escuridão, ao passo que os valores são construídos de maneira diferente em outros momentos em que há ambientes em que a luz e a clareza são apreendidas no campo perceptivo dos atores.

Para que se torne evidente essa oposição, contemplemos o jogo de adivinhas que se desenrola no capítulo 5, e observemos que o ator Gollum se encontra em estado decadente, corrompido, famigerado, ao contrário de Bilbo, que ainda conserva os valores morais configurados axiologicamente de maneira eufórica. Ao pensarmos a respeito dos desdobramentos no campo axiológico diretamente relacionado à luz nos ambientes e ao comportamento dos atores chegamos a algumas conclusões: o tempo de vivência em ambientes iluminados ou escurecidos acaba por influir diretamente, configurando a simbiose observada na composição do romance. Temos, ao final dessas observações, a relação estabelecida: o escuro remonta a elementos negativos do caráter humano – assim como no discurso religioso – e as trevas são associadas ao mal, mal este que arrebatava os sujeitos nelas envolvidos, submetendo-os às paixões da alma em um conjunto de configurações axiológicas preconcebidas como negativas. O contrário é o que ocorre em relação às relações com a maior incidência de luz: relacionada ao “bem” maior, mas, acima de tudo, em oposição ao campo axiológico construído pelas trevas.

Isso, no entanto, diz respeito à composição das relações entre o bem e o mal no romance, mas leva-nos à evidência conclusiva a respeito da duração do tempo de vida das demais raças. Pensemos por um momento na maneira como a dimensão construída por intermédio da luminosidade em espaços abertos e das trevas nos ambientes subterrâneos afetam o tempo de cada uma das raças figurativizadas.

No romance, podemos dizer com propriedade após cautelosas observações, temos uma relação que se estabelece concretamente na composição dos atores: a luz que incide nos atores como *elves* e *humans*, e em menor escala nos *dwarfs* e nos *hobbits*, está em sintonia com um comportamento de polo positivo. Quando há atores como os *goblins*, no entanto, temos um percurso contrário ao contemplado anteriormente. A escuridão presente em todos os momentos nos ambiente subterrâneos está em sintonia com os comportamentos antagonistas, aos percursos temáticos da crueldade, entre outros. Não só os traços referentes à escuridão, mas os demais observados até aqui corroboram com os comportamentos malévolos dos vilões do romance; a luz incidente sobre os demais leva a um percurso diferente.

Em síntese, o conteúdo observado diz respeito à luminosidade ou à treva, corroborando com comportamentos tematizados como eufóricos e disfóricos no romance. De fato, os efeitos passionais da coragem, da bravura, entre outros que se manifestam na superfície são evidentes em seres em contato com a luz, assim como a covardia e a crueldade nos *goblins*. No ponto extremo do gráfico, no qual marcamos a

duratividade prolongada, encontram-se os *elves*, que atingiram um grau de iluminação intelectual superior aos demais. Seu conhecimento e cultura são antigos e superam os das demais raças presentes no romance. São um caso à parte quando pensamos na imortalidade, sendo relevante abrangermos todos os fenômenos a esse respeito em uma análise cautelosa.

O caminho oposto ocorre em igual medida. A corrupção, a decadência e a mortalidade são o resultado quando se observa o afastamento dos elementos da luminosidade. Por isso optamos por posicionar a mortalidade e a terminatividade na outra extremidade.

Evidentemente, os limites dos mortais e de tudo o que é mundano remonta novamente ao discurso religioso. Tais aspectos poderiam ser observados com maior propriedade em análises sobre a práxis enunciativa. Trataremos disso posteriormente.

Retornando ao foco principal de nossas observações, parece-nos que as relações entre os atores do nível figurativo e os resquícios da temporalidade observados nesses atores se manifestam como nos outros tópicos desta análise relativos ao nível discursivo: todas essas configurações nos aparecem no nível discursivo sob a forma de isotopias discursivas.

A aceção de isotopia usada por Greimas nos é muito significativa, pois nos auxilia a compreender como as redes de significação se tecem ao redor das figuras que se conectam e acarretam uma configuração solidária. O fato é que a isotopia discursiva relacionada às trevas, assim como os demais trabalhos de cunho maniqueísta, está orientada para um mal que pouco perdura, ou para o efêmero, marcado pelo aspecto terminativo. Ao que parece, a luz relacionada às criaturas nos demais ambientes não leva a um tempo de vida maior, no entanto, o que nos foi significativo, a despeito do que pudemos encontrar na descrição da *dark wood*, é o fato de que a variedade de *elves* que se encontra naquele ambiente em específico possui atributos virtualizados se comparados aos *light-elves*, que os manifestam abertamente. Assim, observando os contrastes entre esses elementos, pudemos observar como a isotopia se constitui de maneira densa.

Observamos, assim, uma relação entre comportamentos e ações opostas quando contemplamos atores de determinado ambiente em relação com traços de escuridão e profundidade: a falta de luminosidade aparece relacionada gradativamente ao comportamento vil de seres observados no romance. A orientação dos atores em

ambientes obscuros é axiologicamente negativa em *The Hobbit*. O contrário pode ser constatado quando observamos atores associados à luminosidade.

Eis que surge, enfim, a ponta oposta de nosso gráfico, relacionada à continuidade da existência, principalmente no que diz respeito aos *elves* e à luz, pois sua existência é eterna no tempo narrativo imanente, o que explica nossa escolha pelo termo eternidade. A relação novamente se dá de maneira conversas.

Uma última observação há de ser feita antes de encerrarmos esta etapa: a permanência de seres dotados de maior incidência de luz diz respeito em maior escala aos *elves* e a Gandalf, que possuem modulações em fluxo contínuo por um tempo cronológico demasiado prolongado em relação aos demais. A duratividade a que fazemos referência condiz somente com esses atores.

1.4 Sobre os polos em *The Hobbit*: conclusões a respeito da figuratividade

Sabemos que existem muitos romances dotados de significativas complexidades na composição figurativa e temática. Parece-nos que é o caso de Tolkien, pois, no que tange principalmente às figuras em *The Hobbit*, pudemos observar relações que são demasiado complexas para serem tratadas com simplicidade, e, acima de tudo, que possuem um papel importante na composição do romance como um todo.

Todos os elementos observados podem ser convertidos em uma rede. Assim, temos:

Oposições	Negativo	Positivo	Efeito
Cultural vs. Natural	Cultural	Natural	Ganância / Desapego
Alto vs. Baixo	Baixo	Alto	Crueldade / Benevolência
Proximidade vs. Distância	Proximidade	Distância	Ignorância / Sabedoria
Luz vs. Trevas	Trevas	Luz	Efemeridade / Eternidade

Figura 1 - rede das composições actoriais relacionadas

Além de traços semânticos que se configuram em percursos temáticos isolados, há uma relação constante entre os elementos que se entrecruzam no quadro acima, o que gera um campo, ou o que chamaremos aqui de polo para o comportamento que determina a função dos atores em conjunto, o que marca em igual medida os papéis temáticos de cada raça.

A distância pode ser usada para demonstrar a experiência e o conhecimento. Assim, um ator que percorre uma longa distância e passa por outros percursos, é dotado do conhecimento necessário para agir, mas os que se encontram isolados em ambientes subterrâneos, como os *goblins*, não adquiriram esse conhecimento e, por essa razão, optamos por deixar o próximo no lado esquerdo de nossa rede.

O subterrâneo, o escuro, a proximidade e pouca vivência espacial geram o efeito de embrutecimento dos atores, ao se ligarem ao que é mundano, e a consequência é que nesse plano ctônico acabam por desenvolver os aspectos negativos de nossa rede acima. Indo em direção diametralmente oposta, podemos afirmar que os espaços abertos, luminosos, a vivência em terras distantes levam a uma diferença de polo. Pode-se dizer que os extremos nessa rede sejam os atores como *elves* ou, em última instância, Gandalf, que apresenta uma natureza muito peculiar, pouco explorada em *The Hobbit*, que diz respeito ao elemento divino, pelo fato de que não se trata exatamente de um ser humano, mas de algo platonicamente metafísico manifestado em um corpo humano. Seja como for, o tempo de vida de um mago ou de um *elf* em *The Hobbit* ultrapassa o que é usado na composição dos demais atores por essas razões.

Se vocês tivessem ouvido apenas um quarto do que eu já ouvi a respeito dele, e eu ouvi só um pouco de tudo o que existe para ouvir, estariam preparados para qualquer tipo de história surpreendente. (...) ele não passava por aquele caminho sob a Colina havia muito tempo; na verdade não passara ali desde que seu amigo, o velho Tûk morrera, e os hobbits quase se haviam esquecido de seu aspecto (TOLKIEN, 2009, pag. 3-4).

Em se tratando de tempo cronológico, o avô de Bilbo havia falecido há muito tempo, o que é um indicativo da idade longínqua do mago. Da mesma forma, os elfos:

Para lá foram os Elfos da Luz, e os Elfos das Profundezas, e os Elfos do Mar, onde viveram por séculos, e tornaram-se mais belos, sábios e eruditos, inventando sua mágica e seu habilidoso ofício na confecção de coisas belas e maravilhosas, antes que retornassem ao Grande Mundo (TOLKIEN, 2009, p. 262).

O tempo de vida descrito, quando se diz séculos, é literal. Os atores viveram por esses longos períodos, muito embora isso não seja descrito com muito mais precisão no romance de Tolkien.

Em se tratando de *humans*, *hobbits*, *dwarfs* ou *goblins*, podemos observar que há uma maior concentração de traços do lado esquerdo de nossa rede, o que conseqüentemente acarreta em um ator malévolo. Evitemos, em todo caso, uma excessiva polarização dos atores: parece-nos, ao final de uma análise cautelosa, que existe uma gradação de elementos e comportamentos que se traduzem em sujeitos bons ou maus dependendo das ocasiões. É raro encontrarmos atores que se configuram em um único lado de nossa rede.

Quando há uma leitura atenta do romance com essa perspectiva não nos resta dúvida de que o universo desenvolvido pelo professor de Oxford se constrói com base nessas oposições, e que possui uma relação muito próxima com o que contemplaremos no nível narrativo mais adiante, em um capítulo a esse respeito.

Ao final de nossa primeira análise do figurativo e do temático chegamos às conclusões que esperávamos, além de encontrarmos suporte na teoria semiótica: as categorias estão relacionadas de forma a compor uma rede. Seja nos elementos obscuros, vivência em ambientes isolados e subterrâneos como os *goblins* ou a luminosidade, a benevolência e os espaços abertos dos *elves* os traços se repetem e se reforçam. O que observamos é que tais elementos são índices de isotopias para a configuração dos atores explorados ao longo do capítulo. Gostaríamos de ressaltar, antes de finalizarmos o tópico, que não se trata de um ambiente determinando comportamentos, mas de traços que corroboram cada tipo de ator que nos é exposto no romance.

1.5 Sobre o narrador e o sujeito da enunciação

A focalização zero (Bertrand, 2003, p. 420), que gostaríamos de explicitar antes de darmos continuidade, diz respeito a um narrador que possui consciência dos desdobramentos possíveis dos programas que observamos ao longo do romance. No entanto, qual seria a relevância desse sujeito que observa todas as ações de uma perspectiva onisciente na geração de sentido?

Sabemos que a dúvida dos demais em relação a Bilbo se manifesta de várias formas, no entanto temos a perspectiva de Gandalf, que reconhece as virtudes do *hobbit*, levando-o a avançar rumo ao desconhecido. No entanto, isso diz respeito às relações

entre os atores. Mas a maneira como todos os percursos temáticos são delineados diz respeito também à posição do observador, que se encontra presente e determina, na maior parte dos casos, o /ser/ em suas descrições que envolvem desde a performance do herói até o seu fluxo de consciência. A onisciência do narrador; a focalização zero, é o que vem a determinar a essência das ações, afinal essa visão se estende para além do que a maior parte dos atores consegue apreender em seu campo de presença. A perspectiva dos atores no romance é limitada, no entanto o narrador, em sua posição metatáxica, é englobante e logra contemplar o todo sem as restrições do campo de presença dos demais.

Quando temos a assunção de valores eufóricos pelos atores, geralmente quando há a predominância da vida, a base eufórica já se encontra estabelecida, mas a perspectiva do narrador vem reforçá-la ao longo de todos os percursos. Basta que nos recordemos de alguns dos percursos temáticos observados na superfície discursiva nos tópicos anteriores, e veremos que a benevolência, a coragem, a bravura, entre outros elementos são contemplados com maior veemência, constituindo a base fundamental da composição do herói como o observamos ao final da narrativa.

Ao pensarmos no papel do narrador, quando esse sujeito assume o ponto de vista de um dos atores e valoriza os percursos temáticos realizados, assumindo-os como euforizantes, temos finalmente uma das bases responsáveis pela configuração do herói.

Não poderíamos afirmar categoricamente que a posição do narrador seria o único aspecto determinante na composição de que tratamos ao longo deste trabalho, afinal alguns elementos dizem respeito à práxis enunciativa: pensemos nos primitivos de uma sociedade, nos estereótipos de uma realidade sócio-histórica, que se cristalizam e se manifestam em vários veículos como um reflexo dos valores assumidos por sujeitos da enunciação.

Não poderíamos atribuir, independentemente da própria composição do romance, valores disfóricos ao que é disforme, obscuro e desconhecido, ou eufóricos ao belo, ao iluminado e conhecido: essas associações dizem respeito aos valores assumidos pelo sujeito da enunciação, em sua práxis enunciativa. Ainda que possamos encontrar facilmente alguns exemplos que fogem a essas configurações, as nuances da realidade histórica e social dizem respeito a outras teorias não imanentistas.

Podemos dizer que o herói promove ações continuamente, mas que essas ações encontram obstáculos que barram as modulações, promovendo uma oscilação entre o eufórico e o disfórico. O aspecto interruptivo dos opositores é bastante singelo no

romance, de forma que podemos facilmente contemplar a assunção do ponto de vista do herói pelo narrador, e um distanciamento dos percursos pressupostos dos inimigos de todas as ordens que nos são apresentados ao longo da narrativa.

Longe de ser algo irrelevante, a perspectiva onisciente que Denis Bertrand (ibidem) realça em seu volume sobre semiótica literária é um elemento fundamental na constituição dos campos axiológicos, visto que o narrador assume a instância narrativa do mesmo ponto de vista que os sujeitos e os antissujeitos.

Demos sequência em nossas análises e contemplemos o patamar narrativo.

Capítulo 2 - Nível Narrativo

2.1 As relações no nível narrativo em *The Hobbit*

Muito embora o nível discursivo tenha sido tratado como um patamar à parte dos demais elementos que compõem o romance do professor de Oxford, é importante ressaltar que não se trata de uma cisão entre os níveis de análise, de forma que o percurso narrativo se dá de maneira contínua no fluxo da produção significativa, ou seja, os níveis são indissociáveis, partes de uma estrutura maior e complexa, que Greimas nomearia percurso gerativo de sentido no surgimento da teoria na década de 1960.

Ao fazer a retomada dos termos utilizados por Propp em seu volume sobre as estruturas comuns nos contos maravilhosos russos, Greimas reconfigura os dados e contempla alguns dos papéis a serem executados pelos actantes no nível narrativo, nível este que será explorado nas páginas seguintes, com o intuito de compreender (i) as relações entre os sujeitos e os objetos, e determinar em que medida tal relação pode contribuir para a constituição da identidade do(s) sujeito(s) presente(s) no romance, e em um segundo momento, (ii) a relevância dos elementos observados na constituição do sentido em *The Hobbit*.

Em primeiro lugar, temos o termo actante (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p.20-22), que se torna demasiado importante já nos primórdios de uma análise que vise compreender o funcionamento dos mecanismos intratextuais. Tomado de empréstimo de Tésniere, o termo pode ser usado para representar os sujeitos, sem a cobertura figurativa exposta em nosso capítulo a esse respeito. No entanto, há de se considerar que as relações no nível narrativo podem ser demasiado complexas, tendo em vista o que foi observado sobre as relações e os *modus vivendis* entre os traços do nível discursivo.

Ao fazermos um panorama menos detalhado de *The Hobbit*, é evidente que as esferas de ação pensadas por Propp se manifestam de maneira clara, como é o caso do surgimento do Mandador, que da mesma forma seria tratado pelos semioticistas sob o título Destinador Manipulador.

Em se tratando do romance, a manipulação inicial provém de Gandalf, mas é sempre importante levar em conta que as relações interactanciais ocorrem de maneira diversa no romance, afinal temos também vários programas em desenvolvimento e outros sujeitos manipuladores que se delineiam em meio a uma profusão de /fazeres/.

A primeira questão na qual nos debruçaremos diz respeito ao termo herói sendo associado a Bilbo. Um primeiro aspecto importante que vem à tona nesse primeiro momento: Bilbo, o ator, é, valendo-nos do conceito utilizado por Bertrand (p.420, 2003), focalizado durante a grande maioria dos percursos temáticos no nível discursivo. Quando pensamos no termo focalização, queremos dizer que há um foco do narrador. Tomamos de empréstimo o termo, de forma que partimos da hipótese de que se trata de uma focalização zero, ou em termos mais específicos, que se trata de uma onisciência do narrador ao longo do romance. O foco recai sobre Bilbo a maior parte do romance.

Observando os dados levantados no nível discursivo, sabemos que não seria o suficiente para determinar se se trata de um herói segundo as acepções tradicionais. A princípio nos parece que isso tem alguma relevância, muito embora seja necessário determinar quais são as relações constitutivas dos profusos actantes que têm seus contornos desenhados pelas modalidades, modalidades estas que se dão de maneira complexa: o /querer/ e o /dever/ no início do romance (em Bilbo) se dão de maneira conflitante, por exemplo. Por ora, o questionamento que levantamos diz respeito à constituição do herói de que tratamos nesse romance em particular.

Para aclarar esses questionamentos, talvez seja o momento oportuno de introduzir um dos conceitos explorados por Greimas e Courtés (2012, p. 242-43):

1. O termo herói pode servir para denominar o actante* sujeito quando este, dotado de valores* modais correspondentes se encontra em certa posição de seu percurso narrativo, O sujeito só se torna herói quando de posse de uma certa competência* (poder e/ou saber fazer). Na dimensão pragmática* da narrativa distinguir-se-á assim o herói atualizado* (actante de sua performance*) do herói realizado (de posse do objeto da busca); na dimensão cognitiva* opõe-se ao herói oculto ao herói revelado* (após a sanção cognitiva do Destinador ou reconhecimento*). Quer dizer que herói é a denominação de um estatuto actancial* determinado.

E, ainda, em relação ao termo em sua acepção clássica:

No sentido restrito, denomina-se o herói, particularmente nos estudos da literatura oral ou clássica, o actante sujeito tal qual acaba de ser definido, mas dotado, ainda, de conotações – eufóricas – moralizantes, que o opõem ao traidor* (conotado disforicamente*). (Ibidem)

À luz desse conhecimento, já temos princípios que podem reger uma análise cautelosa a respeito dos actantes presentes no romance de Tolkien.

As atitudes dos actantes no capítulo inicial podem ser muito significativas quando pensamos a esse respeito. O actante focalizado, Bilbo, demonstra aspectos um tanto quanto imprecisos tanto em relação ao que se poderia esperar de um herói, quanto em relação ao que se espera de um ladrão, que é exatamente o que buscam os actantes

com a cobertura figurativa de *dwarfs*, quando adentram no actante coletivo chamado *shire*:

Esse hobbit era um hobbit muito abastado, e seu nome era Bolseiro. Os Bolseiros viviam nas vizinhanças da Colina desde tempos imemoriais, e as pessoas os consideravam muito respeitáveis, não apenas porque em sua maioria eram ricos, mas também porque nunca tinham tido nenhuma aventura ou feito qualquer coisa inesperada: você podia saber o que um Bolseiro diria sobre qualquer assunto sem ter o trabalho de perguntar a ele. Esta é a história de como um Bolseiro teve uma aventura, e se viu fazendo e dizendo coisas totalmente inesperadas. Ele pode ter perdido o respeito dos seus vizinhos, mas ganhou — bem, vocês vão ver se ele ganhou alguma coisa no final (TOLKIEN, 2009, p. 2).

Pensamos aqui, levando em consideração o termo encontrado no *Dicionário de Semiótica*, no herói oculto, que em momentos posteriores realizará algumas performances, assumindo o papel de herói realizado. As dificuldades, assim como os antissujeitos propriamente ditos, se tornarão mais complexos gradativamente. A posição de Bilbo é, evidentemente, a de sujeito manipulado no início do romance. O primeiro e o segundo capítulos tratam basicamente desse percurso de manipulação concretizado pelo destinador Manipulador, figurativizado como Gandalf.

O que podemos observar no início, confirmando os elementos ocultos citados pelos autores, é o comportamento duvidoso do *hobbit*, mas, acima de tudo, uma sanção que se instaura instantaneamente, quando os pareceres no jogo das modalidades começam a se movimentar e os desdobramentos polissêmicos se manifestam. O herói, evidentemente se encontra oculto nesta dimensão cognitiva que envolve outros actantes: a dúvida se manifesta.

Não se trata, é claro, de uma mera divergência nas camadas superiores do nível discursivo, mas aqui podemos começar a observar em alguma medida as relações interactanciais referentes ao nível narrativo, com base nos valores eufóricos e disfóricos, resultado das configurações axiológicas; do embate entre duas oposições semânticas na base do percurso gerativo do sentido.

O mesmo poderia ser dito quando pensamos na esfera do antissujeito, tão presente na literatura canônica mundial, sob várias formas, o que inclui a possibilidade de alguns dos actantes no romance agirem dentro da esfera do antissujeito, barrando o próprio avanço das modalizações de maneira reflexiva (vide o caso da covardia ou do medo que exploraremos em capítulos posteriores).

Os sujeitos opositores, tendo em vista o que já foi dito a respeito dos *goblins*, se manifestam como um obstáculo constante aos esforços de avanço no que tange aos protagonistas do romance, na mesma medida em que há uma força regente que segue

um fluxo contínuo, como um reflexo exato das ações desenvolvidas com base nas modalizações do /querer/, do /dever/, do /poder/ e do /saber/. A aspectualidade dos fazeres dos antissujeitos, ao longo de todo o romance, segue a tendência terminativa, ao passo que os actantes focalizados e configurados como heróis agem promovendo uma abertura: a duratividade marca os fazeres na mesma medida em que há o esforço para barrá-los.

Deixando de lado as esferas de ação de Propp, e focando o arcabouço teórico semiótico, notamos que as relações entre as modalizações são de importância nessa construção da significação, e que, acima de tudo, as modalidades veridictórias têm um papel importante quando há a descrição dos eventos nos quais Bilbo é constantemente subestimado com relação a sua competência para o /fazer/, tendo em vista o seu /parecer-ser/:

— “Hunf!” — ou algum resmungo mais ou menos assim. — Você acha que ele serve? Para Gandalf está tudo bem ficar falando da ferocidade desse hobbit, mas um acesso desses numa hora de agitação seria o suficiente para acordar o dragão e todos os seus parentes, e matar a todos nós. Eu acho que o acesso pareceu mais de medo do que de agitação! Na verdade, se não fosse pelo sinal na porta, eu teria certeza de que tinha chegado na casa errada. Assim que bati os olhos nesse sujeitinho bufando e esperneando no tapete, eu tive minhas dúvidas. Ele parece mais um dono de armazém que um ladrão! (TOLKIEN, 2009, p. 17).

O fragmento serve-nos como exemplo: todos os sujeitos se encontram na residência de Bilbo; a discussão a respeito dos eventos que se seguiriam traz uma ligeira oscilação das modulações, como podemos facilmente atestar, observando a dúvida sendo expressa abertamente por um dos integrantes do grupo.

Ao longo deste capítulo, lançamos mão da abordagem tensiva para a análise de questões relativas à composição dos actantes presentes no romance. A princípio, pensamos que as relações conversas e inversas teriam servido para nossas análises principalmente no nível discursivo, tendo em vista a profusão de elementos que se relacionam nesse nível. No entanto, o nível narrativo se demonstra igualmente complexo no momento de elaboração de hipóteses. Logo, nos valem do conteúdo relacionado à tensividade para uma melhor compreensão também das oscilações narrativas.

Não poderíamos deixar de levar em conta os sinuosos caminhos do patêmico em nossas análises, afinal as configurações próprias de Bilbo o levam a realizar atos de diferentes ordens. Pensamos aqui na manifestação desses aspectos que se condensam e se manifestam no nível discursivo, em uma fase posterior, resultado nos efeitos

patêmicos. No nível narrativo, os enunciados de estado e os enunciados de fazer são bem acentuados: pensamos aqui na manipulação de Gandalf no início do capítulo 1, quando atribui competências modais a Bilbo, nas performances realizadas, com ou sem sucesso, em vários capítulos, e finalmente nas sanções, pelo reconhecimento diante dos /fazer/ realizados.

Em um primeiro momento de análise, podemos dizer que Bilbo se encaixa em muitos dos termos expostos até o momento, muito embora algumas observações devam ser feitas a esse respeito: a busca pelo objeto, que é figurativizado sob a forma de um tesouro sem precedentes, num primeiro momento parece ser a base que produz todo o movimento das modalidades e o fluxo em devir (durativo); no entanto, quando a leitura mais atenta do romance é realizada, e observamos os percursos desenvolvidos por todos os actantes, o objeto valor acaba por se configurar de maneiras distintas. A mudança de foco do herói reflete, não temos dúvidas, algo que se encontra além do material a que visam os demais integrantes da trupe, ou, em outros termos: Bilbo, como actante no nível narrativo, visa algo diferenciado, que será determinado em nossas análises.

Acima de tudo, não podemos deixar de contemplar como os desdobramentos no nível narrativo parecem ser um encaixe perfeitamente enquadrado para o que foi observado no nível discursivo em nosso capítulo a esse respeito.

Sem mais delongas, iniciemos nossa análise focando a natureza peculiar dos actantes e a maneira como as configurações estabelecidas anteriormente podem induzir certos desdobramentos de ações.

2.2 Os actantes coletivos e as formas de vida

Como tratar o que foi exposto em nosso capítulo anterior a respeito das raças do nível discursivo? Não poderíamos falar em configurações de uma dimensão complexa sem antes recorrermos ao que Fontanille e Zilberberg (2001) observaram a respeito das configurações no que tange às formas de vida, no capítulo de mesmo nome. A seguir observaremos as questões a esse respeito, assim como a mistura e a triagem, de que os autores tratam no mesmo volume.

Se pensarmos na instauração de uma forma de vida, notaremos que esta se dá pelas configurações próprias a um sujeito e pelas consecuições ou, nas palavras dos autores, “‘sentido da vida’ é, antes de mais nada, efeito de coerência de um percurso em que se revela a posteriori um projeto axiológico” (FONTANILLE e ZILBERBERG,

2001, p. 214), que é construído com base nas oposições de regimes mais ou menos densos presentes no romance em análise.

Pensemos, a princípio, no que os autores nomeiam de regime de triagem e regime de mistura, que nesta análise é de suma importância para a compreensão das formas de vida; ou, mais especificamente, para que possamos observar as operações presentes nos *actantes* coletivos (as raças no nível discursivo) que são parte importante na composição do romance de Tolkien. No capítulo sobre o valor em *Tensão e Significação* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001) os conceitos de triagem e de mistura são explorados minuciosamente. Observemos o gráfico abaixo para melhor elucidarmos a aplicação da teoria dos autores no romance em análise:

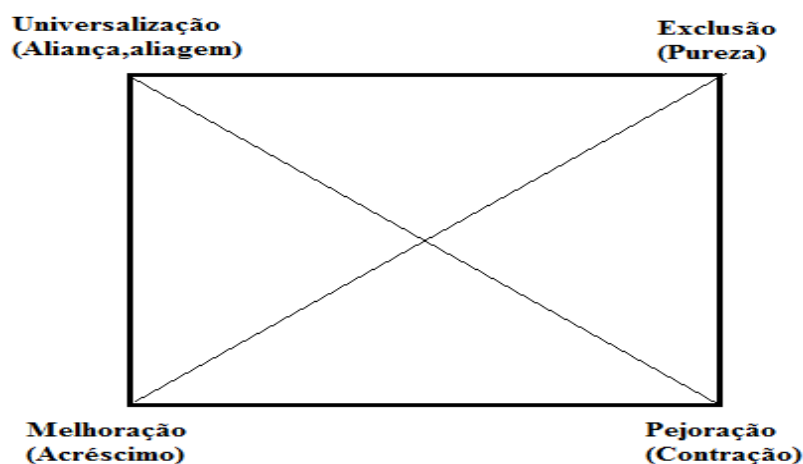


Figura 2 - quadrado da heterogeneidade (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 52).

A proposta dos autores orienta para as maneiras como as relações interactanciais se constroem no momento em que há um objeto e um valor em relação com os sujeitos. Nesta análise, é necessário levarmos em conta o fato de que a homogeneidade observada em alguns espaços se constrói por intermédio de relações complexas, em que o aumento em determinado gradiente está diretamente associado ao decréscimo em outro, isto é, seria o princípio da dissimetria.

Partimos da hipótese inicial de que a homogeneidade presente no primeiro espaço fictício – *shire* – se dá da mesma maneira que os autores contemplam em *Tensão e Significação*. O decréscimo em uma homogeneidade necessariamente levaria a uma ruptura com os valores atribuídos aos objetos dotados de valor modal que estão em posse do actante coletivo nomeado *shire*? Ao que tudo nos indica, uma tal ruptura desencadeia uma resposta no nível passional, se pensarmos no espanto que irrompe no

espaço quando há a presença de outros actantes. Ainda poderíamos ir um pouco mais longe em nossa análise, e afirmarmos categoricamente que, em vista das relações que se estabelecem, a orientação da homogeneidade instaurada no actante coletivo *shire* é positiva. (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 39-57). Dessa forma, quando temos um sujeito que realiza fazeres distintos dos que são normativizados no meio, a reação é igualmente vigorosa. Pensamos aqui na segregação de Bilbo do actante coletivo: Gandalf, ao assumir o papel actancial de Destinator Manipulador, oferece um contra-programa narrativo: por meio de uma tentação, oferece um contra objeto valor a Bilbo. Ele deve escolher entre o objeto visado oferecido pelo actante coletivo Shire, ou pelo contra objeto. A paz e a tranquilidade (objeto valor oferecido pelo Shire) acaba sendo deixado de lado, como observamos no desenrolar do romance.

A questão que levantamos antes de darmos sequência às análises é a respeito do conceito de actante coletivo. Quando pensamos nesse conceito, concebemos um percurso manipulatório que garanta a construção e a manutenção da homogeneidade; no entanto, não é o que observamos nas primeiras páginas do romance, mas poderíamos novamente recorrer ao próprio autor para testemunhar a nosso favor:

Os Bolseiros viviam nas vizinhanças da Colina desde tempos imemoriais, e as pessoas os consideravam muito respeitáveis, não apenas porque em sua maioria eram ricos, mas também porque nunca tinham tido nenhuma aventura ou feito qualquer coisa inesperada: você podia saber o que um Bolseiro diria sobre qualquer assunto sem ter o trabalho de perguntar a ele. Esta é a história de como um Bolseiro teve uma aventura, e se viu fazendo e dizendo coisas totalmente inesperadas. Ele pode ter perdido o respeito dos seus vizinhos, mas ganhou — bem, vocês vão ver se ele ganhou alguma coisa no final (TOLKIEN, 2009, p. 2).

À luz desse fragmento, parece-nos que a sociedade, conforme a observamos sendo construída no início do romance, possui um regimento próprio. Observemos como a união de vários actantes pode corroborar com a constituição de uma moralização própria.

Os sujeitos que se configuram de maneira pressuposta não são evidenciados em nenhum momento no romance, ou ao menos não diretamente. Assim, somos levados a contemplar alguns sinais secundários de sua manifestação, ou, mais precisamente, como as relações ocorrem em um *circuito fechado*: a moralização que podemos observar no fragmento é a resposta de um contrato fiduciário entre os membros que compõem o *shire* e, dessa forma, há uma regulação das modulações do fluxo no espaço parcialmente isolado de outros actantes. Após leituras cautelosas pudemos chegar à conclusão de que esse fazer manipulatório diz respeito a um /dever-fazer/ dos actantes que cercam os

demais no interior da aldeia em questão, de forma que quaisquer comportamentos que se destaquem imediatamente encontram uma resistência do próprio meio.

Tendo em vista o fato de que temos uma manipulação primária, e um fazer constante que leva à manutenção da sociedade, ditando os códigos morais que observamos no nível discursivo, podemos afirmar com mais propriedade que se trata, enfim, de um actante coletivo em sua acepção semiótica.

Não seria surpreendente caso disséssemos que isso tem uma relação com a segregação das raças que foi observada no nível figurativo. Os regimes parecem ser significativos nessas composições particulares da mesma forma.

Aparentemente as informações que obtivemos até aqui corroboram com as formas emergentes no nível discursivo. O questionamento que vem a seguir seria o de como podemos pensar no destaque de um dos elementos desse circuito fechado valendo-nos do arcabouço teórico da Semiótica.

A resposta vem à tona quando, sob a luz dos estudos realizados pelos autores de *Tensão e Significação*, vislumbramos os atores do nível figurativo reunidos em um único espaço nomeado *shire*. Isso, é claro, diz respeito ao nível discursivo, e o que gostaríamos de explorar nas linhas seguintes tange ao nível narrativo, havendo, dessa forma, a necessidade de uma nova atribuição de termos em nossa análise.

Tendo em vista as relações que instauram uma tipologia racial em um nível mais abstrato, nos valeremos do termo *actante coletivo*, que já foi citado momentos antes, para observarmos o delineamento e a constituição dos contornos dos sujeitos que se dividem, quando temos as modulações conflitantes, ao assumirem os valores disfóricos e eufóricos.

Para tanto analisaremos os agrupamentos de actantes que, em um primeiro momento de nossa análise, observamos sob a figura de raças no nível discursivo. O questionamento que nos surge, afinal, diz respeito às configurações particulares no nível narrativo.

Se, por um lado, temos uma comunidade de actantes que buscam um isolamento em relação aos demais em um plano fictício, não se pode dizer o mesmo dos que encontram na interioridade do próprio espaço, em um contato constante com os que integram o actante coletivo. Pensamos aqui, evidentemente, no *shire*:

Assim teve início o Registro do Condado, pois o ano em que cruzaram o rio Brandevim (assim rebatizado pelos hobbits) se tornou o Ano Um do Condado, e todas as datas posteriores se basearam nessa. Imediatamente os hobbits do Oeste se apaixonaram por sua nova terra e lá permaneceram, e assim rapidamente mais uma vez desapareceram das histórias dos homens e

do elfos. Enquanto ainda havia um rei, eram seus súditos nominais; mas na verdade eram governados por seus próprios líderes e não se misturavam de modo algum com os acontecimentos do mundo lá fora. (TOLKIEN, 2010, p. 5).

O fragmento citado do romance em análise elucidada bem o modo como os sujeitos que habitam o *shire* lidam com os elementos externos ao ambiente em que se constituem: é o que podemos observar pelas reiterações de termos como “respeitáveis (...) nunca tinham nenhuma aventura” (TOLKIEN, 2009, p. 2). É evidente que estamos diante de um dos regimes que Fontanille e Zilberberg (2001, p.55-56) mencionam. Elucidemos o quadrado exposto mais acima em suas particularidades: o regime de mistura é o que poderia nos fornecer algumas respostas importantes a esse respeito, pois não se trata de uma relação contínua em que os axiomas se constroem de maneira a permitir quaisquer mudanças na homogeneidade instaurada e em constante manutenção. Evidentemente, quando há uma relação constante entre os actantes do mesmo espaço, não há a mútua aceitação de intervenções exteriores, o que conflui para um regime de mistura quase pleno na comunidade que nos é delineada no primeiro capítulo do romance. Isso, é claro, levando em consideração o fato de que outros elementos presentes na composição desses sujeitos também se destacam em momentos posteriores, o que viria, sem sombra de dúvidas, a romper com os sintagmas de uma mistura densa e homogênea, como os autores pensam em seu volume de semiótica tensiva. Ao observarmos o fragmento acima, parece-nos evidente que a teoria se aplica.

Lembre-mos, à montante da teoria explicitada em *Tensão e Significação*, que a orientação positiva dessa mistura que conflui para a homogeneidade do regime encontra resistências que são importantes de serem destacadas aqui. Em um tal regime de mistura, em maior ou menor grau, a exclusão de alguns sujeitos que manifestam modalizações de ordem diferente dentro do espaço levam ao que os autores chamam de pejoração, o expurgo de indivíduos que se movem em uma direção diametralmente oposta a essa dimensão. Tomemos, agora, as palavras dos autores para maiores explicações:

- a) Em regime de valores de absoluto: o aumento da melhoração produz a *banalização*; a diminuição da melhoração produz a *rarefação*.
- b) Em regime de valores de universo: o aumento da pejoração produz a *marginalização*, a diminuição da pejoração produz a *generalização* (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 56).

As concepções exploradas no volume sobre semiótica tensiva são deveras esclarecedoras: com base nas observações dos autores podemos elucidar o regime de absoluto e de suas resistências no romance.

Quando direcionamos nossa atenção para os indivíduos invasores localizados no espaço fictício *shire*, notamos que se trata de um acontecimento. O acontecimento, como é explorado por Fontanille e Zilberberg em *Tensão e Significação*, mais precisamente no capítulo Esquema (2001, p. 97-108), é marcado pela somação tônica no gradiente da intensidade, e uma resolução reduzida na extensidade. Essa é, em síntese, a resposta dos sujeitos arrebatados pelo espanto. Isso nos serve como base para demonstrarmos como a força regente dos elementos rotineiros constitui um efeito moralizante: a pressão exercida pelo *shire* condiciona o comportamento de Bilbo, virtualizando seus atributos, distanciando-o dos programas que deve cumprir:

Pendurou a capa com capuz no cabide mais próximo e: – Dwalin, às suas ordens! – disse ele, fazendo uma grande reverência. – Bilbo Bolseiro às suas! – disse o hobbit, surpreso demais para perguntar qualquer coisa no momento. Quando o silêncio que se seguiu tornou-se incômodo, ele acrescentou: - Estava quase na hora do meu chá; por favor, venha e sirva-se. – Talvez ele tenha sido um pouco seco, mas suas intenções eram gentis. E o que vocês fariam, se um anão aparecesse sem ser convidado em sua casa, e pendurasse suas coisas no seu corredor sem uma palavra de explicação? (TOLKIEN, 2009, p.7).

A mistura instaurada de maneira contratual parece-nos, contudo, passível de ser observada por outro ângulo, afinal esse regime instaurado diz respeito ao actante coletivo quando o escopo parte deste para os demais que se constroem nos capítulos ulteriores: Bilbo não deve aderir ao contra programa, mas manter-se conjunto ao objeto do Shire, ou seja, a paz e a tranquilidade. O mesmo não poderia ser dito sobre os demais agrupamentos, dos estranhos que adentram no espaço do actante coletivo figurativizado sob o nome de *Shire*: o estranhamento, seguido de uma sanção negativa é a consequência de qualquer outro actante se aproxime do espaço.

Ao se observarem os outros actantes na constituição espacial de *The Hobbit*, a triagem, em um escopo externo, poderia ser contemplada de maneira inversa quando os olhares atentos recaíssem sobre o *shire*: trata-se, nesse caso, de um regime de triagem propenso a um absoluto, como havia sido exposto pelos autores citados a pouco, afinal o actante coletivo havia passado despercebido por um longo tempo. Como encarar essa maneira de existência em particular em um romance como *The Hobbit*? Parece-nos que, longe de serem sujeitos estanques, há realmente um modo de vida instaurado pelo actante coletivo.

Ao contrário do que havíamos contemplado nas configurações da regência interna do actante coletivo, aqui nos deparamos com um regime de absoluto que os segrega dos demais; os integrantes do shire se negam a acolher actantes de espaços

diferentes, e a orientação positiva de um absolutismo da existência do actante conduz ao intransponível, quando pensamos no isolamento do actante coletivo em relação aos demais. A única maneira para que haja a inclusão de alguns elementos é por meio da melhoria descrita em momentos anteriores de nossa análise. A banalização encontra-se aqui em uma escala menor em comparação às demais, de forma que o fechamento instaurado pelo actante coletivo *shire* em relação aos demais se dá de maneira muito intensa. A rarefação é por excelência a predominância em tal relação interactancial, algo que vai além do fechamento tratado pelos autores da semiótica tensiva, o fechamento do fechamento, ou um isolamento quase sacro, que mantém no esquecimento os integrantes desse actante coletivo. Quando há a entrada de elementos estranhos, a força da banalização dentro de um regime de absoluto encontra resistência.

De uma perspectiva interna, podemos ver o *shire*, enquanto actante coletivo, mantendo um regime de mistura, afinal não permite a entrada de elementos estranhos a si próprio. Quando ocorre a mudança de Bilbo, podemos observar claramente, ocorre também sua marginalização ou, em outros termos, a elevada pejoração desse sujeito em relação aos demais que integram o actante coletivo: em um ambiente em que todos são igualitários, temos um que se destaca, e é marginalizado; a resistência no regime interno é evidente, basta lançarmos um olhar atento à sanção que é construída pelo actante coletivo direcionada a Bilbo ao final do capítulo 19.

Na verdade, Bilbo descobriu que perdera mais do que colheres — perdera sua reputação. É verdade que, desde então, foi sempre um amigo-dos-elfos e teve o respeito dos anões, magos e de todas essas pessoas que sempre passavam por ali, mas não era mais respeitável. Na verdade, era considerado por todos os hobbits da vizinhança como “esquisito” — exceto por seus sobrinhos e sobrinhas do lado Túk, mas mesmo estes não eram encorajados pelos pais a manter relações com ele. Sinto dizer que ele não se importava. Estava muito satisfeito, e o som da chaleira no fogo tornou-se, desde então, ainda mais musical do que fora nos dias pacatos antes da Festa Inesperada. A espada, ele pendurou sobre a lareira (TOLKIEN, 2009, p. 295).

Por essa razão, as configurações axiológicas construídas nesse espaço fictício são da ordem da imutabilidade, da permanência e da homogeneidade, muito embora de outra perspectiva, pensando em *actantes* fora desta esfera, a triagem seja algo evidente, e valores distintos sejam responsáveis pelas relações que se desdobram em percursos semióticos de outras ordens.

Apesar da conclusão a que chegamos nesse percurso, e contrariando o que existe no início do romance, há uma pequena resistência aos valores de universo e à generalização que se desenvolvem no âmago do capítulo 1, quando se desdobra a dualidade evidente em Bilbo. Não se trata aqui da abordagem de um actante coletivo e

de suas configurações internas, que barram as modulações individuais por meio de uma sacra moralização, mas, no contraponto, de um indivíduo que emerge dos demais elementos presentes na mistura homogênea, lapidando-se e construindo uma presença que se destaca da totalidade, atribuindo a si mesmo uma identidade actancial diferenciada: já que se distingue por /não-ser/ como os demais. Aqui podemos afirmar sem maiores receios que essa resistência instaurada contra a orientação positiva do actante coletivo diz respeito a uma marginalização extrema dentro do espaço do actante coletivo. O actante Bilbo se destaca, rompe com a continuidade e instaura um novo paradigma, que outrora se encontrava virtualizado, distante das manifestações dos /fazer/ actanciais regentes. A mudança que se manifesta no âmago do nível narrativo possui uma dualidade no que tange aos desdobramentos possíveis: por um lado, temos o indivíduo que se desassocia dos outros presentes na mistura homogênea; por outro, e como consequência da cisão operada pelo actante em seu /fazer/, manifesta uma oscilação notavelmente vigorosa no patamar patêmico. Em termos utilizados nas análises em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993), podemos pensar no espanto:

Se ele ficou surpreso, eles ficaram ainda mais. Tinha chegado no meio de um leilão. Havia um grande aviso em preto e vermelho pendurado no portão, dizendo que, no dia vinte e dois de junho, os senhores Fossador e Covas venderiam em leilão os pertences do falecido e ilustríssimo Senhor Bilbo Bolseiro, de Bolsão, Sob a Colina, Vila dos Hobbits. A venda começaria às dez horas em ponto. Era quase hora do almoço, e a maioria das coisas já fora vendida por vários preços, que variavam de quase nada a pouquíssima coisa (como é comum acontecer em leilões). Os primos de Bilbo, os Sacola-Bolseiros, estavam, na verdade, ocupados medindo os cômodos da casa para ver se sua mobília caberia. Em resumo, Bilbo estava supostamente Morto, e nem todos que diziam isto ficaram tristes ao perceber que a suposição estava errada (TOLKIEN, 2009, p.294).

A entrada do actante Bilbo no espaço homogeneizado *shire*, após a transmigração para outro agrupamento, se configura em direção ao espanto citado acima, afinal Bilbo coloca-se a meio termo em relação aos embates entre triagem e mistura. Por um lado, sua presença permanece no *shire* por meio não somente de suas coisas – casa, móveis –, mas, principalmente, por meio de seu nome, marcas de uma banalização que sustenta o sujeito no âmbito do actante coletivo. Por outro, entretanto, o espanto mútuo que experimentam – indivíduo e coletividade – remete à marginalização de um sujeito que, fazendo parte, destacou-se da mistura homogênea.

Evidentemente, no tratamento de relações interactanciais no nível narrativo, não poderíamos deixar de fora a questão dos objetos que são parte integrante e indissociável

dos actantes desse patamar, de forma que a relação não se dá de maneira completa quando não existe um dos lados da mesma moeda. No que tange ao actante coletivo em particular tratado nas citações, qual seria o objeto do qual não poderia abrir mão e que, acima de tudo, leva a uma expansão, expansão esta que acarreta violentas oscilações e o refluxo nas dimensões patêmica, cognitiva e pragmática? Atendo-nos à composição básica do nível narrativo, e deixando de lado os percursos principais que se desenvolvem, podemos pensar aqui na manutenção constante da homogeneidade citada há pouco. A vida pacata que apresentamos no nível discursivo se constrói como um objeto primário no momento em que observamos o actante coletivo e o desejo pela imutabilidade.

É no capítulo sobre a presença que podemos observar melhor a maneira como as relações interactanciais – actante coletivo e actante individual – se constroem. Nas palavras de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 124):

Só se pode conceber a existência semiótica como presente se se supõe, como fazem os autores do *Dicionário de Semiótica*, que essa existência é um objeto de saber para um sujeito cognitivo. Mas haveria que dar um passo a mais e reconhecer, em tal relação cognitiva, a base perceptiva da apreensão de toda a significação. Consideradas como parte integrante de uma configuração perceptiva que seria constitutiva tanto da semiose quanto da enunciação, a ausência e a presença, logicamente anteriores à categorização, prefiguram contudo, como veremos, o aparecimento desta última.

Observamos, assim, que a presença de indivíduos no campo perceptivo também é de suma importância nas relações interactanciais estabelecidas. Na sequência do capítulo sobre a presença, os autores abordam as questões de actante, espaço e tempo:

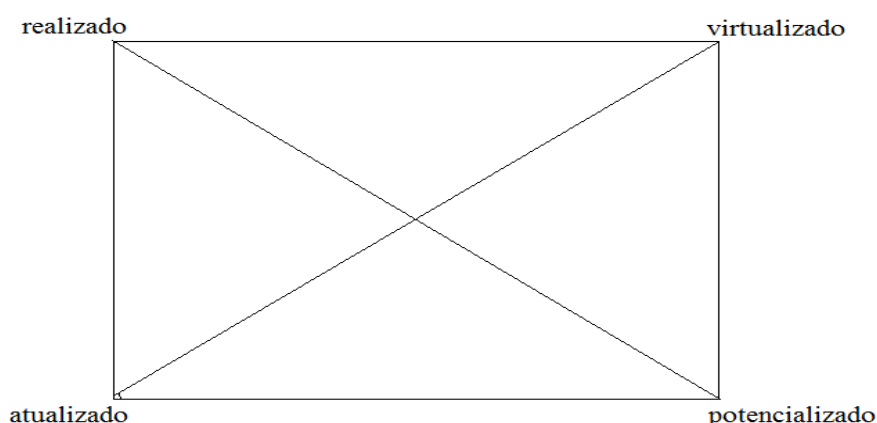


Figura 3 - Quadrado: categoria de presença (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 136).

O quadrado acima é explorado para demonstrar a maneira como os indivíduos podem se configurar no campo de presença, de forma que os termos de uma relação podem ser inseridos em ambos os polos da dêixis das formas de existência. Em primeiro lugar, levamos em consideração a dêixis do uno, na qual o sujeito se encontra compacto, solidificado (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 137): a representação de um sujeito em plena realização quando está conjunto a um objeto. Por outro lado, também é possível visualizarmos o oposto: o sujeito virtualizado, difuso e numeroso, que no caso experimenta o afastamento extremo do objeto.

Ao pensarmos no actante coletivo *shire*, podemos observar que as configurações de presença confluem para uma dêixis do uno, do solidificado, no caso representando as reiterações interactanciais na composição do espaço fictício, mas, acima de tudo, quando há, na mesma medida, uma virtualização da presença de outros actantes. Trata-se, devemos ressaltar, de actantes em posse de um objeto que lhes é caro, ou seja, a paz e a tranquilidade observadas no nível discursivo, orientadas euforicamente no nível narrativo.

Indo um pouco além de nossa análise básica acima, podemos distribuir alguns termos no quadrado, e configurá-lo de forma que a realização demonstre o aspecto uno dos actantes, ao passo que a difusão seria seu contrário no ponto da virtualização, ao pensarmos nas relações instauradas no *shire*; os sub-contrários seriam, nesse caso, concentrados, no ponto da atualização, e distribuídos, no ponto da potencialização (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 136).

Em posse do objeto visado, sem a irrupção de elementos exteriores no campo de presença dos actantes, não ocorre a cisão necessária para o início dos percursos narrativos canônicos. E é dessa maneira pacífica, ordeira e rotineira que encontramos as configurações relativas aos actantes no *shire*.

O quadrado dessas configurações, que nos é exposto em *Tensão e Significação*, é o seguinte:

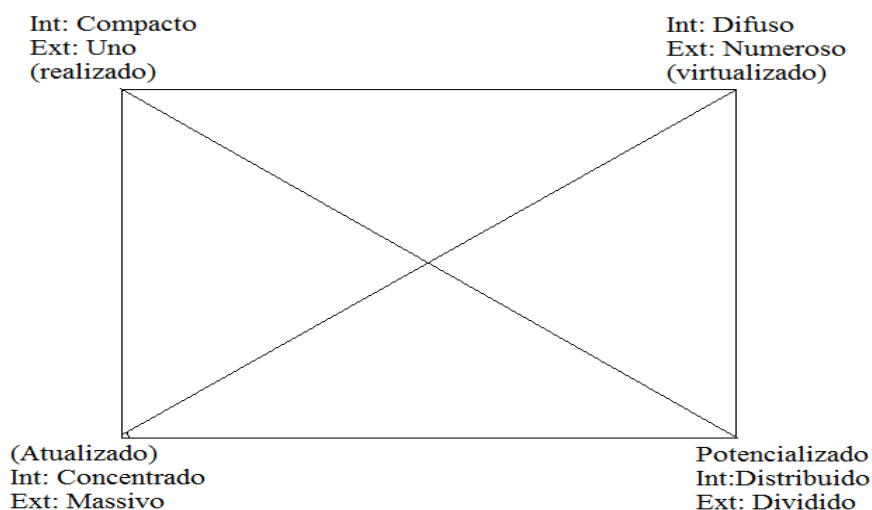


Figura 4 - quadrado das formas de presença (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 136)

Não se trata, novamente, de trabalhar somente a intensidade ou a extensidade, mas de se considerar como ambas as formas de configuração do sujeito – virtualizado e realizado – poderiam demonstrar as formas de presença de um sujeito em posse ou não de seu objeto, tratando todos os elementos dessa equação em sua convergência. Assim, no actante coletivo realizado, observamos a plenitude no que tange à sua relação com o objeto. O *shire* se encontra, portanto, em um status pleno, consolidado, compacto e fluido, além de estar em posse do objeto valor antes da cisão do sujeito (Bilbo), que marca o início do percurso narrativo canônico.

Ao considerarmos os desdobramentos temporais pela perspectiva dessa cisão, podemos contemplá-lo como elemento contínuo e em presença mútua em relação aos actantes:

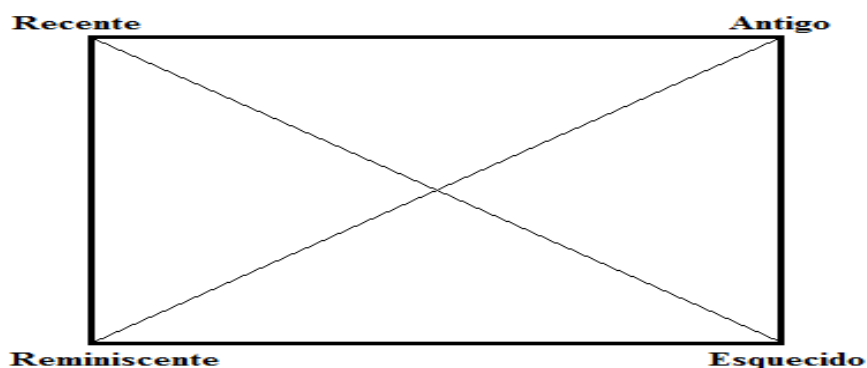


Fig. 5 - Quadrado da categoria tempo (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 139)

Em primeiro lugar, podemos pensar em um tempo cronológico que se delinea nos horizontes dos percursos do nível narrativo, algo possível de ser manifestado em um

nível mais solidificado devido aos percursos temáticos e figurativos, ou seja, no nível discursivo. Muito embora esse desdobramento seja um aspecto relevante à análise, como o vimos no capítulo anterior, aqui existe uma perspectiva diversa, que diz respeito ao fluxo do tempo pela perspectiva do actante conjunto ou disjunto de seu objeto: a tensividade que subjaz às relações objetais ao que tudo indica se torna mais intensa quando há uma intensidade maior nos estados de alma, conforme tratados em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993), e a extensão, vista dessa mesma perspectiva, se reduz, se aproxima da atonicidade. O tempo dos acontecimentos no romance pode ser visto dessa mesma perspectiva: a aceleração, quando vários episódios acontecem simultaneamente, é evidente em embates de sujeitos dotados de modalidades conflitantes, mas o mesmo não pode ser dito dos momentos de desaceleração, que imperam. As descrições ambientais e os fluxos de consciência de um narrador heterodiegético, marcando a maior parte das descrições do romance, contrastam com os efeitos de aceleração, muito visíveis quando o passional se torna mais evidente e vigoroso pela realização (ou falha) de alguns dos programas narrativos na sequência. A tonicidade e a atonicidade das relações entre actantes e objetos desempenham, portanto, um papel fundamental na maneira como os efeitos de temporalidade se manifestam nos níveis superiores.

Da mesma maneira como expusemos no quadrado das relações temporais acima, se dão as relações direcionadas ao espaço destinado ao actante coletivo. O afastamento desse actante do campo de presença de outros, que possam percebê-lo por intermédio de uma compreensão cognitiva, leva a um esquecimento: os *hobbits* haviam sido esquecidos por todos os demais, pois haviam se isolado durante um tempo remotamente longo. Mas não há uma ascensão ao contrário do quadrado semiótico, ou seja, os *hobbits* não ascendem ao esquecimento pleno no quadrado, pois ainda existem indivíduos que têm consciência de que o *shire* perdura. Quando Gandalf, os *dwarfs* e até mesmo os *humans* atestam a existência de *hobbits* em um espaço que até então havia estado fora do campo perceptivo, os *hobbits* produzem ao mesmo tempo uma mudança na categoria semântica: o esquecido deixa de sê-lo, e temos o aspecto incoativo presente no início dos romances de Tolkien: a descoberta de *hobbits* e o acontecimento que rompe definitivamente com a rotina.

Talvez seja o momento oportuno de observarmos a questão da disposição do actante coletivo em relação aos demais em uma espacialidade ampla. Seguindo os mesmos parâmetros citados acima, a distribuição desse actante em relação aos demais

se constrói de forma que quaisquer outros actantes que estejam distantes no nível discursivo também encontrarão uma distância afetiva nas configurações no nível narrativo: o mais próximo se constitui como familiar, mantém-se em constante manutenção, ao passo que o distante traz à tona o estranhamento, o espanto observado no nível patêmico, no espaço internalizado de Bilbo.

É desta forma que encontramos o actante coletivo no capítulo 1 do romance do professor de Oxford: uno e compacto, quando condensa em si os valores eufóricos atribuídos à orientação positiva do regime de triagem, triagem esta que leva ao absoluto que chamamos de semissacro em relação aos demais, dispostos em ambientes distantes. Quando há um irromper de actantes, sejam indivíduos únicos ou agrupamentos, novamente no âmago do nível narrativo as mudanças relativas ao patêmico se desdobram e emanam em fluxo intenso: a somação. Isso se dá de maneira igual nos demais actantes coletivos presentes no romance? Muito embora isso se dê de maneira tão evidente na regência interna do actante coletivo *shire*, como poderíamos pensar nos demais na dimensão desenvolvida pelo professor de Oxford? Esclareceremos esses pontos posteriormente. Por ora, pensemos em perspectivas distintas na imanência dessa complexa dimensão.

Neste segundo momento, talvez seja adequado demonstrarmos como algumas relações se dão de maneira indissociável. Pensemos aqui em uma síntese do que foi exposto até o momento: o tempo, que se constrói cronologicamente, converte para uma dêixis do antigo quando há uma presença estranha no *shire*, presença esta que é atestada por outros actantes de ordens diferentes, cognitivamente. Se em um momento anterior tínhamos o esquecimento, visto que o *shire* havia desaparecido da história dos demais, em um segundo momento, ocorre o ressurgimento desse actante coletivo, e o que é antigo não é mais, então, necessariamente, esquecido. Por essa razão, consideramos que a tomada de consciência dos *dwarfs* e de outros relativamente à existência do *shire* conduz à deixis do antigo, como uma espécie de revivamento do que havia ficado esquecido no passado. No entanto isso só ocorre devido à constante presença de ambos em um mesmo espaço, provocando o estranhamento de algo que irrompe na rotina. Se é somente por meio de uma percepção dos sujeitos que se acarreta uma cognição, e conseqüentemente uma existência actancial, não podemos deixar de levar em conta a constituição das relações espaciais a esse respeito. E temos, por fim, a relação entre, por um lado, a manutenção do que é familiar e se encontra próximo no romance, gerando a homogeneidade direcionada à universalização citada anteriormente e, por outro, em uma

direção diametralmente oposta, o irromper de elementos estranhos a essa constituição, com a chegada dos actantes coletivos que são figurativizados sob a forma dos *dwarfs* no nível discursivo, provocando a ruptura da homogeneidade, que dá lugar aos desdobramentos contrários à orientação axiológica estabelecida pela convenção que rege internamente o actante coletivo tratado em primeiro lugar. Mas a que se deve isso em primeira instância? Ora, da mesma maneira que o próximo é configurado euforicamente como comum, como positivo numa dêixis espacial, o contrário pode ser dito dos elementos que irrompem no espaço do qual se destacam com tamanha intensidade. Eis que surge, ao final do percurso, o distante e o estranho:

O pobrezinho do hobbit sentou-se no corredor e colocou as mãos na cabeça, querendo saber o que havia acontecido e o que iria acontecer, e se eles todos iriam ficar para o jantar. Então a campainha tocou outra vez, mais alto que nunca, e ele correu para a porta (TOLKIEN, 2009, p. 9).

Novamente a manifestação de paixões orientadas negativamente nesse plano axiológico se delinea de forma bem clara. Ainda poderíamos traduzir o que acaba de ser explanado sob a forma de mais um dos quadrados desenvolvidos em *Tensão e Significação*:

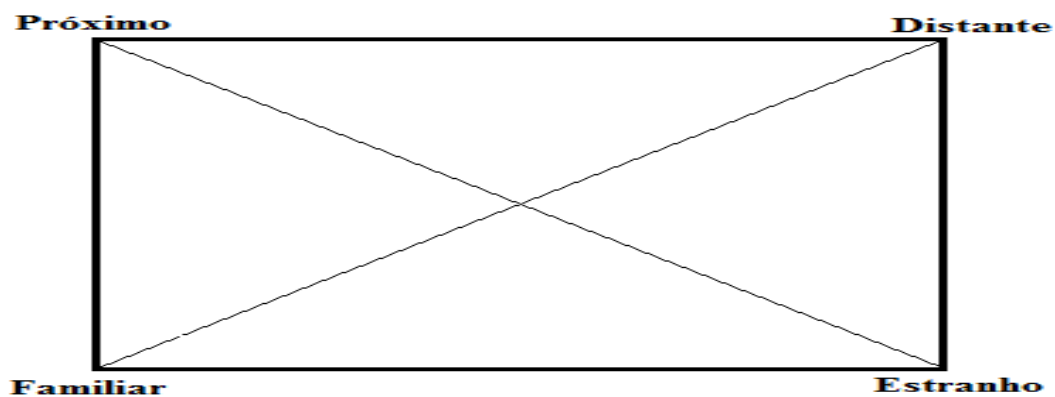


Figura 6 - Quadrado da Distância afetiva (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 140).

Pode-se concluir, afinal, que a receptividade aos elementos estranhos à organização interna do actante coletivo encontra a resistência explorada na dêixis da exclusão e do estranhamento, o que pode ser observado na dimensão patêmico-cognitiva instaurada por Bilbo na citação direta do romance. E, muito embora a orientação perspectivada e orientada negativamente – logo, disfórica – seja predominante nesse momento da narrativa, o contrário poderia ser dito em momentos anteriores a essa irrupção no espaço interiorizado do actante coletivo. A mistura enquanto tal, mantendo-

se pura, permanece orientada positivamente para o shire, o que acarreta necessariamente uma euforia, consequência direta da conjunção com o objeto valor, a vida bucólica e tranquila. As oscilações nesse caso em particular se configuram de forma a manter a homogeneidade, por excelência a condição inicial do actante coletivo tratado até aqui.

Tudo isso, é claro, não ocorre isoladamente, mas em uma constante comunhão entre os elementos do nível narrativo: as relações interactanciais, a distância em relação ao objeto, a aceleração ou a desaceleração, que dão origem ao que compreendemos como tempo na esfera discursiva. Todos esses pontos em uma constante comunhão compõem o nível narrativo.

Muito embora as configurações do actante coletivo *shire* sejam de relevância, não podemos deixar de observar os demais que são construídos da mesma forma ao longo do romance: pensemos novamente na constituição dos *dwarfs* enquanto actantes do nível narrativo.

Se encontramos sujeitos unos e compactos em suas configurações, os que emergem no espaço fictício em que se constrói o primeiro actante coletivo – *shire* –, o mesmo não poderia ser dito a respeito dos actantes que são figurativizados na forma de *dwarfs*. Estes se encontram, no momento de sua entrada em cena, esparsos, divididos e virtualizados, disjuntos do objeto valor a que visam e que, diga-se de passagem, se difere muito em relação ao objeto que visa Bilbo enquanto actante que galga seu caminho em uma sublime diferença em relação ao actante coletivo no qual se integrava.

Dotados de uma maior abertura no que tange ao regime de mistura, os *dwarfs* manifestam algumas ações que se diferem do espaço em que estão inseridos – o *shire* –, e o contraste se torna evidente: a fácil inclusão de outros indivíduos (Gandalf e Bilbo) no agrupamento pouco antes do início da jornada, tornando-os mais propensos aos regimes mais intensos no pico de universo dos gráficos tensivos. Os *dwarfs*, é importante ressaltar, não aparecem com a mesma frequência dos demais actantes no romance. São integrantes da comitiva que Bilbo deve acompanhar na função de ladrão, e agem como actantes secundários no desenvolver de alguns dos principais programas narrativos ao longo do romance.

De qualquer modo, ficaram imensamente ricos e famosos, e meu avô tornou-se Rei sob a Montanha novamente, e era tratado com grande reverência pelos homens mortais, que viviam no sul, e estavam se espalhando gradualmente ao longo do Rio Corrente até o vale que fica à sombra da Montanha. Naqueles dias, eles construíram a alegre cidade do Vale. Reis costumavam mandar buscar nossos artífices, e recompensavam muito bem até os menos habilidosos. Pais nos imploravam para aceitar seus filhos como aprendizes, e nos pagavam regamente, sobretudo com suprimentos de comida, que nunca

nos preocupávamos em procurar ou cultivar para nosso uso (TOLKIEN, 2009, p.22).

Ao observarmos o fragmento do primeiro capítulo acima, instaura-se um regime de mistura, de uma inclusão de elementos no agrupamento de actantes figurativizados sob o lexema *dwarfs*; aqui igualmente os chamaremos de actante coletivo. É importante ressaltar que essa descrição diz respeito, novamente pensando no nível discursivo, aos ancestrais de Thorin. Essa é uma das poucas citações diretas do autor a respeito da regência interna de actantes coletivos dessa variedade, e poderia ser aplicada diretamente à trupe de *dwarfs* que irrompe no espaço íntimo do *shire* tratado no início de nossa análise a esse respeito.

Caso encaremos o segundo agrupamento de actantes que irrompe no interior do espaço fictício do primeiro como um actante coletivo da mesma maneira, isso nos mostraria que há uma diferença substancial entre ambos? A resposta parece-nos afirmativa, afinal as forças que regem as configurações internas desse actante coletivo outro são menos intensas do que as que observamos a princípio no primeiro. Ao que tudo indica, talvez o primeiro aspecto que distingue os primeiros dos segundos seja a emergência de uma generalização intensa no regime de universalização. Em todo caso, a consequência dessas configurações em duas raças distintas é que tudo isso conflui para a dêixis de integração que se opera sobre um actante isolado no espaço coletivo no início do romance em análise, e eis que ocorre a integração de Bilbo na trupe como um ladrão, o que marca o início de uma busca por diferentes objetos. E, acima de tudo, uma primeira manipulação, a de Gandalf, operada sobre Bilbo, para que se junte à incursão aos terrenos hostis e desconhecidos que mencionam em seus diálogos.

A diferença entre ambos os actantes coletivos que se manifesta como mencionamos a pouco diz respeito aos diferentes objetos valor a que visam: enquanto o actante focalizado pelo narrador em uma primeira instância é configurado como integrante da mesma mistura homogênea universal em relação ao próprio grupo e absoluta em relação às relações interactanciais que se constroem forçosamente no decorrer da narrativa, a transmigração dessa pequena parcela do primeiro actante coletivo para o segundo é, segundo essa perspectiva, uma ruptura com o fechamento semissacro do *shire*, uma força de resistência à orientação positiva dos valores de absoluto da mesma maneira, e uma inclusão que funciona diametralmente oposta na *generalização* que abandona os excessos de uma *rarefação* absoluta. Temos a saída de Bilbo, então:

– Restam-lhe apenas dez minutos. Você vai ter de correr – disse Gandalf. – Mas... – disse Bilbo. – Não há tempo para isso – disse o mago. – Mas... – disse Bilbo de novo. – Também não há tempo para isso! Vamos indo! Até o fim de seus dias Bilbo nunca pôde lembrar como se viu fora de casa, sem chapéu, bengala ou qualquer dinheiro, e sem nada do que geralmente levava quando saía, sem terminar o desjejum e muito menos lavar a louça, entregando as chaves de casa nas mãos de Gandalf e correndo o máximo que seus pés peludos conseguiam ladeira abaixo, passando pelo grande Moinho, atravessando o Água e depois continuando por uma milha ou mais (TOLKIEN, 2009, p. 29).

Nos falta observar os demais actantes coletivos que se manifestam da mesma maneira: resistindo à entrada de elementos estranhos ou, ao contrário, absorvendo-os em uma generalização no regime de universo.

Seguindo a mesma sequência dos acontecimentos do romance, nos deparamos com um espaço configurado com pouca luminosidade no nível discursivo – a *dark wood* –, mas acima de tudo deparamo-nos com o actante coletivo que barra abertamente o desdobramento dos percursos narrativos: os *wood elves*.

Em igual medida aos esforços realizados pelo actante coletivo focalizado pelo narrador (e conseqüentemente figurativizado como a trupe em sua busca pelo tesouro), encontraremos os *wood elves* como os anti-sujeitos:

Assim, para a caverna levaram Thorin – não com muita gentileza, pois eles não morriam de amores por anões e pensavam que ele era um inimigo (...). O rei lançou um olhar severo a Thorin, quando este foi trazido a sua presença, e fez muitas perguntas. Mas Thorin só dizia que estava morrendo de fome.

– Por que você e seu povo tentaram por três vezes atacar meu povo em sua festa?_ perguntou o rei.

– Nós não os atacamos – respondeu Thorin –, viemos mendigar por que estávamos morrendo de fome.

– Onde estão os seus amigos agora, e o que estão fazendo?

– Não sei, mas acho que estão morrendo de fome na floresta.

– O que estavam fazendo na floresta?

Procurando comida e bebida, por que estávamos morrendo de fome.

– Mas o que os trouxe para a floresta?_ perguntou o rei furioso.

Diante dessa pergunta Thorin fechou a boca e não disse uma palavra.

– Muito bem! – Disse o rei – Levem-no e o mantenham a salvo, até que se sinta inclinado a dizer a verdade, mesmo que espere um século (TOLKIEN, 1991, p.163-4).

Na sequência dos eventos, os demais membros da trupe são igualmente aprisionados por serem confundidos com inimigos. A forte resistência dos *wood-elves* pode ser significativa para uma análise.

Ao contrário do que sucede no nível figurativo, podemos observar que os regimes que regem os *wood-elves*, agindo em conjunto no espaço fictício, são bastante próximos ao dos *hobbits*. A manutenção do regime de mistura acontece com mais intensidade nesse actante coletivo terceiro, mas, acima de tudo, no que diz respeito às paixões instauradas no decorrer das configurações patêmicas, estas se manifestam com

uma intensidade deveras maior, o que irremediavelmente resulta no obstáculo que se sobrepõe aos desdobramentos polissêmicos primeiros, ou, em outros termos, no aprisionamento em si. O que podemos dizer a esse respeito? Se os valores de absoluto se configuram de maneira vigorosa no actante coletivo figurativizado como *shire*, estes se constroem como uma rarefação em maior intensidade nos *wood-elves*. Seria esta a única diferença que se manifesta no âmago do nível narrativo? Aparentemente, alguns outros elementos presentes nesse mesmo actante coletivo – *elves* – podem intervir para sua diferenciação.

Em segundo lugar, muito embora percepção e consciência se instaurem com maior intensidade no espaço dos *wood-elves*, o regime de absoluto em relação aos demais actantes se constrói com a mesma base que expusemos em nosso quadrado relativo ao próximo e ao distante. A diferença recai então sobre a intensidade dos fazeres e dos procedimentos utilizados na manutenção da homogeneidade interna, bastante singular, como é o caso da dos primeiros actantes coletivos tratados mas, acima de tudo, a generalização interna aqui tende a uma universalização que se estende somente àqueles que já faziam parte do actante coletivo, como criaturas do nível discursivo que possuem seu estatuto de integrante da mesma raça. A moralização se evidencia mais uma vez e ainda mais fortemente, já que entre os *dwarfs* e o *hobbits* observa-se uma abertura ligeiramente maior.

Sob esse viés, o fechamento dos actantes terceiros é mais vigoroso. E, finalmente, mas não menos importante, temos a questão relativa ao tempo.

Se a dêixis do antigo recai sobre o *shire*, os *wood elves* não assumem o mesmo papel a esse respeito, pois há uma consciência da parte deles sobre sua existência, ou ao menos é o que Tolkien demonstra claramente em suas narrativas e nas *debreagens* de segundo grau nos diálogos. À luz desses novos fatos observados, notamos que a principal diferença que se pode estabelecer entre os actantes coletivos que têm como objeto valor a manutenção constante do status externo rarefeito e interno generalizado diz respeito à intensidade das paixões que se manifestam quando há a imersão de outros actantes coletivos no campo de presença. A resposta na forma de espanto e de estranhamento do distante vêm à jusante da imersão dos primeiros no espaço: a resistência das forças motrizes se instaura, e mais uma vez a segregação que havíamos proposto no início do capítulo se lapida, se confirma e se sustenta. O tempo, que se constrói cronologicamente, converte para uma dêixis do antigo, ao deixarem o esquecimento na transição para o subcontrário no quadrado: não há mais uma condição

de esquecimento, afinal há a tomada de consciência da existência dos *hobbits*; conseqüentemente, não há uma ascensão completa à dêixis do esquecimento.

Não devemos nos esquecer, no entanto, do que se passa no capítulo 3, no qual há um contato com um actante coletivo que no nível figurativo assume o mesmo caráter racial dos *wood elves*: os *elves* da casa de Elrond. A abertura é muito maior nesse actante coletivo em relação aos que se constroem no ambiente hostil descrito há pouco na *dark wood*. Isso, em certa medida, confirma que a grande variedade de actantes no romance do professor de Oxford é que faz deste um romance complexo, afinal temos actantes similares, muito embora as configurações que já foram citadas no capítulo anterior possam servir de base para explicar as diferenças que se constituem entre eles. Se por um lado, o actante coletivo que tratamos como *elves* da casa de Elrond fornecem objetos modais (o /saber/), o contrário pode ser dito dos *wood elves*, afinal assumem o papel de antissujeito, barrando o avanço do programa narrativo dos sujeitos em avanço.

Deixando de lado detalhes a respeito dos actantes coletivos terceiros, como pensar na presença e nos regimes quando surgem os principais antissujeitos (antagonistas) do herói da narrativa? Por questões teóricas, devemos igualmente apurar a maneira como os *goblins* se configuram, de forma a abranger também esses elementos em nossa análise.

Esse actante coletivo quarto se manifesta da mesma maneira que os *hobbits* no *shire* e os *wood-elves* explorados e detalhados em nossa análise até o presente momento: “Não odiavam os anões de modo especial, não mais do que odiavam tudo e todo mundo” (TOLKIEN, 2009, p. 62). A homogeneidade interna se instaura pelas relações, o que vem na sequência é a generalização dos actantes nessa regência interna generalizada, o que se manifesta de forma inversa quando há a presença dos demais actantes em seu campo de presença. Novamente temos um estranhamento, um distanciamento em relação aos que adentram no espaço fictício. Muito embora em um primeiro momento não haja resistência, esta se manifesta em um pico patêmico no decorrer dos capítulos, de forma que os acontecimentos se dão de maneira muito acelerada por sua profusão.

Observamos, assim, que os regimes estabelecidos têm em comum o fato de serem inflexíveis nas relações interactanciais, no entanto não seria suficiente atestar as relações comuns caso quiséssemos fazer uma análise exaustiva. Caso não encontrássemos uma diferença significativa no nível narrativo, a reverberação

discursiva, na forma de raças, de cada actante coletivo tratado aqui, ainda se daria de maneira eficaz?

Certamente podemos ver as relações se desenvolvendo com eficácia em ambos os níveis a esta altura, assim como é possível estabelecer diferenças entre os *hobbits*, os *wood elves* e os *goblins*. Mas, como essa distinção se desenharia, levando em consideração o fato de que a vigorosa oposição à impregnação da mistura interna homogênea pura ocorre tanto entre os *wood elves* quanto entre os *goblins*, ainda que de maneiras mais ou menos próximas?

A resposta vem à tona quando analisamos a resposta patêmica, em primeira instância. Afinal, o fluxo de ações que se delineia demonstra percursos passionais da /crueldade/ que emana dos *goblins*, pela maneira como suas ações são construídas ao longo do percurso narrativo mas, acima de tudo, pelo fato de estas se elucidarem em uma dimensão axiológica na qual se convencionou que alguns fazeres transformadores que disjuntam actantes dos valores de vida são tidos como disfóricos em sua orientação, geralmente relacionados aos muitos elementos que observamos no nível discursivo. Enfim, a diferença se constrói nesse nível principalmente pelo elemento patêmico (associado à aparência discursiva) e pela natureza dos fazeres que serão explorados no próximo capítulo: muito embora os *wood-elves* aprisionem da mesma maneira que os *goblins*, o tratamento que os primeiros dispensam aos prisioneiros é diferente daquele observado em relação aos segundos.

Por fim, resta-nos observar o último actante coletivo, tratado como a figura *human* no mundo natural.

A cidade dos homens, Esgaroth, é constituída por elementos um pouco mais diversos. Não há uma mistura homogênea, embora a predominância seja de indivíduos da mesma ordem. O que nos é apresentado no texto não deixa transparecer com muita intensidade as relações que esse actante coletivo mantém com os demais, mas a dêixis de inclusão que se manifesta com a chegada da trupe se manifesta instantaneamente no romance do professor de Oxford, o que conseqüentemente nos leva a entender que as relações de proximidade e de afetividade se configuram de maneira distinta nesse actante coletivo:

Houve então um tremendo alvoroço. Alguns dos mais tolos saíram correndo da cabana como se esperassem que a Montanha se transformasse em ouro no meio da noite e que toda a água do lago ficasse imediatamente amarela. O capitão da guarda deu um passo à frente (...). Em seguida os outros anões foram trazidos para a cidade em meio a cenas de surpreendente entusiasmo. Foram todos tratados, alimentados, alojados e paparicados do modo mais

delicioso e satisfatório. Uma grande casa foi cedida a Thorin e sua companhia, barcos e remadores foram colocados a sua disposição, multidões sentaram-se do lado de fora e cantaram canções o dia todo, e aplaudiam até quando algum anão mostrava a ponta do nariz. (TOLKIEN, 2009, p. 190-193).

O absoluto não se manifesta em momento algum, de forma que a generalização dos elementos externos não encontra as resistências que antes havíamos contemplado em outros actantes coletivos. A aceleração ocorre quando os integrantes do actante coletivo Esgaroth contemplam a trupe de Bilbo, e a encaram como um objeto valor, momento em que o foco de todos recai principalmente sobre os *dwarfs*. Mas haveria mais diferenças manifestas nesse nível? O patêmico não se desenrola com muita veemência no espaço desse actante coletivo quando os demais actantes emergem e assumem seu espaço ante aos integrantes da cidade.

Apesar das poucas informações que conseguimos detalhar com uma análise exaustiva dos *humans* em Esgaroth, isso é o suficiente para diferenciar esse actante coletivo e mostrar suas configurações próprias. Há, ainda, de se levar em conta que a maneira como a mistura se dá e a dêixis da inclusão fazem desse actante coletivo o que mais se distingue dos demais contemplados por nossa análise.

Talvez o papel actancial mais significativo realizado por esse actante coletivo seja o de fornecer os objetos modais para a trupe (figurativizados como armas (/poder/) e informações (/saber/)). É somente com a manipulação que é realizada pelos homens da cidade de Esgaroth que o programa narrativo de uso (chegada à montanha) se realiza. Em uma síntese final do que exploramos, poderíamos traduzir todos os dados em uma rede como o fizemos no capítulo anterior:

Categorias	Disfórico	Eufórico	Efeito
Tempo	Antigo	Recente	Esquecimento vs Memória
Espaço	Distante	Próximo	Repúdio vs Afetividade
Pessoa/presença	Absoluto	Universal	Exclusão vs Inclusão

Figura 7 – rede das configurações da timia e seus efeitos

O antigo, o distante e o absoluto são configurados como disfóricos, afinal estão relacionados aos contra-programas realizados pelos antissujeitos para barrar o avanço dos actantes, mas quando avançamos para o lado direito, o recente, o próximo (afetivamente) e o universal, a memória retomada, uma maior afetividade e a inclusão dos sujeitos os elementos servirão como uma abertura para a realização do programa narrativo de base. Os efeitos, embora seja algo que tange ao nível discursivo, foram deixados na extremidade da direita para que se possa visualizar o emergir aos níveis mais superficiais do percurso gerativo de sentido. Resta acrescentar que todo o material observado no nível narrativo aqui encontra uma equivalência plena com o nível superior.

Os papéis actanciais são distribuídos de maneira evidente no romance: os *dwarfs* desempenham o papel de actantes, de coadjuvantes ao longo de todo o romance, no entanto raças do tipo dos *wood elves* ou os *goblins* atuarão como antissujeitos, barrando a conclusão dos programas narrativos de base necessários para que tenha êxito na obtenção do objeto valor final. A característica mais marcante dos antissujeitos, em um panorama geral, diz respeito ao fechamento. Por outro lado, no que diz respeito aos actantes que fornecem objetos modais necessários para o avanço dos actantes, temos uma abertura maior. Mesmo o *shire*, normatizando os comportamentos, afasta Bilbo do contra objeto oferecido por Gandalf. O destinador manipulador, no entanto, logra operar a manipulação em Bilbo, e os fazeres subsequentes se realizam de uma forma ou de outra quando o hobbit elege o contra-objeto valor oferecido pelo mago. A sanção do *shire*, devemos ressaltar, é cognitiva. Quando finalmente há a conclusão da aventura e a conjunção com o objeto valor final, Bilbo é sancionado pragmaticamente por Gandalf. Seja como for, demos continuidade para as modalizações, que no romance serão de suma importância para a constituição do herói.

2.3 Sobre as modalidades regentes

Tendo observado algumas das maiores singularidades e particularidades na composição de cada uma das raças no nível discursivo e no nível narrativo, que se demonstra tão complexo quanto o discursivo, agora é o momento de observarmos os desdobramentos do /ser/ e do /fazer/ relativos aos actantes no nível narrativo, e a maneira como se configuram para um encaixe pleno no emergir ao patamar discursivo.

Ao mencionarmos o termo percurso, a partir daqui, estaremos nos referindo aos percursos sintáticos do nível narrativo, tratados com cautela no volume *Dicionário de Semiótica*:

Pouco utilizado, até aqui, na semiótica, o termo percurso deveria impor-se progressivamente, na medida em que implica não somente uma disposição linear e ordenada dos elementos entre os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro, graças a distâncias intermediárias. É assim que falamos, por exemplo, em percurso narrativo do sujeito ou do Destinador, em percurso gerativo do discurso (que se estabelece entre as estruturas *a quo* e as estruturas *a quem*), em percursos temáticos e figurativos (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p. 362).

Amplamente explorado nos estudos semióticos, esse conceito viria a ser usado em mais de um dos níveis de análise, no entanto gostaríamos de explicitar, em nossa análise, o conceito de percurso de ação, explorado acima no nível narrativo, relacionado aos fazeres de um sujeito em sua busca pelo objeto.

Qual seria o caminho na sequência de nossas análises? Muito embora não tenhamos tratado das modalizações em nosso capítulo anterior, a partir deste ponto gostaríamos de desenvolvê-las e explicitar como algumas relações da semântica narrativa se constroem por intermédio dos percursos mais básicos da sintaxe que nos propôs Greimas: pensamos aqui nos percursos da manipulação, da competência modal atribuída aos sujeitos, das performances e das sanções, que são parte fundamental do volume *The Hobbit*. Não menos importante, devemos igualmente tratar do patêmico, que nos parece desempenhar um papel decisivo no desenrolar dos /fazeres/ relacionados às performances.

Adentremos, em um primeiro momento, no interior do primeiro espaço fictício que citamos por algumas vezes: o *shire*.

As nuances que compõem esse actante coletivo tratado anteriormente foram bastante detalhadas, de forma que podemos afirmar com segurança que a mistura interna contemplada é uma das bases que servem de início para a narrativa que se delinea.

O regime fechado, semissacro, que observamos anteriormente, está orientado positivamente no campo axiológico quando se trata de manter uma mistura homogênea, quase *rarefeita*, quando o agrupamento de actantes figurativizado sob a forma de *dwarfs* irrompe, promovendo a cisão com o objeto a que os integrantes do *shire* visavam. O /fazer/ que se constrói a partir desse momento e os efeitos desencadeados na composição original nos levam a pensar que as modalizações aqui possuem um papel de muita importância, afinal a homogeneidade é constantemente regida por um /dever/

manter a conjunção com o objeto tratado no âmago da composição *shire* enquanto actante coletivo. Lembremos sempre que a moralização dentro do espaço de que tratamos mantém um controle dos comportamentos dos indivíduos: o destaque de Bilbo se dá em um primeiro momento porque o próprio actante é regido por modalidades outras que não as do espaço em que habita. O /querer/ aventurar-se é a principal marca da modalidade que o destaca dos demais integrantes do actante coletivo. As modalidades como /poder/, /saber/ entre outras são desenvolvidas à medida que os obstáculos se delineiam, os antissujeitos também se tornam mais complexos e barram o caminho em dificuldade gradativa conforme o final dos programas se aproxima.

Ainda pensando na semântica narrativa, é importante também destacar o /poder/ estar em conjunção com o objeto-valor. Ambas as categorias são resultado do contrato fiduciário estabelecido em um momento aquém do início do texto, no interior do actante coletivo *shire*. O /dever-não-fazer/ prescritivo que se instaura nesse momento é a modalização utilizada para manter o regime de mistura homogênea no regimento interno e, no que diz respeito ao regime de absoluto, um /dever-fazer/ excludente configura-se e manifesta-se no patêmico logo que os acontecimentos seguem seu fluxo no nível discursivo por meio de reações do sujeito figurativizado. Para dar conta da questão relativa aos /fazer/, o quadro que nos é exposto em *Tensão e Significação* oferece uma descrição de como as combinações podem ser codificadas:

	Modalidades virtualizantes	Modalidades atualizantes	Modalidades realizantes
Modalidades exógenas	DEVER	PODER	FAZER
Modalidades endógenas	QUERER	SABER	SER

Figura 8 - Rede das modalidades (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p.231)

Imediatamente após observarmos o quadro acima, somos tomados pelo pensamento de que as modalizações no romance são divididas nitidamente entre as exógenas e as endógenas, principalmente no que diz respeito às manipulações, como observaremos a partir deste ponto. Não menos importante do que esse fato, atestado por uma leitura atenta, também é importante ressaltar que nos deparamos constantemente

com o cruzamento de modalidades endógenas e exógenas, que originam os principais conflitos que descrevemos anteriormente.

Sabemos que a modalização /dever/, uma modalidade exógena e virtualizante por natureza, se desenvolve no início do romance do professor de Oxford como uma força opositora ao desdobramento iniciado pelos actantes do primeiro espaço, em sua vã resistência a sujeitos outros, estranhos que invadem o campo de presença de uma mistura homogênea pura. Tudo funciona como se o contrato estabelecido pelos indivíduos que constituem o actante coletivo *shire* fosse fortemente regido pelo /dever-fazer/ e conduzisse a uma sanção negativa, que poderia levar ao expurgo dos elementos estranhos ao circuito fechado.

A resistência, devemos ressaltar, diz respeito principalmente à dimensão cognitiva. Nas palavras de Denis Bertrand:

A dimensão cognitiva na semiótica designa o universo do saber, na medida em que ele pode, a exemplo da ação, ser narrativizado. Basta, com efeito, que dois atores não disponham de um mesmo saber sobre um objeto para que essa modalidade se torne, por sua vez um objeto-valor e conseqüentemente um desafio narrativo (segredo por preservar ou descobrir, mentira por desmascarar, ilusão por manter) (...) (BERTRAND, 2003, p. 416).

A citação da dimensão cognitiva de Bertrand em *Caminhos da Semiótica Literária* é muito esclarecedora: quando contemplamos as modalidades endógenas, como o /querer/ e o /saber/ presentes nos regimes actanciais, ou as modalidades exógenas, como o /dever/, que é ressaltado com tanta veemência no capítulo inicial de *The Hobbit*, é evidente que todo o movimento de refluxo e de repúdio em um primeiro momento é algo que se inicia quando temos um desdobramento contrário ao /dever-fazer/ contratual contemplado nas primeiras páginas do romance, afinal Bilbo é um elemento que se destaca, em conjunto com a trupe de *dwarfs*. Tudo indica que algumas modalizações sobrepõem-se a outras em um jogo de determinações e hierarquias dentro do espaço fictício. Segundo o pensamento de Bertrand (2003), as diferentes relações se dão pelo investimento de valor nos objetos, mas a relação entre sujeitos se dá de forma que cada sujeito possui modalizações próprias. Pensamos aqui, é claro, em Bilbo enquanto actante no nível narrativo, ao destacar-se dos demais que compõem a mistura homogênea do *shire*. O cruzamento das modalidades é revelador quando pensamos nesse actante em particular, que se destaca paulatinamente da mistura.

Todos os sinais, os lexemas, mas principalmente as oscilações na dimensão patêmica parecem demonstrá-lo. Mas, acima de tudo, caso pensássemos no quadro exposto acima, podemos localizar o *shire*, em um primeiro momento, em relação às

modalidades, como quase essencialmente sob o domínio das modalidades exógenas: o /dever/, que se manifesta sob a forma do ímpeto de manterem a conjunção com o objeto valor – a paz e a tranquilidade –, que é arrebatado dos sujeitos quando há a entrada forçosa dos estranhos na coletividade; a chegada dos *dwarfs*, com valores distintos (ouro e a riqueza arrebatados em um programa anterior) no espaço fictício, emerge. O /saber-não-ser/, um emaranhado de modalidades endógenas que se unem e promulgam o efeito de estranhamento, produzem o destaque da trupe que literalmente invade o espaço outrora inexpugnável e, afinal, temos um domínio do /não-saber/ quando há a entrada dos membros da trupe, provocando a reação ao desconhecido.

Bilbo se diferencia dos elementos da composição em um segundo momento. Evidentemente, o actante é regido por um forte /querer-ser/, quando há a emergência do que chamaremos posteriormente de alterego: essencialmente, temos uma oposição entre as modalidades exógenas, que regem o estatuto homogêneo no actante coletivo *shire*, e as modalidades endógenas que caracterizam Bilbo, especialmente o forte /querer-ser/ em oposição ao contrato que citamos. Qual é a primeira conclusão a que podemos chegar após atestarmos esse primeiro aspecto? Parece-nos que a princípio as modalidades deontológicas regem o comportamento com uma respiração interna do actante coletivo, o que diz respeito às modalidades exógenas em predominância. Mas quando há a emergência das modalizações distintas de Bilbo, que encontram uma regência forte segundo um /querer/ sobremodalizando e rompendo com o /dever/, temos um elemento endógeno que contrasta vigorosamente com o que havia em um momento anterior. Exploreemos com um pouco mais de cautela tais relações.

Todo esse conteúdo e essas operações realizadas pelos sujeitos nesse nível de análise conflui para a constituição do *shire* como este nos é apresentado no início do capítulo 1. A disjunção entre actante coletivo e seu objeto ocorre, no entanto a resistência que se segue é da ordem do exógeno, que se verifica por meio de um forte /não-dever-fazer/ expresso no nível discursivo pelo repúdio que observamos nos capítulos iniciais e finais do romance. Eis aqui um primeiro movimento em direção ao cruzamento entre as modalidades, na medida em que o posicionamento contrário ao /dever-fazer/, até então estabilizado, aponta para a possibilidade de emergir a modalização endógena voltada ao /ser/.

A prescrição do *shire* enquanto actante coletivo leva a modalidade do /dever/ a incidir diretamente sobre o /fazer/, ditando as normas do comportamento, daí o fato de utilizarmos o termo *prescritivo*: se um sujeito vive em um determinado meio, /pode-

fazer/, /sabe-fazer/, mas não necessariamente /quer-fazer/. É justamente o impacto com um /querer/ que destaca o sujeito – Bilbo – do resto do actante coletivo e gera, conseqüentemente, a diferença fundamental na composição do actante individual, estranho à maioria. Mesmo no nível narrativo, já há um destaque em seus fazeres, quando ousa experimentar a realização de ações não normatizadas, dando origem a um processo de sobreposição de modalidades endógenas sobre as exógenas, promovendo uma total inversão de valores.

Por outro lado, conforme FONTANILLE e ZILBERBERG (2001), o afastamento cognitivo é da ordem da virtualidade, caso pensássemos no actante coletivo em seu repúdio aos demais. Não se trata de uma resistência física, pura e simplesmente, que barra o percurso próprio aos elementos estranhos ao meio, como vemos em outros espaços, mas de uma resistência cognitiva, regida por um forte /saber-não-ser/, quando todos passam pela percepção e quebram a rotina, mas principalmente por um /não-querer/ a disjunção com o objeto valor figurativizado como paz e tranquilidade. É como se a inversão de um dos elementos dentro da mistura – Bilbo – ocasionasse uma reação subversiva no âmago do contrato fiduciário visto outrora como exógeno, regido pelo /dever/ e uma modalidade endógena emergisse em resposta: o /não-querer/. A relação interactancial citada por Bertrand (2003) aqui ganha esses novos destaques.

Os actantes integrantes da trupe, que são sobrepujados, afastados pela relutância dos integrantes da mistura primordial, no entanto, são regidos com mais intensidade pelo /dever-fazer/ observável por uma descrição da perda do objeto, que leva a um estado de alma virtual, o nostálgico. O /querer/, nessa perspectiva, acaba sendo regido pelo /dever/, que impulsiona os sujeitos a buscarem o objeto que lhes foi expropriado pelo antissujeito. Em síntese, tratamos aqui do roubo do tesouro dos *dwarfs* pelo dragão, Smaug.

O /não-querer-ser/ observável nas relações interactanciais juntas em vários capítulos no *shire*, além de um /saber-não-ser/ direcionado aos invasores, impregnado em todos os actantes do agrupamento exterior, cristaliza-se na forma do /dever/ manter a conjunção com o objeto valor primeiro no *shire* que, como sabemos, no nível discursivo é observado sob a forma de paz e tranquilidade, mantidas pelo afastamento dos elementos que são estranhos ao todo. Tudo funciona como se uma forma de vida, regida por todas essas modalizações, determinasse a conduta moral dos indivíduos, no caso da regência interna do *shire*, localizada principalmente na prescrição exógena de comportamentos, pois explora justamente os gradientes modalizantes externos ao

actante focalizado pelo narrador. O uso de vários lexemas que foram observados nas análises nos capítulos anteriores permite-nos afirmar com mais propriedade, então, que a regência interna, configurada por um /dever-fazer/ é de ordem prescritiva. Além dessa modalidade, podemos observar os elementos que compõem em menor escala as relações: o /querer-ser/ dos indivíduos, reforçado pelo /dever-fazer/, pelo /saber-ser/ homogêneo dos integrantes do *shire*, na medida em que sabem como ser parte de um coletivo, e também um /poder-fazer/ relacionado ao percurso de ações contínuas que produzem a manutenção do estatuto interno do actante: a normatividade.

O que temos, ao final de todo esse caminho, é uma manipulação em larga escala, que leva a um /dever-fazer/, mas, como observamos facilmente em Bilbo, essa manipulação encontra resistência, principalmente pelas modalidades endógenas presentes no actante focalizado pelo narrador, ou o que chamamos de /querer-ser/, que se contrapõe aos valores estipulados inicialmente. Temos, por fim, a sanção negativa.

O que gostaríamos de tratar aqui, no entanto, não diz respeito ao *shire* enquanto espaço fictício ou como actante coletivo, mas observar em um primeiro momento como ocorre a esquizia desse elemento que se destaca da mistura original e transmigra para outro agrupamento de actantes por meio de um fazer contrário à moral estabelecida pelas configurações citadas acima. Lembremos sempre que o /fazer/ como é tratado aqui diz respeito às modalidades atualizantes: quando *Bilbo* fragmenta-se, distancia-se dos valores atribuídos ao objeto instaurado pelos demais integrantes do *shire*, e isso acaba configurando-o por intermédio de um /querer/ virtualizante e um /fazer/ atualizante. Ao contrariar um /dever-não-fazer/ instaurado pelos demais actantes do nível narrativo, uma nova forma de agir acaba se desenvolvendo, o que poderíamos chamar de forma de vida, como o belo gesto analisado por Greimas (1993, p. 34). A forma de vida distinta se constrói, então, por uma atualização que vem a romper com a hegemonia contínua em um primeiro momento: um /querer-ser/ contrário ao /dever-fazer/, algo que é passível de ser interpretado como o percurso de transgressores, quando pensamos em um patamar axiológico, uma expansão de desdobramentos polissêmicos possíveis no fluxo de devires, como já podíamos contemplar nas máximas da filosofia que datam de Heráclito: “não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio, porque as águas nunca são as mesmas e nós nunca somos os mesmos” (apud CHAUI, 2000, p.137). O /querer/ distintivo de Bilbo é a característica mais marcante, e o que conseqüentemente o distancia em essência dos demais integrantes do actante coletivo de que tratamos aqui.

No *shire*, quando vislumbramos as relações interactanciais, esse construto de uma moral é justamente o reflexo dos valores atribuídos a objetos valor em diferente escala, seja em intensidade ou em extensidade. Ao final, as modalizações endógenas, relacionadas diretamente à dimensão cognitiva, se confrontam com as exógenas em um jogo de trocas, rico e significativo para a significação no romance do professor de Oxford. No entanto, não devemos nos esquecer de levar em conta a oposição de Bilbo, que nesse caso funciona como uma negação do universo axiológico resultado da frágil composição inicial. O cruzamento de duas modalidades, gostaríamos de ressaltar aqui, ocorre quando temos o /querer/ modalizante regendo o /fazer/. Quando o desejo do sujeito de romper com o contrato fiduciário de outrora se instaura, o /dever/ é deixado em segundo plano, e a consequência é a sanção negativa do shire sobre Bilbo. O /querer/ sobrepõe-se e conduz os /fazeres/ de Bilbo, rompendo com o regime normativo do /dever-fazer/ que havíamos visto até então. A modalidade endógena /querer/ desempenha um papel de suma importância na configuração do herói.

A força contrária ao microuniverso semântico, como sabemos, é nomeada marginalização em uma mistura homogênea, exatamente o que observamos no que tange ao actante focalizado pelo narrador nos vários momentos do romance. A assunção de outros objetos, modais ou de valor, e as atribuições de força a estes em intensidade e extensidade é o que direciona as novas modalizações do actante em questão, não como uma passagem pacífica, mas turbulenta e carregada de oscilações, como podemos observar no fragmento abaixo:

Então ele caiu no chão e ficou dizendo “atingido por um raio, atingido por um raio!” vez após outra; e isto foi tudo o que conseguiram tirar dele por um longo tempo. Então eles o levaram para o sofá de sua sala com um pouco de água, e voltaram para seus negócios sombrios. (TOLKIEN, 2009, p. 16).

O que ocorre nessa sequência de eventos, diga-se de passagem, após a primeira manipulação realizada por Gandalf no papel actancial de Destinator (capítulo 1), é um efeito que está configurado e relacionado a mais de uma dimensão. O patêmico, que de acordo com FONTANILLE e ZILBERBERG (2001, p. 293-319), está relacionado ao nível discursivo em primeira instância, age aqui como sinal de um elemento que transborda o ser, levando-o a esse desvairar (somação) que pudemos observar descrito no fragmento do romance. Parece-nos que se trata da resistência de um indivíduo, parte de um conjunto, resistindo às influências externas. Bilbo incorpora as modalidades que compõe o *shire*, as incorpora em um primeiro momento, para negá-las em um segundo.

Exploremos com mais cautela essa relação para que possamos seguir com nossas análises com mais propriedade.

Parece-nos que a resistência manifestada pelo actante frente ao que seria um desafio que se apresenta pode ser a síntese do conflito primeiro: por um lado temos um elemento exógeno evidente, o /dever-não-fazer/, modalidade de que tratamos até o presente momento, instaurada pelos elementos da mistura homogênea (*shire* e a prescrição dos comportamentos, ou seja, o primeiro objeto valor oferecido a Bilbo). É importante ressaltar aqui que Bilbo, enquanto actante do nível narrativo no primeiro momento pré-manipulação por Gandalf, é perfeitamente estabilizado e conjunto aos objetos visados pelos sujeitos que compartilham de sua mesma forma de vida: o /dever-fazer/ o mantém em constante sintonia com os demais dentro do mesmo circuito, afinal o actante não apenas /deve/, mas, antes da manipulação por Gandalf, também /quer/ realizar o /fazer/ como os demais, sendo competente para isso, já que se configura no âmbito de um actante coletivo. No entanto, devido às breves incursões à Tukeidade (termo usado para descrever o alterego de *Bilbo*) imanente a si mesmo, podemos observar outro aspecto do actante, algo que se encontra adormecido, potencializado pela presença dos estranhos *dwarfs*, presença esta que atualiza, por intermédio das modalidades, algo observável tanto em modalidades exógenas quanto em endógenas. Mas, acima de tudo, a partir do comportamento de Bilbo no nível discursivo, o percurso passional pode ser facilmente observado. Aqui, evidentemente, é o momento para pensarmos no significado das modalidades estranhas aos elementos da mistura inicial: se um /dever-fazer/ mantenedor do equilíbrio é a modalidade que constitui todo o actante coletivo *shire*, podemos observar que a manifestação breve do Túk é, em verdade, um emaranhado de modalizações diferentes às demais, um /querer/ endógeno que distingue Bilbo em grande escala. A irrupção paulatina do /querer/ de Bilbo se dá de maneira gradativa e isso, acreditamos, diz respeito à inconsciência do actante quanto à extensão de seu /poder-fazer/. A verdade é que o /ser/ projetado pelo narrador, em sua posição de sujeito metatáxico, permite demonstrar o /ser/, muito embora essa modalidade não seja vislumbrada com a mesma clareza por sujeitos que, na imanência do romance, vislumbram apenas o /não-parecer/. Posteriormente, analisaremos as modalidades veridictórias e chegaremos a conclusões sólidas a esse respeito.

A irrupção se dá na forma de um simulacro de sujeito que desconhece seu potencial, mas este se manifesta primeiramente na forma de um /querer/ distinto dos demais. Num primeiro momento, quando temos a instância pós-manipulação por

Gandalf, uma das paixões negativas se impõe: Bilbo se encontra possesso por um medo relacionado aos elementos distantes e, ao mesmo tempo, inconsciente da extensão de seu próprio /poder/.

Tendo em vista as relações entre as modalidades citadas até aqui, foi possível concluir que a paixão transborda o actante do nível narrativo, manifestando-se na forma de efeitos de sentido passionais no discursivo. A extensão do gradiente extensivo na resolução é diminuta, e o resultado é um pico na somação, transbordando de Bilbo os sentimentos de /medo/. Contemplamos, assim, o conflito entre o /dever-não-fazer/ exógeno e prescritivo, relativo ao domínio do actante coletivo, além de um /não-querer-ser/. Em síntese, quando um forte /não-querer-ser/, resultado da manipulação do actante coletivo, somado a um /não-saber-ser/, que diz respeito ao desconhecimento do actante Bilbo de sua capacidade, se confrontam com o novo /dever-fazer/ do contra-programa narrativo, resultado do procedimento de atribuição de competência modal por Gandalf, o conflito faz emanar a paixão do medo, facilmente identificada nas entrelinhas do fragmento.

Temos na sequência, no entanto, algo que contraria o primeiro percurso passional observado até aqui:

— “Hunf!” — ou algum resmungo mais ou menos assim. — Você acha que ele serve? Para Gandalf está tudo bem ficar falando da ferocidade desse hobbit, mas um acesso desses numa hora de agitação seria o suficiente para acordar o dragão e todos os seus parentes, e matar a todos nós. Eu acho que o acesso pareceu mais de medo do que de agitação! Na verdade, se não fosse pelo sinal na porta, eu teria certeza de que tinha chegado na casa errada. Assim que bati os olhos nesse sujeitinho bufando e esperneando no tapete, eu tive minhas dúvidas. Ele parece mais um dono de armazém que um ladrão! Então o Sr. Bolseiro girou a maçaneta e entrou. O lado Túk havia vencido. De repente sentiu que poderia ficar sem comida ou descanso só para ser considerado feroz. Quanto a sujeitinho bufando e esperneando no tapete, isso quase o fez ficar realmente feroz. Muitas vezes no futuro a sua parte Bolseiro iria se arrepender do que estava fazendo agora e ele diria a si mesmo: “Bilbo, você foi um bobo, você caiu na armadilha e meteu os pés pelas mãos.” (TOLKIEN, 2009, p.17).

Se em um primeiro momento a manipulação se dá por uma sedução por parte de Gandalf como destinador, atestando as boas qualidades de Bilbo, o contrário se desenvolve nessa parte, e uma sanção aparente acaba se configurando como uma manipulação por provocação indireta, afinal os anões atestam um /não-parecer/, embora saibamos que mais adiante se manifestará um /ser/. A resposta de Bilbo à manipulação

indireta é o que observamos no final do fragmento. Isso leva-nos finalmente à parte citada, quando se faz referência ao lado Túk vencendo a batalha interna.

Desde o início do capítulo, o actante Bilbo é tratado como um sujeito que não se destaca da mistura estabelecida como homogênea no *shire*, mas a entrada da trupe de viajantes, que se configura como um coletivo outro em seu campo de presença, acaba por desencadear algumas de suas modalidades que restavam virtualizadas até aquele momento sob o tema do orgulho (ferido), mas, acima de tudo, pela coragem que o destaca dos demais hobbits.

Somos levados a reformular os termos da composição base quando o lexema Túk aparece-nos pela primeira vez: no capítulo primeiro, se pensarmos no nível discursivo, esse nome e a descrição do lado túk serve como um desencadeador de isotopia distinta da que se desenhava ou, em outros termos, em uma tendência virtualizada de romper com o regime de absoluto, mas, acima de tudo, um /querer-ser/, resultado do percurso do destinador manipulador (Gandalf) sobre o destinatário (Bilbo), que o leva a desenvolver configurações às avessas das que são apresentadas no romance em um primeiro momento. Tudo funciona como se a manipulação agisse como um gatilho, impulsionando algo que já era propenso a uma manifestação, a um emergir.

Pensamos aqui no extremo oposto do medo de um indivíduo sob domínio do /dever/ de um conjunto. O /querer/ irrompe, demonstrando uma fração em menor escala da natureza necessária ao herói da narrativa. As diferentes configurações do actante aqui, de fato, contradizem o que observamos no início: uma forma de negação da mistura que existia até aquele momento. A consequência, como podemos contemplar ao final do romance, é a marginalização do indivíduo.

Ao contemplarmos a diferente manifestação da paixão, notamos que quanto maior a extensidade maior a intensidade ou, em outros termos, quanto maior o desafio, maior a superação exercida pelo actante no fragmento. As configurações exógenas provocadas por Gandalf acabam por interferir de maneira a inverter o funcionamento desse elemento em uma mistura. Bilbo, no nível discursivo, manifesta a coragem de abandonar os valores atribuídos aos objetos dos demais no *shire*, configurando-se de maneira diferente aqui: um /fazer/ embora /dever-não-fazer/ prescritivo na superfície, ao mesmo tempo em que um /querer-ser/ é instaurado, apesar de um /não-saber-ser/, diretamente relacionado à extensão dos elementos desconhecidos que se delineiam em um horizonte diante de si: coragem de um indivíduo afrontado por um desafio.

Não seria essa a explicação mais plausível para a Tukeidade que Tolkien nos mostra em seu romance? Parece-nos que esse atributo em heróis de narrativas da antiguidade torna-se essencial no desenvolvimento dos percursos que são caros aos textos que nomeamos literários.

Seja como for, observemos novamente o quadrado que nos é apresentado por Fontanille e Zilberberg, com o intuito de contemplarmos as nuances na constituição de Bilbo:

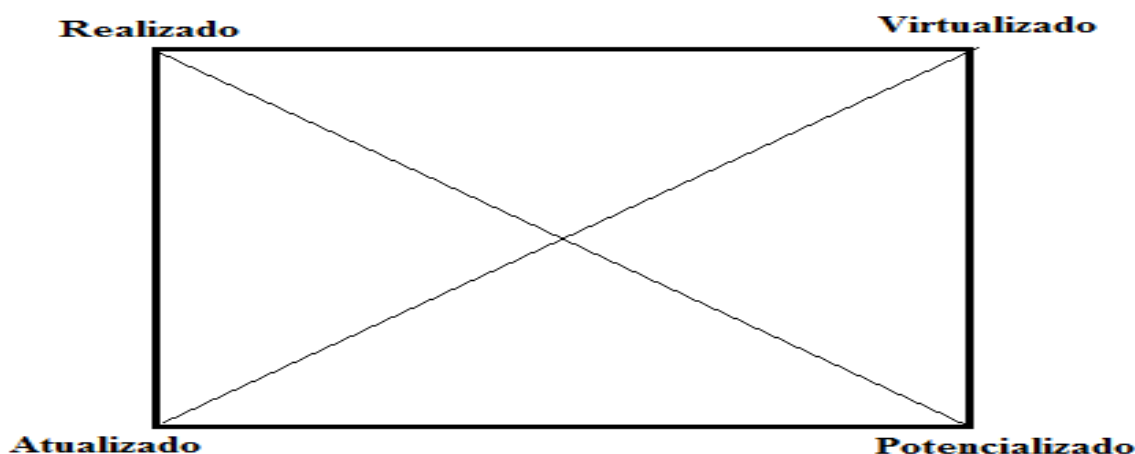


Figura 9 - Quadrado da presença (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 134).

A descrição da Tukeidade, que nos aparece principalmente nos capítulos 1, 2 e 19 do romance, diz respeito aos atributos, às virtudes adormecidas no actante, que são ressaltadas por Gandalf na condição de destinador. Em um posicionamento, poderíamos localizar a primeira aparição do termo no patamar da manifestação como atualizado, de forma que as modalizações desse alterego se encontram na iminência da manifestação:

Enquanto eles cantavam, o hobbit sentiu agitar-se dentro de si o amor por coisas belas feitas por mãos, com habilidade e com mágica, um amor feroz e ciumento, o desejo dos corações dos anões. Então alguma coisa dos Túk despertou no seu íntimo, e ele desejou ir ver as grandes montanhas, e ouvir os pinheiros e as cachoeiras explorar as cavernas e usar uma espada ao invés de uma bengala. Olhou pela janela. As estrelas apareciam num céu escuro sobre as árvores. Pensou nas joias dos anões brilhando em cavernas escuras. De repente, na floresta além do Água uma chama surgiu — provavelmente alguém acendendo uma fogueira — e ele pensou em dragões saqueadores alojando-se em sua calma Colina e transformando-a toda em chamas. Sentiu um tremor e muito rapidamente voltou a ser o Sr. Bolseiro de Bolsão, Sob-a-Colina, novamente (TOLKIEN, 2009, p. 15).

No fragmento temos o aspecto incoativo da paixão, em uma primeira aparição no sujeito, quando é confrontado por valores distintos. Essas paixões que se configuram e transbordam do sujeito, desconcertando-lhe e redirecionando-o, são desencadeadas

por uma canção entoada pelos *dwarfs*. Isso mostra claramente uma das modalizações de que tratamos até o momento: um /querer-ser/, embora /dever-não-fazer/, mostra o primeiro conflito que se manifesta quando o sujeito se dá conta de sua virtualização na construção de um novo microuniverso semântico, com objetos distintos que são construídos pela canção dos actantes integrantes da trupe e pela própria dimensão cognitiva de Bilbo, que entra em sincronia com as descrições expostas.

No entanto, quando há a provocação acidental infligida pelos actantes presentes no espaço e no campo de presença de Bilbo, um pouco dessa natureza virtualizada se manifesta, emana sob a forma de uma paixão: além do espanto e do medo que emergem, aqui, em sua busca obstinada para reconstruir sua imagem arruinada, Bilbo é levado a um /dever-fazer/ e a um /querer-fazer/, modificando seu estado inicial. O cruzamento das modalizações, que já havíamos citado acima, diz respeito a uma marca do incoativo no alterego do sujeito. A paixão que se manifesta é a do orgulho (ferido) e finalmente a da coragem. Essas novas configurações modais são as de um herói de narrativas históricas, um sujeito que se destaca dos demais não por suas qualidades físicas, mas por atributos relacionados às suas modalizações, configurações que o levam a viver suas paixões no ápice: em termos literários, o herói romanesco.

Quando, apesar de um /não-saber-ser/ (o desconhecimento do próprio potencial), um /querer-ser/ é acionado por duas manipulações, esse /querer/ trespassa a paixão que é configurada pelo primeiro emaranhado de modalizações intrincadas (relacionadas ao domínio prescritivo do *shire*), que lapidam a mistura homogênea, rompem com a natureza superficial do ser, e uma nova forma de vida emerge, contrária, em essência, às que se encontram ao redor na mistura homogênea.

O que acabamos de dizer pode ser traduzido com base no quadrado exposto na figura 1 anteriormente:

Virtualização → Atualização → Realização

A presença dos actantes estranhos ao ambiente é o marco de uma nova configuração, de forma que em um primeiro momento temos a virtualização das modalizações citadas (o lado Tûk), das virtudes que são passíveis de se manifestarem em determinados percursos narrativos. O que vem a seguir é um breve vislumbre das possibilidades, quando o sujeito se encontra em estado nostálgico, inundado pela paixão desencadeada pela música, e observamos a atualização de novos valores. No entanto, é só com a provocação acidental que esse aspecto irruptivo se manifesta e afeta as modalizações de maneira efetiva ao final do capítulo 1, sob a forma de um /querer-ser/,

/dever-fazer/, /poder-fazer/, apesar de um /não-saber-ser/, verbalizado abertamente no capítulo. O alterego assume os riscos, avança, e se molda na medida em que os desdobramentos põem em suspensão as configurações modais *in praesentia* no início.

A esquizia se dá de maneira completa após a primeira manipulação no primeiro capítulo, muito embora seja importante retomar o conceito de dissimetria, amplamente explorado por Fontanille e Zilberbeg (2001): na mesma medida em que Bilbo manifesta atributos como a bravura, a perspicácia e a coragem, imerso na densidade de suas paixões, temos a suspensão de sua natureza condizente ao primeiro regime de mistura homogênea ou, em termos mais simples, temos a suspensão de sua configuração como um *hobbit* comum. O jogo entre essa suspensão e a retomada de estados do actante, especialmente no que tange ao seu alterego manifesto em ocasiões próprias, acarreta modalizações que se confrontam e mostram as dualidades, conflitos do actante focalizado pelo narrador e os pareceres tão observados nas relações interactanciais: eis, enfim, a razão que nos levou a usar o termo alterego. Ao final do percurso, no capítulo 19, podemos observar a diminuição gradativa do teor intenso das paixões vividas:

Assim chega a neve depois do fogo, e mesmo os dragões chegam ao fim! – disse Bilbo, dando as costas à sua aventura. A parte Tûk estava muito cansada, e a parte Bolseiro ficava cada dia mais forte. _Agora só queria estar em minha poltrona! – disse ele. (TOLKIEN, 2009, p.287).

O fragmento demonstra o elemento terminativo das configurações que o distinguem e o equilíbrio se reestabelece. A virtualização ocorre, no entanto, em um momento em que uma mudança mais profunda foi estabelecida na estrutura do actante.

2.4 Sobre as modalidades veridictórias

Resta-nos, ainda, observar o episódio pelas modalizações veridictórias:

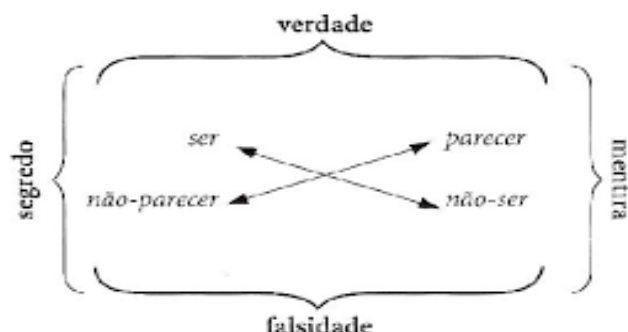


Figura 10 – Quadrado da veridicção (GREIMAS e COURTÉS, 2012 p. 532)

Retomando o quadrado da veridicção de Greimas e Courtés, será mais fácil contemplarmos as relações no primeiro capítulo.

Como sabemos, para que haja a primeira manipulação é evidente a existência de um /saber/ que se instaura no destinador manipulador, e isso se dá de maneira quase exclusiva na dimensão cognitiva. Acima de tudo, gostaríamos de destacar o fato de que o /saber-ser/ se manifesta diferentemente nos actantes presentes no primeiro capítulo: Gandalf, enquanto destinador, sabe das virtudes virtualizadas do destinatário Bilbo, que o destacam dos demais elementos da mistura homogênea. No entanto, o mesmo não pode ser dito a respeito dos demais actantes – os *dwarfs* –, pois, como vimos, fazem uma sanção precipitada sobre a competência de Bilbo. Ao que isso remonta? Em primeiro lugar, caso nos voltássemos ao início de nossa pesquisa, poderíamos observar que a longa distância percorrida por Gandalf, o longo tempo de vivência, entre outros elementos, qualificam-no como um sábio no nível discursivo, o que lhe permite vislumbrar a realidade de maneira diferente dos demais, que não possuem as mesmas experiências.

O /ser/ que é atestado pelo narrador nesse construto axiológico não é tão evidente para os demais actantes do mesmo nível. O /saber/ extenso de Gandalf leva a um /poder/ que contorna a problemática encontrada pelos demais actantes em situações com impedimentos. Nesse actante, temos os atributos que um indivíduo deve buscar com o intuito de vencer as provações que surgem pelo caminho. O amplo saber desse actante destinador leva a um /poder/ que o conduz à liderança do grupo em sua incursão.

O papel de destinador que Gandalf assume no nível narrativo ocorre, pois, em razão de seu /saber/ construído por uma experiência ampla, o que irremediavelmente leva a um /poder/.

Pensando no nível narrativo, podemos observar uma diferente perspectiva de cada um dos integrantes da trupe em uma das dêixis citadas acima. Gandalf se encontra, em sua sanção, na dêixis da verdade, devido à sua experiência, construída por percursos anteriores e modalizações particulares: conhece o /ser/ do destinatário, mas, acima de tudo, percebe o /parecer/ que limita a visão dos demais, que os leva à sanção negativa precipitada que observamos no tópico anterior.

O /não-ser/ associado ao /não-parecer/, sabemos, é a configuração da dêixis da falsidade exposta no quadrado acima. Assim, a sanção dos demais actantes se dá dessa maneira, na dimensão cognitiva, devido ao fato de não poderem observar, como Gandalf, os atributos mencionados abertamente em uma debreagem de segundo grau:

– É claro que há um sinal – disse Gandalf. – Eu mesmo o coloquei. Por razões muito boas. Vocês me pediram para encontrar o décimo quarto homem para a sua expedição, e eu escolhi o Sr. Bolseiro. Se alguém disser que escolhi o homem errado, ou a casa errada, podem ficar em treze e com todo o azar que quiserem, ou então vão voltar à extração de carvão (TOLKIEN, 2009, p. 18).

Quando há o conflito de opiniões no capítulo 1, o resultado é que a manipulação de Gandalf prevalece, principalmente em razão de questões fiduciárias, nas quais há um /crer/ que as ações intimidadoras na citação podem ser realizadas, caso haja um encaminhamento diferente do programa narrativo que se constrói. Apesar da forte manipulação, a dêixis dos *dwarfs* continua sendo a da falsidade, afinal é uma questão relacionada à construção da fidiúcia pelos /saberes/ que são atestados pela evidência, somada às experiências que lhes faltam para que conheçam o percurso mascarado de Bilbo: os actantes estariam em uma condição oposta à de Gandalf nesse sentido.

Muito embora em momentos posteriores Bilbo venha a passar por proavações, e acabe descobrindo que seus feitos podem ser realizados, o escopo sobre si mesmo acaba sendo o do segredo: a visão reflexiva de seus feitos, que será observada posteriormente, não é compartilhada por outros actantes, fora de seu campo de presença; logo, temos um /não-parecer/ reforçado pela distância ou ocultado pelos efeitos de invisibilidade do anel no nível discursivo; no entanto, em sua essência, temos um /ser/.

A dêixis da mentira seria também observada no actante em algum momento? Parece-nos que quando há o confronto de opiniões entre os *dwarfs* e Gandalf a respeito da competência relacionada às performances de Bilbo, temos a questão sendo desenvolvida. O julgamento dos *dwarfs* recai sobre a perspectiva de Gandalf enquanto destinador: creem que se trata de um equívoco, que há um /parecer/ nas habilidades do hobbit, mas um /não-ser/. O jogo dessas modalidades é bastante complexo, afinal diz respeito à perspectiva do narrador, que nos mostra o /ser/ por meio de descrições de várias ordens, no entanto o /parecer/ diz respeito estritamente às interpretações entre os actantes, daí o conflito que se instaura no fragmento observado. Seja como for, a manipulação de Gandalf predomina após a intimidação bem sucedida. Notamos, por fim, que o actante Bilbo passará por todas as dêixis descritas acima em alguns dos momentos do romance.

E como o conceito de herói, tal qual o encontramos no *Dicionário de Semiótica*, se constrói em meio aos fazeres ao seu redor?

– Desculpem – disse ele – se, por acaso, ouvi o que vocês estavam dizendo. Não vou fingir que estou entendendo o que disseram, ou a referência que fizeram a ladrões, mas acho que estou certo em acreditar – isto é o que ele

chamava “defender sua dignidade” – que acham que eu não sirvo. Eu vou lhes mostrar. Não tenho sinais na minha porta, que foi pintada há uma semana, e tenho certeza de que vocês vieram bater na casa errada. Assim que vi suas caras esquisitas na porta, tive minhas dúvidas. Mas façam de conta que esta é a casa certa. Digam-me o que vocês querem que seja feito e vou tentar fazê-lo, mesmo que eu tenha de andar daqui até o leste do leste e lutar contra os Homens-dragões selvagens no Último Deserto (TOLKIEN, 2009, p. 17-18).

Em sua tentativa de manter a imagem que ruiu ante à sanção negativa dos actantes, Bilbo os contraria, mostrando que consegue romper os limites prostrados diante de si na dimensão cognitiva. Os resquícios da coragem para combater o orgulho ferido se misturam de maneira única, na forma de paixões pontuais: a somação desencadeia as escolhas de Bilbo e levam-no adiante em sua incursão.

Um /dever-fazer/ que se instaura para que haja a manutenção de sua imagem, apesar de um /não-saber-ser/, são os elementos que compõem o percurso canônico observado em muitos romances históricos. Especificamente em *The Hobbit*, trata-se da coragem que se manifesta por um /querer-fazer/, resultado do cruzamento entre o endógeno e o exógeno, configurando-se como o romper do sujeito na busca pela conjunção.

Temos finalmente a completude da esquizia no capítulo: o sujeito acaba por se distanciar, em certa medida, dos valores de universalidade que existem em harmonia dentro do actante coletivo *shire*; sua marginalização evidencia modalizações individuais deveras distinta dos demais, por isso o afastamento se torna tão chocante quando pensamos nas relações interactanciais.

Acima de tudo, temos a construção de modalizações exógenas e endógenas distintas, que contrastam com as do actante Bilbo que havia sido descrito no início do romance. Trata-se da dualidade, ou o que o narrador chama de lado Tûk, em oposição ao *hobbit* comum, e o que chamamos até aqui de alterego, dupla configuração modal, deveras contrastante, pois faz com que entrem em suspensão os elementos contrários, virtualizando-os ou realizando-os.

Se, por um lado, temos as configurações do tipo /querer/ estar em conjunção com o objeto dos demais integrantes do *shire*, um /dever/ buscar essa conjunção, acompanhados por um /poder/ e um /saber/ (como o sujeito ireniano), temos a primeira configuração hegemônica, algo que não destaca Bilbo dos elementos; por outro lado, quando o /querer/ começa a emanar em conjunto com as paixões que foram descritas até aqui, modalizações contrárias manifestar-se-ão, e sob a égide do lado Tûk. A oposição

que se constrói, evidentemente, é entre o caráter endógeno da mudança de Bilbo em relação ao exógeno ao seu redor.

É claro que a esquizia do sujeito é somente o primeiro passo, e que os fazeres que se desdobrarão ao longo do romance são das mais variadas ordens, mas essa cisão é o primeiro aspecto relevante, que instaura a busca pelo objeto.

Pensando por esse viés, temos a primeira caracterização de Bilbo como um herói, buscando o apogeu das paixões, contrariando o que a moral estabelecida pela forma de vida no *shire* qualifica como axiologicamente positiva.

2.5 Sobre o fracasso do herói

No capítulo dois, adiante na narrativa, há um episódio que é de alguma relevância na análise da constituição de um actante do nível narrativo. Sob o título de *Cordeiro Assado*, os actantes se encontram em um impasse quando percebem a luminosidade de uma fogueira adiante, mas tentam decidir o que será feito a seguir:

— Agora é a vez do ladrão — disseram eles, referindo-se a Bilbo. — Você deve ir lá e descobrir tudo sobre aquela luz, e para o que ela serve, e se tudo está perfeitamente seguro e sob controle — Thorin disse ao hobbit. — Agora, vá depressa e volte logo, se tudo estiver bem. Caso contrário, volte se puder! Se não puder, pie duas vezes como uma coruja, e uma vez como um mocho, e faremos o que estiver ao nosso alcance (TOLKIEN, 2009, p. 33).

A manipulação que se estabelece pelos actantes do grupo atinge Bilbo. A atribuição de valores modais, quando fazemos uma leitura atenta do fragmento, levam a uma prova da capacidade de Bilbo em um primeiro momento. Um /dever-fazer/ instaurado, não necessariamente acompanhado de um /querer/, desencadeia ações na sequência, de forma relutante (modalidades que não são compatíveis entre si); mas isso, agora podemos dizer com alguma propriedade, tem relação com os resquícios da primeira manipulação de Gandalf, que se desenrola no primeiro capítulo. O primeiro obstáculo estaria por vir:

Três pessoas muito grandes sentadas em volta de uma fogueira muito grande de troncos de faia. Estavam assando pedaços de carneiro em longos espetos de madeira e lambendo o caldo dos dedos. Havia um cheiro agradável, de comida saborosa. Também havia um barril de boa bebida por perto, e eles estavam bebendo em canecas. Mas eram trolls. Obviamente trolls. Até Bilbo, apesar de sua vida pacata, podia perceber isso: pelas grandes caras pesadas, pelo tamanho, pelo formato de suas pernas, para não falar no linguajar, que estava longe de ser adequado para uma sala de visitas, muito longe. — Carneiro ontem, carneiro hoje e raios me partam se não vai ser carneiro amanhã de novo — disse um dos trolls. — Não comemos nem sombra de carne de homem faz um tempão — disse um segundo. — Que raios o William tinha na cabeça quando trouxe a gente pra este lugar, não consigo

imaginar. E a bebida está acabando, o que é pior — disse ele, batendo no cotovelo de William, que estava dando uma golada em sua caneca (TOLKIEN, 2009, p.33-34).

Trata-se da descrição dos três primeiros antissujeitos concretos, diferentes da esfera em que Bilbo agia como antissujeito, impedindo seu próprio percurso por causa de paixões disfóricas (medo). Aqui, essas criaturas vêm a obstruir o caminho, ameaçando disjuntar os integrantes do grupo do objeto valor vida.

Como o *hobbit* deveria agir como um ladrão nessa jornada, avança, estabelece um /fazer/:

Sim, receio que os trolls realmente se comportem assim, até mesmo os que só tem uma cabeça. Depois de ouvir tudo isso, Bilbo devia ter feito alguma coisa imediatamente. Voltar em silêncio e avisar seus amigos que havia três grandes trolls mal humorados por perto, que muito provavelmente gostariam de experimentar anão assado ou até mesmo pônei, para variar, ou então praticar um roubo rápido e eficiente. Um lendário ladrão de primeira classe, àquela altura, já teria saqueado os bolsos dos trolls — quase sempre vale a pena, se você consegue —, arrancado a carne dos espetos, afanado a cerveja e partido sem que ninguém notasse. Outros, mais práticos mas com menos orgulho profissional, teriam talvez enfiado um punhal em cada um deles antes que percebessem. Aí então a noite poderia passar alegremente (TOLKIEN, 2009, p. 34).

É possível contemplar ainda alguns resquícios da primeira manipulação operada por Gandalf em Bilbo, manipulação esta instaurada no capítulo anterior (resíduos). O intuito do actante pode ser vislumbrado principalmente por seu fluxo de consciência. Apesar de tentar realizar um /fazer/ condizente com a imagem que lhe foi atribuída, esse é um /fazer/ que não se concretiza:

Então Bilbo reuniu toda a sua coragem e enfiou mãozinha no enorme bolso de William. Havia uma bolsa nele, grande como um saco para Bilbo. “Ha!”, pensou ele, pegando gosto pelo novo trabalho, enquanto retirava a bolsa com cautela, “isto é um grande pedaço!”. E foi! Bolsas de trolls são endiabradas, e esta não era exceção. — Ei, quem é você? — guinchou ela ao sair do bolso. William virou-se imediatamente e agarrou Bilbo pelo pescoço, antes que este pudesse se esconder atrás da árvore (TOLKIEN, 2009, p. 35).

Agindo na direção oposta ao fluxo do devir, que abrange todos os acontecimentos aqui, esses antissujeitos se tornam um obstáculo quase intransponível pelos demais integrantes da trupe: pelo viés aspectual, temos o que poderíamos chamar de elemento interruptivo, mas, acima de tudo, vemos um impedimento relacionado a um /não-poder-fazer/ de Bilbo e dos demais, que contrasta o suficiente para que contemplemos a impotência ante aos obstáculos físicos maiores, mais facilmente vislumbrados no nível discursivo: os *trolls* descritos são de um tamanho que excede o dos integrantes da trupe, e a força física os supera.

Qual a importância desse episódio em particular? Para que haja uma perfeita fluidez de programas narrativos, há a necessidade de que obstáculos sejam transpostos ao longo de todo o percurso percorrido pelo herói: na mesma medida em que o obstáculo se sobrepõe, as respostas devem vir para manter o fluxo do devir. A superação de obstáculos, no entanto, é necessária à manifestação das configurações modais que se encontram novamente modalizadas em Bilbo. Pensamos aqui, evidentemente, na competência de Bilbo e dos demais sujeitos da mesma maneira que Greimas pensaria: “a competência é um saber-fazer, é esse “algo” que torna possível o fazer”. (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p.74). Esse é, sem sombra de dúvidas, um elemento necessário na composição de um herói que amadurece psicológica e mentalmente ao longo de uma jornada:

— Caramba, Bert! Olha o que eu apanhei! — disse William. — O que é? — perguntaram os outros, aproximando-se. — Não sei, não! O que é você? — Bilbo Bolseiro, um ladr... hobbit — disse o pobre Bilbo, todo tremendo e perguntando-se como poderia emitir sons de coruja antes que eles o enforcassem. — Um ladrhobbit? — indagaram eles, um pouco assustados. Os trolls demoram para entender as coisas e são muito desconfiados do que não conhecem (TOLKIEN, 2009, p.35).

Não se trata, nesse caso, de um embate tradicional entre guerreiros, mas de uma disputa relacionada à fúria: Bilbo, percebendo que não poderia revelar a verdade sobre si, interrompe sua fala, mas encontra o estranhamento de seus opositores imediatamente. Novamente nos deparamos com actantes que não permitem uma mistura em sua própria composição, mas, nesse caso, como lhes falta um /saber/, o percurso da descoberta é iniciado, e o clássico jogo da disputa pela vida enquanto objeto valor tem início:

— Talvez tenha mais deles por aqui, e podemos fazer uma torta — disse Bert. — Ei, você, tem mais do seu tipo espreitando por aqui nestas florestas, seu coelhinho sujo? — disse ele, olhando para os pés peludos do hobbit, pegou-o pelos pés e o sacudiu. — Sim, um monte — disse Bilbo, antes de lembrar que não devia entregar os amigos. — Nenhum, nenhum — disse logo em seguida. — Que quer dizer? — disse Bert, segurando-o de cabeça para cima, pelos cabelos, desta vez. — O que estou dizendo — disse Bilbo ofegante. — É, por favor, não me cozinhem, bondosos senhores! Sou um bom cozinheiro, e cozinheiro melhor do que sou cozinhado, se entendem o que quero dizer. Vou cozinhar muito bem para os senhores, um perfeito desjejum para os senhores, basta que não me sirvam na ceia. — Pobre coitado — disse William, que já tinha comido até não poder mais e tomado um monte de cerveja. — Pobre coitado! Deixe ele ir! — Não até que ele diga o que quer dizer com um monte e nenhum — disse Bert (TOLKIEN, 2009, p.35-36).

A tentativa de estabelecer um contrato fiduciário, convencendo os antagonistas dos fatos e construindo novos saberes, pelos momentos seguintes torna-se o único obstáculo ao fechamento do fluxo, à interrupção dos percursos iniciados no primeiro

capítulo. Apesar da evidente limitação intelectual dos antissujeitos descritos como *trolls*, Bilbo não consegue estabelecer um contrato bem sucedido. O estereótipo de criaturas com demasiada força bruta e limitações intelectuais é algo presente em muitos romances da antiguidade, e neste em particular não é diferente.

Podemos pensar que uma maior extensão do /poder-fazer/ exógeno é algo relacionado a um /saber/ pouco extenso. É o estereótipo formado, resultado de uma cristalização pelo uso nas esferas discursivas de uma cultura. Em contrapartida, podemos observar um /saber/ em um pico, relacionado a um /não-poder-fazer/: a inteligência, a racionalidade, entre outros elementos que encontram sua base na modalidade /saber/, se encontram em uma relação inversa com as modalidades relativas ao /poder/. Em síntese, quanto maior o /poder/ que vemos em antissujeitos, menor a potência, neles, do /saber/.

Essa reflexão, no entanto, só se aplica aos actantes com a força bruta ou aos integrantes da trupe, pois, como sabemos, Gandalf se encontra em outro nível em questão ao desenvolvimento de seus /fazer/, isso graças ao seu /ser/.

Façamos uma breve reflexão a respeito do ato: “aqui se reencontra a problemática do ato*: se o ato é um “fazer-ser”, a competência é ‘*aquilo que faz ser*’” (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p. 75). É necessária uma competência ao sujeito para que realize o programa para o qual acaba sendo qualificado, no entanto as limitações evidentemente acentuam o /não-poder-fazer/.

As vãs tentativas de Bilbo em estabelecer um contrato fiduciário têm relação com um /fazer-crer/, tentando dissuadi-los, mudando o foco de si próprio enquanto objeto culinário, e de seus companheiros de viagem; uma tentativa de manipulá-los a investirem o valor modal em objetos outros que não as vidas. O embate segue seu fluxo, mas as resistências opositoras acabam sendo demasiado intensas para que haja uma continuidade nos desdobramentos. O /não-poder-fazer/ da trupe ante a esses acontecimentos desencadeia os mesmos aspectos passionais que havíamos observado anteriormente, relacionando a somação a um pico de medo e inquietação, seguidos necessariamente por uma grande limitação na extensão de seus /fazer/. Um /não-poder-fazer/, somado a um /querer/ estar em conjunção com o objeto que lhes é espoliado diminui na extensidade na mesma medida em que suas ações no nível narrativo se fecham, e a elevação na intensidade, na somação, atinge seu ápice. Temos o medo novamente, em relação inversa.

Apesar das impossibilidades de sequência nas modalizações, há a intervenção de elementos externos à tentativa de se instaurar uma manipulação por meio da fidiúcia. Gandalf, enquanto actante do nível narrativo, por meio de um estratagema verbal, interfere:

— Excelente! — disse Gandalf, enquanto saía de trás de uma árvore e ajudava Bilbo a descer de um espinheiro. Então Bilbo entendeu. Fora a voz do mago que mantivera os trolls discutindo e brigando, até que a luz chegou e acabou com eles. (TOLKIEN, 2009, p. 41).

Fazendo sua voz soar por detrás da colina, Gandalf engana aos *trolls*, incitando-os uns contra os outros. Quando o sol nasce, estes são transformados em pedra, o que marca a disjunção dos antagonistas com mais de um objeto: as próprias vidas e a dos demais integrantes da trupe vestidos com valores e se tornam, por isso, objeto valor dos antissujeitos. O fluxo de ações no nível narrativo pode continuar sua sequência. A prevalência das forças protagonistas é a primeira vitória, muito embora o papel do actante focalizado pelo narrador – Bilbo – seja de pouca importância e, na verdade, seja parcialmente responsável pelo quase fracasso da incursão de todos. A extensão do /saber/ de Gandalf leva-o a superar o obstáculo. Não se trata aqui de uma disputa de /poder-fazer/ exógeno, mas algo relacionado à extensão do /saber/ endógeno.

Ao fim do percurso, observamos que as configurações modais na forma de um /não-poder/ impedem um sujeito de manter-se em conjunção com a vida pela força física, afinal podemos facilmente observar as diferenças físicas entre as criaturas no nível discursivo, de forma que a única ferramenta que lhes sobra é o contrato fiduciário que se estabelece aqui em um jogo de máscaras: a astúcia.

Os atributos que são manifestados pelo actante Bilbo são relativos à astúcia ante a suspensão de atributos físicos (/não-poder-fazer/) que lhe permitissem combater o obstáculo que impede a conjunção ao final do percurso. Novamente observamos o exógeno, aqui principalmente relacionado ao /poder-fazer/ dos antagonistas, que supera a modalidade endógena de Bilbo e dos demais, o /querer-ser/. A astúcia diz respeito à modalidade endógena frente ao /poder-fazer/ dos antissujeitos.

Muito embora esse episódio possa ser considerado secundário em relação aos demais que se desenrolam na narrativa ao longo do romance, é importante ressaltar que é justamente neste que o /não-poder/ de Bilbo é posto em evidência: em relação à dimensão pragmática, possui limitações que serão um empecilho em sua busca pelos objetos necessários à junção final. As limitações do sujeito aparecem principalmente por meio do /não-poder-fazer/ e de um /saber-não-ser/, o que vai, em certa medida,

contrastar com o que ocorre no capítulo 5, em que há um sucesso no uso dessa mesma astúcia. O resultado da experiência, no entanto, é uma extensão dos conhecimentos de Bilbo, ou o que chamaremos novamente de extensão do /saber/: a experiência que arrebatou o sujeito, e leva-o a um reconhecimento de suas limitações (/não-poder/), mas expande-se um /saber/.

Após esse episódio, há também a sanção negativa, verbalizada: “Que hora idiota para ficar praticando furtos e afanando bolsos – disse Bombur –, quando tudo o que queríamos era fogo e comida!” (TOLKIEN, 2009, p.41). No entanto, o que é de suma importância nesse capítulo é que, ao final, os actantes se deparam com o espaço em que habitavam os sujeitos opositores, e encontram objetos que serviram para a realização de seus objetivos em um momento posterior:

e entre elas várias espadas de diferentes tipos, formatos e tamanhos. Duas chamaram particularmente a atenção deles, por causa de suas belas bainhas e punhos adornados com pedras preciosas. Gandalf e Thorin ficaram com elas, Bilbo pegou uma faca com bainha de couro. Para um troll, não passaria de uma faca de bolso, mas para o hobbit era tão boa como uma pequena espada. — Estas lâminas parecem boas — disse o mago, desembainhando-as até a metade e examinando-as curiosamente. — Não foram feitas por nenhum troll, nem por nenhum ferreiro dos homens destas bandas e destes tempos, mas, quando conseguirmos ler as runas, saberemos mais sobre elas. (TOLKIEN, 2009, p. 42).

Os objetos encontrados aqui, descritos no nível discursivo, são de alguma importância para a realização de outros programas em desdobramentos posteriores. No nível narrativo, são uma extensão do /poder-fazer/ dos actantes, objetos modais por excelência. Mas o que gostaríamos de ressaltar nesse fragmento diz respeito às limitações que se configuram, nas modalidades, por meio de um /não-poder-fazer/, o que, irremediavelmente, leva às frustrações presenciadas por heróis em narrativas históricas. A frustração acaba por ser necessária enquanto elemento que se configura tanto no nível discursivo quanto no narrativo e leva adiante o simulacro do comportamento humano ao superar os obstáculos em sua passagem. Pensamos, acima de tudo, no desenvolvimento das competências dos sujeitos que havíamos citado no início do levantamento de nossa hipótese neste tópico.

Em um fluxo de tempo-espaço contínuo, o /querer/ somado ao /dever/ configuram o sujeito virtualizado (motivado). O /saber/ em conjunto com o /poder/ configuram o sujeito como atualizado (Apto). Por fim, quando o /ser/ somado ao /fazer/ se encontram, temos a efetivação do fazer, o sujeito se torna realizado.

Não nos esqueçamos, a princípio, da modalidade do /ser/, que é de suma importância nas relações citadas acima. Essa modalidade poderia estar relacionada aos

demais elementos para organizar novas configurações próprias aos sujeitos, muito embora tenhamos feito algumas escolhas teóricas nesse caso para expressar o que um olhar atento aos desenvolvimentos no romance demonstram. Um /querer-ser/, um /poder-ser/, entre outras, se encontram em configurações outras nos capítulos seguintes.

A questão final que se delineia aqui é a de que a experiência é o resultado de /fazer/, sejam estes frustrados como os que são descritos no capítulo citado, sejam bem sucedidos como ocorre em outros. O /saber/ e outras modalidades acabam sendo condensadas em um sujeito que as aciona com o intuito de realizar uma performance. Evidentemente, Gandalf se encontra no pico de nosso gráfico converso, pois possui um /saber/ e um /poder/ que aumentaram gradativamente em correlação com seu tempo de vivência: eis o que chamamos de experiência, aqui se manifestando abertamente, influenciando nas modalizações no âmago da competência dos sujeitos. Ao final da performance, que impede a disjunção de todos com a vida, temos o sujeito realizado.

Os demais actantes se encontram na maior parte do tempo sob o domínio das modalidades do /querer/ e do /dever/, afinal a linha que demonstramos acima não seguiu um fluxo tão longo. A maneira como o sujeito interpreta e adquire os conhecimentos, sabemos, diz respeito à proprioceptividade. O acúmulo dessas experiências pode levar os actantes ao conhecimento de suas próprias limitações em graus variados, mas chega o momento, como é comum em obras literárias do gênero, do confronto do herói com um desafio longe do campo de presença dos demais: pensamos aqui no capítulo *Adivinhas no Escuro* (capítulo 5), no qual Bilbo se depara com uma criatura que não sofre de limitações intelectuais, e deve se valer da experiência acumulada para que não seja morto.

Muito embora as conclusões a que chegamos possam ser, em certa medida, previsíveis devido ao fato de se tratar de um romance sobre o desenvolvimento de um sujeito, é importante determinarmos como as configurações das modalidades corroboram esse amadurecimento. O resultado demonstra, por fim, que o amadurecimento de Bilbo, assim como o dos demais, se dá de maneira correlata aos fazeres, frustrados ou não. A gradação dos obstáculos reforçam os atributos do actante que os encontra, levam-no a desenvolvê-los ou a encontrar o rompimento do fluxo.

2.6 Sobre o jogo de adivinhas

Ao lermos o capítulo sobre a fidiúcia em *Tensão e Significação*, encontramos um tratamento muito específico a esse respeito. Se, por um lado, há uma relação íntima

entre o sujeito e o objeto, tratado como um /crer/ em suas propriedades, por outro temos as relações entre sujeitos, tratadas como fidúcia (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 265). Em outros termos, quando o sujeito acredita nas propriedades do objeto, existe uma relação de crença, desde que o sujeito conheça os usos e os limites do objeto. No caso do anel em *The Hobbit*, por exemplo, é possível para os sujeitos crerem nesse artefato, uma vez que se pode observar seu efeito de invisibilidade, inclusive por meio da sombra de quem o usa, que pode ser vista em dias de sol. No que tange à fidúcia, os autores reservam-na para expressar a confiança que um actante deposita em outro, sendo, portanto, de natureza subjetiva.

Ao contemplarmos o romance do professor de Oxford, a mesma estrutura nos é apresentada, afinal trata-se de um constante jogo de máscaras, modalizações do /ser/ pelo enunciador e do /parecer/ constituído pelas relações interactanciais, relacionadas tanto ao objeto quanto aos sujeitos. Tomemos a fala de um dos dwarfs: você acha que ele serve? Para Gandalf está tudo bem ficar falando da ferocidade desse hobbit, mas um acesso desses numa hora de agitação para acordar o dragão e todos os seus parentes(...) (TOLKIEN, 2009, p.17)

Ora, caso houvesse uma predominância do aspecto interruptivo no fluxo dos fazeres, consequência da disjunção com o objeto valor vida dos actantes, a história seria incompleta, ou ao menos muito distinta do que observamos nesse gênero de escrita. Por essa razão, o que Propp chamaria de provação em suas análises, e o que Greimas qualifica como esfera do antissujeito se manifesta com maior veemência nesse capítulo, no qual o actante se encontra fora do campo de presença de todos os demais, e deve contar com sua própria astúcia para que escape do próximo obstáculo que se prostra à frente. Aqui pensamos na presença de Gollum:

Ali no fundo, na beira da água escura, vivia o velho Gollum, uma pequena criatura viscosa. Não sei de onde veio, nem quem ou o que ele era. Era um Gollum — escuro como a escuridão, exceto por dois grandes olhos redondos e pálidos no rosto magro. Tinha um pequeno barco e remava no lago quase sem nenhum ruído, pois era mesmo um lago, largo, profundo e extremamente frio. Ele impelia o barco com os pés grandes pendendo das bordas, mas nunca erguia uma onda na água. (TOLKIEN, 2009, p. 72).

A primeira descrição de Gollum segue todos os padrões que havíamos observado no nível discursivo: vil por natureza, suas paixões, configuradas como disfóricas na dimensão tímica, se manifestam principalmente pelo fluxo de consciência e por suas ações. Trata-se de uma visão estereotipada de vilões no gênero, algo cristalizado após

sucessivas reiterações nos atos enunciativos, o que Greimas e Fontanille (2012) chamariam de primitivos.

Caso pensássemos na extensão das associações de espaço, tempo e pessoa que se estabelecem discursivamente em vínculo com esse antissujeito, teríamos uma relação inversa, afinal a extensidade da rotina acaba se prolongando demasiadamente, a resolução se encontra em sua máxima extensão, mas, quando há a presença de um novo actante em seu espaço fictício, instaura-se, na semântica do nível narrativo, um /querer-saber/ intenso.

A indiferença com o espaço e tudo o que é percebido pelos sentidos mantém o sujeito em um estado de neutralidade, afinal não há nenhuma variância em sua rotina. No entanto, se em um primeiro momento temos uma virtualização do acontecimento, em um segundo, temos a realização do evento em si. A eventualidade é o que conduz o estado de alma do sujeito ao pico: Bilbo chega ao espaço de Gollum, e arrebatava seus sentidos, rompendo com a rotina. A chegada do novo e o estranhamento que este provoca desencadeiam, irremediavelmente, a curiosidade, que pode ser facilmente observada no fragmento a seguir:

Quem é ele, meu preciosso? - sussurrou Gollum (que sempre falava consigo mesmo porque nunca tinha com quem falar). Era o que vinha descobrir, pois, na verdade, não estava muito faminto no momento, apenas curioso; caso contrário, teria agarrado primeiro e sussurrado depois. (TOLKIEN, 2009, p.73).

A aproximação do antissujeito é barrada por novos temores:

– Uma espada, uma lâmina que vem de Gondolin!
– Ssss – disse Gollum ficando muito polido. (...) – Estava ansioso por parecer amigável, pelo menos no momento, e até descobrir mais sobre a espada e o hobbit, se ele estava realmente sozinho, se era bom para comer, e se Gollum estava faminto de verdade. (TOLKIEN, 2009, p.73).

Em um primeiro momento, como é descrito no fragmento, há uma tentativa de se estabelecer um /parecer/, embora /não-ser/. A dêixis da mentira é igualmente fácil de ser contemplada, afinal temos acesso à dimensão cognitiva do actante, e suas intenções nos são apresentadas desde o início na enunciação. O narrador demonstra com clareza desde o início o /ser/. Seja como for, é necessário determinar:

1° - Se o actante invasor é um objeto que satisfará os requisitos que lhe são atribuídos, no caso, valores culinários, gustativos, etc. Trata-se da relação de crença em um objeto que Fontanille e Zilberberg (2001) tratam no capítulo nomeado *fidúcia*.

2° - Trata-se também de uma relação entre sujeitos, na qual Bilbo deve determinar se pode confiar no sujeito que aparece diante de si naquele momento. Trata-

se aqui de um jogo de fidiúcia, igualmente abordado em *Tensão e Significação*, ou o que chamaremos a partir daqui de jogo de máscaras, no qual um vigarista tenta enganar a um tolo com vis jogos: /ser/ vs /parecer/.

Parece-nos que há uma diferença substancial entre as paixões que emanam de ambos os indivíduos. Essas paixões são resultado de modalizações muito próprias de cada um, embora sejam contrastantes, como se ambos fossem opostos em sua essência. Determinemos em alguma medida quais são essas diferenças.

O que se constrói aqui é a velha conhecida disputa pela vida enquanto objeto valor, por meio de uma aposta de adivinhas em meio à escuridão. Mas como isso sucede e se desenvolve nas relações interactanciais? A resposta nos vem quando observamos pela perspectiva de Bilbo, enquanto actante modalizado por um /não-saber-ser/, modalidade esta que está relacionada à fuga do ambiente escuro que se constrói ao seu redor. Um forte /querer-ser/ rege os comportamentos de Bilbo nesse nível, no entanto sua incapacidade de cumprir com todo o percurso da fuga leva ao confronto com a criatura na caverna. Gollum, dotado de um /não-saber/, que o impede de avançar com mais vigor, lança mão de um programa, ao estabelecer a manipulação:

– Ele adivinha fácil? Precisa fazer uma competição com nós, meu precioso. Se o precioso perguntar e ele não responder, nós come ele, meu precioso. Se ele pergunta e nós não rressponde, então nós faz o que ele quer, que tal? – Nós mostra a saída, é ssim! – Está certo – disse Bilbo sem se atrever a discordar, e quase estourando os miolos para lembrar-se de adivinhas que pudessem salvá-lo de ser devorado. (Tolkien, p.73, 11)

A questão em voga é, então, o jogo manipulatório, que se delineia como Greimas havia previsto ao desenvolver a teoria semiótica.

Aqui se tem início uma batalha pela conquista de um objeto no nível narrativo. Em seu capítulo a esse respeito, em *Sobre o Sentido II*, Greimas explora as diferentes possibilidades de estados de sujeitos, com objetos virtualizados ou realizados:

Se

$S_3 \text{ transformação} = S_1 \text{ virtual}$

Então $F_{\text{transformação}} [(S_3 = S_1) \rightarrow (S_1 \cup O)]$

Consequentemente, e uma reação à expropriação do objeto valor, temos:

$S_3 \text{ transformação} = S_1 \text{ real}$

Então $F_{\text{transformação}} [(S_3 = S_1) \rightarrow (S_1 \cap O)]$ (Greimas, 2014, p. 49).

Aqui, levando em consideração o fato de que S_3 é uma referência ao sujeito metatáxico, o narrador, S_2 o antissujeito e S_1 o protagonista, percebemos que a intencionalidade é a de expropriar o objeto valor, mas a suspensão do contato do actante

com seu objeto valor é barrada pela disputa, e a conseqüente vitória, daí a representação da conjunção do sujeito com o objeto na última relação exposta acima.

Sabemos, de acordo com o autor (ibidem), que há o princípio da dissimetria que pode facilmente ser observado nesse contexto, afinal, caso o protagonista venha a ser expropriado de seu objeto valor, encontrará uma virtualização irremediável e, na mesma medida em que esse acontecimento se delineia, temos o antissujeito, tratado como S2, conjunto. É a isso que Greimas faz referência em suas análises em *Sobre o Sentido II*, quando menciona as possibilidades de desenvolvimentos dos programas, seja em relação aos desdobramentos possíveis vistos como paradigmas, ou aos encadeamentos que realmente se realizam, nomeados sintagmas.

Voltando-nos por alguns instantes para a dimensão das modalizações, como poderíamos compreender os encadeamentos nesse nível de análise? A resposta nos vem quando observamos um /querer/ manter-se conjunto ao objeto valor em disputa, em uma tentativa de resistência aos desdobramentos paradigmáticos que dizem respeito às interrupções antagonistas. Além desse elemento, também podemos observar o mesmo ocorrendo na perspectiva do antissujeito, que se manifesta na forma de Gollum no nível discursivo.

E não seriam justamente as diferentes perspectivas do objeto citado aqui a problemática que Greimas trata, no mesmo capítulo citado, sobre o objeto? Parece-nos que a resposta para esse questionamento seria positiva, se levarmos em conta o fato de que os diferentes investimentos nos objetos valor podem ser motivos de contenda, de conflitos: se por um lado Bilbo tenta manter-se conjunto de seu objeto valor (vida) por um forte /querer/, embora haja a possibilidade de um /não-ser/ (possível disjunção com a vida), o mesmo não pode ser dito a respeito do antissujeito, afinal Gollum contempla o estranho que irrompe em seu campo de presença como um objeto referente aos valores gustativos, culinários: “Ele deve competir com a gente, meu precioso! Se o precioso pergunta e ele não responde, nós come ele.” (TOLKIEN, 2009, p.74).

Poderíamos compreender, apesar das várias disparidades que aparecem ao longo dessa disputa pelo objeto, que quanto maior o conhecimento desenvolvido por um dos actantes, maior a chance de que a vida permaneça intacta, afinal o jogo de adivinhas tem relação com um /saber/ que conseqüentemente leva a um /poder/ estar em conjunção com a vida.

Nessa perspectiva, quanto maior o /saber/ em sua extensão, maior a probabilidade de que se possa manter o objeto valor, ao passo que quanto menor o

/saber/ também em igual medida temos o aumento da probabilidade de uma morte e predominância dos valores do antissujeito. É algo bem próximo do que observamos no capítulo analisado no tópico anterior. Os resíduos surtem algum efeito aqui?

Ao longo desse capítulo a disputa se desenrolará e oscilará constantemente entre o disfórico e o eufórico. As modulações a que fazemos referência aqui são as próprias adivinhas que devem ser resolvidas. O momento crucial segue:

— Pergunte pra nós! Pergunte pra nós! — disse Gollum. Bilbo se beliscou e deu-se um tapa, agarrou a pequena espada, chegou até a colocar a outra mão no bolso. Ali encontrou o anel que apanhara no corredor e do qual se esquecera. — O que eu tenho no bolso? — disse ele em voz alta. Estava falando sozinho, mas Gollum pensou que fosse uma adivinha, e ficou terrivelmente perturbado. — Não é jussto! Não é jussto! — chiou ele. — Não é jussto, meu precioso, ou é, perguntar pra nós o que ele tem nos bolsinhos nojentos? Bilbo, percebendo o que acontecera, e sem ter nada melhor para perguntar, atevase à pergunta. — O que eu tenho no bolso? — disse ele mais alto ainda. — S-s-s-s — chiou Gollum. — Ele deve dar três chances, meu precioso, três chances (TOLKIEN, 2009, p.7 8-79).

É importante ressaltar que, ao contrário do que se passa no episódio anterior da narrativa, aqui o actante focalizado pelo narrador age com cautela, observando que a máscara da qual se vale o antissujeito pode ser falsa. Sua tentativa de estabelecer um contrato fiduciário encontra-se, na maior parte do tempo, em uma frequente oscilação. É o resultado das tensões entre conjunção e disjunção do objeto, ou das possibilidades que se delineiam à frente.

Tendo falhado no jogo de máscaras, o antissujeito avança em seus intentos para conseguir contornar a situação, mas falha nas três tentativas citadas:

— Ambas erradas! — exclamou Bilbo, muito aliviado, e levantou-se imediatamente, apoiando as costas na parede mais próxima, e ergueu a pequena espada. Sabia, é claro, que o jogo de adivinhas era sagrado e extremamente antigo, e que mesmo criaturas malvadas tinham medo de trapacear quando jogavam. Mas sentia também que não podia confiar que aquela coisa pegajosa fosse manter alguma promessa numa enrascada. Qualquer desculpa serviria para ele se safar. E, afinal de contas, a última pergunta não fora uma adivinha genuína, de acordo com as leis antigas. Mas, de qualquer forma, Gollum não o atacou imediatamente. Conseguia ver a espada na mão de Bilbo. Ficou sentado, tremendo e sussurrando. Por fim, Bilbo não pôde esperar mais. (TOLKIEN, 2009, p. 79-80).

Ao fim de todo o percurso, em que temos uma manipulação, atribuição de valores modais ao actante e uma performance bem sucedida, a falha deve necessariamente levar a uma troca. Este era o contrato fiduciário desde o início do jogo de adivinhas. Mas, o que ocorre aqui? “Mas sentia também que não podia confiar que

aquela coisa pegajosa fosse manter alguma promessa numa enrascada. Qualquer desculpa serviria para ele se safar”.

Vemos que esse elemento residual do que se passou no ambiente anterior, depois de algumas experiências que conduzem a um /saber/ mais extenso, levam o actante a observar outros elementos que podem ou não ser de relevância: a abertura de uma percepção do mundo ao redor e dos sujeitos. Nesse caso, há uma dêixis da falsidade: Gollum /não-parece/ um sujeito que possa manter o contrato, e há a desconfiança de um /não-ser/.

Assim, como Fontanille e Zilberberg descrevem no capítulo sobre fidiúcia:

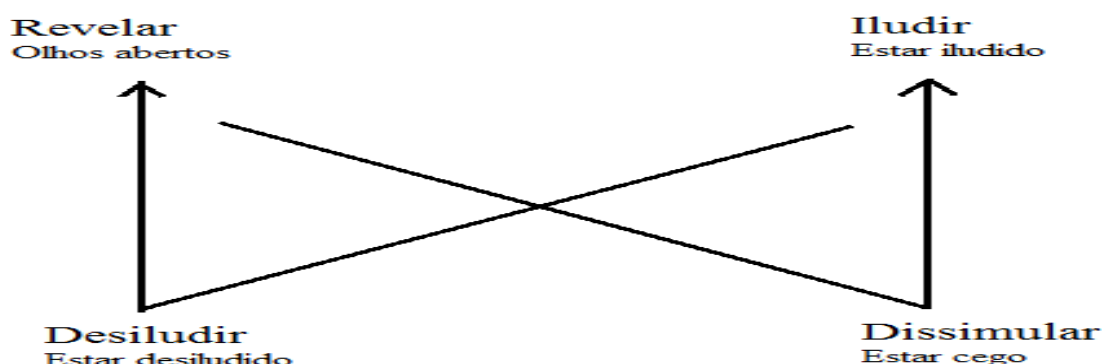


Fig. 11 - Quadrado da fidiúcia (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 270).

O quadrado pode ser usado para representar a relação entre os sujeitos citados, na qual uma tentativa de instaurar um /parecer/ e um /ser/, ou seja, a dêixis da verdade, levaria a um iludir. No entanto, esse percurso não se completa, primeiro por causa dos aspectos observados pelo actante, mais especificamente pelas características físicas que se manifestam mais abertamente no nível discursivo: pensamos aqui na aparência e na maneira como Gollum age, reflexo de suas modalizações próprias e investimentos de valor em objetos distintos. Isso leva irremediavelmente a um desiludir, afinal o actante sabe que seu antissujeito está barrando seu caminho, com intuitos tão sombrios quanto o ambiente que o cerca. Sabe-se aqui que há um /não-parecer/ e /não-ser/. Mas haveria um encaminhamento ao último estágio, que mostra uma revelação da verdadeira intenção do antissujeito? A resposta seria positiva caso observássemos a sequência dos eventos:

O chiado estava logo atrás. Bilbo se virou e viu os olhos de Gollum, feitas pequenas lamparinas verdes, subindo a ladeira. Apavorado, tentou correr mais, mas, de repente, bateu o pé numa saliência do chão e caiu estatelado em cima da pequena espada. Num segundo Gollum estava sobre ele. Mas antes que Bilbo pudesse fazer qualquer coisa, recuperar o fôlego, levantar-se

ou brandir a espada, Gollum passou, sem se dar conta dele, praguejando e sussurrando enquanto corria (Tolkien, 2009, p. 83).

O que ocorre aqui, simultaneamente, é a revelação das verdadeiras intenções do antissujeito, e ao mesmo tempo as propriedades do objeto que fora encontrado por Bilbo: a invisibilidade, que seria tão importante em momentos posteriores. Por fim, temos o antissujeito revelado plenamente, e o actante consciente da máscara que finalmente cai; ou, em termos semióticos, um /não-ser/ e /não-parecer/ sincronizados e direcionados à falsidade.

Evidentemente, ao final de todo um percurso de fuga, o actante consegue finalmente fugir dos antagonistas que se encontram naquele espaço fictício, afinal, em posse do objeto, o actante pode, à sua vontade, virtualizar-se, fugindo da percepção dos demais em seu campo de presença. Não seria este um dos objetos com propriedades mágicas que Propp (2000) faria menção em seus trabalhos de crítica literária? Aqui, nos parece que o romance do professor de Oxford se encaixa perfeitamente, mas, acima de tudo, podemos observar que os acidentes no nível discursivo, perfeitamente observáveis por meio dos lexemas usados na descrição dos antissujeitos, são um traço importante, mesmo quando pensamos no nível narrativo, afinal os elementos de ambos os níveis estão em um frequente diálogo.

O jogo das modalidades veridictórias nesse capítulo é a evidência de que essas relações são significativas. No entanto, antes de encerrarmos este tópico, há um último aspecto a ser observado, consequência direta das modalizações que foram contempladas pelo viés teórico: as paixões demasiado distintas de ambos os actantes, que se manifestam na superfície de maneira bem evidente.

Se por um lado temos um antissujeito clássico em Gollum, que busca enganar um protagonista por meio de jogos manipulatórios, frio e solitário por natureza, o mesmo não pode ser dito a respeito de Bilbo:

Bilbo afastou-se da parede, mais silencioso que um camundongo, mas Gollum enrijeceu-se de imediato, e farejou, seus olhos ficaram verdes. Soltou um chiado baixo, mas ameaçador. Gollum não conseguia ver o hobbit, mas estava alerta, e tinha outros sentidos que a escuridão aguçara: a audição e o olfato. Parecia estar agachado com as mãos chatas espalmadas no chão e a cabeça lançada à frente, com o nariz quase colado à pedra. Embora fosse apenas uma sombra negra no brilho dos próprios olhos, Bilbo podia ver ou sentir que ele estava tenso como a corda de um arco, pronta para o disparo. Bilbo quase parou de respirar, enrijecendo-se também. Estava desesperado. Tinha de sair dali, daquela escuridão horrível, enquanto ainda lhe restavam forças. Tinha de lutar. Tinha de apunhalar a coisa maligna, apagar seus olhos, matá-la. Ela queria matá-lo. Não, não seria uma luta justa. Agora ele estava invisível. Gollum não tinha espada. Gollum não havia ameaçado matá-lo, nem havia tentado ainda. E estava arrasado, sozinho, perdido. Uma

compreensão repentina, um misto de pena e horror, cresceu no coração de Bilbo: um vislumbre de dias infundáveis e indistintos, sem luz ou esperança de melhora, cheios de pedra dura, peixe frio, movimentos furtivos e sussurros. Todos esses pensamentos lhe passaram pela mente num lampejo. Estremeceu. Depois, de súbito, num outro lampejo, como se impelido por uma nova força e resolução, deu um salto.(TOLKIEN, 2009, p. 86).

O que se constrói aqui, ao final de toda a perseguição a que é submetido o actante Bilbo, é a benevolência: apesar de todas as tentativas de disjungi-lo de seu objeto valor vida, Bilbo demonstra uma paixão distinta: embora tenhamos um /poder-fazer/ e um /saber-fazer/ que poderiam facilmente produzir uma disjunção do antissujeito com sua própria vida, ocorre um /não querer/.

Parece-nos que, em um trabalho como este, um romance que busca tecer o desenvolvimento de um herói, há espaço para que muitas das virtudes se manifestem. Na realidade, a construção da dimensão axiológica é homologada em todo o percurso que se desenvolve na base do percurso gerativo de sentido; e, como se trata de um romance de cunho maniqueísta, temos bem definidas a euforia e a disforia. O foco em um actante que desenvolve tais virtudes, a focalização do narrador, contribui demasiadamente para essa constituição. As oposições dos elementos disfóricos, dir-se-á, são um elemento fundamental? Isso acaba sendo necessário para que as virtudes sejam postas em evidência. Aqui, quanto maior a ofensa, maior o perdão. O gráfico que desenvolvemos possui novamente uma relação conversa: mais uma evidência.

Pela primeira vez podemos iniciar uma observação a respeito da maneira como a focalização do narrador evidencia, acentua e desenvolve o universo axiológico que temos citado há algum tempo em nossas análises. O desenvolvimento das competências modais do actante se dá por intermédio desses cruzamentos de modalidades, e ao final de todo o percurso temos o olhar atento de um narrador, vislumbrando o desenvolvimento dos atos de Bilbo em seu amadurecimento. Seja como for, ainda há mais aspectos a serem observados nos capítulos posteriores.

2.7 Sobre a coragem

No capítulo 8, intitulado *Moscas e Aranhas*, nos deparamos com uma situação demasiado inusitada: ao contrário dos capítulos que exploramos até o momento, nos quais há o emergir de modalidades exógenas que barram o avanço dos actantes e uma superação, aqui surge um obstáculo grandioso: um antissujeito coletivo, manifestado no nível discursivo por aranhas volumosas, captura os integrantes da trupe. Bilbo deve valer-se de um /poder-fazer/ que nos é demonstrado no fragmento a seguir:

Então a grande aranha, que se ocupara em amarrá-lo enquanto ele cochilava, veio por trás dele e o atacou. Bilbo só conseguia ver os olhos da coisa, mas sentia suas pernas peludas enquanto ela lutava para enrolá-lo em seus abomináveis fios. Teve sorte por voltar a si em tempo. Logo não poderia mais se mexer. Do jeito que estava, lutou desesperadamente até se libertar. Repeliu a criatura com as mãos — ela tentava envenená-lo para mantê-lo imóvel, como as aranhas pequenas fazem com as moscas —, até que se lembrou de desembainhar a espada. Então a aranha deu um salto para trás e ele teve tempo de cortar os fios e libertar as pernas. Depois disso era a sua vez de atacar. Era evidente que a aranha não estava acostumada a seres com esse tipo de ferrão, ou teria se afastado mais depressa. Bilbo atacou-a antes que ela pudesse desaparecer e feriu-a com a espada bem nos olhos. Então ela enlouqueceu e saltou, dançou, e jogou as pernas em espasmos hediondos, até que ele a matou com outro golpe, depois, caiu no chão e não se lembrou de mais nada por um longo tempo (Tolkien, 2009, p. 151).

As ações de Bilbo superam o que era esperado pelos demais integrantes da trupe. Aqui, temos a dêixis do segredo. Não foi possível que observassem os desdobramentos, pois Bilbo se encontrava fora do campo de presença de todos. Temos um /ser/ observado pelo narrador, e um /não-parecer/, afinal a distância no espaço fictício impede o vislumbre desses fazeres. Acima de tudo, depois de uma grande dificuldade, há a superação do obstáculo e uma auto-sanção positiva:

Sentiu-se uma nova pessoa. Muito mais feroz e corajosa, a despeito do estômago vazio, enquanto limpava a espada na grama e a colocava de volta na bainha. — Vou dar-lhe um nome — disse a ela o hobbit — vou chamá-la Ferroada. (TOLKIEN, 2009, p.151-52).

Contrariando o que ocorre no início da narrativa, a sanção positiva recai sobre si mesmo aqui: uma visão reflexiva do sujeito sobre seus próprios atributos. O /crer/ em um /poder-fazer/ finalmente emerge em conjunto com o que o narrador nomeia logo no princípio: podemos facilmente observar a confiança na superfície do nível discursivo.

Os feitos, no entanto, ainda vão mais longe:

— Em frente! Em frente! — gritou ele. — Eu cuido das ferroadas! E assim fez. Voava para trás e para a frente, golpeando os fios das aranhas, cortando suas pernas e apunhalando seus corpos gordos quando chegavam perto demais. As aranhas inchavam de raiva, esbravejavam e espumavam chiando maldições horríveis, mas tinham um medo mortal de Ferroada, e não ousavam chegar muito perto agora que ela reaparecera. Assim, por mais que praguejassem, suas presas se distanciavam, lentamente, mas sem parar. Era uma situação das mais terríveis, e pareceu levar horas. Mas, finalmente, no momento exato em que Bilbo sentiu que não conseguiria levantar a mão para mais um golpe sequer, as aranhas de súbito desistiram, não os seguiram mais, e voltaram desapontadas para a sua colônia escura (TOLKIEN, 2009, p.160).

No calor da batalha, os antissujeitos são finalmente disjuntados de seu objeto. O principal responsável pela vitória de todos acaba sendo aquele mesmo sujeito que era sempre vislumbrado pelos demais por meio de um /não-parecer/ e um /não-ser/. No

entanto, nesse momento, o descortinar dos atributos do actante acaba por demonstrar que se tratava de uma dêixis da verdade:

Com isso vocês podem perceber que haviam mudado muito de opinião sobre o Sr. Bolseiro e passado a sentir um grande respeito por ele (como Gandalf dissera que fariam). Na verdade, esperavam realmente que ele pensasse em algum plano maravilhoso para ajudá-los, e não estavam apenas resmungando. Sabiam muito bem que, não fosse pelo hobbit, logo teriam sido mortos, e agradeceram-lhe muitas vezes. (TOLKIEN, 2009, p.161-62).

O reconhecimento de que Gandalf estava correto em sua manipulação finalmente emerge. É a concretização do percurso narrativo que compreende a manipulação depois de uma atribuição de competência modal, mas, acima de tudo, uma sanção pragmática positiva, expressa principalmente pela debreagem de segundo grau, ou o diálogo citado acima.

Qual a conclusão a que podemos chegar após esse episódio? O alterego de Bilbo, que se manifesta nas horas de grandes obstáculos, é o exemplo de que a ocasião faz o herói, afinal as virtudes que são facilmente contempladas no nível discursivo são resultado de uma oposição igualmente vigorosa ao avanço do devir em fluxo: da mesma maneira que Gollum manifesta-se como um sujeito reverso ao herói e o leva a um /fazer/ relacionado à astúcia, aqui o antissujeito coletivo o leva a realizar grandes ações, no entanto, estão relacionadas a um /poder-fazer/, contrário ao que havíamos observado nos capítulos anteriores. A modalidade regente aqui é exógena (/poder/), e uma mudança profunda evidentemente é instaurada.

O impedimento que Propp trataria em sua obra a esse respeito manifesta-se novamente na forma de um antissujeito, mas o /poder-fazer/ sob a égide de um /querer-fazer/, de que tratamos acima, leva o sujeito a manifestar essas modalizações com mais vigor. O /saber-ser/ acaba se manifestando da mesma maneira: a pressão exercida pelos antissujeitos para uma virtualização potencializa e faz emergir esse elemento, “aquilo que faz fazer” (GREIMAS e COURTÉS, 2012, p. 75). As modalidades deontológicas não são as principais responsáveis pelo desenvolvimento das ações que se seguem, mas sim as volitivas.

2.8 Sobre a fuga do cárcere

Em nosso capítulo sobre o nível discursivo havíamos tratado da prisão a que são submetidos os actantes integrantes da trupe quando são capturados pelos *wood elves*. A seguir trataremos da fuga desse cárcere subterrâneo.

No capítulo 9, nomeado *Barris Soltos*, Bilbo, enquanto actante do nível narrativo, deve encontrar meio de libertar os integrantes da trupe de seu cárcere sem alertar este actante coletivo, os *wood elves*, de sua presença. Como isso seria possível? É nesse momento que nos deparamos com o objeto mágico de que Propp tratou em seus trabalhos. Esse objeto não é outro senão o anel que dá a Bilbo o poder da invisibilidade.

No nível narrativo, quando pensamos nas relações com o campo de presença, quando temos o sujeito *in praesentia* em meio a um actante coletivo, poderíamos dizer que a reação da mistura homogênea seria das mais turbulentas, afinal temos novamente o /dever-fazer/ estabelecido sob a forma de um contrato no agrupamento de sujeitos na *dark wood*. No entanto, o objeto que Bilbo tem em mãos no momento em que se encontra dentro do espaço lhe fornece um /poder-fazer/ sem que entre no campo de percepção dos demais actantes agrupados naquele mesmo espaço. Tudo funciona como se sua presença fosse atualizante, ou seja, não se realiza nem se virtualiza completamente, mas permanece em um estado latente, intermediário. Seja como for, a sobreposição das modalizações é novamente observada: o /dever-fazer/ tem um funcionamento próximo ao do *shire* nesse actante coletivo em particular, no entanto, o /poder-fazer/ de Bilbo, e posteriormente o /fazer/, que são da ordem do exógeno, corrobora com o /querer/ endógeno, e possibilita ao actante manter a continuidade dos programas.

É por meio de uma cautelosa observação do funcionamento daquele espaço que, ao longo dos dias, Bilbo desenvolve um /saber/ que leva a um /fazer/ atualizado:

Escondendo-se atrás de um dos maiores barris, Bilbo descobriu os alçapões e sua utilidade, e, espreitando ali, ouvindo a conversa dos servidores do rei, ficou sabendo como o Vinho e as outras mercadorias chegavam, por terra ou por água, até o Lago Comprido. (TOLKIEN, 2009, p. 171).

É a constituição de um saber amplo que leva a um /poder-fazer/ com que todos entrem em conjunção com o objeto valor a que visam, figurativizado pela libertação no nível discursivo. Encontramos um pico das modalidades endógenas nesse ponto, em que a extensão dos /saberes/ leva a um /fazer/ libertador. Quando consegue observar os aspectos do ambiente, finalmente traça a rota de fuga que levará todos em direção ao objeto valor, dá início à performance, e realiza tudo com sucesso:

— Muito bem — disse, rindo, o chefe dos guardas. — Vou experimentá-lo com você, e ver se o vinho é digno da mesa do rei. Há um banquete esta noite, e não seria bom mandar bebida ruim lá para cima! Ao ouvir isso Bilbo ficou todo alvoroçado, pois viu que a sorte estava ao seu lado e que tinha uma oportunidade imediata de tentar pôr em prática seu plano desesperado. Seguiu os dois elfos, até que eles entraram numa pequena adega e sentaram-se a uma mesa onde haviam sido colocados dois grandes jarros. Logo

começaram a beber e a rir alegremente. Uma sorte extraordinária estava ao lado de Bilbo. Um vinho tem de ser forte para deixar zozinho um elfo da floresta, mas este vinho, ao que parecia, era da safra inebriante dos grandes jardins de Dorwinion, destinado não aos soldados ou servidores, mas apenas aos banquetes do rei, e a pequenas vasilhas, não aos grandes jarros do mordomo (TOLKIEN, 2009, p. 172-73).

Quando os antissujeitos encontram-se adormecidos, Bilbo dá início a seu plano, roubando as chaves dos guardas, e libertando os integrantes da trupe. Podemos pensar em um /não-poder-fazer/ dos integrantes da trupe que provém das condições estipuladas pelos *wood-elves*, no entanto, a extensão do /saber/ de Bilbo leva ao /poder-fazer/ que o distingue dos demais, isto, é claro, levando em consideração o /querer-fazer/, com o cruzamento de modalidades novamente.

Ao final do percurso, ainda recebe uma sanção positiva:

— Palavra de honra! — disse Thorin, quando Bilbo cochichou para que saísse e se juntasse aos amigos. — Gandalf disse a verdade, como de costume! Você é um ótimo ladrão, ao que parece, quando a ocasião se apresenta. Tenho certeza de que estaremos para sempre ao seu dispor, não importa o que aconteça depois disto. Mas o que faremos agora? (TOLKIEN, 2009, p.174).

A sanção positiva da performance de Bilbo encerra mais um ciclo. O que vem a seguir é uma fuga pelos barris rio abaixo, mas não antes de uma amostra de virtudes:

Haveria uma expressão diferente no rosto do chefe da guarda no dia seguinte, embora Bilbo, antes de avançarem, tenha entrado na adega sorrateiramente e, num gesto de bondade, prendido novamente as chaves ao cinto dele. — Isso vai poupá-lo de alguns problemas — disse o Sr. Bolseiro consigo mesmo. — Ele não era um mau sujeito, e foi bastante decente com os prisioneiros. Além disso, todos ficarão confusos (TOLKIEN, 2009, p. 175).

Novamente pensamos nas paixões que emergem da instância semionarrativa presente no romance do professor de Oxford. Evidentemente, um /poder-fazer/ emerge, afinal houve um aprisionamento, uma expropriação de um objeto dos demais actantes, mas, apesar disso, um /não-fazer/, que é tematizado sob a forma de benevolência. Novamente, esse traço distintivo faz com que o actante se diferencie dos vilões, configurados disforicamente por modalizações e paixões avessas, como a crueldade e o ódio (vide o extremo oposto em Gollum). Caso quiséssemos contemplar esse último episódio por meio de algum de nossos gráficos, poderíamos novamente usar o gráfico que diz respeito à benevolência (fig. 5): quanto maior a agressão ou a calúnia, maior o perdão oferecido aos sujeitos que impõem os obstáculos.

Em uma ocasião em que o /não-poder-fazer/ aparece, um /saber/ gradativo se constrói pela observação no interior do actante coletivo, um /saber/ que permite a elaboração de um /fazer/ libertador de todos e uma conjunção com o objeto valor. Mais

uma vez nos deparamos com um desdobramento em que mais de uma modalidade é ativada e acaba por exigir que o sujeito exerça ações, /fazer/ de diferentes ordens. Poderíamos dizer com alguma propriedade que, ao final de algumas experiências, como pudemos observar em nosso gráfico sobre a competência do sujeito, o /poder/ e o /saber/ aumentam na medida em que as experiências são acumuladas: poderíamos dizer que Bilbo, nesse ponto, se encontra próximo das configurações do sujeito apto, atualizado, que realiza a ação libertadora ao final.

2.9 Sobre a traição

Poderíamos nos perder na profusão de episódios menores no romance desenvolvido por Tolkien, no entanto, focando os aspectos mais significativos para esta nossa análise, avancemos para o momento em que uma guerra é iminente:

– Eu sou Bard e por minha mão o dragão foi morto e seu tesouro, libertado. Não é assunto de seu interesse? Além disso, sou, por direito, descendente de Girion, de Valle, e o seu tesouro está misturado em grande parte das riquezas dos salões e cidades dele, roubadas pelo velho Smaug. Não podemos falar sobre esta questão? Em sua última batalha, Smaug destruiu as casas dos homens de Esgaroth, e eu ainda sou o servidor do senhor deles. Venho como seu porta-voz, e pergunto se não pensa na tristeza e na miséria de seu povo. Eles o ajudaram na sua dificuldade e, como recompensa, vocês até agora só trouxeram destruição, embora sem dúvida, esse não fosse o seu objetivo (TOLKIEN, 2009, p. 256-57).

Quando o dragão, o grande antissujeito referente àquele ambiente, finalmente cai devido a uma flecha no coração, a cidade encontra-se em ruínas, os actantes ao redor – o que inclui actantes coletivos de diferentes ordens, no caso dos *wood elves*, *humans* e *dwarfs* – entram em conflito quando há o vislumbre do objeto que é figurativizado como o tesouro recuperado. Como deve ocorrer a partilha?

A somação em alta aqui é referente aos *dwarfs*, especialmente quando pensamos nas modalidades volitivas: o /querer/ se encontra em um pico, o que ocorre igualmente quando pensamos na extensividade relacionada à totalidade do tesouro do qual os demais actantes exigem uma parte como compensação pelos danos na cidade.

Um /querer/ intenso é o que é direcionado a um objeto amplo, no caso em questão, o tesouro. Um /querer/ brando, nesse sentido, seria a abnegação. Podemos contemplar, por outro lado o apego excessivo (ganância) do actante nomeado Thorin no nível discursivo configura-se como uma ganância quando observamos as modalidades que regem seu comportamento. Essa paixão caracterizada por um /querer/ estar em conjunção com todo o objeto, indivisível, e retê-lo a todo custo é a caracterização de uma das paixões cumulativas. O oposto pode ser observado em Bilbo, que se encontra

mais próximo ao /querer/ brando em nosso gráfico. Na verdade, quando o narrador menciona o objeto ‘pedra arken’, já existe um percurso em desenvolvimento: um /fazer/, regido por um /querer/ (novamente o cruzamento das modalidades) visando equilibrar a contenda pelo objeto. Diante dessa disputa pelo objeto, qual é, então, o /fazer/ de Bilbo?

Porque está nos dizendo isso? Está traindo seus amigos ou nos ameaçando? – Perguntou Bard num tom sinistro.

– Meu caro Bard! – retorquiu Bilbo. – Não seja tão precipitado! Nunca conheci pessoas tão desconfiadas! Estou apenas tentando evitar problemas para todos. Agora, farei uma oferta!

– Vamos ouvi-la! – Disseram eles

– Vocês podem vê-la! – disse ele – É isto! – e exibiu a pedra Arken, jogando fora os trapos que a embalavam.

O próprio rei élfico, cujos olhos estavam acostumados a coisas belas e maravilhosas, levantou-se estupefato. Até Bard a contemplava, maravilhado, em silêncio. Era como se um globo repleto de luar pendesse diante deles numa rede tecida com um bilhão de estrelas geladas.

– Esta é a pedra Arken de Thrain – disse Bilbo –, o coração da Montanha, e é também o coração de Thorin. Ele dá mais valor a ela do que a um rio de ouro. Vou dá-la a vocês. Pode ajudar nas negociações. Então Bilbo, não sem um estremecimento, nem sem um olhar de cobiça, entregou a maravilhosa pedra a Bard, que a segurou na mão, aturdido. (TOLKIEN, 2009, p. 263).

Quando Bilbo oferece a pedra *arken*, em uma tentativa de equilibrar os conflitos que se delineiam, ocorre a traição, mas ao mesmo tempo uma resposta para interromper o fluxo da ganância autodestrutiva que tomava conta de Thorin.

Evidentemente, quando há a descoberta do /fazer/ de Bilbo, a reação de Thorin é a esperada: o pico da somação no gráfico da ganância eleva-se ao máximo, e temos um /fazer/ malevolente:

– Eu a dei a eles – guinchou Bilbo, que estava espiando por sobre a muralha, terrivelmente apavorado. – Você! Você! – gritou Thorin, virando-se sobre ele e agarrando-o com ambas as mãos. – Seu hobbit miserável! Seu nanico, ladrão! – gritou ele, mais palavras, e chacoalhou o pobre Bilbo como se fosse um coelho. – Pelas barbas de Durin! Queria que Gandalf estivesse aqui! Maldito seja ele por tê-lo escolhido! Que suas barbas fiquem secas! Quanto a você, vou jogá-lo às pedras! – gritou ele, erguendo Bilbo nos braços. (TOLKIEN, 2009, p. 268).

Após a feroz batalha, que toma grande parte do capítulo, Bilbo é impedido de participar por causa de um golpe que lhe tira a consciência. Quando volta a si, temos um episódio que é de relevância:

– Adeus, meu bom ladrão! – disse ele – vou para os salões de espera, sentar-me ao lado de meus antepassados, até que o mundo seja renovado. Já que abandono agora todo ouro e prata, e vou para onde eles têm pouco valor, desejo partir com a sua amizade, e retiro minhas palavras e ações junto ao portão.

Bilbo ajoelhou-se, cheio de tristeza – Adeus, Rei sob a Montanha! – disse ele – Esta é uma aventura amarga, se deve terminar deste modo, e nem uma

montanha de ouro pode consertá-la. Mas fico feliz por ter partilhado os seus perigos. Foi muito mais do que qualquer Bolseiro merece.

– Não!_ disse Thorin. – Há mais coisas boas em você do que você saber, filho do gentil Oeste. Alguma coragem e alguma sabedoria, misturadas na medida certa. Se mais de nós dessem mais valor a comida, bebida e música do que a tesouros, o mundo seria mais alegre. Mas, triste ou alegre, agora devo partir. Adeus! (TOLKIEN, 2009, p. 280-81).

Quando pensamos nas modalidades presentes nos principais conflitos observados no romance temos uma revelação importante: o /querer/ regendo um /fazer/ é o que destaca o herói dos sujeitos comuns; isso foi observado principalmente na composição dos actantes coletivos de várias ordens e nos sujeitos que se diferenciam desse meio, no entanto, quando há a superação de um /dever-fazer/ exógeno por um /querer/ seguido de um /fazer/, é-nos evidente que as modalidades endógenas são essenciais, pois mostram o desenvolvimento dos heróis da narrativa, destacando-os, fazendo emergir os atributos que se encontram virtualizados em razão do ambiente que não aciona os gatilhos necessários para a manifestação das virtudes. A mistura homogênea de que tratamos nos capítulos anteriores só pode demonstrar quais elementos se diferenciam por meio de elementos outros que atualizam, e finalmente realizam o que estivera virtualizado outrora.

Nas configurações dessas modalidades, quando tentamos expô-las por meio de gráficos, ficou evidente que a somação, ponto alto em gráficos inversos, está relacionada às paixões ou às emoções de ordem negativa. Mais pede menos: a ganância e as tendências homicidas de Gollum seriam o exemplo mais evidente, mas também poderíamos pensar nos actantes coletivos como os *goblins* nos capítulos em que aparecem.

O mesmo não poderia ser dito a respeito das configurações dos heróis presentes no romance. Quanto maior o obstáculo, maior devem ser outras modalidades para superá-los em percursos: pensamos aqui no /saber/ que se constrói por meio de uma experiência, ou no /querer-fazer/ apesar de um /não-saber/ ou /não-poder/, constantemente demonstrados pelo narrador. É o percurso que figura na coragem, na fúria presente no calor das batalhas e nos grandes atos que são o resultado da manifestação do potencial adormecido do actante.

Para que o tratamento do romance seja exaustivo, contemplemos o que resta ser observado a respeito do papel do narrador na constituição do axiológico: Ao longo de nossas análises pudemos notar que o foco do narrador sobre as ações dos actantes é um dos fatores mais substanciais às configurações dos elementos eufóricos e disfóricos

dentro do romance, de forma que, quando recaem os olhares sobre Bilbo, vemos a desenvoltura de determinados atributos regidos por modalidades que são valorizados pelo narrador, o que não acontece com os antissujeitos: Gollum é, na maior parte do tempo, descrito com lexemas pejorativos, e encontra-se sempre na posição de antagonista, barrando o desenvolvimentos do herói. A perspectiva do narrador, evidentemente é de suma importância no desenvolvimento de romances maniqueístas como *The Hobbit*, mas, acima de tudo, não podemos deixar de levar em consideração também as relações entre os actantes.

Se por um lado o /ser/ é constantemente atestado pelo narrador em suas descrições dos acontecimentos, o /parecer/ está ligado às interpretações das ações de outros no seu campo de presença. Não poderíamos limitar essas interpretações a sujeitos distintos, afinal o /saber/ reflexivo de Bilbo acaba por impedi-lo de avançar em alguns pontos, apesar da superação que prevalece ao final, quando finalmente o vemos plenamente desenvolvido.

As modalidades exógenas em geral são um fator que impede o avanço dos actantes focalizados pelo narrador, modalidades relacionadas ao antissujeito, e as modalidades endógenas, principalmente as volitivas, são a ferramenta do sujeito que se destaca e vive as paixões da alma no limite, superando os obstáculos postos diante de si da maneira mais adequada. Talvez seja essa a razão porque os gráficos relacionados ao avanço dos heróis, seja Bilbo ou Gandalf, aparece-nos de maneira inversa, afinal trata-se de um simulacro do desenvolvimento de um ser.

A hipótese de que o desenvolvimento do sujeito se dá na forma de embates entre modalizações incompatíveis é facilmente constatável após a análise dos momentos mais importantes do romance, mas, acima de tudo, observamos que a homologação dos embates no nível narrativo com o discursivo se dá de maneira harmoniosa: enfim temos os conflitos de ordem interna e externa servindo de base para os desenvolvimentos que havíamos atestado em nossas observações sobre a figuratividade. A gradação dos desafios foi outro aspecto que pudemos observar em todos os capítulos em que esses fazeres eram necessários. O ponto mais alto, devemos ressaltar, demonstra o pleno desenvolvimento do /poder/ frente aos obstáculos.

Capítulo 3 – A focalização zero e o nível fundamental

3.1 A oposição fundamental em *The Hobbit*

Tendo em vista tudo o que observamos a respeito de Bilbo no nível discursivo e no nível narrativo, resta-nos determinar qual seria a oposição fundamental que se encontra na base de todo o percurso gerativo de sentido de *The Hobbit*, mas que, acima de tudo, é a base do campo axiológico que virá a determinar a identidade do herói nos níveis superiores.

Discutimos no tópico anterior a relevância da posição de um sujeito observador e, caso notarmos esse posição a que chamamos metassintática do narrador, o que pode ser evidenciado é que os fazeres do sujeito, as transformações de um estado a outro por meio de um /fazer/ transformador acima de tudo buscam manter a todos em conjunção com um objeto valor, que é de natureza distinta nos capítulos que se seguem. Apesar de seguir esse percurso, não poderíamos deixar de levar em conta um aspecto relevante que emerge ao final: a evolução de um herói.

Sabemos que todas as performances realizadas pelo herói do romance buscam uma conjunção, mas afinal qual seria o objeto valor que visa Bilbo? E qual a conclusão que podemos chegar ao observar os fazeres ao longo de todos os percursos canônicos?

No início do romance, quando o destinador manipulador atribui uma competência modal ao destinatário, a manipulação se dá por meio de uma tentação: a promessa de um tesouro sem precedentes. Mas, ao contrário do que poderíamos pensar em um primeiro momento, os investimentos axiológicos direcionados a esse tesouro partem mais dos integrantes da trupe do que do próprio herói. Isso quer dizer que, não possuindo um apego a esses objetos valor de sujeitos outros, temos de repensar qual seria o investimento axiológico de Bilbo.

Novamente devemos recorrer ao primeiro capítulo para buscarmos pistas a esse respeito:

– Muito bonito! – disse Gandalf. – Mas eu não tenho tempo para soprar anéis de fumaça esta manhã. Estou procurando alguém para participar de uma aventura que estou organizando, e está muito difícil achar alguém. – Acho que sim, por estes lados! Nós somos gente simples e acomodada, e eu não gosto de aventuras. São desagradáveis e desconfortáveis! Fazem com que você se atrase para o jantar! Não consigo imaginar o que as pessoas veem nelas – disse o nosso Sr. Bolseiro, colocando um polegar atrás dos suspensórios e soprando outro anel de fumaça ainda maior. Depois pegou sua correspondência matinal e começou a lê-la, fingindo não prestar mais atenção ao velho. Havia decidido que não era do tipo que o agradava e queria que ele fosse embora. Mas o velho não se mexeu. Ficou parado, apoiando-se no seu

cajado, observando o hobbit sem dizer nada, até que Bilbo se sentiu meio embaraçado, e até um pouco contrariado. (TOLKIEN, 2009, p. 2).

A negação do que é oferecido em um primeiro momento é o que o sujeito visava desde o início: a tukeidade que é descrita nesse mesmo capítulo nos demonstra que havia algo de distinto nesse sujeito desde o princípio, de forma que o percurso e a assunção de sua verdadeira identidade é o que buscava já no início. Por essa mesma razão temos um sujeito desapegado dos objetos tesaurizáveis presentes em momentos posteriores:

O próprio Rei Élfico, cujos olhos estavam acostumados a coisas belas e maravilhosas, levantou-se estupefato. Até Bard a contemplava, maravilhado, em silêncio. Era como se um globo repleto de luar pendesse diante deles numa rede tecida com o brilho de estrelas geladas. – Esta é a Pedra Arken de Thrain – disse Bilbo –, o Coração da Montanha, e é também o coração de Thorin. Ele dá mais valor a ela que a um rio de ouro. Vou dá-la a vocês. Pode ajudar nas negociações. - Então Bilbo, não sem um estremecimento, nem sem um olhar de cobiça, entregou a maravilhosa pedra a Bard, que a segurou na mão, aturdido (TOLKIEN, 1991, p. 294).

Durante todo o percurso que o herói realiza há uma tentativa de vencer obstáculos e demonstrar sua capacidade de fazê-lo. As provações, sejam as frustradas pelos antissujeitos, sejam as realizadas com êxito, representam a tentativa de um sujeito de determinar sua verdadeira identidade, de conseguir seu reconhecimento:

– Não – Disse Thorin – Há mais coisas boas em você do que você sabe, filho do gentil Oeste. Alguma coragem e alguma sabedoria misturadas na medida certa. Se mais de nós desse mais valor à comida, bebida e música do que a tesouros, o mundo seria mais alegre. Mas, triste ou alegre, devo partir. Adeus! (TOLKIEN, 1991, p. 281).

A sanção positiva de um dos integrantes da trupe é decisiva nesse ponto. Sabemos, a título de hipótese, que na base da sintaxe fundamental teríamos uma negação da identidade em um primeiro momento, quando a perspectiva do narrador, limitada propositalmente, e a sanção precipitada dos demais integrantes da trupe recai sobre Bilbo, havendo uma tentativa de negar esse julgamento por meio de fazeres. Apesar das modulações penderem para um polo disfórico em um primeiro momento, teríamos:

Negação da identidade → Negação da negação da identidade → Afirmação da
identidade final

Nessa breve exposição do conteúdo do nível fundamental, podemos observar que a identidade do hobbit se constitui gradativamente por meio de seus fazeres. As ações desse sujeito negam o que a composição inicial estipula, o que chamamos de mistura homogênea em um primeiro momento. Temos, então, a negação da negação da

identidade. Finalmente, após a realização de todos os fazeres transformadores, temos um sujeito realizado: uma identidade que contrasta demasiadamente com a que observamos nos primeiros capítulos: o sujeito se encontra finalmente em posse do objeto que visava.

Em se tratando da composição, na solidificação e amadurecimento de um sujeito, qual seria então, a oposição fundamental que se encontra na base de todo o romance?

3.2 Identidade vs Alteridade

As constantes provações que observamos no romance a todo instante reforçam as características de Bilbo, as quais observamos sob a forma de modalizações, que são construídas com base na experiência vivida pelo sujeito mas, acima de tudo, quando há o encerramento de um dos programas narrativos, temos a aquisição de alguns dos objetos modais necessários para o avanço do actante. Quando a identidade do sujeito é afirmada em um primeiro momento, temos a afirmação dos atributos de Bilbo por parte dos actantes coletivos que contemplamos ao longo dos capítulos do nível narrativo. A vitória contra Gollum é, sem sombra de dúvidas, a primeira que consegue concretizar valendo-se de seus próprios meios, de forma que lentamente Bilbo reconhece seu próprio /poder/. Esse é, sem sombra de dúvidas, um momento importante, pois torna possível ao herói galgar seu caminho rumo à maturidade.

Quando deve batalhar contra inimigos mortais em um terreno desconhecido e inóspito, a *dark wood*, Bilbo deve valer-se de suas experiências e dos objetos modais adquiridos até então para completar mais um programa. Lembremo-nos sempre da Tukeidade mencionada em capítulos anteriores: essas modalizações residuais distintivas são elementos de um herói que contradiz o que havia sido imposto no ambiente inicial do romance, mas, acima de tudo, dizem respeito à verdadeira natureza de Bilbo, que existia e havia sido contemplada pelo Destinador Manipulador Gandalf, o único que, desde o início, percebe o /ser/ e o /parecer/ que estão presentes em Bilbo.

A dêixis da verdade não é uma realidade evidente nem mesmo para o próprio Bilbo, que age, por isso, em certas ocasiões como um antissujeito, barrando o próprio percurso. A identidade que aparece ao início do romance é caracterizada como um segredo que não fora revelado a todos (/ser/ embora /não parecer/), e há a necessidade de vários programas de ordens distintas para que haja um emergir pleno do alterego, ou o que chamamos de alteridade.

Enquanto isso, para os demais actantes, em especial a trupe de *dwarfs*, Bilbo permanecia sob a perspectiva da falsidade: /não-ser/ e /não-parecer/. Com o tempo e a luta contra variados obstáculos, tanto o próprio actante quanto os demais integrantes da trupe observam que existe algo a mais, um /ser/ que parece emergir frente a um /não-parecer/. Até que o último passo nas modalizações conduz à verdade: Bilbo demonstra um /parecer/ que condiz com o /ser/ ao final do romance, invertendo completamente as modalidades veridictórias que aparecem no início da narrativa.

A passagem se dá de maneira sutil no início das provações, mas os valores emergem ao final, e quando a narrativa se encerra, Bilbo encontra o que realmente buscava desde o início. O ouro que leva de volta para sua residência não é em grande quantidade, afinal já era um sujeito dotado de riquezas desde o princípio: os bens materiais estavam longe de ser o objeto valor a que visava o sujeito. A aventura e a busca por sua verdadeira natureza, eram, na realidade, a maior marca da alteridade presente no indivíduo desde o princípio. Essa marca se confirma ao final.

Durante todo o percurso, os antissujeitos, e até mesmo os actantes que compartilhavam de seu caminho acabam por determinar que há uma impossibilidade de realização de programas, afinal o /não-parecer/ é evidente, mas a negação dessa aparência frágil e da incapacidade são vigorosamente negadas pelas ações do herói da narrativa, de forma que aos poucos sua identidade se constitui. Quando as batalhas finais se delineiam e as ações negam completamente a aparência frágil, temos a alteridade em predominância. A passagem está completa.

Conclusões

Observando o romance *The Hobbit* em um panorama geral, pudemos contemplar o percurso de um sujeito inicialmente destituído de sua identidade, buscando construir sua individualidade ao se destacar de um coletivo em que se integrava plenamente e, por isso, sem experimentar qualquer destaque frente a todos que, afinal, comportavam-se de maneira uniforme, compondo, no conjunto, um único actante coletivo.

Acompanhando esse percurso de individualização, buscamos abordar sua relação com a constituição de um herói em um romance que se caracteriza pelo estilo *quest*, marcado, basicamente, pela busca clássica de um objeto por um sujeito configurado, nesse caso, como herói.

Observamos, inicialmente, o efeito de catálise provocado pela interferência de sujeitos que levam o herói a realizar fazeres estranhos à sua rotina, acelerando o processo de segmentação desse herói frente ao meio que o mantinha em uma inércia: o descontínuo se estabelece por meio dessa cisão.

A composição do herói, sabemos agora, não se dá de maneira repentina, mas gradativamente, por meio de fazeres que são de diferentes ordens: a aquisição do /saber/ construído por meio da vivência do sujeito, a aquisição de objetos modais necessários à realização de um /fazer/ posterior, elementos que, de maneira variada, são discursivizados, evidenciando, por meio de percursos figurativos e temáticos, afinal, o /fazer/ do homem no mundo.

Em um primeiro momento buscamos compreender a composição das raças no romance: o fato de Bilbo ter se deparado com diferentes variedades de criaturas poderia intervir em sua composição de herói? Por meio de uma análise detalhada dos atores no nível discursivo, pudemos observar como se constituem cada uma das raças e como seriam suas posturas em relação ao herói.

A natureza particular de cada um dos agrupamentos dos atores no nível discursivo é o fator que parece desenvolver determinados comportamentos. O contato com alguns dos percursos temáticos de oposição, de crueldade, entre outros levam o protagonista a confrontar os inimigos, e a adquirir elementos necessários para avançar em sua jornada.

Um aspecto que se reiterou durante a maior parte do romance foi o da figurativização por meio de elementos solidários na composição das raças. O obscuro, o

baixo, o subterrâneo, o fechado estabeleceram sintonia com comportamentos disfóricos, em um paralelo com alguns discursos religiosos, ou ao menos o discurso cristão, que assume essas referências como características do mal. No romance *The Hobbit*, não houve a negação desses padrões orientados negativamente no campo axiológico que fora desenvolvido pelo narrador. Por outro lado, pudemos facilmente contemplar o contrário na composição dos aliados: o herói, assim como os que se aliam a ele, possuem contato com a luminosidade, a altitude, a abertura, não estabelecendo sintonia com traços obscuros, baixos e subterrâneos.

A manutenção de semelhante índice de isotopias criou as condições ideais para que os traços encontrados nos ambientes corroborassem com os comportamentos e composições de cada um dos actantes e antissujeitos: narrativamente, a composição dos dois tipos básicos de actantes coletivos – os do bem e os do mal – configurou-se pelo desenvolvimento de paixões compatíveis com sua caracterização discursiva.

Em um segundo momento de nossa análise, buscamos respostas relativas a questionamentos sobre a relevância do narrador, cujo papel, em consonância com os elementos assumidos pelo sujeito da enunciação na práxis enunciativa, revelou-se portador de uma função importante na composição discursiva e suas reverberações narrativas, afinal o romance tece um conjunto de vários percursos figurativos e temáticos configurados hierarquicamente, discursivizando valores compatíveis com sujeitos que se estabelecem no cenário cultural representado romanescamente.

A focalização zero (onisciência do narrador) lhe permite observar os acontecimentos simultaneamente em alguns momentos, mas o centro da atenção sempre é o herói e seus percursos. A posição metatáxica, afastada de todos os acontecimentos que se desdobram ao longo do romance, é um dos elementos mais fundamentais para a constituição do herói, visto que há uma valorização dos atos de Bilbo. Por vezes, o narrador abandona a imparcialidade e demonstra sua opinião em acontecimentos, tudo para que, na conversão final, os atributos do *hobbit* sejam valorizados. A constituição de todo um campo axiológico se dá dessa maneira.

Na sequência de nossas análises, pudemos contemplar os actantes coletivos, e observamos que os agrupamentos de sujeitos possuem um regimento interno. Buscamos, então, compreender a constituição desses agrupamentos de forma que pudessemos também observar em que medida seu regimento interferiria ou impediria o avanço do herói. Evidenciamos que todas as complexidades que havíamos contemplado no nível discursivo encontravam equivalências precisas: as modalizações conflitantes

estavam na base de todos os regimes de mistura e de triagem que nos foram apresentados pelo professor de Oxford.

O regime de mistura, a princípio, quando buscamos compreender o *shire*, apresentou-se como um dos fatores que mantinham o alterego de Bilbo adormecido, virtualizado. A mistura interna do actante coletivo *shire* tem como orientação positiva o universo: a igualdade plena de todos os indivíduos. Por isso mesmo, instaura-se uma força de marginalização quando o comportamento de Bilbo se distancia dos demais integrantes desse actante homogeneizado.

Por outro lado, no avesso da mistura, buscamos compreender o regime de triagem no *shire*: o actante coletivo resiste à entrada de elementos estranhos. A banalização encontra uma grande resistência em um actante coletivo que se fecha e se isola de todo o espaço existente e dos demais actantes.

Estes, por sua vez, parecem funcionar de maneira similar: ou há um regime de mistura em relação aos que entram em contato, ou o grupo é isolado e funciona na base de uma triagem vigorosa. Esse último regime, devemos ressaltar, esteve presente nos agrupamentos de actantes coletivos que assumem o papel actancial de antissujeito no romance: *goblins*, *wood elves*, *trolls*, que sempre buscam barrar o avanço do herói da narrativa.

Após compreendermos esse mecanismo presente nos actantes coletivos (as raças discursivizadas), nos debruçamos sobre as questões referentes às modalidades, que acompanham *pari passu* a constituição do herói. Bilbo, inicialmente marcado exogenamente pelo /dever-fazer/, desenvolve seu próprio /querer/, modalidade endógena, que passa a reger seu comportamento, destacando-o dos integrantes do *shire*. Sua individualização se estabelece pela sobremodalização que passa a efetuar, sobremodalizando o /dever/ – modalização normatizadora dos comportamentos homogeneizados – pelo /querer/ – modalização endógena que propicia a manifestação de atributos individualizados.

Quando finalmente o *hobbit* consolida tal sobremodalização e avança, se destaca definitivamente, e o primeiro aspecto da identidade do herói está alicerçado no romance.

O embate entre as modalidades endógenas e exógenas ocorre em várias outras ocasiões, mas, em geral, a sobremodalização endógena é usada para a superação de obstáculos: o /querer/ endógeno, modalização própria ao herói da narrativa, se opõe com frequência ao /dever/ que é constantemente imposto a ele por actantes coletivos, em várias situações configurados como antissujeitos.

Pela sobremodalização endógena em situações em que o herói é regido pelo /dever-fazer/, a performance não se realiza de maneira automática, mas, pelo contrário, revela a consciência do sujeito frente suas possibilidades individuais para a execução da tarefa que se lhe apresenta, normalmente, como prova a ser vencida. E é por meio dessa consciência que o herói adquire alguns objetos modais que lhe permitem desenvolver com êxito os programas, superando obstáculos como o /não-poder-fazer/ ou o /não-saber-fazer/ e investindo-se de objetos modais figurativizados das maneiras mais diversas: as espadas e o anel da invisibilidade (/poder/), os conhecimentos (/saber/) sobre como proceder em situações de perigo, como no caso da prisão na *dark wood*.

Dotado de todos os objetos de que necessita, o herói consegue cumprir com os programas e estar conjunto ao objeto valor final. Mas, mais importante que a realização, pura e simplesmente, de um percurso de aquisição, é a constatação, após termos observado as modalidades e os acontecimentos, de que o objeto valor do herói não era o que havia sido figurativizado como tesouro no início do romance, mas sua verdadeira identidade que, então, preenche de sentido cada etapa de sua trajetória, iniciada pela coragem em afastar-se do próximo, conhecido e rotineiro *shire*.

Todos esses aspectos corroboram com o processo de amadurecimento de Bilbo. Ao final, as provações constantes lhe dão o que é necessário para realizar o programa narrativo final, e o herói é, finalmente, reconhecido: se, no início, Bilbo era subestimado pelos demais (as modalidades veridictórias o atestam), o contrário é o que emerge ao final, quando a identidade verdadeira do *hobbit* é apresentada.

Observando semelhante convergência, por fim, constituímos a oposição fundamental pela relação entre a /identidade/ e a /alteridade/, graças à qual a subjetividade de Bilbo se destaca plenamente frente aos demais integrantes do *shire*, tornando-se, afinal, o herói realizado e conjunto a seu objeto.

Acompanhamos, ao longo de nossa análise, a composição paulatina do herói, que se distancia – figurativa e passionalmente – do actante coletivo ao qual se integrava de maneira indistinta, desde o momento em que o estranho rompe com a rotina estabelecida do *shire*, constituindo o acontecimento fundamentalmente necessário para o desencadear da busca da identidade que, afinal, converte todos os demais objetos, mesmo o tesouro inicialmente configurado como valor, em meros objetos modais.

Interessante notar como, no percurso de constituição desse herói, a presença da homogeneidade, figurativizada pelas raças, coloca-se constantemente como o grande obstáculo a ser vencido, reverberando os embates fundamentais entre a /identidade/ e a

/alteridade/. Sob esse aspecto, a luta contra os diversos antissujeitos passa a representar, afinal, a constante batalha íntima pela consolidação da individualidade única frente à coletividade comum.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: Edusc. 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia, vol. 1*. São Paulo: Campanha das Letras, 2002.
- COLBERT, David. *O Mundo Mágico do Senhor dos Anéis, Mitos, Lendas e Histórias Fascinantes*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- FIORIN, Luiz. *Modalização: da língua ao discurso*. São Paulo: Alfa, 2000
- FONTANILLE, Jacques e ZILBERBEG, Claude. *Tensão e Significação*. 1ª edição, São Paulo, 2001.
- GONÇALVES, Dircilene Fernandes. Pseudotradução, Linguagem e Fantasia em Senhor dos Anéis, de J.J.R Tolkien: Princípios criativos da fantasia Tolkeniana. Disponível em <file:///C:/Users/Vinicius/Downloads/TESE_DIRCILENE_FERNANDES_GONCALVES.pdf> acesso em 10 de dezembro de 2015.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Contexto, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*: São Paulo, Ática, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II: Ensaio Semióticos*. São Paulo: Edusp, 2014.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos, a uma teoria da Linguagem*, 1ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1978.
- NEWTON, Sam. *The Origins of Beowulf and the Pre-Viking Kingdom of East Anglia*. Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 1993.
- PEREIRA, André Luiz Rodriguez Modesto. *O Senhor dos anéis e a estética da finitude*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2010
- POUND, Erza. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- SHIPEY, Thomas Alan. *The Road to middle earth*. USA: Houghton Mifflin, 1983.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TOLKIEN, John Reuel Ronald. *O Hobbit*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 3ª edição, 2009.

TOLKIEN, John Reuel Ronald. *The Hobbit*. USA: Grafton, 1991.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre Histórias de Fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

Websites consultados:

<<http://global.britannica.com/art/bildungsroman>> Acesso às 14:05 no dia 15/08/2015

<<http://pensador.uol.com.br/frase/OTkyMA/>> Acesso às 15:10 no dia 15/08/2015