

**O CONTO “MORELLA”, DE EDGAR A. POE, À LUZ DA SEMIÓTICA
GREIMASIANA E SUAS INTERFACES COM O IMAGINÁRIO
DURANDIANO**

**“MORELLA”, BY EDGAR A. POE, IN THE LIGHT OF GREIMASIAN
SEMIOTICS AND ITS INTERFACES WITH THE DURANDIAN IMAGINARY**

Jorge Lucas Marcelo Dos Santos¹

Universidade Estadual de Goiás

Resumo: A enunciação literária de Edgar A. Poe nos conduz a uma experiência semiolinguística na medida em que as intersecções entre semiótica e imaginário perpassam a análise do discurso literário. A partir desse exposto, objetivamos descrever e formalizar as estruturas semionarrativas e discursivas do conto “Morella”, de Poe. Nessa perspectiva, aplicaremos o percurso gerativo de sentido de Greimas como instrumento teórico-metodológico. Para tanto, utilizaremos, de forma interdisciplinar, como fundamentação teórica: em relação à semiótica, Greimas (1975; 2011; 2017; 1975; 1966; 1979), Barros (2005; 2011; 2002) e Fiorin (2016; 2001; 2011); em relação ao imaginário, Durand (1998; 2012; 1996; 1982; 1998). Após as análises, concluímos que, mesmo sem a morte física de Morella, ela está cercada por imagens simbólicas que potencializam o medo e o terror e a conduzem à morte. Nessa direção, a narratividade do conto revela percursos de sentido disforizantes, ou seja, negativos e destruidores.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva. Antropologia do Imaginário. Edgar A. Poe. Morella.

Abstract: Edgar A. Poe's literary enunciation leads us to a semiolinguistic experience insofar as the intersections between semiotics and the imaginary permeate the analysis of literary discourse. Based on this example, we aim to describe and formalize the semi-narrative structures of Poe's short story “Morella”. In this perspective, we will apply Greimas' generative path of meaning as a theoretical and methodological instrument. To do so, we will use, in an interdisciplinary way, as a theoretical foundation: in relation to semiotics, Greimas (1975; 2011; 2017; 1975; 1966; 1979), Barros (2005; 2011; 2002) and Fiorin (2016; 2001; 2011); and in relation to the imaginary, Durand (1998; 2012; 1996; 1982; 1998). After the analysis, we concluded that, even without Morella's physical death, she is surrounded by symbolic images that potentiate fear and terror and lead her to death. In this direction, the narrative of the short story reveals dysphorizing, meaning negative and destructive paths of meaning.

Keywords: Discursive Semiotics. Anthropology of the imaginary. Edgar A. Poe. Morella.

Introdução

No plano de conteúdo, segundo Todorov (1980), um limite atrai Poe mais do que qualquer outro: vida x morte. Em outras palavras, além desse limite, as relações

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Goiás – UFG; em Pedagogia, pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Boa Esperança – FAFIBE. Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pela Universidade Estadual de Goiás – UEG. E-mail: jorgelucasletras@hotmail.com.

antitéticas, no nível do conteúdo, constituem um fio semiótico e imagético entre a produção literária do autor de “O gato preto”, “O corvo” e “Morella”. Nessa perspectiva, Santos (2020, p. 14) acrescenta que existe uma aproximação das personagens de Edgar A. Poe “com os tipos de violência que levam à morte, graças aos recursos literários e linguísticos”, ou seja, aos recursos semiolinguísticos que compõem a contística de Poe. Nessa direção, o conto “Morella” é exemplo dessa aproximação.

Como hipótese inicial, acreditamos que as relações de contradição e contrariedade entre os componentes semânticos “vida” e “morte” se revelam como partes dos conteúdos e das estruturas semióticas e imagéticas dos contos de Poe. Dessa forma, o processo de produção literária de Edgar A. Poe deixa entrever novas possibilidades interpretativas a partir da presença de novos campos teóricos, como, por exemplo, a semiótica, de Greimas, e o imaginário, de Durand. Neste artigo, exploraremos as convergências entre as duas teorias, pois, segundo Santos (2020) e Martins (2006), elas se configuram como um modelo integrado de análise semiolinguística do discurso literário. A partir dessa integração, objetivamos, de modo interdisciplinar, descrever e formalizar as estruturas semionarrativas e discursivas do conto “Morella”, de Poe.

Greimas (1966) criou a semiótica discursiva como a ciência cujo objetivo é estudar os sentidos do texto, observando seu plano de conteúdo e examinando o que ele diz e o que faz para dizer o que diz. Barros (2008) salienta que, para estudar o sentido do texto, Greimas (1966) concebeu um plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. Com essa concepção, sob a ordem de uma narratividade, Greimas (1966) postula que o percurso gerativo de sentido é composto por três níveis semióticos, a saber: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Este último é o mais superficial e corresponde aos procedimentos de discursivização das estruturas narrativas. O nível narrativo, em que se encontram as estruturas (semio)narrativas, é composto por uma sintaxe e uma semântica, que juntas mantêm a coerência dos acontecimentos narrados.

O nível discursivo, última etapa do percurso gerativo de sentido, é composto por um componente sintático e outro semântico. Nesse nível, retomam-se do texto seus procedimentos de tematização e de figurativização que se revelam por meio de suas estruturas discursivas, promovendo-lhes o surgimento de isotopias figurativas, temáticas e imagéticas. Com base em Martins (2006), compreendemos que as interfaces da semiótica greimasiana com o imaginário durandiano constituem-se num campo

epistemológico fronteiro, ou melhor, interdisciplinar, pois há convergências teóricas e conceituais entre elas. De um lado, a semiótica dispõe de figuras, temas e isotopias; do outro, há os símbolos, as imagens e os Regimes Diurno e Noturno do imaginário. Embora sejam conceitos aparentemente diferentes, Martins (2009) considera que eles, dentro de suas respectivas teorias,

passam a registrar diversos pontos em comum ao longo de sua trajetória. São esses pontos que se pretendem agrupar em um modelo integrado de análise discursiva, enfatizando-se que o rigor da forma contemplado pela primeira teoria pode ser bastante enriquecido com a observação do conteúdo característica da segunda (MARTINS, 2009, p. 539).

No nível discursivo, como proposto pela semiótica greimasiana, as imagens simbólicas podem envolver as figuras ou se fundir a elas e aos temas do discurso. Segundo Martins (2009, p. 538), essas imagens “revelam-se como elementos de natureza isotópica, recebendo o estatuto de figuras na semiótica discursiva”. Isso explica e justifica a observação, descrição e formalização delas. Depois dessas descrições e análises, torna-se possível dizer se os textos, sobretudo os narrativos, são de natureza figurativa ou temática, científica ou literária, diurnos ou noturnos, dependendo de sua narratividade. Além disso, apoiados em Martins (2006; 2009), sublinhamos que a interdisciplinaridade entre as duas teorias se realiza a partir da análise do nível discursivo do texto, pois é nele que a manifestação do imaginário se torna significativa.

Durand (2002), por sua vez, diferencia dois conceitos muito importantes: a imaginação e o imaginário. O primeiro é a faculdade de perceber, recriar ou articular imagens; o segundo é a maneira como podem ser feitas essas atividades, ou seja, como essa faculdade pode ser operacionalizada. Durand (2002), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, mostra que a imagem simbólica é “como uma forma transformável” que se constitui por uma “estrutura mais geral” (DURAND, 2002, p. 64) nomeada de “Regime”. Nesse sentido, os Regimes Diurno e Noturno acomodam diversas imagens – símbolos, esquemas, arquétipos – que se organizam e se submetem à polaridade inerente à sua manifestação simbólica por meio de esquemas estruturais do imaginário.

Durand (2002) reconhece que o imaginário se manifesta por meio de dois grandes grupos de imagens, os quais se chamam “Regimes”. Em resumo, esses regimes podem ser sintetizados da seguinte maneira: a) O Regime Diurno do Imaginário está

ligado à noção de verticalidade e compreende as imagens de dois subgrupos. O primeiro é “As faces do Tempo”, que compreende símbolos teriomórficos (relativos à animalidade), nictomórficos (relativos à noite) e catamórficos (relativos à queda). O segundo chama-se “O Cetro e o Gládio” e compreende os símbolos ascensionais (elevação), os espetaculares (relativos à visão) e os diairéticos (símbolos da divisão); b) O Regime Noturno, por sua vez, liga-se ao sentido de fusão e de harmonização e contém as imagens de intimidade, de calor, de alimento ou de substância. Também se subdivide em dois subgrupos: “A Descida e a Taça”, com os símbolos da inversão, da intimidade e os míticos; e o subgrupo “Da Moeda ao Bastão”, com os símbolos cíclicos, do esquema rítmico ao mito do progresso.

Com base em Martins (2006), compreendemos que as interfaces da semiótica greimasiana, com o imaginário durandiano, constituem-se num campo epistemológico fronteiriço, ou melhor, interdisciplinar, pois há convergências teóricas e conceituais entre elas. Para chegar a essa conclusão, Martins (2006) estudou a obra individual de Greimas, “Da imperfeição”, junto às considerações de Gilbert Durand, com o objetivo de propor um modelo integrado (e interdisciplinar) de análise semiótica discursiva, em que semiótica e imaginário passem a oferecer metodologias analíticas possíveis para a percepção dos modos como as narrativas e os textos em geral são construídos e de como apreender seus sentidos. Sobre essa constituição e apreensão, Martins acrescenta que:

Se, por um lado, é evidente que o carácter simbólico dos signos, encontrado nos textos discutidos em *Da imperfeição*, diz respeito ao contexto discursivo que os acolhe, tornando-se susceptíveis de serem interpretados como tal em razão da isotopia construída e sobre a qual se efetua a ruptura reveladora de sentido para os sujeitos, por outro, não se pode desconsiderar a motivação semântica a que tais signos são expostos, e pela qual adquirem o estatuto simbólico já mencionado (MARTINS, 2006, p. 538).

Como vimos, a obra de Greimas (1966) mencionada, mostra-se como um avanço de toda a teoria semiótica em direção à compreensão da dimensão sensível da significação dos textos (literários, especialmente) em geral, pois ela “se abre com uma indagação relacionada ao componente figurativo da camada superficial, no nível discursivo, portanto, dos textos” (MARTINS, 2009, p. 532). Nessa obra, Greimas propõe o conceito de “estesia” e seu modo de presença a partir de experiências cotidianas. Na análise dos textos de Michel Tournier, Greimas (2017, p. 25) define a apreensão estética, ou “estesia”, como uma “relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor”, pois se trata sempre de um

acontecimento semiótico, cuja relação sensorial entre sujeito e objeto deve ser privilegiada.

A esse respeito, Landowski (2002, p. 127-128) acrescenta, na apresentação que faz da obra “Da imperfeição” (2002):

Isso permite entender que ao lado do sentido já “realizado”, base da semiótica tradicional do discurso enunciado, o objeto do qual se trata agora [...] seja sobretudo, o sentido em ato, tal como o experimentamos [...]. De acordo com esta perspectiva [...] já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sgnica. Temos que concebê-lo, antes, como o efeito [...] do modo como nos relacionamos com a própria presença dos “objetos”, quer se trate [...] de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza, ou do próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo da nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido (LANDOWSKI, 2002, p. 128).

Os efeitos de sentido emanam, portanto, de estruturas semióticas cujo desenvolvimento projeta o reflexo das experiências sensíveis dos sujeitos, pois elas incidem com os sentidos, atualizando-os e configurando-os por meio de um plano de expressão que submete o conteúdo a efeitos de sentido peculiares, tornando-os acontecimentos semióticos. Nessa perspectiva, a análise semiótica deve ser realizada, conforme o princípio da *imperfeição*, sendo este, além do efeito, uma “condição desviante do sentido” (MARTINS, 2009, p. 532), tal qual um parecer, em que o semioticista precisa ser sensível ao querer-poder-ser dos signos. Esse princípio novo se aplica não só à análise de textos literários, mas também àqueles que se ocupam do cotidiano, das práticas sociais em geral e que se encontram no âmbito das vivências humanas, ou, em outras palavras, no nível do vivido, até porque

[t]odo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (GREIMAS, 2012, p. 19).

Os questionamentos anteriores remetem-nos à complexidade da linguagem humana. As relações sgnicas e suas operações no processo comunicativo tornam-se, também, objeto da semiótica de Greimas, uma vez que o querer-ser dos signos é imprescindível à sua compreensão. Para esse querer-ser, é preciso também considerar os

sujeitos que integram a linguagem, a cultura e a sociedade e que impõem sentido (parecer) aos signos. Sobre essa integração, Martins (2009) acrescenta que:

Ao pensarmos na linguagem verbal e nos conteúdos que ela veicula, resultantes da capacidade de simbolização do ser humano, os questionamentos do semiótico não deixam de causar certo incômodo, afinal, trata-se de pensar a relação com os objetos e práticas significantes, notadamente o uso da linguagem, que nos acompanha ao longo de toda a vida. Assim, dobrar-se ante o poder-ser dos signos, sua aparência e as revelações que proporcionam é, justamente, o único meio de entendê-los (MARTINS, 2009, p. 532).

No nível discursivo, por exemplo, as imagens simbólicas podem envolver as figuras ou se fundir a elas e aos temas do discurso. Segundo Martins (2009, p. 538), essas imagens “revelam-se como elementos de natureza isotópica, recebendo o estatuto de figuras na semiótica discursiva”. No que se refere ao conceito de isotopia, Greimas e Courtés (2011, p. 276) afirmam tratar-se da “recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas [...] que sustentem as configurações discursivas”. Dessa forma, o estruturalismo figurativo de Durand (2002) passa a oferecer um eixo de orientação à análise da coerência semântica instaurada pela cadeia isotópica do discurso no nível superficial da análise.

Dado esse contexto, para caracterizarmos, de forma interdisciplinar, as diferenças do imaginário e da narratividade na contística de Edgar A. Poe, consideraremos a classe dos adjetivos, cujo emprego denota certa subjetividade à enunciação literária; esta, por sua vez, materializa-se via enunciados ao longo da estruturação textual. Nesse processo, o uso dos adjetivos se torna um recurso semântico-estilístico capaz de singularizar a contística edgariana.

1. Estruturas fundamentais

“Morella”, conto de Edgar A. Poe, foi publicado pela primeira vez no *Southern Literary Messenger*, em abril de 1835. Numa carta de dezembro desse mesmo ano endereçada a Nathaniel Beverley Tucker, Poe (1835, s.p.) evidencia sua preferência por esse conto, quando afirma: “o último conto que escrevi foi ‘Morella’ e ele foi o melhor [...]. No momento, não tendo tempo algum para as minhas mãos, por causa das obrigações editoriais, não posso escrever nada que valha a leitura”². Contudo, depois ele

² Tradução livre de “*At present, having no time upon my hands, from my editorial duties, I can write nothing worth Reading*”.

finaliza outros textos como “Lion-izing”, “Hans Phaal” e “Loss of Breath”, também publicados no *Magazine*.

A respeito da origem do nome Morella, Mabbott (1968) tem uma hipótese. Para ele, Edgar A. Poe inspirou-se na espanhola Juliana Morella (1594-1653), a primeira mulher a receber um título universitário, como consta no *The Lady's Book*, de setembro de 1834, num artigo intitulado “Mulher celebrada na Espanha por seus extraordinários poderes da mente” (MABBOTT, 1968, p. 221-222), para dar nome ao conto e a sua personagem central. Assim como Juliana Morella, a personagem Morella de Poe é engenhosa, inteligente e estudiosa, e demonstra possuir uma incrível sabedoria acerca das coisas do mundo e de si mesma.

De acordo com Bellin (2010), o conto “Morella” é narrado por um homem cujo nome não é revelado. Desde seu encontro com Morella, esse homem é “levado a conhecê-la por acaso”, ele diz que sua alma “ardeu em chamas que nunca antes conhecera” (POE, 2001, p. 198). Depois disso, o narrador afirma: “o destino conduziu-nos juntos ao altar” (POE, 2001, p. 198); daí, eles se casaram. Apesar de viverem uma vida a dois, o narrador deixa claro que nunca falou “de paixão” ou pensou “em amor” (POE, 2001, p. 198) em relação a sua esposa.

Martens (2013, p. 53) afirma, sobre o narrador, que “é óbvio que Morella possui a posição superior na relação com o narrador, especialmente no nível intelectual”, até porque ela parece “ser um ser sobrenatural que não pode ser nem derrotado e nem dominado” (MARTENS, 2013, p. 54). Nessa perspectiva, Martens diz que:

O conhecimento de Morella triunfa, uma vez que seus estudos espirituais se sobressaem sob os estudos racionais do narrador. Na realidade, ela prova e incorpora suas teorias sobre identidade e regeneração. Sem dúvidas, ela é espiritualmente superior, até mesmo após a sua morte (2013, p. 55).

Além disso, sobre a personagem Morella, o narrador assegura “que seus talentos não eram de ordem comum, sua força de espírito era gigantesca” (POE, 2001, p. 198). Morella é uma estudiosa das artes do ocultismo ou do paranormal, temas que eram o “seu estudo favorito”. A erudição de Morella provém da educação recebida em Presburgo, cidade húngara conhecida como centro de Arte Negra. Ela também estudava filósofos alemães, como Fichte e Schelling. Esses estudos fizeram com que seu esposo se interessasse pelos estudos de Morella, especialmente por sua “eficaz influência do costume e do exemplo” (POE, 2001, p. 198). Durante uma sessão de leitura, o narrador

começou a sentir algo originado de uma “filosofia morta”. No momento do acontecimento, o homem sentiu que Morella colocava a mão sobre a dele. E essa postura o assustou.

Em seguida, o narrador salienta que Morella está doente mesmo sem um prognóstico específico:

Fenecia dia a dia. Por fim, uma rubra mancha se fixou, firmemente, na sua face e as veias azuis de sua fronte pálida se tornaram proeminentes; por instantes minha natureza se fundia em piedade, mas, a seguir, meu olhar encontrava o brilho de seus olhos significativos e minha alma enfermava e entontecia, com a vertigem de quem olhasse para dentro de qualquer horrível e insondável abismo (POE, 2001, p. 200).

Antes da morte de Morella, o narrador sintetiza suas características. Para ele, ela é “erudita”. Esse adjetivo revela uma pessoa de muito conhecimento, instrução e saber; trata-se de uma mulher apreciável à luz do arquétipo da sabedoria. Entretanto, no final de sua vida, por meio de um deslizamento semântico na narrativa, o narrador destaca que “não podia suportar mais o contato de seus dedos lívidos, nem o brilho de seus olhos melancólicos”, pois Morella já não era mais a mesma.

Morella, então, morre:

– Este é o dia dos dias – disse ela, quando me aproximei. – O mais belo dos dias para viver ou para morrer [...] – Vou morrer [...] (POE, 2001, p. 200).

Ela [...] voltou o rosto sobre o travesseiro. Leve tremor agitou-lhe os membros e assim ela morreu, não mais ouvindo eu a sua voz (POE, 2001, p. 201).

Em seguida, há o nascimento da filha do casal:

– Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morella. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morella (POE, 2001, p. 200-201).

Por fim, o narrador afirma:

Entretanto, como o predissera ela, seu filho, a quem, ao morrer, dera à vida, que só respirou quando a mãe deixou de respirar, seu filho, uma menina, sobreviveu. E, estranhamente, cresceu em estatura e inteligência, vindo a tornar-se a semelhança perfeita daquela que se fora (POE, 2001, p. 201).

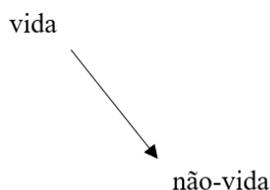
A criança citada é chamada pelo narrador de “Minha filha” ou “meu amor”, sem possuir um nome próprio. Além disso, o cenário onírico, neste conto, configura-se como o limite entre a vida e a morte de Morella. Entretanto, esse aspecto envolve as personagens centrais da narrativa e abre uma fissura entre o mundo dos vivos e dos mortos, como também reinventa a realidade que os cerca, conferindo-lhes consciência e sanidade, pois, segundo o narrador, Morella “parecia consciente de minha fraqueza ou de minha loucura, e, a sorrir, chamava-a Destino” (POE, 2001, p. 200).

Dado esse contexto inicial, no nível das estruturas fundamentais, o conto “Morella” tem seu processo de geração de sentido iniciado com a oposição semântica: vida x morte. Para Fontanille (2018), a sintaxe narrativa assegura que o trajeto de um sujeito nunca passa diretamente de um estado para o seu contrário, mas há sempre um passo intermediário, denominado contraditório, que realiza a negação dos polos contrários.

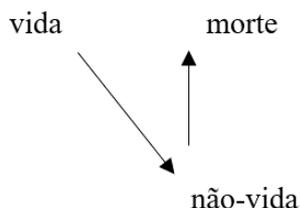
O termo “vida”, portanto, nesse caso, projeta o contrário, “morte”. Além disso, temos a “não-morte”, que é explorada no conto. Constatamos, por oportuno, que esses termos são complementares entre si. O traço contrário “morte” implica (ao menos supostamente) a ausência de “vida”, ou seja, seu contraditório “não-vida”. Assim, em “Morella”, só se pode visar a morte pela mediação dos “não-vivos” (espíritos, demônios, por exemplo). Então, o percurso empreendido pela sintaxe é: (+) vida - não-vida - morte (-).

No conto, a vida é sentida positivamente (elemento eufórico) por meio de uma semântica elementar, pois o narrador relata com angústia o que sentira ao desejar a morte de sua esposa doente: “me tornei furioso com a demora”, “amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais” (POE, 2001, p. 200). Contudo, perante a desvitalização de seu corpo (morte – elemento disfórico), Morella agarrava-se à vida: “agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias” (POE, 2001, p. 200).

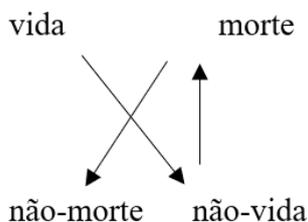
Dessa forma, a “não-vida” é não-eufórica e é caracterizada pelo momento em que Morella adocece:



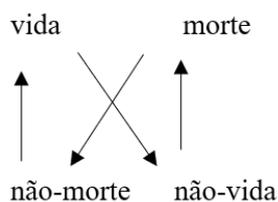
A morte, por sua vez, aparece, quando Morella falece, e o narrador não mais ouve sua voz:



A relação “não-vida” é explorada no conto em análise, pois, pouco antes da morte de Morella, ela diz ao narrador que morrerá, mas, de alguma forma, viverá (POE, 2001, p. 200): “jamais existiram esses dias em que podias amar-se... mas aquela a quem na vida aborreceste, depois de morta a adorarás” (POE, 2001, p. 200). Assim, esvai-se a vida de Morella, e, mesmo jovem e doente, com a sua morte, nasce uma criança, “que só respirou quando a mãe deixou de respirar” (POE, 2001, p. 200), cujo espírito e personalidade assemelham-se aos da mãe morta:



Dessa representação, ao lado da filha Morella, o narrador volta ao estado eufórico que o coloca em conjunção com o objeto-valor “vida”. Portanto, a não-vida x não-morte se configura como uma espécie de aforia, uma vez que os termos entre vida x morte são apenas uma lexicalização (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 284) dos contraditórios abstratos aplicados ao desenvolvimento da narrativa, embora, no texto em análise, “não-vida” seja sentida negativamente, pois está associada à doença. Por fim, temos:



Com base nessas considerações, temos no conto “Morella” o conteúdo mínimo fundamental com a negação da vida, sentida como eufórica (positiva), e a afirmação da morte, disfórica (negativa). Esse conteúdo é acrescido por outras oposições (temáticas) que se conjugam à primeira como, por exemplo, relação de juventude x maturidade, vida x não-morte, não-vida x morte, saúde x doença, obscuridade x clareza, inteligência x não-inteligência em que, certamente, estão arroladas a categoria semântica elementar sobre a qual se constrói o sentido do conto. Caracterizadas as estruturas fundamentais, trataremos da conversão das estruturas profundas em estruturas narrativas, etapa imediatamente superior no percurso gerativo. A elas, pois.

2. As estruturas narrativas

A sintaxe narrativa “deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo” e, portanto, importa-nos “descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada” (BARROS, 2005, p. 20). No conto, destacam-se dois sujeitos: “Morella”, como sujeito de estado, e o “narrador”, como sujeito do fazer, sendo este, inicialmente, responsável pelas ações transformadoras do conto. Sobre esses sujeitos, Greimas (2011, p. 107) afirma que o “sujeito de estado, ao contrário, se revela um paciente, ele recebe, passivo, todos os estímulos do mundo, inscritos nos objetos que o cercam”, como se vê no sujeito “Morella”.

No início do conto, o Sujeito “narrador” (ou do fazer) está em disjunção com o objeto-valor inteligência - F junção ($S \cup O$). Entretanto, seu querer/saber se revela por meio de seu interesse pelo conhecimento a ponto de ficar preso ao “labirinto” de estudos de sua esposa. Em relação às estruturas fundamentais da narrativa, o sujeito do fazer se apresenta em conjunção com a categoria “vida” - F junção ($S \cap O$ - vida); por isso, ele busca conhecer as coisas do mundo. “Morella” (ou sujeito de estado), pelo contrário, inicialmente, é descrita pelo narrador de Poe como aquela de “erudição profunda” (POE, 2001, p. 198), capaz de suscitar fascínio e desejo - ($S \cap O$ - inteligência), ou seja, está em conjunção com a categoria “vida” - F junção ($S \cap O$).

Os estados iniciais dos sujeitos da narrativa se alteram em relação à narratividade desenvolvida. Com o adoecimento de “Morella”, a doença passa a realizar sua performance, conduzindo-a à morte, sendo este seu limite, mas não seu fim. Dessa forma, o sujeito “Morella” entra em disfunção com a categoria “vida”, pois seu destino

está marcado por um trajeto negativo. O percurso disforizante de “Morella”, portanto, pode ser assim representado:

$$(S \cup O - \text{vida} / S \cap O - \text{morte}).$$

Essa mudança de estado evidencia a unidade operatória elementar da organização narrativa, ou seja, o PN.

Em relação ao conto “Morella”, descreveremos as narrativas mínimas encontradas. A primeira tem como enunciado de *fazer* o encontro casual do “narrador anônimo” (S1) com a sua amiga “Morella” (S2), relatado pelo narrador de Poe (2001, p. 198): “Levado a conhecê-la por acaso, há muitos anos, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu chamando que nunca conhecera”. No campo da semiótica, formalizamos com o seguinte esquema: PN = F encontrar [S1 (narrador) → (S2 (Morella) ∩ Ov (amizade, amor)], como se vê nas palavras do narrador de Poe (2001, p. 198): “conhecemo-nos, porém, e o destino conduziu-nos juntos ao altar”.

No curso da performance da doença, o narrador faz uma visita ao leito de Morella, sendo este o mais belo dos dias para “viver ou para morrer”. Nesta segunda narrativa mínima, o sujeito do fazer (o narrador) tem como função afagar o Sujeito “Morella”: “Beijei-lhe a fronte, e ela continuou: – Vou morrer [...]” (POE, 2011, p. 200). Na terceira, por sua vez, o Sujeito “Morella”, como sujeito do fazer, antes de morrer, diz: “Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! [...] E quando meu espírito partir, a criança viverá” (POE, 2001, p. 200). Disso, nasce a filha do casal.

Nessa direção, o conto “Morella” apresenta, no nível do conteúdo, uma narratividade que se desenvolve por meio das ações da narrativa, sendo esta concernente “a uma determinada classe de textos. Aquela é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...], quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 2002, p. 21), uma narrativa complexa.

No conto em análise, tem-se, entre outros, quatro programas narrativos de performance. Vejamos:

$$\mathbf{F:} \text{ matar } [S_1 (\text{Doença}) \rightarrow S_2 (\text{Morella}) \cup O_v (\text{morte})] \rightarrow [S_1 (\text{Doença}) \rightarrow S_2 (\text{Morella}) \cap O_v (\text{morte})]$$

F: possuir/usurpar [S_1 (Narrador) \rightarrow S_2 (Morella) \cup O_v (Morella)] \rightarrow [S_1 (Narrador) \rightarrow S_2 (Morella) \cap O_v (Morella)]

F: nascer [S_1 (Morella) \rightarrow S_2 (Filha) \cap O_v (nascimento/amor)] \rightarrow [S_1 (Morella) \rightarrow S_2 (Filha) \cup O_v (nascimento/amor)]

F: morrer [S_1 (Filha) \rightarrow S_2 (Filha) \cap O_v (vida)] \rightarrow [S_1 (Filha) \rightarrow S_2 (Filha) \cup O_v (vida)]

Nesse conto, os sujeitos envolvidos são representados pelos atores: “Narrador”, “Morella” e “Filha”. O actante “Narrador” desempenha o papel de Sujeito, Destinador e Manipulador. Seu interesse pelos estudos de sua esposa despertou seu querer, poder e saber-fazer, e, com isso, agora sujeito atualizado, o “Narrador” executa seu programa narrativo de performance. Para tanto, “Morella” se torna o sujeito de estado. Dessa forma, os actantes realizam os seguintes esquemas:

Quadro 1: Esquema actancial do “Narrador”

	O conto “Morella”, de Edgar A. Poe
Destinador	“Narrador”
Destinatário	“Morella”
Objeto valor	“Morella”
Adjuvante	“Amizade/Amor”

Com o amor de Morella, que é seu objeto/valor, o Sujeito “Narrador”, no seu papel de Destinador, manipula o sujeito “Morella”, pois “era com sentimentos de profunda embora singularíssima afeição que eu encarava minha amiga Morella” (POE, 2001, p. 198). Embora, há muitos anos, desde o primeiro encontro entre os dois, o narrador tenha relatado que sua alma ardeu em chamas, para ele “não eram, porém, as chamas de Eros” (POE, 2001, p. 198), mas um sentimento de “incomum significação” (POE, 2001, p. 198). Havia muita admiração por Morella; seus estudos, conhecimento e intelectualidade eram desejados pelo narrador. Essa admiração e esse desejo nos fazem entender que o sujeito “Narrador” objetivava usurpar tudo aquilo que sua esposa tinha de admirável, porém tudo isso não fora o bastante para amá-la.

Em face disso, o Sujeito “Narrador” estabelece uma relação de manipulação com o Destinatário “Morella” e vai procurar convencê-la a aceitar casar-se com ele -- senão um ou mais de seus objetos de valor poderão ser perdidos (sabedoria, amor e,

consequentemente, a vida). A estratégia usada para a persuasão aqui é a tentação, pois o Destinator apresenta valores que o destinatário busca alcançar (busca pelo conhecimento, por exemplo). Desse modo, o Destinator deve ainda transformar a competência do Destinatário, levando-o a um dever e querer-fazer. De posse de suas competências, o sujeito realizado recebe sua sanção: eles se casam (prêmio). Essa sanção permite-nos concluir que a performance do “Narrador” foi realizada. Contudo, o valor atribuído ao casamento pelos dois sujeitos é diferente. Para o narrador, “o destino conduziu-nos junto ao altar” (POE, 2001, p. 198), como o que lhe era desejado; “Morella” acreditava no amor e não no destino. Contudo, ela “evitava as companhias [...], ligando-se” ao narrador para fazê-lo “feliz” (POE, 2001, p. 198).

No segundo PN de performance, em que a “Doença” é o sujeito do fazer, e “Morella”, o de estado, temos o seguinte esquema actancial:

Quadro 2: Esquema actancial da “Doença”

	O conto “Morella”, de Edgar A. Poe
Destinador	“Doença”
Destinatário	“Morella”
Objeto valor	“Morte”
Adjuvante	“Narrador/Tempo”

Nesse programa narrativo, cuja transformação é mais intensa, isto é, principal, o Sujeito “Narrador” desempenha o papel de adjuvante do Sujeito “Doença”, pois passa a desejar, também, a morte de sua esposa. Daí, ele se questiona: “Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador, pelo momento da morte de Morella? Ansiei” (POE, 2001, p. 200). Além disso, o “Tempo” passa a realizar sua ação sobre o corpo de Morella, levando-a a fenecer dia após dia. Nesse cenário narratológico, o Sujeito “Doença” se torna o protagonista e realiza a performance que levará Morella à morte. De posse do saber e do querer-fazer, agora como sujeito realizado, a performance da “Doença” é constatada com a sua sanção: Morella morre. Esse prêmio é, ao mesmo tempo, um castigo ao sujeito de estado e a realização do desejo do Sujeito “Narrador”.

Em outro programa narrativo, a transformação ocorrida é o nascimento da filha do casal. Para tanto, é desenvolvido o seguinte esquema:

Quadro 3: Esquema actancial de “Morella”

	O conto “Morella”, de Edgar A. Poe
Destinador	“Morella”
Destinatário	“Filha”
Objeto valor	“Vida”
Adjuvante	“Narrador”

Ao desejar a morte de sua esposa, o Sujeito “Narrador” instaura outro percurso de sentido: o do nascimento de sua filha. Aqui, a vida é euforizada ao máximo, sentida como positiva, tornando-se um objeto a ser alcançado, contrapondo-se à morte de Morella: “E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morella” (POE, 2001, p. 200-201). O desejo por esse filho despertou o querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer e poder-fazer, sendo o Sujeito “Morella” realizado pelo fazer, tornando-se um Sujeito Destinador, pois seu filho, ou melhor, uma menina, como predissera Morella, “a quem, ao morrer, dera à vida, [...] sobreviveu” (POE, 2001, p. 201), sincretiza seu objeto de desejo e converte-se, depois, em um sujeito de estado. Agora, como sujeito realizado, a performance de Morella é concluída e constatada por sua sanção positiva, pois ocorre o nascimento de sua filha. Como demonstrado anteriormente, ao mesmo tempo, Morella recebe sua sanção negativa: a morte. Por isso, aquela deve morrer e esta, por meio daquela, sobreviver.

Por fim, há o último programa narrativo de performance. Vejamos:

Quadro 4: Esquema actancial da “Filha”

	O conto “Morella”, de Edgar A. Poe
Destinador	“Tempo”
Destinatário	“Filha”
Objeto valor	“Morte”
Adjuvante	“Narrador”

Nesse percurso narrativo, depois do nascimento da filha do casal, cujo nome é também Morella, o “Tempo” passa a agir, tornando-se o Sujeito Destinador. Como

destinatário, o Sujeito “Filha” é afetado pelo querer-fazer do Sujeito Destinador-Manipulador. Com o tempo, Morella filha, estranhamente, crescia em estatura e inteligência. Segundo o narrador, “estranho, na verdade, foi o rápido crescimento de seu tamanho corporal” (POE, 2001, p. 2001). O Sujeito “Tempo” se configura, portanto, como o sujeito do querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer e poder-fazer, realizado pelo fazer e pela obtenção dos valores desejados. Como Adjuvante, temos o “Narrador”, que colabora ao cuidar da jovem Morella. No entanto, a performance do Sujeito “Tempo” é concluída e seu objeto de desejo é alcançado (sanção): morte da Morella filha.

Analisando esses esquemas actanciais, constatamos que a carga semântica inicial sofre uma inversão, ou seja, torna-se negativa em relação à situação inicial. É, por meio das ações dos Sujeitos, que se desenvolve e se materializa essa inversão. As personagens encontram desfechos diferentes: o narrador vive; Morella, apesar do nascimento de sua filha, morre; a filha Morella, assim como a mãe, morre ao final do conto. No caso das personagens femininas, como demonstrado anteriormente, as transformações provam mais danos e instauram mudanças no curso da narratividade do conto. No início, por exemplo, trata-se de uma Morella bela, erudita e inteligente. Entretanto, Morella aceita se casar com o narrador, cujo amor lhe é negado, e tal decisão a condenará à morte, ou seja, a paixão é malevolente, perversa. Com isso, a doença e o tempo, ágeis que são, concluem suas performances. Mesmo com o nascimento (vida) da Morella filha, o conto termina com morte e mistério, ou melhor, com mais uma morte feminina.

Verificamos, assim, que o desejo de morte do narrador, que recai sobre sua esposa, configura-se como privação da liberdade de Morella, o que nos faz retomar a ideia de morte tão presente no conto. A vida plena de um ator se deve à morte do outro. O desenrolar das ações implica conexões contingentes que acentuam o grau de imprevisibilidade do desenlace e criam o sentimento de surpresa. Além disso, as estratégias narrativas edgarianas que ativam a narratividade do conto, como, por exemplo, a memória, o sonho, a paranoia do narrador e a sua metempsicose, aceleram os acontecimentos narrados, bem como despertam a atenção do narratário.

3. As estruturas discursivas

Esse é o nível de análise em que as formas abstratas do nível narrativo são revestidas por termos que lhe dão concretude. Desse modo, sua sintaxe apresenta a enunciação como produção do discurso. Sobre essa produção, Barros afirma que

[o] sentido narrativo depende das opções feitas, que remetem, em última instância, ao sujeito da enunciação. A estratégia narrativa não se confunde com as estratégias discursivas e textuais, diretamente relacionadas ao sujeito da enunciação, mas constitui o patamar narrativo mais próximo — a meio caminho, quem sabe — do discurso (2005, p. 43)

Com base no exposto, e a partir das marcas analisadas, podemos identificar no conto em análise uma debreagem enunciativa, pois há a projeção actancial do “eu”, espacial do “aqui” e temporal do “agora” por meio da qual se estabelece uma relação de proximidade entre o enunciador e enunciatário. Além disso, nesse conto, existe o discurso direto como “resultado de uma debreagem interna [...], em que o narrador delega a voz a um actante do enunciado” (FIORIN, 2016, p. 63), ou seja, esse conto apresenta uma instância enunciativa com os níveis semióticos diferentes.

Em “Morella”, o discurso direto é responsável por criar o efeito de realidade, pois Morella toma a palavra, mesmo que em poucas passagens do conto. Seu ponto de vista é revelado, e, com essa revelação, tomamos consciência de seu último feito: o nascimento de sua filha. A actoralização, com base na sintaxe discursiva, é desenvolvida no conto em primeira pessoa, com intervalos de fala concedidos à Morella, de modo que um simulacro de conversa passa a existir. Contudo, a subjetividade é enfatizada com a predominância do texto em primeira pessoa do discurso. Vejamos parte do diálogo entre o narrador e Morella:

- Este é o dia dos dias – disse ela [...]
 - O mais belo dos dias para viver ou morrer. [...]
 - Jamais existiram esses dias e que podeis amar-me [...]
 - Morella – exclamei. – Morella! Como sabes disto?
 (POE, 2001, p. 200-201).

A respeito dessa estrutura do diálogo, podemos encontrar ancoragem nos seguintes apontamentos de Fiorin (2016, p. 63): “as aspas ou dos dois pontos e o travessão marcam a fronteira entre as duas dimensões de enunciação distintas”. Considerando essa colocação, notamos que, especialmente, os verbos e os travessões demarcam a existência de diálogo entre o narrador e sua esposa no conto “Morella”. Com base em Fiorin, afirmamos que os verbos encontrados e analisados como, por

exemplo, “exclamei”, “indicam uma concomitância em relação a um marco temporal pretérito inscrito no enunciado, o que revela que a conversa é anterior ao momento da narração” (FIORIN, 2016, p. 64).

Além disso, pelo mecanismo de ancoragem temporal, a temporalização instala-se no texto a partir de figuras cronológicas, como “numa tarde de outono”, “folhas de outubro”, “dia a dia”, “hora após hora” (POE, 2001, p. 200), que, além de criar o efeito de sentido de verdade, alimentam o mistério do conto e impõem significação imprecisa do tempo da narrativa. Diferente desses aspectos, os verbos estão flexionados no pretérito, como, por exemplo, “era com sentimentos”, “fazia-me feliz” e “era, contudo, mulher”, que denotam anterioridade dos acontecimentos narrados em relação ao tempo presente, bem como indicam o desenrolar dos acontecimentos na sucessão narrativa, sinalizando as mudanças e as transformações dos sujeitos.

Em outro ponto, o tempo é sentido pelos sujeitos. As marcas deixadas por ele no corpo de Morella tornam-se perspectiveis ao narrador. A exemplo dessa tempo sentido, após o adoecimento de Morella e durante sua gravidez, o tempo, ou melhor, a passagem do tempo é enfatizada a fim de evidenciar seus efeitos, pois “com o tempo, a mancha rubra fixou-se com persistência em suas faces e as veias azuis na testa pálida tornaram-se proeminentes” (POE, 2016, p. 200).

No que tange à espacialização, o espaço de referência é restrito, sintetizado no “onde” está o narrador, isto é, no leito de morte de Morella, e se configura como um espaço pragmático, pois gera um efeito de realidade, embora sombrio e angustiante. Obtemos, desse efeito, a ideia de que o narrador sofre a angústia da morte, mesmo que em algum momento tenha desejado a morte de sua esposa. O espaço do *aqui* em contraposição a um espaço da narrativa gera o efeito de distanciamento daquele e de proximidade deste, o que completa a ideia do tempo pretérito.

No conto “Morella”, do ponto de vista da semântica discursiva, constatamos que a figuratização do discurso indica o tema da morte que vem interromper a vida e provocar angústia e sofrimento; as figuras são: “é uma felicidade sonhar”, “com o correr do tempo”, “sombra sobre minha alma” e “o céu dessa pura afeição se enegreceu”. A primeira figura, como parte do discurso, já no início do conto figuratiza o descontrole que o narrador relatará, pois o sonho “se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem” e é, por essas razões, “que o homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2001, p. 844). A segunda figura remete ao tempo vivido, à agitação e às incertezas que a passagem do tempo provoca, pois o tempo traz consigo a ideia de limite e reafirma a negatividade desse elemento no conto. A terceira, por sua vez, traz a sombra como aquela que se opõe à luz, que nos faz lembrar das coisas fugidias, irreais e mutantes, assim, a presença das sombras torna-se parte da figuratização do medo presente no conto. A quarta, por fim, reitera a ideia de tristeza, de descrença e de negatividade que preenche o texto de mistério e de medo.

Na configuração semiótica do discurso do medo, como vimos, o semantismo negativo das figuras é recorrente e desenvolve, no texto, algumas isotopias temáticas, como: a) a busca pela eternidade, pela vida após a morte, ou a impossibilidade do retorno da vida que cessou trazendo vida nova; b) o amor não correspondido; c) a admiração que provoca sentimentos malevolentes; d) a mulher, como desejo de morte. Portanto, o conto em análise é um texto temático-figurativo que se desenvolve em mais de uma isotopia temática com a concretização dos temas por meio de figuras. Em outras palavras, a presença dessas figuras indica o tema maior de que trata o conto: vida e morte, com aquela durando mesmo após a morte de uma das personagens, o que demonstra uma perspectiva antitética sob a qual os acontecimentos vividos foram narrados.

No campo das representações, a fragilidade feminina apresentada por Poe em “Morella” transforma-se em ameaça à masculinidade que anseia pela morte, como também traz à tona a maternidade, o poder da vida e do nascimento. Contudo, a imagem de Morella doente e grávida deixa entrever, tal como postulara Durand (2012), a ideia de separação, de dor e de ruptura. Sobre essa ideia, podemos recorrer às seguintes considerações de Durand (2012) para fundamentar essa perspectiva de separação, de dor e de ruptura, pois observamos que, antes do desmame, outra separação já havia acontecido para o bebê: o parto. Sobre esse acontecimento, Durand (2012) diz que “as primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 2012, p. 74).

Na imagem “penetrei, de coração resoluto, no labirinto de seus estudos” (POE, 2001, p. 199), ao remeter ao labirinto, o narrador evoca o imaginário feminino. Essa imagem, pois, pode ser compreendida como semelhante à vagina. O órgão sexual feminino é uma passagem, pois se oferece ao ciclo da vida. No conto, a vida é associada

ao saber, ao conhecimento e a razão. Ainda sobre essa imagem, o uso do verbo “penetrar” valoriza o sentido das ações, ao mesmo tempo, remete ao sofrimento, à dor, à invasão, e o adjetivo “resoluto” reitera o traço semântico da masculinidade prepotente, daquele que tem permissão, e é determinado em seus objetivos. De posse desses apontamentos, somos convencidos de que Morella possui um impulso racional característico do Regime Diurno das imagens, pois busca transgredir o desejo de morte que recai sobre si, bem como valoriza a consciência e se mostra insubmissa aos interesses de seu esposo, pois, como relata Morella: “Vou morrer e, no entanto, viverei”.

Ao morrer, no leito, a posição de Morella remete, novamente, aos símbolos catamórficos referentes à *queda*, à inibição e a toda e qualquer forma de ascensão. Como salienta o narrador de Poe: “quando os ventos silenciavam nos céus, Morella chamou-me a seu leito. Sombria névoa cobria toda a terra e um resplendor ardia sobre as águas e entre as bastas folhas de outubro na floresta, como se um arco-íris tivesse caído do firmamento” (POE, 2001, p. 200). Assim, na lembrança do dia da morte de Morella, ganham destaque as imagens cujo conteúdo semântico é negativo, como: “silêncio”, “sombria”, “névoa”, “ardência”, “águas”, “folhas” e “caía”.

Nesse mesmo instante, o nascimento de Morella filha ocorre sob uma atmosfera mórbida e cercada de espanto, cujo significado simbólico se preenche de catamorfia, pois se funde ao simbolismo da *queda* carnal, sexual e moral. Do ponto de vista do imaginário, a imagem de Morella mãe representa a desconstrução da mulher virginal e essa representação se dá por meio da maternidade, no nascimento de sua filha. Vida e morte se concretizam no círculo mãe e filho, sendo este revelador de uma ambivalência de forças contrárias ameaçadoras, terríficas, com possibilidade de coexistência dos contrários (vida e morte).

Em face do que consideramos até este ponto, portanto, constatamos que as imagens simbólicas que constelam sobre Morella remetem ao Regime Diurno do imaginário, pois são marcadas por nictomorfia e catamorfia, sendo regidas por símbolos antagônicos. A exemplo dessas marcas, a imagem do túmulo violado – “com minhas próprias mãos levei-a [Morella filha] ao túmulo” (POE, 2001, p. 203) – junto ao riso do narrador – “e ri, uma risada longa e amarga, quando não achei traços da primeira Morella no sepulcro em que depusitei a segunda” (POE, 2001, p. 203), pois “o túmulo serve para fixar, através de um sinal material, a alma do morto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 915). Diferente dessas imagens, “nas frases e expressões da

morta sobre os lábios da amada e da viva, encontrava eu alimento para um pensamento horrendo e devorador – para um verme que não queria morrer” (POE, 2001, p. 2002).

Nesse contexto, portanto, as imagens diurnas e seus símbolos negativos, junto a figuras do discurso do medo, no conto “Morella”, desdobram e reatualizam os significados das estruturas discursivas do texto analisado. Em última análise, reiteramos que a oposição fundamental do texto é vida x morte, devido não só aos programas narrativos que aparecem no nível narrativo do conto, e às figuras e temas de seu nível discursivo, mas também à imaginação diurna que potencializa aquele discurso, projetando no texto um imaginário preso ao Regime Diurno, o qual Durand (2012) estudou e sistematizou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em torno do imaginário de Durand (2012), o conto “Morella”, de Edgar A. Poe, revelou uma forte associação de suas imagens simbólicas com a negatividade da passagem do tempo. As estruturas semióticas, por sua vez, edificam-se sob contrariedades e condições que dão sentido ao texto. As imagens simbólicas que preenchem as estruturas do imaginário do sujeito narrador expressam angústia, medo e horror e, por essa expressão, inserem-se nos Regimes do imaginário. Além disso, constatamos que os procedimentos narrativos empreendidos no conto, no nível fundamental do percurso gerativo de sentido, evidenciam duas macroposições textuais que, depois, revestem-se de valor axiológico: vida x morte. No conto analisado, outras relações de sentido podem ser mencionadas: juventude x maturidade, vida x não-morte, não-vida x morte, saúde x doença, obscuridade x clareza, inteligência x não-inteligência. Essas relações servem de base à geração do sentido do conto.

A partir do nível narrativo, percebemos que a erudição de Morella era parte de sua vivacidade, pois ela era cheia de vida e alegre, embora doente e submetida aos desejos de seu marido. Após a performance da doença, com o auxílio da passagem do tempo, o fazer masculino deixa entrever sua superioridade, poder e violência, uma vez que Morella entrava em declínio e passava pela mais cruel transformação da contística de Poe: a morte. Portanto, nesse nível, o valor *disfórico* da morte em detrimento do valor *eufórico* da vida é enfatizado.

No último patamar do percurso gerativo de sentido, o processo de discursivização projeta isotopias figurativas junto às imagens simbólicas, especialmente, diurnas – sem desconsiderar as noturnas –, uma vez que estas imagens-símbolos foram valorizadas negativamente. Com essa valorização, as figurações do tempo e da morte não passavam de provocações para a negatividade, convite ao imaginário e a seus instrumentos simbólicos, até porque a imaginação atrai o tempo a fim de vencê-lo, destruí-lo e provocar medo e angústia. Nesse contexto simbólico, a hipérbole das imagens impulsiona o medo da morte, pois a hipérbole negativa se configura como cenário profícuo à antítese. Nesse sentido, por meio da constelação das imagens encontradas, é possível concluir que, mesmo sem a morte física de Morella, ela está cercada por imagens simbólicas que potencializam o medo e o terror e a conduzem à morte.

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4 Ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 5 Ed. São Paulo: Ática, 2011.
- BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Humanitas, 2002.
- BELLIN, G. P. *Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número)*. Trad. de Verada Costa e Silva. Ed. 16 Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- DURAND, G. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, DIFEL, Coleção Enfoques: Filosofia, 1998.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, G. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, 1982.

- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 10 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- FIORIN, J. L. *Introdução à linguística I*. 5 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011a.
- FIORIN, J. L. *Introdução à linguística II*. 5 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011b.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. 2 Ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II. Ensaio Semiótico*. Petrópolis: Vozes, 1975a.
- GREIMAS, A. J.; Courtés, J. *Dicionário de semiótica*. 2 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. 2 Ed. São Paulo, Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.
- GREIMAS, A. J. *Por uma teoria do discurso poético*. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Ensaio de semiótica*. Trad. de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1975b.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. 2 Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- LANDOWSKI, E. *De L'imperfection, o livro do qual se fala*. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. I). Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- MARTENS, E. *The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe*. Gante, University Ghent, 2013.
- MARTINS, G. V. *Semiótica e imaginário: caminhos para a apreensão do(s) sentido(s)*. 2006. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.
- MARTINS, G. V. Sobre semiótica e antropologia do imaginário. *Estudos Linguísticos*, São Paulo: p. 531-540, set.-dez., 2009.
- POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. ed. 4. Rio de Janeiro: Editora Nova Aquilar, 2001.

- POE, E. A. *Filosofia da composição*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado, 1845.
- POE, E. A. *Para Nathaniel Beverley Tucker*. Trad. livre, 1835. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/letters/p3512010.htm>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- SANTOS, J. L. M. *Interfaces semióticas com o imaginário durandiano na contística de Edgar A. Poe*. 2020. 104f. Dissertação (Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás – UEG, 2020, Anápolis.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.