

ANÁLISE DO DISCURSO DE TEXTOS DA ESFERA LITERÁRIA: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES



Anísio Batista Pereira
(Organização)

ARCO
EDITORES ● ● ●



**ANÁLISE DO DISCURSO DE TEXTOS DA ESFERA
LITERÁRIA: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES**

**Anísio Batista Pereira
(Organização)**

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Análise do discurso de textos da esfera literária
[livro eletrônico] : reflexões e possibilidades /
organizador Anísio Batista Pereira. -- 1. ed. --
Santa Maria, RS :
Arco Editores, 2021.

PDF

Vários colaboradores.
ISBN 978-65-00-16555-5

1. Análise do discurso literário 2. Análise
literária 3. Textos - Interpretação I. Pereira,
Anísio Batista.

21-55375

CDD-808.0014

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise do discurso literário 808.0014

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

10.48209/978-65-00-16555-5

1.ª Edição - Copyright© 2021 do autor.

CONSELHO EDITORIAL

Msc. Ivanio Folmer -
UFSM- Santa Maria/RS

Msc. Gabriella Eldereti Machado –
UFSM – Santa Maria/RS

Dr. Adilson Tadeu Basquerot e Silva
Centro Universitário para o Desenvolvi-
mento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI)

Msc. Jesica Wendy Beltrán -
UFCE- Colombia

Dra. Fabiane dos Santos Ramos -
UFSM- Santa Maria/RS

Dr. João Riél Manuel Nunes Vieira de
Oliveira Brito -
UAL -Lisboa- Portugal.

Msc. Rodrigo de Moraes Borges -
UFSM- Santa Maria/RS

Dra. Alessandra Regina Müller Germani
- UFFS- Passo Fundo/RS

Dra. Micheli Bordoli Amestoy -
UFSM - Santa Maria/RS

Esp. Thais de Melo Amaral Machado -
UFV- Araxá/MG

Dr. Everton Bandeira Martins -
UFFS - Chapecó/SC

Cássio Rodrigo Aguiar -
UFSM- Santa Maria /RS

Dr. Erick Kader Callegaro Corrêa-
UFN - Santa Maria/RS

Dr. Pedro Henrique Witches -
UFES - Vitória/ES

Msc. Luiza Caribunck Godoi -
UFRGS- Porto Alegre/RS

Msc. Alberto Barreto Goerch -
UNISINOS-São Leopoldo/RS

Dr. Mateus Henrique Köhler -
UFSM- Santa Maria/RS

Msc. Yosani Morales Martínez -
UFSM - Santa Maria/RS

Msc. Alisson Galvão Flores -
UFSM- Santa Maria/RS

Dra. Liziany Müller Medeiros -
UFSM- Santa Maria/RS

Dr. Camilo Darsie de Souza -
UNISC- Santa Cruz do Sul/RS

Murilo Vasconcelos Machado -
PUC- Pelotas/RS

João Felipe Llehmen -
UNISC- Santa Cruz do Sul/RS

Msc. Claudionei Lucimar Gengnagel -
UPF - Passo Fundo/RS

Msc. Sandi Mumbach –
UFSM – Santa Maria/RS

Esp. Ana Paula Visintainer Coelho -
UFSM- Santa Maria/RS

Dra. Aline Ferreira Pain -
UFSM- Santa Maria/RS

Msc. Itagiane Jost -
IFFar - São Vicente do Sul/RS

Msc. Flávio Cezar dos Santos
-SMEDSC- Chapecó/sc

Msc. Gabriel de Oliveira Soares -
UFN - Santa Maria/RS

Dr. Dioni Paulo Pastorio -
UFRGS - Porto Alegre/RS

Msc. Natana Pozzer Vestena –
UFSM – Santa Maria/RS

Msc. Sara Beatriz Eckert Huppel -
SEDUC/RS- Santa Maria/RS

Dra. Janete Webler Cancelier
UFSM – Santa Maria/RS

Dra. Maria Cristina Rigão Iop -
UNISC - Santa Cruz do Sul/RS

Msc. Francisco Odécio Sales
Instituto Federal do Ceará (IFCE)

Msc. Fagner Fernandes Stasiaki-
URI

Msc. Camila do Nascimento Cultri
Universidade Federal de São Carlos

Dr. Leonardo Bigolin Jantsch-
UFSM- Palmeira das Missões/RS

Dr. Leandro Antônio dos Santos-
UFU– Uberlândia/MG

Dr. Rafael Nogueira Furtado
UFJF- Juiz de Fora/MG

Adilson Cristiano Habowski-
Universidade La Salle - Canoas/RS

Dra. Angelita Zimmermann -
UFSM- Santa Maria/RS

Msc. Anísio Batista Pereira -
UFU - Uberlândia/MG

Esp. Dennis Soares Leite-
UFSCar-São Carlos/SP

Msc. Juliane Paprosqui Marchi da Silva-
UFSM- Santa Maria/RS

Dra. Francielle Benini Agne Tybusch –
UFN - Santa Maria/RS

Msc. Martiéli de Souza Rodrigues -
UFSM – Santa Maria/RS

Msc. Taciana Uecker -
UFSM – Santa Maria/RS

Msc. Helena Maria Beling -
UFSM – Santa Maria/RS

Apresentação

Os estudos discursivos têm conquistado largo espaço no cenário brasileiro, tendo em vista que se trata de uma linha de pesquisa considerável em inúmeras universidades nacionais e ganhado adeptos de modo significativo. As formulações teórico-metodológicas nesse campo disciplinar, ao longo da história, têm passado por avanços e transformações, com a emergência de novos objetos de estudos, não se limitando a pesquisas de textos políticos como se observa nos seus primórdios. Nessa evolução, várias outras modalidades de *corpus* têm sido pesquisadas, como por exemplo a mídia, imagens, e também se estendendo para textos literários, estes parecem ser a grande tendência das investigações na contemporaneidade.

O discurso literário apresenta suas especificidades que o diferenciam de outros discursos, pelas múltiplas possibilidades de significações/sentidos que dele advêm, além da autoria, conceito bastante problematizado por alguns teóricos, tendo em vista a função-autor empregada aos escritores da literatura. Trata-se de uma linguagem que foge das situações cotidianas das práticas discursivas, sendo uma linguagem por ela mesma, que é produzida, na maioria das vezes, de modo transgressor nesses gestos de escrita.

Nesse cenário de investigações, vários escritores e temáticas têm sido objetos de estudos, considerando a relevância das análises discursivas desses *corpus* para a própria compreensão de uma realidade social em determinado momento na história. E a literatura, em especial a brasileira, constitui-se em um terreno fértil para esses apontamentos, pelos rastros de seu percurso histórico, em vários aspectos, que são materializados nesses discursos literários. Temáticas que abrem possibilidades de discussões e abrem possibilidades de rompimento de sentidos arraigados e a construção de outros.

Pensando nessas possibilidades e tomando por base esse campo teórico-metodológico de investigação, a presente coletânea reúne treze capítulos, de autores professores e pós-graduandos de várias universidades brasileiras. As temáticas também são diversificadas, bem como os escritores brasileiros e estrangeiros que foram tomados como objetos. Além de poemas e romances, verifica-se, também, a presença de estudos musicais e imagéticos, diversidades que fortalecem os olhares dos pesquisadores acerca das investigações sobre as temáticas diversas. Ressalta-se

que estabelecer um diálogo entre a literatura com outras formas de artes enriquece as reflexões no âmbito das pesquisas.

No que concerne às temáticas abordadas, a literatura goiana se faz presente, tendo como investigação a memória no poema “Antiguidades”, integrante do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, de Cora Coralina, publicado em 1965. Para tanto, o suporte teórico-metodológico utilizado foi a AD francesa, em especial os pressupostos pecheutianos.

Por outro ângulo, a Análise Crítica do Discurso também se encontra fecunda neste e-book, sendo que em um dos capítulos é traçada uma aliança entre literatura e psicologia. Nesse contexto de linguagem, salienta-se que o recorte literário se afirma nas “gramatologias”, que seriam a interconexão entre as especificidades linguísticas, e também as literárias, que dizem respeito aos sujeitos, a personalidade. O foco conceitual se fixou nas formulações habermasianas no que tange à comunicabilidade humana, pelas suas ações sociais.

O processo de subjetivação do sujeito é abordado em *Lavoura Arcaica*, primeiro romance de Raduan Nassar, publicado em 1975, com destaque para a sexualidade como dispositivo que atravessa a constituição do sujeito. Na direção das problematizações foucaultianas sobre os modos de subjetivação, o autor aponta para as formações históricas e culturais brasileiras, como condições de possibilidade que norteiam essa constituição, assim como são abordadas no romance.

A autoria é abordada de forma bastante detalhada, sob o ponto de vista de vários teóricos da AD francesa, de modo a distinguir autoria e sujeito em um texto literário. Não se trata do indivíduo empírico, nem o sujeito materializado no discurso. Essa instância discursiva é bastante pertinente quando se trata de um nome próprio, envolvendo questões jurídicas, políticas, históricas e culturais que condicionam essa função a alguém.

Uma temática bastante atual e discutida na contemporaneidade e abordada neste livro é a masculinidade, tema polêmico que carece atenção e remete a valores e construções de identidades de gêneros que vêm sendo problematizadas atualmente. Atentar-se para as maneiras como essas identidades têm sido observadas historicamente constitui-se em uma postura relevante. A literatura tem abordado essas temáticas, em personagens com representações que provocam debates e reflexões,

o que foi feito a partir de três contos de James Joyce, os quais integram o livro *Dublinenses*, publicado em 1914: “As irmãs” (Infância); “Dois galantes” (adolescência) e “Uma pequena nuvem” (maturidade). Além dessa constituição masculina, a imagem da mulher é também abordada nas pinturas *Judith I* (1901), de Gustav Klimt, e *Mulher Nua* (1910), de Egon Schiele, que se direciona para um caráter transgressor, em especial o estereótipo em relação ao corpo biológico, discursos que dialogam com outras obras de arte.

Na AD, o enunciado é considerado na sua superfície que, além do que é dito (ou um já-dito) há também um não-dito, que são as condições de produção que lhe atribuem sentidos e/ou aquilo que fica nas entrelinhas. Essa temática é abordada na obra *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector, lançado em 1968, tendo em vista os silenciamentos de certos enunciados e o que inclui na ordem do dizível em cada momento histórico. Na literatura infantil, por exemplo, os discursos são leves e produzidos de maneira trabalhada para seus leitores, além de proibições em relação a certos discursos. Essa investigação rumo também para a metáfora da faca, observada em Guimarães Rosa, que pode esconder dizeres ideológicos, carecendo de desvelamentos por meio de suas condições de produção que condicionam seus sentidos, apresentada em um dos capítulos. O autor delimita seu recorte com a metáfora “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo”, considerando suas diferentes condições de produção, constante na coluna do jornal “Risada e meia”, de 1954, e no prefácio “Aletria e hermenêutica”, de Tutaméia (Terceiras estórias), de 1967.

A relação entre infância e escrita poética é investigada sob a perspectiva discursiva e tomando como recorte para análise dois poemas de Manoel de Barros: “VIII” da primeira parte de *O guardador de águas* (1989) e “O menino que carregava água na peneira”, de *Exercícios de ser criança* (1999). Por meio desse *corpus*, é possível apontar que o criar do poeta se assemelha ao brincar da criança, em especial pelas palavras, por seu caráter transgressor quanto ao uso da linguagem.

Esse vínculo direto entre práticas discursivas e constituição de sujeitos de uma época podem ser observados em trabalhos envolvendo músicas. Esse vínculo pode ser comprovado em pesquisas sobre a relação entre a música sul-matogrossense e seu papel na constituição dos sujeitos dessa região, com destaque para o espaço

pantaneiro e artistas como Almir Sater, Paulo Simões, Geraldo Roca, dentre outros, que têm “inventado” uma cultura singular do Mato Grosso do Sul.

Além disso, cenas de enunciação e marcas de historicidades se fazem presentes em capítulos que tomam por base a obra *Todos os Nomes*, do escritor português José Saramago, lançado em 1997 e *O outro céu*, conto integrante do livro *Todos os fogos o fogo*, publicado em 1966, do escritor argentino Julio Cortázar. Essas análises sinalizam aspectos culturais e ideológicos que configuram as práticas discursivas e atribuem seus sentidos possíveis.

Boa leitura!

Santa Maria/RS, janeiro de 2021.
ANÍSIO BATISTA PEREIRA - Organizador

SINOPSE DOS ARTIGOS QUE COMPÕEM A OBRA

O capítulo intitulado “Poemas dos becos de goiás e outras estórias mais sob o olhar discursivo” de autoria de Maria Aparecida Percigili Brina, constitui-se na relação de interface entre Língua e Literatura, por meio do estudo de uma obra literária sob o viés da teoria discursiva, ancorados na Análise de Discurso francesa, apresentamos a análise do poema “Antiguidades”, recortado do Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais (1965).

No capítulo “A análise crítica do discurso segundo Habermas: um recorte “literário-psicológico” de Giovanna Martins Sampaio, traz a discussão da análise do discurso e a “AC” (ação comunicativa habermasiana).

O capítulo “Tecnologias disciplinares de subjetivação do sujeito em lavoura arcaica, de Raduan Nassar” de autoria de Sandrelli Santana dos Passos, apresenta uma parte dos estudos que estão sendo realizados em torno do tema “Sujeito, subjetividade e reflexões sobre práticas discursivas de sexualidade em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar”.

Em “Discursos autorais, nome de autor e enunciado complexo” de Lucas Piter Alves-Costa, traz como propostas deste trabalho: discutir o conceito de discurso autorial, com foco na Literatura tomada com instituição discursiva, a partir de Costa (2016); discutir as noções de autor e nome de Autor a partir de interpretação e síntese das teorizações de Foucault (2009), Bakhtin (1997), Barthes (2004), Maingueneau (2009, 2010); em seguida, apresentar a noção de enunciado complexo formulada em Costa (2016) a partir dos autores supracitados.

O capítulo “Retratos masculinos em dublinenses, de James Joyce: uma análise linguístico-discursiva”, de Leonardo Antonio Soares, tem como objetivo analisar a identidade e representação masculina em três contos de Joyce, uma vez que o universo masculino retratado pelo autor assume status paradigmático nos contos, onde muitas vezes o homem de classe média real, reflexivo e frustrado é contrastado com a imagem social que se espera dele.

Em “Guimarães Rosa e a metáfora da faca: discurso, condições de produção e silenciamentos” de Susanah Yoshimi Watanabe Romero, busca compreender a constituição do sujeito e dos sentidos, por meio de uma análise semântico-ideológica.

O capítulo “Discurso, infância e escrita poética em Manoel de Barros” de Anísio Batista Pereira, traz a discussão da especificidade de se trabalhar com um corpus que se apresenta como uma criação artística, em que seu discurso se diferencia dos demais por fugir de uma ordem convencional e funciona por meio de uma fantasia, sem dúvida há um poeta que merece ser elencado nesse percurso.

Em “A mulher que matou os peixes - o dito não dito de Clarice Lispector” de Stefany Joyce Ferreira Avansini, propõe-se a analisar a obra A mulher que matou os peixes a partir da Análise de Discurso de orientação francesa (AD) seguindo dois aspectos que compõem o conjunto dos dispositivos teóricos, o dito e o não dito.

O Capítulo “Pela janela musical, Mato Grosso do Sul” de Flávio Zancheta Facioni, tem como objetivo trazer um recorte de minha dissertação de mestrado, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), defendida em fevereiro de 2020, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas (CPTL), sob a orientação da Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza.

O capítulo intitulado “O discurso transgressor das “mulheres” de Gustav Klimt e Egon Schiele” de Vilma Rodrigues Mascarenhas, busca interpretar o caráter transgressor das mulheres nas pinturas Judith I (1901), de Gustav Klimt, e Mulher Nua (1910), de Egon Schiele, considerando os aspectos históricos e sociais que influenciaram os artistas na construção do discurso ideológico, no tocante à imagem da mulher nas referidas obras, sob as diferentes vozes que ecoam das pinturas no campo estético da polifonia apresentada por Bakhtin (2003).

Em “As cenas de enunciação presentes na obra todos os nomes, de José Saramago” de Ana Caroline de Carvalho Paiva, buscou identificar a maneira como José Saramago organiza seu discurso na obra bem como estão distribuídas as cenas enunciativas.

No capítulo “Marcas da historicidade na narrativa ficcional o outro céu , de Julio Cortázar” de Nilva Braga Monteiro, buscou refletir acerca da historicidade do gênero discursivo bem como sua relação com outros textos, sendo está relação profícua na interpretação de um texto literário

SUMÁRIO

POEMAS DOS BECOS DE GOIÁS E OUTRAS ESTÓRIAS MAIS SOB O OLHAR DISCURSIVO.....14

Maria Aparecida Percigili Brina

A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO SEGUNDO HABERMAS: UM RECORTE “LITERÁRIO-PSICOLÓGICO”.....31

Giovanna Martins Sampaio

TECNOLOGIAS DISCIPLINARES DE SUBJETIVAÇÃO DO SUJEITO EM LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR.....42

Sandrelli Santana dos Passos

DISCURSOS AUTORIAIS, NOME DE AUTOR E ENUNCIADO COMPLEXO.....59

Lucas Piter Alves-Costa

RETRATOS MASCULINOS EM *DUBLINENSES*, DE JAMES JOYCE: UMA ANÁLISE LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA.....76

Leonardo Antonio Soares

GUIMARÃES ROSA E A METÁFORA DA FACA: DISCURSO, CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E SILENCIAMENTOS.....94

Susanah Yoshimi Watanabe Romero

DISCURSO, INFÂNCIA E ESCRITA POÉTICA EM MANOEL DE BARROS.....110

Anísio Batista Pereira

A MULHER QUE MATOU OS PEIXES - O DITO NÃO-DITO DE CLARICE LISPECTOR.....127

Stefany Joyce Ferreira Avansini

PELA JANELA MUSICAL, MATO GROSSO DO SUL.....138

Flávio Zancheta Faccioni

**O DISCURSO TRANSGRESSOR DAS “MULHERES” DE GUSTAV
KLIMTE EGON SCHIELE.....159**

Vilma Rodrigues Mascarenhas

**AS CENAS DE ENUNCIÇÃO PRESENTES NA OBRA *TODOS OS
NOMES*, DE JOSÉ SARAMAGO.....174**

Ana Caroline de Carvalho Paiva

**MARCAS DA HISTORICIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL *O OUTRO
CÉU*, DE JULIO CORTÁZAR.....189**

Nilva Braga Monteiro

SOBRE O ORGANIZADOR.....205



POEMAS DOS BECOS DE GOIÁS E OUTRAS ESTÓRIAS MAIS SOB O OLHAR DISCURSIVO

Maria Aparecida Percigili Brina¹



1 brinageada@gmail.com; Maria Cláudia Teixeira (orientadora).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho constitui-se na relação de interface entre Língua e Literatura, pois propõe o estudo de uma obra literária sob o viés da teoria discursiva. Assim, ancorados na Análise de Discurso francesa, apresentamos a análise do poema “Antiguidades”, recortado do *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais* (1965), primeira publicação da escritora goiana Cora Coralina, tendo como objetivo principal compreender os efeitos de sentido pelo funcionamento da memória.

A obra *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, publicada quando Cora Coralina tinha um pouco mais de setenta anos, está organizada em duas partes. A primeira com vinte e seis poemas, e a segunda, com onze textos poéticos. Dentre os trinta e sete poemas que compõem a obra, selecionamos “Antiguidades”, que mostra a trajetória do eu lírico criado pela autora a partir de suas memórias de infância.

Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, Cora Coralina, nascida em Vila Boa de Goiás, no dia 20 de julho de 1889, foi uma poetisa e contista brasileira, filha de Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, desembargador nomeado pelo imperador Dom Pedro II e Jacyntha Luiza do Couto Brandão. Considerada uma das principais escritoras brasileiras, alcançou notoriedade com a publicação da obra *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais*, em 1965, quando tinha setenta e cinco anos de idade, apesar de escrever desde a juventude (REIS, 2011).

Em relação a sua vida escolar, Cora Coralina conta: “Na minha época não se passava de ano, mudava-se de livro. Passar do primeiro para o segundo livro já era uma grande vitória” (CORALINA, 1987, p.181). A autora chegou ao quarto livro, porque gostava muito de ler, e isso não era muito bem visto pelos pais: “Sempre fui considerada, pelos meus pais, uma criança desajustada, aquilo que os franceses chamam *détraqué*” (CORALINA, 1987, p. 181).

Apesar do preconceito existente contra a mulher intelectualizada naquele período, Cora Coralina não parava de ler e escrever. Aos catorze anos, publicou seus escritos nos jornais das redondezas, escandalizando as famílias tradicionais com a sua “malícia” e “irreverência”. Precisava, portanto, dedicar-se, árdua e concomitantemente, às tarefas domésticas, para compensar a malvista inclinação pela leitura (REIS, 2011).

Destinada ao casamento, assim como toda mulher à sua época, casou-se em 1910 com o advogado Cantídio Tolentino de Figueiredo Bretas, mudando-se para o Estado de São Paulo um ano depois (CAMARGO, 2007). A princípio enxergava o casamento como uma forma de libertar-se do mundo provinciano em que vivia, mas com o tempo percebeu que a situação não era bem está. Anos depois referia-se amargamente ao marido:

Ele tinha a tara do ciúme, de dia e de noite. Não posso falar bem do meu marido. Era mais culto, e eu, mais inteligente. Ele não me perdoava isso. Não pude me apegar a ele porque não me deu nenhuma oportunidade para isso (CORALINA, 1987, p. 181).

No Estado de São Paulo, Cora Coralina viveu durante quarenta e cinco anos. Residiu primeiramente no interior, nas cidades de Avaré e Jabuticabal, chegando à capital em 1924. Ao chegar em São Paulo, precisou permanecer trancada em um hotel em frente à Estação da Luz, durante algumas semanas, porque os revolucionários de 1924 pararam a cidade. Em 1930, presenciou a chegada de Getúlio Vargas à esquina da Rua Direita com Praça do Patriarca. Um de seus filhos participou da Revolução Constitucionalista de 1932 (CAMARGO, 2007).

Ao completar cinquenta anos, a poetisa sofreu profunda transformação interior: “Perdi o medo”, disse a autora. A partir daí, nasceu de novo. Não atendia mais pelo nome de batismo (Aninha) e impôs a todos o pseudônimo que escolhera muitos anos antes: “Em Goiás existiam muitas Anas por causa da padroeira da cidade, e eu não queria ter xará. Cora vem de coração, Coralina é a cor vermelha” (CORALINA, 1987, p. 182). Como se pode observar, o gesto de autonegociar-se produz o efeito do novo, numa nova identificação.

Cora Coralina foi eleita “intelectual do ano” e contemplada com o prêmio Juca Pato da União Brasileira dos escritores, em 1983. Dois anos depois, em 9 de abril de 1985, com quase noventa e seis anos de idade, faleceu na cidade de Goiânia (REIS, 2011). Para as novas gerações, ficou a imagem de uma mulher com grande inteligência, que sabia ver as coisas com muita ternura, ao mesmo tempo em que revelava uma personalidade forte e dedicada.

Ela se posicionava francamente em favor do sexo feminino: “As mulheres são

fortes no dia em que organizarem seu partido político, quando deixarem de fazer campanha pelo marido, pelo irmão, pelo namorado ou amigo” (CORALINA, 1987, p. 183). Aos noventa e cinco anos, mostrava-se profundamente otimista: “Nunca escreverei uma palavra para lamentar a vida. O presente é incomparavelmente melhor do que o passado, assim como também o é o futuro em relação ao presente” (CORALINA, 1987, p. 183).

Pela trajetória da autora, que depois de atender ao que esperavam dela, escolheu seu nome e insistiu na escrita, um gesto que representa uma ruptura com o passado, apesar de seus poemas constituírem-se pela memória. Nesse jogo entre a memória e o dizer é possível observar efeitos de sentidos sobre o histórico e o social, bem como representações sobre o papel da mulher e da criança na sociedade da época delineando o papel social, ideológico e político da mulher no século XX.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A teoria que fundamenta nosso estudo é a Análise de Discurso (AD) francesa, pois “a análise de discurso trabalha com a materialidade da linguagem, considerando-a em seu duplo aspecto: o linguístico e o histórico, enquanto indissociáveis no processo de produção do sujeito do discurso e dos sentidos que (o) significam” (ORLANDI, 2007, p. 36-37).

De acordo com Eni Orlandi, a AD toma como objeto de estudo o discurso, definido como “como efeito de sentido entre locutores” (ORLANDI, 1994, p. 53).

[...] é no discurso que se pode aprender a relação entre linguagem e ideologia, tendo a noção de sujeito como mediadora: não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. O efeito ideológico elementar é o que institui o sujeito (ORLANDI, 1994, p. 54).

Para dar conta de seu objeto de estudo, que é o discurso, a AD toma como materialidade de análise o texto e procura “mostrar o funcionamento dos textos, observando sua articulação com as formações ideológicas” (ORLANDI, 1999, p.63). Dessa forma, podemos afirmar que na Análise de Discurso o texto é definido como uma unidade significativa em que os discursos são materializados. Conforme a autora, para compreender os efeitos de sentido desses discursos em funcionamento no

texto, é necessário referi-lo às suas condições de produção.

As condições de produção, enquanto dispositivo teórico e analítico, compreendem os sujeitos e a situação, e podem ser pensadas em sentido estrito e em sentido amplo. Em sentido amplo, deve ser considerado o contexto sócio-histórico, ideológico; já em sentido estrito, o processo das circunstâncias da enunciação, ou seja, o observável, aquilo que pode ser visto imediatamente. Assim, considerando nosso *corpus* de estudo, nossa materialidade textual, as condições de produção referem-se ao sujeito-autor, o modo como o texto circulou, quando, em que lugar e o contexto sócio-histórico e ideológico.

A memória faz parte das condições de produção e, pelo viés discursivo, não se trata da memória como lembrança que pode ser acessada como num álbum de fotos, mas da memória discursiva relacionada ao discurso. Então, podemos entender que a memória está voltada para o interdiscurso. Nas palavras de Orlandi (2010, p. 21), “a memória discursiva é trabalhada pela noção de interdiscurso: ‘algo fala antes, em outro lugar e independentemente’. Trata-se do que chamamos saber discursivo. É o já dito que constitui todo dizer”.

Orlandi assevera que há sempre um já-dito que sustenta o dizer, e esse já-dito é fundamental para compreender o funcionamento do discurso e a sua relação com os sujeitos e com a ideologia. Desta forma, segundo a autora, há uma relação entre o já-dito e o dizer, entre o presente e a memória, pois, para que as palavras tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido.

De acordo com Orlandi (2010, p. 17), com base em Pêcheux, o sentido “não existe em si mesmo (isto é, em uma relação transparente com a literalidade)”, mas é “determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (idem). Ou seja, as palavras significam segundo as posições daqueles que a empregam e recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas.

As formações discursivas, segundo Orlandi (2010, p. 17), “são a projeção, na linguagem, das formações ideológicas”. Isto é, a formação discursiva define-se como “aquilo que, numa formação ideológica dada, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito”. O sujeito, inconscientemente interpelado pela ideologia, portanto livremente assujeitado, inscreve-se numa forma-

ção discursiva e por ela é regulado, pois é a formação discursiva que determina o que pode ou deve ser dito.

Conforme os pressupostos da Análise de Discurso, o sujeito é descentrado, desta forma, Orlandi afirma:

Se é assim para o sujeito, constituída pela ideologia, a ideologia é vista como o imaginário que medeia a relação do sujeito com suas condições de existência. No discurso, o mundo é aprendido, trabalhado pela linguagem e cabe ao analista procurar aprender a construção discursiva dos referentes. A ideologia é, pois, constitutiva da relação do mundo com a linguagem, ou melhor, ela é condição para essa relação (ORLANDI, 1994, p. 56).

Portanto, para a AD, entre a relação do homem com a linguagem está a relação entre o sujeito e a ideologia. De acordo com Orlandi (1994), a ideologia é interpretação de sentidos em certa direção, determinada pela relação da linguagem com a história, em seus mecanismos imaginários.

Outra noção importante para o nosso estudo é a que se refere à função discursiva autor. Segundo Orlandi (2010, p. 24), “a função autor se realiza toda vez que o produtor de linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não contradição e fim”. O autor, na posição discursiva, é responsável pelos seus dizeres, “pois é suposto estar na origem”. O autor assume uma posição no texto e produz um evento interpretável.

O LUGAR DE CORA CORALINA NA LITERATURA BRASILEIRA: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

No final do século XIX, findado o período escravocrata no Brasil, nascia uma das principais poetisas goianas da literatura brasileira, Cora Coralina (1889-1845). Suas poesias, escritas entre o século XIX e início do século XX, são apreciadas e estudadas até os dias atuais.

A poetisa, no campo da literatura, é inserida na segunda fase modernista (1922), período posterior ao florescimento do Penumbrismo (entre 1910 e 1920). O Penumbrismo preparou o terreno para o Modernismo, considerando que os temas cotidianos e a prática do verso livre e regulares já estavam presentes no Penumbrismo. De

acordo com Cândido (2020, p. 68), “os melhores poetas penumbristas passarão ao Modernismo, como foi o caso de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto”. Para o autor, esse movimento é lembrado “não apenas como manifestação final de certas tendências simbolistas, sobretudo a esfumatura das percepções e do sentimento, por meio de um verso discreto e macio” (CÂNDIDO, 2020, p. 68). Transcorre sobre o modernismo como:

[...] um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico, dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência (1922) o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, depois das transformações mundiais da Guerra de 1914- 1918 (CÂNDIDO, 2020, p. 68).

O movimento literário no período Modernista resulta de impulsos internos e do exemplo europeu, o movimento inicia-se destacando o Futurismo “a civilização mecânica e o ritmo das grandes cidades, além de valorizar os componentes primitivos, que no Brasil fazia parte da realidade” (CÂNDIDO, 2020, p. 20). Justamente nesse período de grandes transformações no Brasil surge Cora Coralina como escritora, reconhecida mais tarde graças ao poeta Carlos Drummond de Andrade. O movimento modernista faz parte da nova etapa de poetas e escritores que destacam a realidade brasileira e que ganham força a partir da Semana de Arte Moderna no estado de São Paulo, em fevereiro de 1922 (CÂNDIDO, 2020). No entanto, a poetisa Cora Coralina, retrata o cotidiano a partir de sua posição de mulher e escritora.

Considerando o momento conturbado da política brasileira e a sociedade patriarcal e machista em que vivia, Cora Coralina é atravessada pela ideologia da época e em sua obra ressoam memórias do período escravocrata e da abolição da escravidão a partir das temáticas relacionadas a sua criação no interior do Estado de Goiás.

Para analisar o poema que constitui nosso *corpus* de estudo, devemos considerar que temos um sujeito autor feminino que tematiza o cotidiano a partir de suas memórias de infância, produzindo um efeito autobiográfico que, ao lembrar, produz efeitos de sentido para a história, para a sociedade e para os sujeitos. Nossa análise operacionaliza-se a partir de recortes do poema, tomado como materialidade textual.

ANÁLISE DO POEMA “ANTIGUIDADES”

O poema “Antiguidades” apresenta vinte estrofes (20) e cento e quarenta (140) versos em seu corpo estrutural. A estrutura do texto poético apresenta estrofes e versos, no entanto não é possível identificar rimas, pois o texto foi elaborado em um período Modernista, no qual a liberdade gramatical já era discutida na construção da narrativa poética. A memória central mobilizada na construção do poema é a “infância”, apesar de ser intitulado como “Antiguidades”. Destacam-se no poema as memórias sobre o tratamento dispensado às crianças naquele período, produzindo sentidos sobre o adulto, ao papel da mulher na sociedade, a família e as relações sociais. É possível notar uma crítica sobre a forma como se criavam as crianças, principalmente as meninas, por meio de expressões como “gente mandona”, “severa”, “ralhadeira” que revelam uma educação rígida e moralizante.

É interessante destacar que o enfoque dessa educação mais rígida é a menina, porque é desse lugar feminino que fala o sujeito-autor, como se observa nos versos iniciais do poema: “Quando era menina/bem pequena/em nossa casa”. As características do poema “Antiguidades” revelam uma menina “criança” que vai retratando hábitos e costumes do lugar onde viveu.

Na primeira e segunda estrofes, o sujeito-autor, apresenta as memórias sobre os costumes do lugar em que viveu

Quando era menina
pequena,
em nossa casa,
certos dias da semana
se fazia um bolo,
assado na panela
com um testo de borralho em cima.

Era um bolo econômico,
como tudo, antigamente.

Pesado, grosso, pastoso.

(Por sinal que muito ruim.) (CORALINA, 1987, p. 19)

O sujeito-autor descreve como era feito um bolo em casa, fato esse que usa na expressão “*certos dias da semana*”. Essa linguagem se refere ao final de semana quando se tinha visitas, em tempos passados. O bolo era posto à mesa, geralmente nos finais de semana. A cultura de “colocar o bolo sobre à mesa” é resultado do período Colonial e Imperial. Na outra memória presente, no quinto e sexto versos da primeira estrofe “*fazia um bolo, assado na apanela*”, levando em consideração o contexto, é possível identificar os recursos rústicos do período histórico retratado.

Nos versos das duas estrofes acima, o sujeito-autor traz para o presente do dizer o contexto histórico da sua época de criança no núcleo familiar e os costumes da família no cuidado com as preparações alimentares. Fazer um bolo é significado como um grande evento. Como pode ser observado nos versos abaixo:

A gente mandona lá de casa
cortava aquele bolo
com importância.

Com atenção. Seriamente.

Eu presente.

Com vontade de comer o bolo todo. (CORALINA, 1987, p. 19)

“A gente mandona lá de casa” faz ressoar a memória social dos adultos e o domínio exercido sobre os mais novos, sobre as crianças. O evento de preparação do bolo também representava um ritual em que os adultos tinham controle. O sujeito-autor discursiviza o papel do adulto sobre as relações de poder na figura feminina, como quando fala da irmã mais velha que exercia a figura de chefe da casa com poderes para governar e regradar as coisas da instituição familiar. Esse dizer vem carregado de ideologia e mostra que no contexto da época a mulher governava o lar, a casa, o espaço privado. Na estrofe abaixo podemos perceber no discurso do sujeito a relação de poder, de domínio, nesse ritual:

Me dava uma fatia,
tão fina, tão delgada...

E fatias iguais às outras manas.

E que ninguém pedisse mais!
E o bolo inteiro,
quase intangível,
se guardava bem guardado,
com cuidado,
num armário, alto, fechado,
impossível (CORALINA, 1987, p. 20)

O texto revela em sua materialidade os acontecimentos históricos, sociológicos e antropológicos da sociedade do século XIX em que as mulheres obedeciam as ordens “daquela gente mandona” e, assim, as mulheres viviam fadadas a esperar, conforme a ideologia da época.

Era aquilo, uma coisa de respeito.
Não pra ser comido
assim, sem mais nem menos.
Destinava-se às visitas da noite,
certas ou imprevistas.
Detestadas da meninada (CORALINA, 1987, p.20)

Nesse recorte, o sujeito-autor mostra os costumes da época onde criança esperava os mais velhos, sendo como uma ideologia social dos costumes do período.

Na estrofe abaixo observamos a distinção no tratamento entre as crianças e os adultos.

Por dá cá aquela palha,
ralhos e beliscão.
Palmatória e chineladas
não faltavam.
Quando não,
sentada no canto de castigo

fazendo trancinhas,
amarrando abrolhos.
“Tomando propósito.”

Expressão muito corrente e pedagógica.(CORALINA, 1987, p. 20)

Em “Tomando propósito” o sujeito-autor produz sentidos para a relação dos castigos dos adultos para com as crianças, em que os adultos tinham autoridade sobre as crianças. Essa memória faz ressoar a história da chegada dos europeus ao Brasil, quando os castigos passaram a existir. Com a colonização instalou-se o modelo de família patriarcal, tradicional no Brasil, e que passa a fazer parte dos costumes. Em relação à família, as punições eram sempre cometidas com propósito moralizante e iam desde beliscões até palmatórias.

Cora Coralina, tomada como sujeito-autor, expressa na narrativa o tratamento com as crianças e expõe que *“criança não valia mesmo nada”*; descreve na poesia o eu lírico em desenvolvimento. Nessa descrição, observa-se um tipo de violência velada e comum, de certa forma, pois foi tomada pelo sujeito-autor como *“Expressão muito corrente e pedagógica”*. Os castigos nos cantinhos da casa representam um momento sócio-histórico e social em que a criança era um ser adulto miniatura, mas com poucos direitos e muitos deveres, isso no final do século XIX.

Suas memórias, presentificadas no discurso da narrativa, significam a história da criança no Brasil e, conseqüentemente, a história da educação e os direitos da família, em que os castigos eram frequentes, por isso, o sujeito-autor expressa que os castigos aconteciam por qualquer motivo era só ter propósito e tudo era visto com normalidade.

Na estrofe a seguir o sujeito-autor apresenta as características “daquela gente” presente em sua memória:

Aquela gente antiga,
passadiça, era assim:
severa, ralhadeira. (CORALINA, 1987, p. 20)

O sujeito-autor retrata “Aquela gente antiga”, as pessoas adultas da família e os adultos severos da sociedade da época, pois eram adultos que seguiam os costumes

da sociedade patriarcal, atravessados por essa ideologia.

Não poupava as crianças.

Mas, as visitas...

__ Valha-me Deus!...

As visitas...

Como eram queridas,

recebidas, estimadas,

conceituadas, agradadas!" (CORALINA, 1987, p. 20)

A memória se faz presente através das relações sociais entre os adultos da sociedade patriarcal e a infância. Essas relações sociais são intensificadas nas visitas que, por sinal, o sujeito-autor discorre em seu discurso, sendo possível identificar essa memória na estrofe abaixo:

Dona Joaquina Amâncio...

Dessa então me lembro bem.

Era amiga do peito de minha bisavó.

Aparecia em nossa casa

quando o relógio dos frades

tinha marcado 9 horas

e a corneta do quartel, tocado silêncio.

E só se ia quando o galo cantava.

O pessoal da casa,

Como era de bom-tom,

Se revezava fazendo sala.

Rendidos de sono, davam o fora.

No fim, só ficava mesmo, firme,

minha bisavó (CORALINA, 1987, p. 21)

As relações sociais presentes na estrofe acima, são intensificadas pela mate-

rialidade do discurso por intermédio da memória discursiva. O sujeito-autor, ocupando o lugar de poeta, narra a amizade, explicitada pela oração “Era amiga do peito de minha avó”. A estrofe em questão aborda a figura feminina, significada no discurso do sujeito-autor, descrevendo as características de Dona Joaquina Amâncio (amiga, responsável pela relação social presente num contexto histórico, social, cultural e ideológico). Na materialidade do discurso, essa “amiga” é presença significativa e de importância na família.

Dona Joaquina era uma velha
grossa, rombuda, aparatosa.
Esquisita.
Demorona.
Cega de um olho.
Gostava de flores e de vestido novo.
Tinha seu dinheiro de contado.
Grossas contas de ouro
no pescoço.

Anéis pelos dedos.
Bichas nas orelhas.
Pitava na palha.
Cheirava rapé.
E era de Paracatu.

O sobrinho que a acompanhava,
Enquanto a tia conversava
Contando “causos” infidáveis,
Dormia estirado
no banco da varanda.
Eu fazia força de ficar acordada
esperando a descida certa
do bolo

encerrado no armário alto.
E quando este aparecia,
Vencida pelo sono já dormia.
E sonhava com o imenso armário
Cheio de grandes bolos
Ao meu alcance.

De manhã cedo
Quando acordava,
Estremunhada,
Com a boca amarga,
___ ai de mim ___
via com tristeza,
sobre a mesa:
xícaras sujas de café,
pontas queimadas de cigarro.
O prato vazio, onde esteve o bolo,
e um cheiro enjoado de rapé. (CORALINA, 1987, p. 22)

A figura feminina, rememorada nas estrofes acima, é significada como uma mulher contadora de causos. O contador de causos é uma figura respeitada porque guarda memórias e as conta de forma oral. Memórias estas que podem ser reais ou não. De qualquer maneira “contar causos” tem significados, símbolos. Naqueles tempos remotos contar causos eram momentos significados de sentimentos e esperado pelas famílias do interior.

O sujeito-autor que narra o poema “*Antiguidades*” se revela na protagonista “Aninha” que é o mesmo sujeito de todo seu discurso. No intradiscurso desta narrativa poética é possível perceber o atravessamento da memória discursiva nas memórias registradas pelo sujeito autor. Ao selecionar essas memórias, o sujeito-autor exclui outras memórias vividas. Talvez a explicação para essa exclusão esteja nas experiências negativas passadas por Aninha. Essas vivências foram tão negativas que – mesmo sem perceber – a protagonista não as internalizou. Valorizou, portanto,

os sentimentos e experimentações positivas.

No poema, o sujeito-autor destaca o comportamento social das pessoas da época, ressalta-se que o poema foi construído entre o final do século XIX e início do século XX. As crianças sempre esperavam, ficavam por último nos quitutes. Era questão de respeito. Em relação ao comportamento com a criança, Nogueira (2016, p. 5) descreve que “no Brasil, um dos problemas a ser considerado, é que entre nós, a escolarização e a emergência da vida privada chegaram com grande atraso se comparados ao que aconteceu em outros países ocidentais”. Observa-se, portanto, que no poema, povo “severo”, está relacionado ao contexto social do século, um período com poucos recursos. Observa-se que:

A história da criança brasileira é construída à sombra deles e as mais diversas realidades, como escolas, igrejas e asilos, fizeram com que milhares de crianças crescessem rapidamente e tivessem que passar à fase adulta sem o menor sentimento de culpa por parte dos responsáveis (NOGUEIRA, 2016, p. 8).

A narrativa mostra a violência, revelada no contexto cultural, pois fazer com que crianças trabalhassem era comum para o contexto social e econômico do século XIX. Nogueira (2016, p. 8) enfatiza que “no Brasil, as desigualdades já são uma forma de violência quase que insuperável”. No entanto, o poema da autora revela essa infância sofrida enquanto os adultos se privilegiavam dos direitos dos menos favorecidos.

O sujeito-autor feminino ocupando o lugar de poeta, manifesta em seu discurso e na linguagem, na visão de criança presente na memória do discurso no texto poético de forma a projetar na funcionalidade da linguagem os sentidos e acontecimentos passados na infância assim transferindo para a idade adulta os efeitos de sentido presentes na memória do sujeito-autor de modo que a materialidade no texto expresse a organização do núcleo familiar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como ponto de reflexão e análise, a relação entre a Língua/ Discurso e a Literatura, foi possível observar o modo como os elementos estão presentes na memória, de forma a produzir sentidos sobre a infância e sobre a idade adulta. Para o sujeito-autor, que retrata o passado histórico e ideológico no *corpus* do estudo, o texto poético “Antiguidades”, as memórias de infância revelam aspectos da história

social.

O objetivo principal do estudo foi relacionar a Língua/Discurso e a Literatura para compreender os efeitos de sentido pelo funcionamento da memória no poema “Antiguidades”. Diante desse objetivo pudemos observar que a memória faz parte das condições de produção produzindo pela memória discursiva os efeitos de sentido sobre a infância e sobre a história social e da família.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, R. **Cora Coralina**. Todas as vidas, documentário de Renato Barbieri. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBqBVoBT-4I>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

CAMARGO, F. P. Cora Coralina e a tradição poética moderna e modernista. **Letras & Letras**, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/download/25205/14021/>>. Acesso em: 02 ago. 2020.

CORALINA, C. **Poemas Becos de Goiás e Estórias Mais**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

COSTA, R. P. Da. **Gilberto Freyre e a infância no Brasil patriarcal**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ran/issue/view/11474>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

FERNANDES, F. **A História da Educação Feminina**. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/14812-a-historia-da-educacao-feminina>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

NOGUEIRA, I. S. C. O Surgimento do sentimento de infância no Brasil e o cuidado com as crianças. **Contrapontos – Eletrônica**, Itajaí, v. 16, n. 3, set./dez./ 2016. Disponível em: <<https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/viewFile/8513/5348>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

ORLANDI, E. P. Discurso, Imaginário, Social e Conhecimento. **Em Aberto**, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. Disponível em <<http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/2250>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ORLANDI, E. P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ORLANDI, E. P. **Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade**. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2010.

REIS, C. B. Cora Coralina e sua casa silenciosa. **Revista UFG**, ano XIII, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/11_artigos_cora_coralina.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2020.

A ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO SEGUNDO HABERMAS: UM RECORTE “LITERÁRIO-PSICOLÓGICO”

Giovanna Martins Sampaio¹



¹ Advogada; Mestrado em Direito Internacional dos Negócios, ULB; Bacharelado em Direito pela UFBA – Universidade Federal da Bahia; gii_sampaio@hotmail.com ;

INTRODUÇÃO - ASPECTOS EXTENSIVOS DAS TEORIAS

A análise de discurso teve suas primeiras tentativas de formulação ainda no final da década de 1960, em disciplinas das ciências humanas como antropologia, linguística, semiótica, literatura, psicologia, sociologia e pesquisa de comunicação de massa, psicanálise e marxismo. Mas seu principal desenvolvimento se deu a partir de 1970, sendo beneficiada pelo interesse comum que essas disciplinas têm no uso da língua, textos, interação conversacional e eventos de comunicação. (BONFIM, 2009)

A AD e a “AC” (ação comunicativa habermasiana) são ambas caracterizadas segundo uma espécie de tríade elementar; Segundo a contextualização-problematização buscada aqui neste artigo, Bonfim (2009) expõe especificamente esses fatores componentes da Análise Crítica do Discurso: “De uma visão tridimensional do discurso (texto, prática discursiva e prática social), a ADC passou por novas formulações, a fim de dar conta do discurso como um elemento da vida social interconectado dialeticamente a outros elementos e suas implicações teórico-metodológicas”.

Assim sendo, segundo as interfaces “ideológicas” que compõem a interação comunicacional e praxis discursiva dos sujeitos, na tentativa de entendimento recíproco entre esses indivíduos, busca-se justamente uma clarificação metódica lógica da/na enunciação proposta (SIEBENEICHLER, 2018); que ocorre, portanto, através da mediação entre as subjetividades ali constantes, duplamente em “embate” e diálogo, posto que a fala “trocada” permite o autoreconhecimento do sujeito bem como que este adentre a seara da personalidade do outro, demonstrando finalmente a capacidade de ação através da negociação e diálogo entre sujeitos e, “Do ponto de vista da análise de discurso, as identificações revelam-se cruciais para a negociação das identidades/identificações no mundo, uma vez que o discurso não apenas “representa” os atores sociais, mas também atua para configurar identidades”. (BONFIM, 2009)

Dessa forma, se demonstra a duplicidade de caracteres existentes no que tange aos elementos da cooperação e significação que compõem a AD, enquanto uma espécie de estudo analítico da “Gramatologia”; A Análise Crítica do Discurso constitui um convite aos gramáticos e linguístas a passarem a considerar o significado presente na oração com base na perspectiva do significado nos textos (SIEBENEICHLER,

2018); Além dessa “invitação” abarcar também os teóricos sociais, em sentido lato, “para que reconsiderem a atividade social como sendo um significado que é negociado no discurso” (GOULART, 2009) – assim, se retoma a gênese multidisciplinar e histórica carregada no bojo da “ACD”, apontando-se os indícios de sua relação com a potencialidade e consistência da teoria comunicativa e dialógica baseada na Prática que ocorre no meio social (MARTELETO, PIMENTA, 2017; FERNANDES, FONSECA, 2011)

A título introdutório, ademais, é necessário se trazer as bases epistemológicas e intersecções psicológicas da Análise Crítica do Discurso, bem como que do ideário de praxis, sócio-comunicativo de Habermas, integrante da chamada Escola ideológica de Frankfurt, reiterando-se o caráter social, e até “não-técnico”¹ dessas teorias (WACQUANT, 2013); Nesse sentido, e conforme será melhor desenvolvido no seio deste trabalho, a justificação sócio-psicológica da AC:

Nela, interroga-se sobre a condição humana, seus horizontes, espaços, objetos e relações, atenta às suas contradições, potências e impotências diante dos desafios da vida. A Psicologia Social crítica a que nos referimos compromete-se com as transformações sociopolíticas e opera tomando os fenômenos que elege em sua dimensão histórica, e transdisciplinar [...] (GOULART, 2009) *(grifos próprios)*

Ademais, como anteriormente já aludido, a AC é considerada por nós como eminentemente “sócio-metodológica”, tendo por foco primordial a referência do Discurso enquanto “materialidade do simbólico” (WACQUANT, 2013; ALOS, 2012; BARRETO, 2006); Finalmente, conforme já anunciado neste artigo, o recorte literário se afirma na interconexão entre as especificidades linguísticas, “gramatológicas” e literárias quanto à procura pela personalidade e pertencimento-compartilhamento no que tange aos sujeitos/indivíduos, envolvendo-se inevitavelmente o estudo da vulnerabilidade humana. (MELO, 2009)

Quanto então à metodologia desempenhada neste artigo, ultimamente, é preciso considerar o materialismo histórico enquanto “fenômeno estruturante” de uma avaliação crítica pautada-modulada na conjunção entre os chamados dispositivos

1 “A sua existência não pode ser tecnicizada, nem burocratizada sem que isso traga sérias e graves consequências para o homem e a reprodução de seus referenciais simbólicos. Disso os frankfurtianos já sabiam bem. O entendimento nos processos integrativos e interativos seria literalmente vital e exigiria a consideração dos efeitos da linguagem em situação dialógica.” (GOULART, 2009)

analíticos e teóricos numa determinada situação (FERNANDES; FONSECA, 2011; ALOS, 2012), entendendo-se pelo transpassamento entre língua-discurso, e história (BARRETO, 2006; ALOS, 2012); Nesse sentido, o presente trabalho não entendeu ser relevante ou necessário trazer uma extensa revisão histórica dos “repuxos informacionais” e reflexos envolvendo a AD, focando-se na apresentação das ideias e conceitos habermasianos relacionados a análise crítica enquanto “manifestação da comunicabilidade humana corrente na ação social entre indivíduos”; e finalmente, se constituindo “acoplabilidades” e interrelações entre as ciências humanas, sociais e aplicadas (SIEBENEICHLER, 2018);

DESENVOLVIMENTO

De pronto, anexamos os dizeres de Bonfim (2009) sobre a prática social Habermasiana na comunicação entre sujeitos, a partir da qual, ao nosso entender, uma análise crítica propicia a função discursiva de transformação social e “independência subjetiva” (SIEBENEICHLER, 2018), ideologia primaz investigada pelos estudos de comunicabilidade contemporâneos,

[...] Define-se os discursos como modos de apresentar aspectos do mundo, de seus processos, relações e estruturas do mundo material, do “mundo mental” dos pensamentos, sentimentos, crenças e assemelhados, e do mundo social. (...) Assim sendo, de maneira geral, é necessário considerar as relações existentes entre os diversos discursos, os quais representam distintas visões de mundo, associadas, por sua vez, às diferentes relações que as pessoas têm com este. Tais pessoas posicionam-se de maneiras diversas nesse universo, a partir de suas identidades pessoais e seus relacionamentos com outras. Desse modo, os discursos constituem parte dos recursos empregados pelas pessoas em suas relações uns com os outros. [...] Os discursos também fazem projeções de mundos possíveis, diferentes do vivenciado. Assim sendo, podem ser vinculados a projetos de transformação social. (BONFIM, 2009)

Já Goulart (2009) aduz, e nos traz uma perspectiva mais gramatológica da *interplay* entre linguagem e práxis social, adicionando ainda a construção histórica do discurso enquanto “*pretensões de verdade e validade, e sinceridade e crença*”, o que será melhor avaliado nas próximas páginas e comentários:

Nesta teoria, a linguagem é explorada em sua dimensão prática (ação) que ultrapassa seu sentido textual e produz múltiplos efeitos (ato locucionário, illo-

cucionário, perlocucionário). Abre-se uma perspectiva de exercício de poder como influência, como capacidade persuasiva, no exercício da palavra, da linguagem, (...). Esta atenção à força da linguagem se projeta, no entanto, num ambiente intersubjetivo e interativo, carreando pretensões de validade (verdade, correção e sinceridade). (GOULART, 2009)

Então, será considerado a partir daqui que o campo e contexto social¹ embasa, inevitável e incontornavelmente, a comunicação e o discurso relacionando-se com as práticas dialógicas e coletivas “performadas” e intercambiadas no meio social (MARTELETO, PIMENTA, 2017; WACQUANT, 2013; SIEBENEICHLER, 2018), sendo necessário, no desempenho da análise crítica, que os agentes levem em conta e visualizem conscientemente as redes interacionais que mobilizam modificações nas ordens sociais e relações de poder e domínio, trazidas e abarcadas pela linguagem (MELO, 2009).

Em retorno à multidisciplinariedade da “gramatologia social”, demonstrando ainda a conjuntura dos dispositivos analíticos e teóricos, já trabalhados na introdução deste artigo, Siebeneichler (2018) confirma que sobre a teoria crítica habermasiana:

Ela é elaborada na perspectiva performativa de uma segunda pessoa gramatical, o que implica um dualismo de perspectivas metódicas: a de um observador e a de um participante de uma argumentação. De outro lado, ela implica a perspectiva hermenêutico-analítica de um filósofo e o método descritivo de um sociólogo. Como resultado disso tudo, a teoria do agir comunicativo se constrói basicamente sobre três conceitos-chaves: o agir comunicativo; a razão comunicativa que tem sua sede em pretensões de validade que acompanham inevitavelmente o agir comunicativo; e o mundo da vida que se articula no medium da linguagem abrindo para os participantes um horizonte de interpretações do mundo. (SIEBENEICHLER, 2018)

E o mesmo autor ainda retoma sobre dialogismo e a característica de negociação/mediação presente e constante na práxis comunicativa e interativa no campo social, sobrelevando as concepções em torno dos fluxos e pulsos de informação na comunicatividade “inter-humana”, e demonstrando uma acepção que traduz o enquadramento eminentemente dinâmico da ação comunicativa em função da mudança das estruturas e paradigmas sociais:

1 “O objeto de estudo de qualquer análise do discurso não se trata tão somente da língua, mas o que há por meio dela: relações de poder, institucionalização de identidades sociais, processos de inconsciência ideológica, enfim, diversas manifestações humanas”. (MELO, 2009)

Nessa linha de raciocínio ele passa a admitir duas classes distintas de mecanismos de integração social (ou duas ordens distintas de configuração da sociedade em geral), a saber: mecanismos de poder e de troca, de um lado; e mecanismos de entendimento, de outro, que abrem possibilidades de formação de entendimento e consenso mediante a linguagem comum. Entretanto, o modus operandi de cada um desses mecanismos é diferenciado: De um lado, os mecanismos de integração social possuem uma ligação intrínseca com o mundo da vida porquanto eles partem das orientações que os atores imprimem às suas ações, ou seja, eles possuem uma ligação íntima com estruturas do agir orientado por entendimento. (SIEBENEICHLER, 2018)

Com isso, se percebe, e se nota o caráter eminentemente atual do pensamento de Habermas no que tange à reflexão, e ao reflexionamento críticos da práxis social, renunciando os aspectos de inclusividade, ambivalência, intersubjetividade, e cooperatividade diante, e em prol de posturas positivas e propositivas em diálogo social, se buscando então a transição-superação de parâmetros, simbologias, “certezas históricas e autoridades impositivas” e “linguagens repressivas” no/do meio social, ideia já aludida no presente trabalho (MARTELETO, PIMENTA, 2017; SIEBENEICHLER, 2018)

Finalmente, no que tange a uma análise crítica sobre as dinamicidade das tradições concepções culturais abarcadas pela teoria comunicacional e discursiva, ainda devemos lembrar as implicações psicológicas já trazidas aqui na introdução deste trabalho (WACQUANT, 2013), aludindo à circularidade/ciclicidade, dialogismo e concatenação das principais ideias Habermasianas junto à AD enquanto teoria crítico-analítica;

As ações nesses âmbitos estariam comprometidas com a reprodução das tradições culturais, a integração social e a socialização dos indivíduos. Elas necessitariam de mecanismos de entendimento para sua operacionalização. O mundo da vida seria o espaço de produção e reprodução das estruturas simbólicas e um guia para se entender as conexões e sincronias entre cultura, sociedade e personalidade. [...] Habermas está atento aos riscos da redução da sociedade aos fenômenos comunicativos ou a culturalismos e este é um ponto relevante para o campo da Psicologia Social. A linguagem e a cultura figuram como estruturas do mundo da vida. Mas, para o teórico da ação comunicativa, com certeza, o mundo da vida não se reduz a um conjunto ou a um acúmulo de certezas culturais. Sociedade e personalidade também integram dinamicamente o mundo da vida. (GOULART, 2009)

CONCLUSÃO

Ademais, o compartilhamento social histórico através do discurso alude à procura por validação no outro, no sentido de “materializar” uma espécie de hipere-nunciador que se comunica com base nas externalidades e paradigmas coletivos (MELO, 2009), elucidando a carga eminentemente psicológica da ACD ao evocar atitudes coordenadas e dialógicas.

Consideramos que o objetivo e objeto da ACD é fundado na práxis e/ou prática do agir comunicativo habermasiano, sendo capaz de promover a recontextualização dos atores sociais no meio, seguindo uma metodologia cultural e até mesmo filosófica (NEVES, 2012); Nesse sentido é patente a contemporaneidade de Habermas¹, que, ao nosso ver, demonstra a necessidade de lançarmos nosso olhar para a sua teoria crítica da comunicação no papel de “analistas do discurso”;

Nessa seara, na tarefa de “analista discursivo”, devemos focalizar e nos direcionar a uma avaliação/investigação pragmática, inclusive na perspectiva gramatológica, considerando primordialmente a produção cultural discursiva dos grupos marginalizados, de forma a recuperar sua voz, seu discurso através dos postulados da ação comunicativa Habermasiana, pois os processos, sistemas e funções gramaticais e semânticas podem constituir verdadeiras práticas de libertação social através de uma espécie e fenômeno de mobilização discursiva (BONFIM, 2009); e assim se reiterando a capacidade emancipatória e transformativa da operacionalização crítica do discurso (GOULART, 2009);

Por fim, como já aduzido neste trabalho, reiteramos que a capacidade dialógica, e de negociação de interesses entre os sujeitos faz parte do seu campo simbólico social constitutivo, arena na qual ocorre a interação dos indivíduos (BONFIM, 2009); Nesse diapasão, o processo de reconhecimento e identificação do agente perpassa necessariamente pela práxis discursiva - habermasiana, no contexto interacional com os outros participantes e grupos sociais no campus (WACQUANT, 2013); segundo representações sistêmicas diversas que acabam por constituir/conformar, e ao nosso ver, fortalecer e incentivar/impulsionar a construção da personalidade/subjetividade humana numa perspectiva sócio-cooperativa baseada na mediação discursiva e dialógica; e que promove o agir, a ação comunicativa numa vertente eminentemente transformadora dos paradigmas e estruturas sociais.

1 Já a ameaça aos processos de socialização redundariam em ruptura com as tradições, falta de motivação nas ações sociais e fragilidades psíquicas. Este é, em linhas gerais, o diagnóstico crítico da modernidade, que resulta do esforço de Habermas”. (GOULART, 2009)

REFERÊNCIAS

ALVES, Alvaro Marcel. O método materialista histórico dialético: alguns apontamentos sobre a subjetividade. **Revista de Psicologia da Unesp**, volume 9, n 1, 2020. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/422>. Acesso em: 20 set. 2020.

ASSIS, Cássia Lobão; NEPOMUCENO, Cristiane Maria. **Cultura popular: o ser, o saber e o fazer do povo**. Disponível em: http://www.ead.uepb.edu.br/arquivos/cursos/Geografia_PAR_UAB/Fasciculos%20-%20Material/Estudos_Contemporaneos_Cultura/Est_C_C_A12_J_GR_260508.pdf . Acesso em: 15 set. 2020.

AZEVEDO, Ricardo. **Cultura Popular, literatura e padrões culturais**. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Cultur-popular.pdf> Acesso em: 21 out. 2020.

BARBOSA, Leonardo Figueiredo. Ronald Dworkin: uma homenagem a um filósofo porco-espinho. **Revista Direito e Práxis**, volume 4, n 7, 2013. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwig-8nxjdjsAhVRILkGHadFC9gQFjADegQIBRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.e-publicacoes.uerj.br%2Findex.php%2Frevistaceaju%2Farticle%2Fdownload%2F8348%2F6370&usq=AOvVaw2ThZw-f_lvEnBA8IzDSi0s . Acesso em: 10 set. 2020.

BARRETO, Raquel Goulart. **Análise de Discurso: conversa com Eni Orlandi**. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Analise%20do%20Discurso%20-%20Eni%20Orlandi.pdf> . Acesso em: 25 set. 2020.

BARICHELO, Eugenia Maria Mariano da Rocha; SILVA, Jaqueline Quincozes da; SCHEID, Daiane. **O poder dos símbolos: um mercado a ser explorado**. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/o-poder.pdf> . Acesso em: 24 out. 2020.

BONFIM, João Bosco Bezerra. **O gênero do Cordel soba perspectiva crítica do discurso**. 2009. 275 fl. Tese (Doutorado em Linguagem e Sociedade) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4931/1/2009_JoãoBoscoBezerraBonfim_Tese.PDF . Acesso em: 20 out. 2020.

BORTOLIN, Sueli; ALMEIDA JUNIOR, Oswaldo Francisco de. Oralidade ea ética na mediação da literatura. **Revista Informação e Informação**, volume 19, n 2, 2014. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/13902/pdf_26 . Acesso em: 15 out. 2020.

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular: entre a tradição e a transformação**. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf> . Acesso em: 10 set. 2020.

DALTRO, Renato Ribeiro. As possibilidades de análises da noção de campo social e de sua relação com o campo da comunicação. **Anais CIET-ENPED**, 2018. Disponível em: <https://cietenped.ufscar.br/submissao/index.php/2018/article/view/896> . Acesso em: 20 set. 2020.

ESCRITAS. **Leandro Gomes de Barros**. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/leandro-gomes-de-barros> . Acesso em: 21 out. 2020.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de Poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**, volume 44, n 2, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rap/v44n2/08.pdf> . Acesso em: 25 ago. 2020.

FONSECA, Márcio Alves da. **O domínio do Politizável**. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-dominio-do-politizavel/> . Acesso em: 23 out. 2020.

FROSINI, Fabio. Ideologia em Marx e Gramsci. **Revista Educação em Filosofia**, volume 28, n 56, 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/25032> . Acesso em: 15 out. 2020.

FUHRMANN, Italo Roberto. A raposa e o porco-espinho. **Revista da FD da UFU**, volume 45, n 2, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistafadir/article/view/39660> . Acesso em: 05 out. 2020.

GOULART, Maria Stella Brandão. Teoria Crítica em Habermas: diálogos com Psicologia Social. **Revista Temas em Psicologia**, volume 17, n 1, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X2009000100019 . Acesso em: 20 out. 2020.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A hora da estrela: por uma literatura nordestina. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n 51, 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200064 . Acesso em: 17 set. 2020.

HABERMAS, Jurgen. **Para a reconstrução do Materialismo Histórico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. (capa)

HABERMAS, Jurgen. **Teoria do agir comunicativo – sobre a crítica da razão funcionalista**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (capa)

LOSSIO, Rúbia Aurenívea Ribeiro; PEREIRA, Cesar de Mendonça. A importância da valorização da cultura popular para o desenvolvimento local. **Anais - III Enecult**, 2007, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/RubiaRibeiroLossio_CesardeMendoncaPereira.pdf . Acesso em: 20 out. 2020.

MACHADO, Igor Suzano. As raposas e o porco-espinho. **Boletim CEDES**, 2011. Disponível em: http://www.cis.puc-rio.br/cis/cedes/PDF/out_2011/raposas.pdf . Acesso em: 22 set. 2020.

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Revista Ciência da Informação**, volume 24, n 1, 1995. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/613> . Acesso em: 10 set. 2020.

MARTELETO, Regina Maria. Informação, rede e redes sociais – fundamentos e transversalidades. **Revista Ciência da Informação**, volume 12, n especial, 2007. Disponível em: https://brapci.inf.br/_repositorio/2010/07/pdf_691c714087_0011336.pdf . Acesso em: 22 set. 2020.

MARTELETO, Regina Maria; PIMENTA, Ricardo Medeiros (orgs). **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da Informação**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4952291/mod_resource/content/1/pierre_bourdieu_ebook.pdf . Acesso em: 23 out. 2020.

MARTINS, Lígia Márcia; LAVOURA, Tiago Nicola. Materialismo histórico-dialético: contributos para a investigação em educação. **Educar em Revista**, volume 34, n 71, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/er/v34n71/0104-4060-er-34-71-223.pdf> . Acesso em: 22 set. 2020.

MASSON, Gisele. As contribuições do método materialista histórico e dialético para a pesquisa sobre políticas educacionais. **Anais – ANPED Sul**, 2012. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/966/126> . Acesso em: 25 set. 2020.

MELO, Iran Ferreira de. Análise do discurso e análise crítica do discurso: desdobramentos e intersecções. **Revista Eletrônica Letra Magna**, ano 5, n 11, 2009. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Melo_ADeACD.pdf . Acesso em: 20 out. 2020.

MENDES, Emília (coord). **Imagem e Discurso**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/netii/imagem.pdf> . Acesso em: 17 out. 2020.

NEVES, Marcelo. **Entre Têmis e Liviã: uma relação difícil**. São Paulo: Martins

Fontes, 2012.

ORLANDI, Eni. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1494544/mod_resource/content/1/Interpreta%20-%20Eni%20P.%20Orlandi_livro_completo.pdf . Acesso em: 18 out. 2020.

PACIFICO, Marsiel. Materialismo histórico-dialético: gênese e sentidos do método. **Revista de Filosofia – Argumento**, ano 11, n 21, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/41057> . Acesso em: 23 out. 2020.

PEREIRA, Anísio Batista. Resistência e o lugar da verdade do discurso: sobre as manifestações sociais de 28 de abril de 2017. **Revista do Gelne**, volume 20, n 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/13238> . Acesso em: 22 out. 2020.

SANTOS, Lucas de Jesus. Sujeito e sentido na análise de discurso. **Revista ao pé da letra**, volume 15, 2013. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjvK_EiNjsAhUrlbkGHZoZBKYQFjA-CegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufpe.br%2Frevistas%2Fpedaletra%2Farticle%2Fdownload%2F231811%2F25955&usg=AOvVaw0F5CVMe2OLwzQvy-q5iSiKd . Acesso em: 25 set. 2020.

SIEBENEICHLER, Flávio Beno. Jurgen Habermas: uma teoria da comunicação humana. **Revista Logeion**, volume 5, 2018. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjgyl-Ui9jsAhVzGLk-GHbl8BcEQFjAAegQIARAC&url=http%3A%2F%2Frevista.ibict.br%2Ffiinf%2Farticle%2Fdownload%2F4497%2F3826%2F&usg=AOvVaw0Utsy1QH9UeltuEK3LA-QWF> . Acesso em: 20 out. 2020

SILVA, Maria Letícia Miranda Barbosa da. **O materialismo histórico e sua influência na teoria histórico-cultural**. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/tramas/article/viewFile/193/154> . Acesso em: 15 set. 2020

SOUSA, Ryta de Kassya Motta de Avelar. **Cantigas populares: um gênero para alfabetizar letrando**. 2007. 134 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/4585/1/arquivo5515_1.pdf . Acesso em: 25 out. 2020.

WACQUANT, Loic. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão de classes. **Revista Novos Estudos Cebrap**, n 96, 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000200007&lng=pt&tlng=pt . Acesso em: 25 out. 2020.

TECNOLOGIAS DISCIPLINARES DE SUBJETIVAÇÃO DO SUJEITO EM LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NAS- SAR

Sandrelli Santana dos Passos¹

1 Mestre em Estudos Linguísticos. Trabalhou como professora na rede pública federal, estadual e municipal. Atualmente, participa do Núcleo de Estudos Discursivos e Enunciativos/NEDE do Curso de Letras do Instituto Federal de Goiânia/GO. E atua como professora de Língua Portuguesa na Rede Pública Municipal de Goiânia/GO. Linhas de pesquisas: ensino de língua portuguesa; estudos sobre linguagem, texto e discurso. Temas de interesse: Letramento Digital, Gêneros discursivos nos processos dialógicos da Interação Verbal; Saber, poder e ser; sujeito, discurso e sentido. E-mail: sandrelipassos@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma parte dos estudos que estão sendo realizados em torno do tema “Sujeito, subjetividade e reflexões sobre práticas discursivas de sexualidade em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar”. De início, faz-se um mapeamento de discursos que aparecem numa rede de relações enunciativas inerente às práticas cotidianas de subjetivação do sujeito.

O propósito é fazer uma descrição e análise de enunciados selecionados da obra em questão tendo em vista que, pelo percurso filosófico¹ moral-discursivo das personagens, faz uma remissão dialógica para a vida, pois se esse romance existe, é porque não consegue conter as suas “pulsões geradoras de sentidos e sentimentos humanos” (MORELLI, E. 2009, p. 20).

Raduan Nassar, com estilo e beleza de linguagem, aborda questões conflituosas de subjetivação do sujeito em condições culturais e históricas de uma sociedade brasileira que, pelas relações de micro poder cotidianas, controla e manipula a potência humana por meio de tecnologias disciplinares de individualização e de sexualidade.

Lavoura Arcaica inscreve-se numa esfera discursiva literária formada por saberes que se deslocaram de outras esferas discursivas e, portanto, acabam refletindo imagens de uma força propulsora que faz fissuras nas relações familiares, quando o sujeito enunciator (André, o filho do meio) assume uma posição que lhe permite falar das experiências sexuais, vontades, desejos e paixões pela irmã (Ana).

Provavelmente, por meio da “desordem” do discurso literário, seja possível compreender os feixes de relações e deslocamentos de discursos que se emaranham e geram efeitos de sentido sobre a individualidade hierarquizada de sujeitos que assumem diferentes posições em condições discursivas de uma sociedade predominantemente patriarcal. Além disso, se a sexualidade² é uma problemática do cotidiano social do ser humano, como isso ocorre no fluxo do texto literário e que regras de relações discursivas fazem com que os enunciados oscilem entre a estabilidade,

1 Em Platão, Aristóteles e Nietzsche.

2 Termo utilizado pela biologia, psicologia e pelas instituições sociais pela abordagem de diferentes fenômenos, principalmente àqueles que fazem parte das experiências individuais e sociais dos indivíduos participantes das culturas ocidentais modernas (FOUCAULT, 1984). A “sexualidade” é um objeto da formação discursiva, representado por regras que põe em funcionamento o conjunto de saberes (o tema) e o modo como ele é dito (construção do conceito) (ARAÚJO, 2004).

a instabilidade e a transformação?

Na referida obra, o jogo entre discursos é afetado por uma desestabilização gerada por tensões e rupturas que desnivelam a rede de discursos e, tal oscilação provoca o surgimento de outros discursos que ampliam o campo dessas formações discursivas (FOUCAULT, 2004b). Para se alcançar uma compreensão mais crítica sobre a subjetividade do indivíduo¹ recorre-se aos estudos relevantes de Michel Foucault que tratam de noções fundamentais de sujeito, discurso, regime disciplinar, saber, poder, entre outras.

Estudar a emergência dos enunciados da trama discursiva da linguagem ficcional também poderá ser uma tentativa de saber por que alguns enunciados têm permanecido e outros, não; saber como os discursos funcionam enquanto práticas sociais e históricas de subjetivação do sujeito. Esse estudo requer uma postura analítica e responsável diante do entrelaço entre o texto literário, o objeto de pesquisa e o pensamento foucaultiano, por meio de procedimentos metodológicos que viabilizem “um estreito parentesco” entre a reflexão e o jogo discursivo (REVEL, 2004, p.74).

Primeiramente, este texto expõe conceitos e noções de acontecimento discursivo, discurso, sujeito, autor e indivíduo. Em seguida, analisa discursos literários de subjetivação do sujeito e suas correlações com outros discursos filosóficos.

ACONTECIMENTO DISCURSIVO E DISCURSO

Um texto literário é uma unidade do discurso de “uma população de acontecimentos dispersos” (FOUCAULT, 2004a, p. 24-25) e que, portanto, existem diferentes fatos do discurso que, se analisados simultaneamente, podem possibilitar uma melhor reflexão sobre as relações complexas de especificidades e de semelhanças desses acontecimentos.

O termo “acontecimento” é tratado por Foucault não apenas como um fato da realidade, mas também como um fato do discurso. O acontecimento é como séries descontínuas que causam uma ruptura na história e provocam a dispersão de possíveis posições que podem ser ocupadas pelos sujeitos (FOUCAULT, 2004b).

1 As práticas discursivas contornam as identidades das pessoas. Aquilo que é dito numa época e sociedade vai definindo historicamente os sujeitos, suas ações e relações com o mundo e consigo mesmo.

Os discursos são as relações de enunciados inerentes às práticas, aos acontecimentos sociais e históricos de campos distintos do conhecimento. Eles são formados pelo jogo de relações entre enunciados que desenham um conjunto de saberes sobre um objeto que aparecem numa condição de emergência de um tempo histórico. São essas relações que garantem a interligação, o funcionamento e a permanência ou não dos enunciados dentro da própria estrutura do texto (FOUCAULT, 2004a).

Ao descrever os enunciados, a ordenação, a interface com outros enunciados de outros campos discursivos confirma-se que, uma obra literária “está presa em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede” (FOUCAULT, 2004a, p.26), porque existe um feixe de relações que caracterizam uma obra literária em variável e relativa, pois, “assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos” (FOUCAULT, 2004a, p.26).

Analisar discursos não se limita apenas ao que é dito dentro e fora de um texto, nem tampouco se restringe a permanência e transformação dos enunciados, mas a compreensão de como foi possível se criar um acúmulo, uma massa de enunciados que se agrupam em torno do objeto em análise.

A esfera do discurso literário não é fechada em si mesmo, nem tampouco homogênea, ela reflete uma heterogeneidade de discursos presentes nos diferentes campos do conhecimento. O discurso manifesto repousa sobre um discurso que já foi dito, e o sentido está ligado a outro sentido (FOUCAULT, 2004a). Se os acontecimentos discursivos historicizam o sujeito, significa que em algum momento eles já foram ditos, portanto são retomados e se realizam de maneira singular e delimitada na linguagem, lugar onde efetivamente ocorrem as práticas discursivas.

SUJEITO, AUTOR E INDIVÍDUO

As relações enunciativas que existem entre os sujeitos de discursos são constitutivas das relações de poder dos indivíduos, porque o poder está sempre presente nas relações dos sujeitos. Poder também “implica ruptura com estruturas políticas, governo, lugares assumidos em instituições [...] compreendidos como um posto de

quem comanda” (FERNANDES, 2012, p. 56).

O sujeito do enunciado é um “lugar determinado”, uma “função vazia, neutra”, que operacionaliza (executa) o enunciado. Esse lugar (função vazia) é ocupado pelo indivíduo, que nada mais é do que a pessoa que fala, que escreve. Num conjunto de enunciados, o indivíduo ocupa alternadamente essa função vazia, pois ao tomar posse de diferentes posições (papéis), estará também assumindo o papel de sujeitos diferentes (FOUCAULT, 2004a).

Lavoura Arcaica é narrada na primeira pessoa do discurso, e os elementos linguísticos que definem os discursos presentes nessa obra não remetem à subjetividade do indivíduo autor-escritor, nem tão pouco ao contexto mediato e imediato de escrita, porque “todos os discursos que são providos da função autor comportam uma pluralidade de ‘eus” (FOUCAULT, 1992, p. 55).

O autor da obra assume uma posição de sujeito que tem algo a dizer, todavia, nessa materialidade há várias posições que podem ser ocupadas por diferentes indivíduos, porque “o sujeito do enunciado é a posição absolutamente neutra, indiferente ao tempo, ao espaço, às circunstâncias, idênticas em qualquer sistema linguístico, em qualquer código de escrita ou de simbolização, e que pode ser ocupada por qualquer indivíduo...” (FOUCAULT, 2004a, p. 109).

O indivíduo (escritor) quando escreve uma obra, ele ocupará uma função vazia (de sujeito) que assume a posição (um papel) funcional de autor. O autor de uma obra literária é aquele que, pela linguagem metafórica, organiza um agrupamento de discursos de maneira coerente e articulada com a realidade (FOUCAULT, 2004a; 2004b).

Ele também “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa, um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (FOUCAULT, 1992, p.44). Essa função de autor possibilita a relação entre os discursos que se mantêm culturalmente pelo fato de receberem um estatuto como, por exemplo, de literário, de religioso, de científico, filosófico, etc. (FOUCAULT, 1992; 2004b). De certo modo, para que as inúmeras posições vazias sejam ocupadas vai depender de um grau maior ou menor de saber e poder do indivíduo.

Explicita-se, portanto, que o foco principal deste estudo é o sujeito, os discursos

tos e as relações de poder envolve estratégias e práticas coletivas de subjetivação do indivíduo, que, ao ocupar uma posição de sujeito de vontade, liberdade e autonomia, é guiado para apreciar e escolher normas possíveis regidas por um governo da conduta, pois, por um conjunto de “técnicas e procedimentos destinados a dirigir a conduta dos homens” (FOUCAULT, 1989 citado por PRADEAU, 2004, p.150). O indivíduo obedece a uma ordem de governo ética e política de subjetivação pelas relações de poder das práticas e condutas que, simultaneamente, vão produzindo e transformando micro e macro poderes (PRADEAU, 2004).

TECNOLOGIAS DISCIPLINARES NA SUBJETIVAÇÃO DO SUJEITO: INDIVIDUALIDADE E SEXUALIDADE

Conforme Jardim e Souza (2015), em *Lavoura Arcaica*, nas relações de poder existem alguns elementos que compõem o dispositivo¹ institucional “família” por uma série de perspectivas que giram em torno de conflitos existentes entre pai e filho, entre irmãos, entre o sagrado e o profano, a tradição e a modernidade. A organização familiar obedece a seguinte ordem:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz; como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, R. 1989, p.156-157).

Cada membro da família ocupa um lugar junto à mesa de refeições ou de sermões. Isso pode simbolizar as relações hierárquicas de micro-poder disciplinar dos sujeitos que vivenciam um cotidiano familiar em que, a mãe e os filhos estão submissos àquele que é a raiz, tronco que sustenta os galhos da direita e da esquerda dessa árvore familiar (FOUCAULT, 2012; PRADEAU, 2004).

1 Dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não-dito. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (FOUCAULT, 2013b, p.364).

A imagem de “família” sustenta-se por discursos deslocados da esfera religiosa cristã porque faz alusão à parábola do filho pródigo. André (o filho do meio) rompe com a sua família ao sair de casa para morar um quarto de hotel. Nessa trama familiar, o pai (Iohana) é o sujeito que tem o poder da palavra, a verdade e o poder estão nele. O filho (André) é o sujeito revoltado, o “anormal, disjunto, a-lógico, [...] [de] sentimentos degenerados da alma, do espírito e da moral” (JARDIM & SOUZA, 2015, p. 133).

Essa trama narrativa inicia-se com a percepção que André tem do ambiente de intimidade que é o quarto de hotel e a inesperada chegada de Pedro.

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto, róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta ... (NASSAR, 1989. p. 9-10)

O quarto da “*velha pensão interiorana*” onde André está hospedado é um ambiente “*individual*”, “*inviolável*” que representa não somente o lugar de consagração, mas também um “*mundo*” de intimidade sexual. É aonde assenta seus impulsos sexuais, pois, “*nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero*”, o que desencadeia uma “*doce embriaguez*”¹ “*sonolência*”².

André é interrompido pela chegada inesperada “*não te esperava*”³ do seu irmão mais velho, Pedro, sujeito de individualização complexa e contraditória. Num abraço caloroso, esse sujeito histórico e guardião da tradição dos seus ascendentes diz ao irmão “*nós te amamos muito*”⁴. Pedro é aquele que se constitui pelas relações de poder disciplinar da família em que a primogenitura é uma condição hierárquica do sujeito que tem a responsabilidade não somente de cuidar dos irmãos mais novos, mas também de acolhê-los com ternura e amor.

...

1 NASSAR, R. 1989, p. 10.

2 Ibidem, p. 10.

3 Ibidem, p.11.

4 Ibidem, p.11.

eu, o irmão de cheiro virulento, eu que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaro nos meus poros, e confusas formigas nas minha axilas, e profusas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de menino, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha depressa esse ritual de ternura, é isso o que te compete, a você, Pedro, a você que abriu primeiro a mãe, a você que foi brindado com a santidade da primogenitura... (NASSAR, R. 1989, p. 110).

André ocupa a posição de sujeito impuro, mau, sujo o bastante para pedir a Pedro que faça a higienização do corpo viril e fraco do irmão revoltado, ovelha negra que nascera depois dele. Esses discursos projetam a imagem de um sujeito que além de ocupar o lugar de primogênito, ocupa também o lugar de guardião da virtude de seus ancestrais. É aquele que tem força para controlar os impulsos angustiantes do irmão mais novo. Ser primogênito representa ter santidade e autoridade garantidas pela referência de sujeito que dá bons exemplos aos irmãos mais novos. Nota-se, portanto, que a disciplina também pode hierarquizar, “numa relação mútua, os ‘bons’ e os ‘maus’ indivíduos” (FOUCAULT, 2012, p. 174), os que têm santidade e aqueles que não têm.

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão,[...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos... (NASSAR, 1989, p. 15)

Essa relação de poder está sujeita às regras que permitem o aparecimento dos enunciados de subjetivação de um sistema político em que o poder produz indivíduos pelo regime disciplinar que os classificam em bons e maus. Esse mecanismo funciona por meio de rituais da verdade em que a “força poderosa da família”¹, o amor familiar enunciado por Pedro ao seu irmão funcionam sutilmente como uma atitude amorosa do bom filho que é digno de reconhecimento e respeito dos demais. Esses enunciados pronunciam valores morais institucionalizados pela família, e pelos rituais da verdade religiosa que vem se mantendo ao longo dos tempos quer pelo mito quer pela realidade.

A disciplina pelo amor familiar tende normalizar a recompensa e o castigo

1 Ibidem, p.11.

enquanto um regime duplo. A pressão sobre os filhos é uma forma de discipliná-los, é um meio de fazer com que todos eles sejam parecidos no que tange à obediência, à submissão aos pais, ao cumprimento das tarefas domésticas, escolares, entre outras. Dependendo de suas ações e comportamentos eles podem ser elogiados ou punidos. André tenta fugir da interdição familiar, sobretudo daquela que controla o seu desejo e a sua sexualidade (FOUCAULT, 2004b).

Metaforicamente, existe um “*espaço de terra seca*”¹ entre Pedro e André. Há uma ruptura tensa nessa descendência que desvia tanto da tradição ancestral quanto dos “*olhos apreensivos da família*”².

Vigilância essa que não alcança o ambiente natural do bosque aonde André costumava dormir como uma planta enferma, pois “*numa tarde vadia*”, num “*sono adolescente*”, “*dorme na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho*”³.

André necessita ser examinado, vigiado, curado da enfermidade por ações disciplinares do corpo (corpo vestido e não nu) e da mente para que alcance uma individualização sã, normal.

Verifica-se, portanto, que há descontinuidade de rituais da verdade “em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares” que se historicizam ao longo do tempo. (FOUCAULT, 2012, p. 184-185).

O sujeito é vigiado pela família porque suas atitudes e pensamentos não estão de acordo com as regras e valores de uma conduta sociais que fabrica o indivíduo. André é um sujeito, um caso à parte passível de punição porque ainda não aprendeu a controlar, a dominar os impulsos sexuais e desejos.

A casa paterna é um ambiente formado por uma rede de olhares e ações vigilantes que se entrecruzam pela utilização das tecnologias disciplinares. Disciplinar o indivíduo pressupõe prevenir a transgressão de valores morais, pois “*adestrar corpos vigorosos, imperativo de saúde...*” (FOUCAULT, 2012, p. 166).

A saúde, os valores religiosos, o controle dos impulsos e delírios precisavam ser reestabelecidos em André. Inútil seria confessar ao irmão o seu delírio. André

1 Ibidem, p.11.

2 Ibidem, p.13.

3 Ibidem, p.13.

silencia-se diante daquele irmão que *“cumpria a sublime missão de devolver o filho tresmalhado ao seio da família...”*¹.

Percebe-se a presença de um sujeito histórico mobilizado pelas práticas normalizadoras de individualização mediante as normas sociais e familiares vigentes da formação disciplinar. Outros discursos confrontam e, desorganizam a ordem de discursos aparentemente cerrada por uma grade de enunciados pertencentes às práticas de discursividade tradicional e patriarcal.

Com base em Hahn (2016)², é possível deslocar o sentido do silêncio ensurdecido do quarto de André, pois assim como pode sinalizar a submissão do filho aos ensinamentos religiosos e repressores do pai, pode também ser uma forma de resistência a tradição, de redução do silêncio da censura paterna, quando entregar-se a si mesmo, *“no silêncio de suas paixões e do mundo que o cerca, ele desce a sua consciência, interroga-a e sente despertar em si o sentimento moral que nunca perece inteiramente no coração do homem”* (G. FERRUS, 1842, FOUCAULT, 2012, p. 225).

No entremeio desses discursos, aparecem outros discursos que evidenciam, com clareza, o conflito de sujeitos que sentimentos, desejos e paixões sexuais deslizam entre o sagrado *“quarto catedral”* e o profano *“quarto agreste de cortesã”*, entre a enfermidade *“trazia a peste no corpo”* e a loucura *“era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura”*.³ Há, portanto, um entrecruzamento de discursos (religioso, familiar, científico, cultural, etc.) que pertencem ao sistema de regras de relações enunciativas que regulam a natureza sexual do ser humano no processo de construção de sua subjetividade.

Emergencialmente, enunciados materializam a imagem de intimidade sexual do sujeito que se manifesta na primeira pessoa do discurso: o afeto que tem pela cabra chamada Sudaneza *“eu a conduzia com cuidados de amante extremoso [...] mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menino”*⁴; e a paixão sexual incontrolável por *“...Ana a minha fome [...] minha enfermidade[...] loucura[...] o meu respiro, a*

1 Ibidem, p. 18

2 Segundo a autora, vários discursos da tradição bíblica se encontram e se confronta com obra Lavoura Arcaica e, com isso, abrem um deslocamento desses discursos logocêntricos, desconstruindo verdades propostas por essa tradição

3 NASSAR, R. 1989, p.109.

4 Ibidem, p.20.

minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente de meus testículos...”¹.

O tom intimista, as experiências e vontades sexuais desse sujeito refletem a vontade de poder sobre o próprio corpo, a própria consciência e até a própria vida. Talvez seja uma força humana que o impulsiona a alcançar uma posição mais elevada da existência humana. O amor entre irmãos rompe com as tradições morais e religiosas. André reflete sobre questões mais íntimas e complexas da sexualidade humana quando expressa vontades que estão relacionados à vida (BRITZMAN, 2000).

Como forma de expandir a análise, constatou-se que essa ligação entre os enunciados internos à obra extrapola os seus limites porque são discursos que aparecem em outras circunstâncias de dizer, pois há uma remissão do que foi dito sobre a individualidade e sexualidade do sujeito para outros textos literários e filosóficos quando se confirma que dentro da trama discursiva, uma obra se relaciona com outras obras (FOUCAULT, 2004a).

TRAMA DE ENUNCIADOS E DISPERSÃO DE SENTIDO

Ainda que exista um jogo de relações enunciativas rígidas de permanência de determinados discursos, pode acontecer uma desordem em qualquer tempo.

– Toda ordem trás uma semente de desordem [...] não é por outro motivo que falo o que falo[...] nunca [...] tinha pensando em deixar a casa...

[...]

– Você blasfemava.

– Não, meu pai, não blasfemava, pela primeira vez na vida eu falava como um santo.

– Você está enfermo, meu filho, uns poucos de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa. (NASSAR, 1989, p. 161)

O que é dito por André soa aos ouvidos do pai como ultraje, ofensa e desrespeito. Etimologicamente, o termo “*blasfêmia*”, do “Latim *Blasphemia*, deriva do Grego *blasphemía*, expressão de mau agouro, ímpia, calúnia, difamação” (CUNHA, 2007, p. 113). Diante disso, André é um ímpio que desrespeita a moralidade da casa paterna e divina.

1 Ibidem, p. 109.

A evidência de aparecimento desses discursos pode ser resultante de um acúmulo de enunciados que estabelecem conexões entre si e entre acontecimentos de diferentes momentos de emergência social, cultural e histórica do discurso (FOUCAULT, 2004a). Na obra “Confissões”, de Agostinho de Hipona (354-430 d. C), teólogo e um dos primeiros filósofos do cristianismo, há também o aparecimento de discursos de subjetivação do sujeito de vontade.

Onde me encontrava eu? Como tinha exilado para longe das delícias de vossa casa, aos dezesseis anos de idade, segundo a carne, quando a loucura deste prazer, que a nossa degradação libera de todo o freio, e que é proibido pela vossa lei [...] nenhum dos meus teve o cuidado de me sustentar na queda, pelo matrimônio, porque de mim só tinham uma preocupação: que aprendesse a compor discursos o mais belamente possível e a persuadir por meio da oratória. (AGOSTINHO, 1999, p. 65)

Houve uma aproximação de sentido nessa relação entre o discurso literário e o discurso filosófico. A degradação humana é uma consequência da falta de cuidado da família, que se preocupa com o adestramento do sujeito para o trabalho. Ocorre ainda, um deslocamento de sentido quando o sujeito da desordem ocupa um lugar de santidade que suspende determinados costumes familiares e preceitos cristãos.

Não somente a devoção religiosa, mas também o trabalho é o remédio que restaura a saúde. Para a família, o trabalho é uma medida necessária de adestramento do indivíduo porque é pelas relações laboriosas de esforço, cansaço físico e mental, que se minimiza o desejo sexual e se multiplica a potência produtiva humana (FOUCAULT, 2007). A disciplina do corpo é necessária para uma vida social produtiva tanto na lavoura do homem quanto na lavoura de Deus. O corpo é visto como objeto de controle e de poder. Ele precisa ser disciplinado e dócil. A tecnologia disciplinar, ao mesmo tempo, serve para aumentar e diminuir a força do corpo (FOUCAULT, 2012).

Todavia, o sujeito enunciativo André representa uma inversão dentro da sociedade disciplinar contemporânea. Simultaneamente, é o sujeito que foge do controle familiar, aquele que tem relativa liberdade sexual, que desfruta da angústia e sensações fisiológicas humanas. É também aquele sujeito que vivencia conflitos entre diferentes “eus”. Nessa clivagem de “eus”, ele assume a posição do “eu” que enfrenta o regime de conduta vigente, pois há um sujeito que tenta desviar da ordem moral, política e familiar.

Forjemos tranquilamente nossas máscaras, desenhando uma ponta de escárnio na borra rubra que faz a boca; e, como resposta à divisão em anverso e reverso, apelemos inclusive para o deboche, passando o dedo untado na brecha do universo [...]; de minha parte, abro mão inclusive dos filhos que teríamos, mas, na casa velha, quero gozar em dobro as delícias deste amor clandestino (NASSAR, 1989. p. 135)

Historicamente, as relações cotidianas dos sujeitos “regulam as práticas e as formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos dessa sexualidade” (FOUCAULT, 2010, p.10). Segundo os preceitos cristãos, as experiências sexuais entre homem e mulher devem ser legalizadas pelo casamento, mas nunca pelo ato sexual incestuoso (FOUCAULT, 2016).

De sujeito atormentado, de corpo enfermo e impuro tem-se o sujeito transgressor que tenta romper com uma cadeia de discursos disciplinares, permitindo, assim, que outros discursos apareçam nessa trama de práticas cotidianas que adestram corpos e excluem o ato sexual entre irmãos.

O sujeito do prazer nem sempre materializa o mesmo sentido. No conto “Cem anos de perdão”, de Clarice Lispector, a menina que roubava rosas e pitangas reflete o sujeito que vive a sua experiência, o seu prazer num grau maior de liberdade sexual.

Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume [...] o que é que fazia com a rosa? Fazia isso: ela era minha [...]. Não me arrependo [...]. As pitangas, por exemplo, são elas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens. (LISPECTOR, 1998, p. 61)

Intimamente, se minimiza qualquer conflito e culpa ao explorar o próprio corpo em busca de gozo, satisfação e bem estar. No processo de subjetivação do sujeito, a operação do discurso em si, simultaneamente, se mantém a repressão e o afloramento das pulsões humanas, e, com isso, ocorre um movimento de tensão na trama discursiva pelo aparecimento de enunciados que desestabilizam uma determinada ordem discursiva de subjetivação do sujeito por meio de uma tecnologia de si sobre o outro, mas também si sobre si (FOUCAULT, 2016).

CONSIDERAÇÕES

Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, inscreve-se numa rede de acontecimentos singulares em que há uma regularidade de discursos que estão interligados entre si e, conseqüentemente, geram efeitos de sentidos distintos.

A remissão enunciativa existente entre as relações cotidianas familiares são operacionalizadas por tecnologias disciplinares, ou seja, por mecanismos (técnicas) de individualização e de sexualidade. Na trama da rede de discursos ficcionais emerge a vigilância familiar hierarquizada, normas de conduta moral e religiosa que regulam as relações de micropoder produtoras de indivíduos sociais.

Com isso, são posto em jogo as diferentes posições de sujeitos múltiplos. Aqueles que têm autorização para penalizar, vigiar, examinar, manter a tradição; aqueles que rompem e desviam das regras políticas e sociais de conduta que não admitem o sexo entre irmãos, nem tão pouco que a sexualidade seja um fato de discurso que desestabiliza a ordem que enquadra os indivíduos naqueles que têm poder sobre o outro, ou não. O jogo das micro relações cotidianas de sujeitos históricos põe na superfície discursiva “um conhecimento especializado, o reforço do controle e resistências estão vinculados uns aos outros, de acordo com algumas poucas estratégias importantes de saber e poder” (FOUCAULT, 1990, p. 105-106 apud BRITZMAN, 2000, p. 101).

André ocupa diferentes posições de sujeitos. A individualidade e sexualidade estão imbricadas por sujeitos disciplinados, ou não. Esse emaranhado de discursos de constituição do sujeito é relativamente complexo e contraditório, pois há uma oscilação de sentido. Simultaneamente, evidenciam-se fatos do discurso como: fuga, conflito, retorno, gozo, desejo, paixão, prazer sexuais, enfermidade, loucura, impureza, blasfema, santidade, controle, transgressão, desvio, morte, vida, entre outros.

O sujeito enunciativo de Nassar está interligado com outros sujeitos enunciativos de Lispector e Agostinho. Por intermédio de tecnologias de subjetivação há uma multiplicidade de sujeitos que se constituem porque ocupam lugares de culpa, conflito, perdão, angústia, prazer e liberdade sexual.

A desestabilidade da ordem discursiva ocorre pela existência de um sujeito que luta pela sua singularidade, pois desvia, inverte a ordem disciplinar da tradição,

das regras de conduta morais, políticos e sociais que estão à escolha dos indivíduos. Sendo assim, nem sempre as tecnologias de individualização e de sexualidade garantem a permanência exclusiva e estável de discursos de adestramento e controle dos indivíduos.

Na narrativa ficcional as relações cotidianas dos enunciadores fictícios estão interligadas às tensões discursivas presentes numa ordem aleatória, que, muitas das vezes, são ignoradas pela própria realidade humana. Não é suficiente pensar que o ser humano, enquanto sujeito, está à mercê de uma força soberana que tem poder de agir sobre o outro, de controlá-lo. Não cabe mais, na contemporaneidade, pensar o sujeito apenas pelo viés de controle institucional, o qual funciona como dispositivo de ordenação da individualidade humana. Nem tão pouco, cabe pensar que as práticas de subjetivação do sujeito se restringem a polarização de bons e maus, são e loucos, doentes e enfermos, trabalhadores e vadios.

Mas que se possa fazer uma reflexão sobre a ordem das relações caóticas cotidianas das pessoas, verificando em que medida essas relações permitiram que alguns enunciados permanecessem, ou não, dentro de um caos organizado de acontecimentos que enovelam discursos e geram uma dispersão de sentido que vai além da polícia e política humana, pois importa saber como o sujeito “foi chamado a manifestar-se e a reconhecer a si mesmo, em seu próprio discurso como sendo em verdade sujeito de desejo” (FOUCAULT, 2016 p.15).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARAÚJO, I. L. **Do signo ao discurso**: Introdução à Filosofia da Linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

BRITZMAN, D. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, G. L (Org.) **O Corpo Educado**: Pedagogia da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DREYFUS, H. L. & RABINOW, P. (1959) **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. tradução: Vera Portocarrero e Gilda

Gomes Carneiro; 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FERNANDES, C. A. **Discurso e Sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Entre-meios, 2012.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, P; DREYFUS, H. **Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica** –para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagem, 1992.

_____. **Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Beata Neves. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 a.

_____. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004 b.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História da Sexualidade II**. O uso dos Prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramalhete. 40 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 26 ed. São Paulo: Gaal, 2013.

_____. **Michel Foucault: subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

HAHN, S. **O deslocamento da tradição na obra Lavoura Arcaica de Raduan Nassar**. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3031>

JARDIM, A. F. C & SOUZA, J. R. **Discurso e relações de poder em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 133-150, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/1001/100110.pdf>

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORELLI, E. **Lavoura Arcaica**: uma leitura do percurso moral-discursivo-literário das personagens. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/14893/1/Edner%20Morelli.pdf>

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica 3** ed. rev. Pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PRADEAU, J.F. **O sujeito antigo de uma ética moderna**. Acerca dos exercícios espirituais antigos na História da sexualidade de Michel Foucault. In: GROS, F. (Org.) *Foucault: a coragem da verdade*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. p. 131-153.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução: Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

DISCURSOS AUTORIAIS, NOME DE AUTOR E ENUNCIADO COMPLEXO¹

Lucas Piter Alves-Costa²

1 Este artigo é uma versão adaptada de um trabalho que foi apresentado no IV SETED – Seminário de Estudos do Texto e do Discurso (2020), e submetido aos Anais do evento.

2 Doutor em Estudos Linguísticos e bolsista PNPd-CAPES pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: alvescosta.lp@gmail.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A categoria de *autor* pode ser atribuída a produções textuais de diversos gêneros, alguns dos quais não têm muito valor para a crítica literária: uma redação escolar, um artigo de opinião na *internet*, uma matéria jornalística, um discurso eleitoral, um panfleto revolucionário, uma propaganda publicitária, dentre outros.

Ainda que alguns desses gêneros possam figurar como textos de um autor famoso no campo literário, raramente funcionariam como obras, mas sim como textos periféricos aos quais a crítica poderia ou não investir algumas notas com o intuito de entender ou justificar a obra. Essa observação é consoante aos apontamentos *foucaultianos* sobre a constituição da autoria, da autorialidade e do estatuto de obra de algumas produções.

Diante dessas observações, as propostas deste trabalho são: discutir o conceito de *discurso autorial*, com foco na Literatura tomada com instituição discursiva, a partir de Costa (2016); discutir as noções de *autor* e *nome de Autor* a partir de interpretação e síntese das teorizações de Foucault (2009), Bakhtin (1997), Barthes (2004), Maingueneau (2009, 2010); em seguida, apresentar a noção de *enunciado complexo* formulada em Costa (2016) a partir dos autores supracitados.

Para atingir esses objetivos, inicialmente, discute-se sobre a Literatura tomada como uma instituição discursiva e um discurso autorial – discursos que se sustentam na função-autor. Em seguida, é abordada a relação entre os nomes próprios e os nomes de Autor. Por fim, explica-se o conceito de enunciado complexo a partir da noção de nome de Autor.

A LITERATURA COMO INSTITUIÇÃO E COMO DISCURSO AUTORIAL

Para um pesquisador interessado no fenômeno da autoria nos campos das linguagens, é importante se “perguntar em que condições um enunciado é suscetível de ter um ‘autor’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 28), e, da mesma forma, que aspecto da noção de autor está sendo analisado. Maingueneau (2010) assinala três dimensões da noção de autor, quais sejam: a de autor-responsável, a de autor-ator, a de *auctor*. As duas primeiras são de pouca importância para os objetivos deste trabalho,

que parte da problemática formulada por Foucault (2009). Interessa-nos, portanto, a noção de *auctor*. O estatuto de um *auctor* (doravante, Autor, com maiúscula) é relacionado a um *Opus* (doravante, Obra, com maiúscula), e faz com que o nome do Autor exerça a função-autor. Assim, a partir dessas observações, podemos apontar as produções *autorais* e *autorais*. As primeiras são ligadas a quaisquer autores, em qualquer ordenamento discursivo; as segundas são ligadas aos Autores e Obras e às práticas que os instituem. Essas são, conforme Costa (2016), constituintes dos *discursos autorais*.

Os discursos autorais são aqueles discursos instituídos em torno de nomes de Autor, sendo a função-autor fundamental. A funcionalidade do nome de Autor nos discursos autorais é construída de maneira coletiva por meio de uma rede de aparelhos (composta por agentes e práticas institucionalizadas) e com base em um arquivo. Para um discurso autorial, o nome de Autor, diferentemente de um nome próprio qualquer, “manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura.” (FOUCAULT, 2009, p. 274). Assim, segundo Foucault (2009), podemos dizer que há, em uma civilização como a nossa, alguns discursos que são providos da função-autor, enquanto outros são dela desprovidos. Sobre a função-autor, é preciso ressaltar o que Foucault (2009) diz:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; *ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização*; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280, grifos nossos).

O caráter jurídico da função-autor, embora seja um elemento incontornável, é o ponto menos importante para o estudo da autoria, pois ele deposita excessiva atenção aos aspectos pragmáticos da autoria voltados aos direitos e deveres dos sujeitos sobre uma produção textual. O sistema jurídico é um conjunto de forças *externas* sobre o fenômeno da autoria, que tende a minimizar as leis *internas* do campo discursivo em ques-

tão, em uma relação interdiscursiva que posiciona agentes, materialidades e práticas.¹

Como bem ressaltou Foucault (2009), a função-autor não se exerce da mesma maneira em todos os campos, isso quer dizer que campos como o literário, o quadrinístico, o musical, etc., têm sua própria autorialidade, e esse é o ponto principal nos estudos de autoria: a forma como cada campo institui seus Autores e Obras; por que há campos que contém autores, mas não Obras; por que há campos em que a unidade da obra é possível, mas a unidade Autor é problemática (como é o caso das artes performáticas e das pinturas corporais que não levam assinatura); e assim por diante, visando sempre o regime de autorialidade.

A função-autor, nos discursos autoriais, permite diferenciar *autorial* e *autoral*. Os discursos autoriais conectam os dizeres de Autores – as obras e as performances dos autores no campo – e as práticas de uma dada instituição que possibilitam a existência desses Autores, tais como a crítica e a propaganda, portanto, conectam também os dizeres de não-autores, dizeres esses que têm por função (ou por efeito) sustentar os nomes de Autores. Já um discurso autoral diz respeito a qualquer discurso no qual um sujeito possa se inserir como o seu responsável e/ou o seu produtor efetivo, não ascendendo obrigatoriamente ao estatuto de Autor. Todo discurso autorial abrigaria, portanto, discursos autoriais (por uma relação hierárquica), mas nem todo discurso autoral residiria em um discurso autorial.

Enquanto os autores da ordem do comum se limitam a produzir discursos autorais, um tipo restrito de autor é capaz de produzir discursos autoriais: trata-se do Autor enquanto correlato de uma Obra, de um *Opus*, e não de “uma sequência contingente de textos dispersos” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30). Nem todo produtor de textos, a despeito de qualquer talento linguístico, tem o amparo institucional que qualifica e reconhece o seu nome como um nome de Autor, e o seu objeto de autoria como uma Obra. Dessa maneira, a Literatura como um discurso autorial engendra continuamente sua própria estrutura e regras ao engendrar também seus Autores e Obras, formando, então, o seu *arquivo*.

A noção de *arquivo* é palavra-chave na teorização *foucaultiana* para algumas análises de discursos. O termo *arquivo* representa o sistema de possibilidades dos

1 Para uma melhor compreensão do primado do interdiscurso como fenômeno que posiciona concomitantemente agentes, materialidades e práticas, em detrimento das abordagens voltadas exclusivamente para os textos, ver Costa (2016).

enunciados, o conjunto de suas condições históricas. Sendo os enunciados considerados acontecimentos discursivos, estão sujeitos a regras de existência, formação, dispersão e transformação. Para Foucault (2008):

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...]; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade* [...]; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento* [...], é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Vê-se que a atividade propriamente autorial se distingue daquelas voltadas para a produção de textos efêmeros, que atendem a uma necessidade pontual, como alguns advindos do jornalismo, da política ou do ensino, por exemplo. Tais textos podem ter autores, mas não Autores, pois não costumam ser coligidos para terem a função de Obras. O discurso autorial, portanto, se fundamenta pela construção coletiva de: (a) Autores, Obras e público, (b) um sistema de possibilidades de produção, circulação e recepção contínuas, (c) mediações (interdependentes) realizadas por um sem número de agentes não exclusivamente empenhados em atividades advindas de discursos autoriais. A atividade autorial, então, é sustentada por autores e não-autores.

NOMES PRÓPRIOS E NOMES DE AUTOR

O nome de Autor é um nome próprio, mas sua natureza e função estão além dos nomes próprios comuns. Um nome próprio se refere a um elemento bem marcado em uma situação de comunicação, exercendo uma função pontual de expressão. Os sentidos dos nomes próprios estão estreitamente atrelados às suas diferentes ancoragens sociais nos discursos: histórica, geográfica, sociológica, literária e inúmeras outras (LECOLLE *et al.*, 2009). Sem uma ancoragem social, o nome próprio seria apenas a possibilidade de apropriação. Para a questão da função-autor, o analista deve se perguntar como um nome próprio adquire historicidade e como ele passa a ser o ponto central de certos investimentos simbólicos em um campo específico.

Pode-se dizer do [nome próprio] que ele procede de duas caracterizações do signo: ele é ao mesmo tempo signo linguístico (provido de um significante e de um significado, seja ele mínimo), [...] e signo como substituto (ele se refere a um indivíduo, mas pode também valer como símbolo, ou como ato de linguagem). [...] De fato, como unidade relevante de um modo de significação “semiótica” [...], ele possui uma forma (fonológica e gráfica) e um sentido. Como unidade de denominação (relevante de um modo de significação “semântica”, “engendrada pelo discurso” [...]), ele se refere ao mundo.¹ (LECOLLE *et al.*, 2009, p. 11, tradução nossa).

Na língua, um nome próprio é um signo, com significante, significado e referente. O significante adota uma forma gráfica e fonética, por exemplo *Machado de Assis*. O significado, por sua vez, nem sempre tem uma “forma material” observável, mas tem sempre uma “forma conceitual”, por exemplo *Machado de Assis, o maior escritor da Literatura Brasileira*. O referente de um nome próprio – que não é meramente *Joaquim Maria Machado de Assis* em pessoa – contrai seus significados segundo sua historicidade e sua capacidade de se atualizar. O uso do nome próprio em contextos variados com uma mesma referência o enriquece em significados, significativamente. O referente é, ao mesmo tempo, aquilo sobre o qual se fala por meio do nome próprio e as condições desse ato de falar, pois essas são contextuais. Falar de *Machado* é falar de sua *Obra*, e vice-versa.

No caso dos discursos autoriais, pela ótica da prática discursiva e não apenas da forma do nome, o nome de Autor problematiza as formas sob as quais ele pode se apresentar: pseudônimo (nome de Autor fictício, diferente do ortônimo/nome civil); autônimo (nome de Autor igual ao nome civil); alônimo (nome de outra pessoa, mas não é nome falso; caso dos *ghost writers*, assinam a obra com o nome do artista); heterônimo (nome de Autor diferente do nome civil, bem como a invenção de uma pessoa para servir de referente).

A questão toma novas dimensões se pensarmos que o nome de Autor está atrelado à função-autor, não obrigatoriamente a *quem fala*. Assim, a proximidade formal entre nome de Autor e nome civil não altera o fato de que o nome de Autor será

1 On peut dire du [nom propre] qu'il procède de deux caractérisations du signe : il est à la fois signe linguistique (pourvu d'un signifiant et d'un signifié, fût-il minimal), [...] et signe comme substitut (il renvoie à un individu, mais peut aussi valoir comme symbole, voire comme acte de langage). [...] En effet, comme unité relevant d'un mode de signification « sémiotique » [...], il possède une forme (phonologique e graphique) et un sens. Comme unité de dénomination (relevant d'un mode de signification « sémantique », « engendré par le discours » [...]), il renvoie au monde.

um pseudônimo em sentido lato devido à distância entre os contextos antes e depois do estado de autoria. Não se trata apenas de um nome falso de uma persona, mas sim de uma pessoa que se transforma em mero suporte ou materialização do nome de Autor que a transcende. A função que os nomes de Autor exercem na sociedade parece estabelecer relação interdiscursiva entre sua possível dimensão ordinária (atrelada aos sujeitos) e sua inevitável dimensão extraordinária (atrelada à Literatura como discurso constituinte). São nomes que transcendem seus portadores.

Ato consciente e voluntário, a autonomação é, antes de tudo, um ato significativo que inscreve na forma linguística escolhida como pseudônimo valores relativos ao quadro social, ao contexto temático e à identidade pessoal.¹ (CISLARU, 2009, p. 41, tradução nossa).

Se tentamos responder à notória pergunta – *O que é um autor?* – de Foucault (2009), podemos ser levados a responder *quem é o autor*. Isso por que se pensa no autor como um sujeito inserido em um dispositivo comunicacional. A questão dos direitos autorais, por exemplo, é centrada nesse dispositivo comunicacional e nos direitos e deveres do dizer. Saber quem detém os direitos autorais de uma obra é irrelevante para compreender o funcionamento do nome de Autor em uma dada instituição, no caso, a literária. A função-autor estabelece um movimento de ofuscação do(s) sujeito(s) produtores para fazer emergir no discurso o *nome de Autor*.

A convergência entre pseudônimo [ou nome de Autor] e discurso se opera via um simulacro de apagamento do sujeito. Se o pseudônimo – que é também um autônimo – faz convergir referente e significado até se tornar um substituto do sujeito, não faria ele desaparecer esse último uma vez que ele se confunde com o discurso?² (CISLARU, 2009, p. 56, tradução nossa).

O nome de Autor está além da *persona*. Tratar o pseudônimo autoral em sua função discursiva possibilita-nos visualizar essa dimensão do Autor que não faz parte do dispositivo de comunicação. Essa dimensão, a qual só é possível perceber por

1 Acte consciente et volontaire, l'auto-nomination est avant tout un acte signifiant qui inscrit dans la forme linguistique choisie comme pseudonyme des valeurs relatives au cadre social, au contexte thématique et à l'identité personnelle.

2 La convergence entre pseudonyme et discours s'opère via un simulacre d'effacement du sujet. Si le pseudonyme – qui est aussi un auto-nyme – fait converger référent et signifié jusqu'à devenir un substitut du sujet, ne fait-il pas disparaître ce dernier lorsqu'il se confond avec le discours?

meio de uma cisão, é produto permanente desse dispositivo, do conjunto de atos de linguagem que têm como horizonte *o-homem-e-a-obra*.

NOMES DE AUTOR COMO ENUNCIADOS COMPLEXOS

A partir da concepção *foucaultiana* de enunciado, trataremos, a seguir, da noção de *enunciado complexo*: aquele tipo de enunciado que se materializa em um nome próprio, que permite, regula e/ou restringe os dizeres de uma dada instituição sobre um mesmo objeto – qual seja, o nome do Autor. Tais dizeres funcionam como partes de um complexo, ainda que contraditórios, sendo relativamente autônomos uns em relação aos outros, mas que sejam também responsáveis pela construção dos sentidos do todo, que é o nome de Autor. Para Foucault (2008):

Um enunciado não tem diante de si (e numa espécie de conversa) um *correlato* – ou uma ausência de *correlato*, assim como uma proposição tem um referente (ou não), ou como um nome próprio designa um indivíduo (ou ninguém). Está antes ligado a um “referencial” que não é constituído de “coisas”, de “fatos”, de “realidades”, ou de “seres”, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 2008, p. 103).

Os enunciados se formam por meio de regulações dentro de um campo discursivo como conjuntos de regras de possibilidades para os discursos. A cada enunciação, essas regras de existência para um determinado objeto se transformam, acumulam-se, opõem-se, enfim, tornam-se outras devido ao caráter histórico da enunciação e do enunciado. Para Foucault (2008), o enunciado é um acontecimento: único como todo acontecimento, mas aberto a repetições, a transformações, porque está ligado não apenas às situações que o provocaram, mas também a enunciados outros que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2008).

O *enunciado complexo* assume, como indica o nome, a forma de um *complexo*: um todo divisível, mas cujas partes, ainda que visem excluir umas às outras, delas

precisam concomitantemente para se formar o todo. Para manter essa ilusão de unicidade, o enunciado complexo precisa se abrigar sob um nome próprio ou denominação própria. Esse nome, que seria, em qualquer enunciação, naturalmente um enunciado, assume a função de enunciado complexo se preencher alguns requisitos, dentre os quais, o de funcionar como *index* para um tipo de discurso.

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Sendo o enunciado, de acordo com Foucault (2008), um modo de regular os dizeres sobre um tal objeto e as regras de possibilidades desses dizeres, um enunciado complexo seria, além de guardar as mesmas características apontadas por Foucault (2008), um tipo de enunciado marcado por um nome próprio que, por sua vez, exerce a função de indexar outros discursos dentro de uma conjuntura institucional.

Há, portanto, uma instância de *sujeito-autor*, atrelada a um dispositivo de comunicação, e uma instância de produção de sentidos que é resultado também do funcionamento desse dispositivo comunicacional, mas que não se limita a uma posição sujeito no discurso, qual seja, a instância do *enunciado-Autor*. Enquanto a primeira corresponde a um lugar discursivo atribuído ao sujeito-comunicante/sujeito-enunciador, a segunda, por sua vez, é uma categoria construída coletivamente por meio de todo um aparato instituído discursivamente.

O autor, enquanto instância de sujeito produtora de sentidos, inclui uma instância coprodutora de sentidos, que é a do leitor. Mas o Autor como correlato da Obra não se trata de uma categoria de sujeito ou de uma posição-sujeito, mas sim produto desse mesmo dispositivo em que há uma instância que também é chamada “autor”. Trata-se do “Autor” como enunciado, e não como enunciador. E, o enunciado, em sua historicidade, tem:

[...] suas margens povoadas por outros enunciados, mostra-o correlacionado a um campo adjacente, um campo associativo constituído por uma série de outras formulações e um conjunto de formulações a que se refere. Face à historicidade própria à existência do enunciado, a produção de sentidos vincula-

Na historicidade do enunciado-Autor, ao enunciar sua obra, o *autor-persona* enuncia/projeta também a si mesmo como efeito de sentido de *autoria*, em um processo de cisão do sujeito por meio do seu nome e em seu nome. Sua atividade de tomar a palavra não se trata de uma enunciação corriqueira, efêmera, mas uma enunciação que visa legar para a posteridade uma Obra. O campo literário estabelece a *enunciabilidade* da obra, suas condições de produção, o que pode ou não ser dito, que, por sua configuração, engendra a *autorialidade* do campo, o que pode ou não ser passível de ter autoria e um nome de Autor. Assim ocorre a cisão entre uma posição-sujeito-autor e um nome de Autor como parte da Obra. Não analisar meramente a subjetividade da figura do autor fez parte do projeto de Foucault (2009) no texto que encabeça nossa discussão:

Deixarei de lado [...] a análise histórico-sociológica do personagem do autor. Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica “o homem-e-a-obra”, tudo isso certamente mereceria ser analisado. Gostaria no momento de examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente. (FOUCAULT, 2009, p. 267).

Nesse quadro teórico, o “o-homem-e-a-obra” não se trata do autor, do *homem*, de um lado, e do outro, do texto, da *obra*, mas sim de um amálgama dos dois concomitantemente. Não se trata da união dos elementos “o sujeito que enuncia” e “a obra enunciada”, mas sim de um elemento outro, à parte, nem autor/sujeito, nem obra/texto, mas que ainda assim aponta para ambos, para o portador do nome de Autor e para o produto de sua autoria.

No que tange à produção literária, Bakhtin (1997, p. 403) ressalta que o autor de uma obra “está presente somente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no conteúdo da obra, se este estiver isolado do todo”, quer dizer, se esse elemento não se remeter ao contexto literário.

Ressalta a diferença entre a imagem do homem real e a imagem do autor, que, nas palavras retomadas por Faraco (2005), são o autor-pessoa (o escritor, o artista) e o autor-criador (a função estético-formal criadora da obra), respectivamente.

Aqui cabe uma observação sobre a leitura de Faraco (2005). A distinção estabelecida por Bakhtin entre autor-pessoa, autor-criador e herói merece cuidado ao ser interpretada, pois, em narrativas cujo narrador é também personagem, esse poderia ser o herói, portanto, o autor-criador não poderia ser tomado pelo narrador. Faraco (2005) parece ignorar isso ao trazer narrador e autor-criador na mesma instância. Estaria Bakhtin se referindo ao narrador ao falar de autor-criador? As frustradas tentativas de categorizar os tipos de narradores existentes nos romances da narratologia literária mostram que tomar o autor-criador pela figura do narrador restringiria muito o alcance da teorização bakhtiniana, pois funcionaria, com ressalvas, apenas com os narradores oniscientes heterodiegéticos – sendo assim, é preciso cautela ao afirmar, por exemplo, que um narrador machadiano representa a voz do autor-criador.

O narrador, já mostrou bem a narratologia, é uma instância do texto, intradiegtica, ao passo que o autor-criador é uma instância da obra, *estética e ética*. Ademais, o *excedente de visão* a partir de um mundo axiológico atribuído ao autor-criador só seria possível em uma instância superior ao mundo ficcional e/ou textual. Em *Problemas da poética de Dostoievski* fica ainda mais difícil sustentar a proximidade entre autor-criador e narrador. Certamente, esse tópico mereceria mais atenção, mas por questões que fogem de nossos objetivos, deixá-lo-emos em suspenso.

Como uma só substância, o nome de Autor e a Obra não se permitem notar na cisão entre criador e criatura, pois evocam-se mutuamente. O nome de Autor remete ao mesmo tempo à entidade produtora e à Obra produzida, pois ele é parte da rede de significados da Obra. Essa ambiguidade talvez explique ou justifique as abordagens biográficas da figura do autor, e por que ainda se fala desse nome mesmo após a morte da *persona*.

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a

crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p. 58).

Do ponto de vista da noção de enunciado complexo, a vida do autor seria semiotizada, tornar-se-ia conteúdo da Obra, enriqueceria o imaginário sobre o nome do Autor, ao custo do que Barthes (2004) chamou de *a morte do autor*, o ofuscamento ou apagamento do sujeito *na* Obra. A crítica de Barthes (2004) incide diretamente na necessidade dos leitores especializados em definir *um* autor para a obra, e definir o autor a partir dela e da sua biografia. Tomando aqui o conceito de enunciado complexo, o que Barthes (2004) ataca é a dimensão personificada do nome de Autor, aquela que traz a persona do autor. Mas, ao *matar* o autor, Barthes (2004) faz restar a dimensão enunciativa do nome de Autor. A obra, assim, se torna aberta ao leitor, mas também se torna um lugar de disputas entre os leitores mais autorizados.

A obra produzida por Michel Foucault abarca toda a produção de Paul-Michel Foucault sob a égide acadêmica, ou seja, o que o indivíduo fez e publicou como filósofo, intelectual, professor, acadêmico. Na biografia de Paul-Michel Foucault, consta que ele nasceu em Poitiers, na França, em uma família de classe média-alta. Também consta que ele teve uma relação tensa com o seu pai, que esse, por sua vez, o internou aos 22 anos, sob alegação de loucura por causa de uma tentativa de suicídio. Além disso, registra-se que o pai de Paul-Michel Foucault, bem como seu irmão e avô, era médico. Vê-se que na biografia de Paul-Michel Foucault há traços da vida e da identidade de outros indivíduos (como é comum ocorrer nas biografias).

Duas questões emergem sobre a relação biografia e obra para a problemática da autoria: a primeira é compreender *como* e *quando* a biografia de Paul-Michel Foucault passou a ser a biografia de Michel Foucault. Sem o autor Michel Foucault, talvez a biografia do indivíduo de mesmo nome não tivesse importância alguma. A segunda questão é compreender *como* e *por que* a obra de Michel Foucault tende a ser lida, ao menos em parte, pela ótica de sua biografia, e *por que* sua biografia é detalhada pelo viés de sua obra, como se houvesse o tentame de mútua justificativa. A resposta para os dois questionamentos parece residir na hipótese de que a função-

autor faz sujeitos ordinários se tornarem sujeitos extraordinários, quer dizer, opera o apagamento do indivíduo e instaura, gradativamente, um nome próprio em outra ordem do discurso, para abrigar e regular os modos de ler a biografia (outrora ordinária) e a obra.

No campo literário, os leitores (dentre eles, os leitores especializados), os mediadores (editores, livreiros, revisores, tradutores...) e autores (incluindo o próprio autor) investem maior ou menor capital simbólico no nome do Autor. Dizer “Estou lendo Machado e Shakespeare” faz sentido se considerarmos o Autor como correlato da Obra. O nome de Autor não existe para dizer quem fala – não importa quem fala, diria Foucault (2008) –, ele não existe para especificar quem é a origem do enunciado, pois ele mesmo é um enunciado originário dessa mesma fonte. Sua função, enquanto enunciado, e apesar de se confundir com o enunciador, é especificar a Obra e o sistema que a engendra.

Se podemos desenvolver hoje uma reflexão sobre a imagem de autor, é porque a encenação discursiva do escritor não é mais apreendida como um conjunto de atividades que permanecem no exterior do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão inteirada ao mesmo tempo da comunicação literária como coenunciação e do discurso literário como uma atividade dentro de um determinado espaço social. Encontra-se a um nível de complexidade superior o princípio mesmo de uma “cena de enunciação” de obras [...]: enunciar em literatura não é somente configurar um mundo ficcional, é também configurar a cena de fala que é ao mesmo tempo a condição e o produto dessa fala.¹ (MAINGUENEAU, 2009, p. 3, tradução nossa).

O Autor, como correlato da Obra, deve muito pouco aos autores que, de fato, escreveram a obra, no sentido laboral do ato. Esse Autor deve o seu nome a todo um sistema, uma conjuntura, uma cena de enunciação. Sobre a relação existente entre o nome de Autor e o *habitus* da *persona*, Maingueneau (2009) toma como base o campo filosófico, e diz que:

1 Si l'on peut développer aujourd'hui une réflexion sur l'image d'auteur, c'est que la mise en scène discursive de l'écrivain n'est plus appréhendée comme un ensemble d'activités qui demeurent à l'extérieur de l'enceinte sacrée du Texte, mais comme une dimension à part entière à la fois de la communication littéraire comme co-énonciation et du discours littéraire comme activité dans un espace social déterminé. On retrouve à un niveau de complexité supérieur le principe même d'une « scène d'énonciation » des œuvres [...] : énoncer en littérature, ce n'est pas seulement configurer un monde fictionnel, c'est aussi configurer la scène de parole qui est à la fois la condition et le produit de cette parole.

Em particular, a relação entre o “homem” e a “obra” aparece diferente. Evidenciado o fato de que o discurso filosófico é reticente a respeito do pseudonimato, da mistificação, em suma, de todos os jogos sobre a aitorialidade aos quais se lançam os escritores. Além disso, os escritores têm vidas muitas vezes caóticas, muitas vezes sem relação óbvia (na verdade, é a arte de analistas mostrar a coerência oculta) com a sua obra. Nestes dois traços, os autores filosóficos não se inscrevem: em geral, os seus textos têm um respondente que se refere à sua persona, e não um pseudônimo, um responsável diante da humanidade, e sua vida não deixa de tentar cumprir as regras que regem o seu universo de pensamento.¹ (MAINGUENEAU, 2009, p. 5, tradução nossa).

No caso dos autores mortos, fala-se deles como se suas *personas* ainda regulassem seus posicionamentos no campo. Mas eles não existem mais nem como agentes civis, nem como agentes discursivos no campo literário. O que conservar-se são os seus nomes, e o nome em si mesmo não é o sujeito. Apesar disso, o nome de Autor dá ainda ao texto uma fonte *personificada*, a despeito de a fonte real ser uma ou várias pessoas, de estar viva ou morta, de ser homem ou mulher, ou de nunca ter andado pela terra; ao mesmo tempo que permite, a partir dele, traçar suas possibilidades de sentido, constituir/indexar uma Obra e determinar as leis que regem a sua compreensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a Literatura como uma instituição discursiva e como um discurso constituinte (MAINGUENEAU, 2006) implica reconhecer seu próprio conjunto de regras que a distingue dos outros discursos e que funda, nos seus próprios limites, os critérios, os valores e as hierarquias de suas produções textuais. Pensar a Literatura como um discurso aitorial, por sua vez, implica reconhecer que ela é uma instituição discursiva que se funda na construção coletiva de autores e obras, mais especificamente, Autores e Obras, com maiúsculas.

1 En particulier, la relation entre « l'homme » et « l'œuvre » y apparaît différente. En témoigne le fait que le discours philosophique est réticent à l'égard de la pseudonymie, de la mystification, bref de tous les jeux sur l'aitorialité auxquels se livrent les écrivains. En outre, les écrivains ont des existences souvent chaotiques, souvent sans rapport évident (en fait, c'est tout l'art des analystes de montrer la cohérence cachée) avec leur oeuvre. A ces deux traits les auteurs philosophiques ne souscrivent pas : en règle générale leurs textes ont un répondant qui renvoie à leur personne, pas un pseudonyme, un responsable devant l'humanité, et leur vie ne cesse d'essayer de se mettre en conformité avec les règles qui régissent leur univers de pensée.

Quanto mais conhecido se torna o autor, mais seu nome pode vir a ser um enunciado complexo, pois mais dizeres sobre ele podem ser instituídos, de modo parafrástico e/ou polissêmico. A paráfrase consiste no reconhecimento, na reprodução ou reformulação dos sentidos atribuídos ao nome de Autor. A polissemia, por sua vez, se instaura pela atribuição de diferentes sentidos ao nome de Autor, imprevisíveis. A transgressão sobre o que pode ser dito de um nome de Autor entra no âmbito da polissemia dos discursos, pois ela não repete o que se diz, mas sim abre a possibilidade do dizer. A transgressão tende a desestabilizar os limites do dizível, podendo ser negada, silenciada ou ignorada ativamente no campo, ou ainda, incorporada ao nome, ampliando a sua complexidade, mas não pacificamente.

Como um enunciado complexo, os significados do nome de Autor estão sujeitos à disputa no campo correlato da instituição discursiva, de modo que os agentes mais proeminentes tendem a gerir o que se pode dizer ou não sobre um determinado autor. Se um crítico, teórico, editor, jornalista, etc., organiza o seu dizer em virtude do que outros agentes gabaritados disseram, ele tem chance de ser aceito como enunciador desse enunciado complexo, podendo contribuir para a semântica do nome. O conceito de enunciado complexo visa explicar, por exemplo, por que dois especialistas em Literatura podem dizer coisas diferentes sobre uma obra e/ou autor, às vezes até antagônicas, e estarem os dois corretos pela lógica do campo literário.

Devido ao seu caráter sintético, a noção de enunciado complexo concebida para o nome de Autor poderia ser aplicada aos pressupostos de Bakhtin, Barthes e Foucault, possibilitando novas interpretações sobre o fenômeno da autoria nesses teóricos. O primeiro leva em conta a totalidade da obra para apreender o seu autor, sendo esse uma parte significativa da obra; Barthes, por sua vez, considera a *morte* do autor, enquanto pessoa, para que haja a ascensão do leitor, e, portanto, da obra; Foucault traz a função-autor, que nada deve à pessoa física que enuncia, mas serve para delimitar o conjunto da obra no interior de uma dada sociedade. Nos três autores há um elemento proeminente do nome de Autor como enunciado complexo, a saber, respectivamente, a totalidade da obra, o direcionamento da leitura, o distanciamento do autor empírico ou *persona* do autor.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. A morte do autor. *In*: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- CISLARU, G. Le pseudonyme, nom ou discours ? D'Etienne Platon à Oxyhre. *In*: LECOLLE, M.; PAVEAU, M.-A.; REBOUL-TOURÉ, S. **Les carnets du Cediscor: le nom propre en discours**, n.11. Paris: PSN, 2009, p. 39-57.
- COSTA, L. P. A. **Uma análise do discurso quadrinístico**: práticas institucionais e interdiscurso. 2016. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.
- FARACO, C A. Autor e autoria. *In*: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.
- FERNANDES, C. A. A noção de enunciado em Foucault e sua atualidade na análise do discurso. *In*: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. dos. (Orgs.). **Percursos da análise do discurso no Brasil**. São Paulo: Claraluz, 2007, p. 49-68.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2.ed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.
- LECOLLE, M. *et al.* Les sens des noms propres en discours. *In* : LECOLLE, M.; PAVEAU, M.-A.; REBOUL-TOURÉ, S. (Orgs.). **Le nom propre en discours**. Les carnets du Cediscor, 11, 2009. Paris : PSN, 2009, p. 9-22.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, D. Auteur et image d'auteur en analyse du discours. **Argumentation et Analyse du Discours** [Online], 3, 2009, p. 1-14. Disponível em: <<http://aad.revues.org/660>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010.

PEYTARD, J. La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'. **Semen**, n. 1, 1983. Versão *online* de 2007. Disponível em: <<http://semen.revues.org/4231>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2012.

RETRATOS MASCULINOS EM *DUBLINENSES*, DE JAMES JOYCE: UMA ANÁLISE LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Leonardo Antonio Soares¹

¹ Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC-SP. Professor adjunto na Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte – MG. E-mail: leons@rocketmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3104-7090>

INTRODUÇÃO

Dublinenses é um livro formado por um conjunto de quinze contos escritos por James Joyce, entre 1904-1907, sendo publicados em conjunto somente em 1914. O autor organiza os contos em ordem cronológica, indo da infância das personagens até a velhice e tendo como característica principal analisar a vida nas classes média e baixa em Dublin, capital da Irlanda, apresentando traços culturais, geográficos, morais e, acima de tudo, psicológicos das personagens em diferentes fases da vida.

Em quase todas as fases e contos existe uma figura masculina em destaque deixando que o leitor perceba características psicológicas que, entrelaçadas ao contexto social de cada indivíduo, traçam o perfil e a identidade masculina de uma época, através dos medos, dúvidas, angústias, frustrações, decepções e amores. Para Fagnoli & Gillespie (2006), Joyce tinha a intenção de retratar o universo dublinense e o fez de forma direta, realista e descritiva, estando a ordem de aparição das histórias relacionada com os estágios de maturidade humana. Neste contexto, temas como paralisia social, desilusão e morte são usados para retratar as personagens dublinenses com seus costumes, comportamentos e pensamentos. Existem, ainda, os efeitos da repressão religiosa, política, cultural e econômica, que devem ser levados em consideração.

O objetivo deste artigo é analisar a identidade e representação masculina em três contos de Joyce, uma vez que o universo masculino retratado pelo autor assume status paradigmático nos contos, onde muitas vezes o homem de classe média real, reflexivo e frustrado é contrastado com a imagem social que se espera dele.

Para que os objetivos sejam atingidos, selecionei contos de fases distintas: (a) *As irmãs* (Infância); (b) *Dois galantes* (adolescência) e (c) *Uma pequena nuvem* (maturidade). Os contos foram escolhidos por possuírem personagens masculinos de valor proeminente e por retratarem, em conjunto, as diferentes fases psicológicas e sociais da vida dos homens retratados naquele contexto sociocultural. Os contos serão analisados sob uma perspectiva linguístico-discursiva cuja análise parte de microaspectos, que contemplam elementos linguísticos e estruturais do texto, até atingir os macroelementos, que envolvem as ideologias, hegemonias em um dado contexto sociocultural de inserção. Para isso, este artigo se ancora nos pressupostos

teóricos da Análise Crítica do Discurso (ACD), de Norman Fairclough (1994; 2001), enfatizando a importância de seu caráter tridimensional para a análise de textos literários.

Foram usados ainda na análise dos contos, autores como Fagnoli & Gillespie (2006) que tratam diretamente da vida e dos contos de James Joyce. Para tratar das questões referentes à masculinidade, identidade e representação masculina, busco suporte em pesquisadores como Falconnet (1975), Bourdieu (2003), Moita Lopes (2006), Oliveria (2004) e Welzer-lang (2001).

DESENVOLVIMENTO

A Análise Crítica do Discurso (ACD)

A visão de Fairclough (1994) acerca do discurso e das relações de poder que através dele se estabelecem é de natureza mais linguística, e ele usa a palavra “discurso” de forma mais restrita do que os cientistas sociais, limitando o termo ao uso falado ou escrito da língua. Porém, ele considera esse uso uma prática social, ao invés de uma atividade puramente individual. Isso gera duas implicações: em primeiro lugar, o discurso é visto como uma forma de ação sobre o mundo e, em segundo lugar, isso faz com que exista uma relação dialética entre discurso e estrutura social. Se por um lado o discurso é moldado e limitado pela estrutura social no mais amplo sentido e em todos os níveis, através de sistemas de classificação, normas e convenções de natureza discursiva e não-discursiva; por outro lado, ele é constituinte de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, molda e limita.

O autor distingue três funções com relação ao efeito constitutivo do discurso: (a) função *identitária* — contribuindo para a construção das identidades sociais e para o posicionamento do sujeito; (b) função *relacional* — servindo para construir as relações entre pessoas e (c) função *ideacional* — contribuindo para a construção de conhecimentos e crenças. Sendo a primeira delas primordial para esta análise.

Fairclough (1994; 2001) apresenta sua concepção tridimensional do discurso que, segundo ele, é uma tentativa de unir as três tradições analíticas, indispensáveis para a análise do discurso. Ao focar o discurso enquanto *texto*, Fairclough recorre a certas palavras e a seu significado político e ideológico: como as palavras podem

ser moldadas a partir de certos contextos e como elas estão relacionadas a fatores políticos e ideológicos. A *prática discursiva* envolve os processos de produção, distribuição e consumo de textos, e a natureza desses processos varia de acordo com os diferentes tipos de discurso e fatores sociais. Já o discurso enquanto *prática social* relaciona-se com os aspectos ideológicos e hegemônicos nele contidos e que representam eixos norteadores para a análise.

Os eixos da análise das práticas discursivas de Fairclough são os conceitos de ideologia e hegemonia. Ele conceitua hegemonia como:

- a) uma liderança que exerce poder em vários domínios da sociedade (econômico, político, cultural e ideológico);
- b) uma manifestação do poder de uma classe economicamente definida em aliança com as outras forças sociais que atuam sobre a sociedade como um todo. O domínio total nunca é alcançado, sendo parcial, temporário e instável;
- c) construção de alianças e integração através de concessões;
- d) foco de luta constante entre as classes com fins de construir, manter ou romper alianças e relações de dominação e subordinação.

O discurso representa uma mistura de práticas políticas e ideológicas. Enquanto prática política, o discurso estabelece, sustenta e muda as relações de poder; enquanto prática ideológica, constitui, naturaliza, sustenta e muda os significados do mundo de diversas posições nas relações de poder. Por ideologia, entendem-se relações de poder e de luta pelo poder. — e o discurso enquanto prática política não é apenas um sítio¹ de lutas pelo poder, mas uma afirmação de tais lutas. As práticas políticas e ideológicas não são independentes uma da outra. A ideologia, a partir dessa visão de hegemonia, é uma concepção do mundo implicitamente manifesta na transformação da ordem do discurso e das relações sociais e assimétricas existentes e em áreas como Arte, Direito e Economia.

Fairclough (1994) entende a ideologia como sendo construções da realidade presentes em várias dimensões e formas nas práticas discursivas. As ideologias tornam-se mais efetivas quando são naturalizadas e atingem o status de senso comum,

¹ Fairclough (1994) usa o termo *sites of struggle*, e alguns tradutores, como Magalhães (2010) preferem traduzir o termo como lugar ou local de lutas pelo poder. Utilizo a palavra sítio por ela ser sinônimo de lugar, campo e local.

porém tal estabilidade não é definitiva devido às lutas para remodelar as práticas discursivas e as ideologias nelas contidas. As práticas discursivas são ideologicamente revestidas porque incorporam significados que contribuem para a manutenção ou reestruturação das relações de poder. As relações de poder podem, dessa forma, ser afetadas por práticas discursivas de qualquer tipo. As ideologias surgem em sociedades caracterizadas por relações de dominação baseadas em classes, gêneros, culturas etc., e quando os indivíduos são capazes de transcender tais sociedades, são capazes de transcender a ideologia.

Quanto à localização da ideologia no texto, na Linguística Crítica, acredita-se que ela esteja contida nos textos de forma que seja impossível removê-la e, assim, uma oposição rígida entre a forma e o significado não seria possível, uma vez que o significado dos textos está sempre mesclado com sua forma, e suas estruturas formais estão, em vários níveis, relacionadas a questões ideológicas. Não se deve imaginar que as pessoas estejam cientes de todas as dimensões ideológicas em suas práticas. As ideologias construídas através de convenções podem ser naturalizadas e automatizadas, tornando difícil a compreensão de que nas práticas normais existem expressões de ideologias específicas. As práticas discursivas são ideologicamente revestidas porque elas incorporam significados que contribuem para a manutenção ou reestruturação das relações de poder que podem, em princípio, ser afetadas pelas práticas discursivas de qualquer tipo.

A masculinidade hegemônica

Para Oliveira (2004), a masculinidade é um lugar imaginário e simbólico, apresentando-se como um significado social, um ideal culturalmente elaborado que aponta para comportamentos já sancionados. A palavra “masculinidade” deriva do termo latino *masculinus* e começou a ser utilizada apenas em meados do século XVIII, no momento em que se realizava uma série de esforços científicos para estabelecer critérios mais explícitos de diferenciação entre os sexos.

O conceito de hegemonia vem de Gramsci (1966) e está relacionado a um grupo que clama e sustenta uma posição de liderança na vida social. A cada época, uma forma de masculinidade é culturalmente exaltada. A hegemonia relaciona-se com

uma dominação cultural na sociedade. As definições normativas da masculinidade são problemáticas, pois nem todos os homens se encaixam no padrão proposto. Hegemonia, subordinação e cumplicidade são relações internas de ordem de gênero.

Ao analisar o contexto brasileiro, Nolasco (1993) destaca que a família funciona como fonte provedora e catalisadora dos afetos masculinos. A liberdade sexual masculina configura-se num blefe, pois há uma expectativa social definida a revelia dos próprios homens. Um homem não escolhe o que ele quer ser, pois isso foi definido a priori e socialmente, cabendo a ele endossar aquilo que, sob a forma de crença, significa ser homem.

Segundo Connell (2005), a masculinidade não é apenas uma noção ou uma identidade pessoal, ela se submete a relações sociais organizadas e é necessário, para entendê-la historicamente, estudar também as transformações nas relações sociais. A masculinidade produzida em uma fábrica é diferente da masculinidade gerada em um escritório ou na classe média. O processo de classe alterou a conexão entre masculinidade e maquinário. As novas tecnologias da informação requerem uma organização mais sedentária do trabalho, o que, inicialmente, era classificado como feminino. Os corpos dos homens de classe média, separados por uma velha divisão de classe baseada na força física, agora encontram seu poder modificado pelos modernos sistemas cibernéticos.

Nesse sentido, os esportes e o treinamento físico constituem excelente ponto de apoio para a veiculação dos ideais viris da modernidade. A disseminação da atividade esportiva como um dos principais espetáculos e atividade de lazer transformou-se em uma grande vitrine nas quais os tipos masculinos ideais estão sempre sendo admirados.

Já Bem (*apud* HORSLEY, 2005) chama de “androcentrismo” a concepção que coloca os homens e suas experiências como uma norma padrão e, dentro dessa concepção, tudo aquilo que foge a tal norma é tido como desvio grave.

A identidade masculina

A pessoa é um mosaico intrincado de diferentes potenciais de poder em relações sociais diferentes, afirma Moita Lopes (2006). As múltiplas identidades indepen-

dem de nossa vontade, sendo determinadas pelas práticas discursivas, impregnadas pelo poder, nas quais agimos. Dessa forma, as identidades sociais são construídas no discurso. Portanto, elas não estão nos indivíduos, mas emergem na interação entre esses indivíduos, que agem em práticas discursivas particulares nas quais estão posicionados.

Existem, para Moita Lopes, três traços que correspondem a características das identidades sociais: fragmentação, contradição e processo. A natureza fragmentada das identidades sociais refere-se ao fato de as pessoas não terem uma identidade social homogênea, mas complexa ao ponto de coexistirem, na mesma pessoa, identidades de gênero, classe social, raça, idade etc. Com relação à contradição, as identidades vêm à tona dependendo de como as pessoas estejam posicionadas e de práticas discursivas específicas em que estejam inseridas. O terceiro traço, o processo, indica que as identidades não são fixas e estão constantemente mudando e em processo. É por meio da participação em discursos diferentes que aprendemos a ser quem somos.

A respeito das identidades de gênero, Butler (2003) acredita que a fonte da ação pessoal e política não provém do indivíduo, mas se dá pelas trocas culturais complexas entre corpos; assim, a identidade é construída, desintegrada e recirculada no contexto de um campo dinâmico de relações culturais. O processo de ser ou se tornar homem ou mulher não tem nada de fixo. O gênero não deve ser constituído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos, mas sim como uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituída através de uma repetição estabilizada de atos. Para a autora, a própria ordem de ser de um determinado gênero ocorre por caminhos discursivos.

Dublinenses

Dublinenses é formado por um conjunto de quinze contos escritos por James Joyce, entre 1904-1907, sendo publicados em conjunto em 1914.

O autor organiza os contos em ordem cronológica, tendo como característica principal analisar a vida nas classes média e baixa em Dublin, capital da Irlanda, apresentando traços culturais, geográficos, morais e, acima de tudo, psicológicos

das personagens em diferentes fases da vida.

Para que tal efeito fosse alcançado, Joyce dividiu o livro em quatro partes, representando a infância, adolescência, maturidade e velhice. Os contos relacionados com a infância são *As irmãs*, *Um encontro* e *Arábia*; já os contos que tratam dos dilemas e dúvidas da adolescência são *Eveline*, *Após a corrida*, *Dois Galantes* e *A pensão*. Nos contos que tratam da maturidade estão *Uma pequena nuvem*, *Contrapartida*, *Argila* e *Um caso doloroso*; já a velhice é representada por *Dia de hera na lapela*, *Mãe* e *Graça*. Os contos terminam com *Os mortos* que busca conectar o universo dos vivos ao dos mortos através da influência que estes últimos podem exercer sobre mundo dos vivos.

Através de cartas, Joyce apresenta a justificativa para que os contos fossem escritos:

Minha intenção era escrever um capítulo da história moral de meu país e eu escolhi Dublin como cenário porque aquela cidade me parece o centro da paralisia. Eu tentei apresentar a cidade ao público que a desconhece sob quatro aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias são organizadas nesta ordem. (FARGNOLI & GILLESPIE, 2006, p. 46)

Neste contexto, o universo masculino retratado por Joyce merece destaque, uma vez que seus personagens masculinos representam as diferentes fases da vida de um homem, deixando transparecer diferentes componentes da identidade masculina como desejos, frustrações, amores e angústias. Identifica-se, em todos os contos, as identidades sociais contraditórias e fragmentadas apontadas por Moita Lopes (2006), pois teremos os homens sociais em contraste com os reais. Para o autor, as identidades possuem fragmentação, contradição e processo. A natureza fragmentada das identidades sociais refere-se ao fato de as pessoas não possuírem identidades sociais homogêneas, sendo elas complexas e onde gênero, raça, classe social, sexualidade, idade, etc., coexistem na mesma pessoa. Quanto à sua natureza contraditória, ela está ligada ao fato de que as identidades sociais vêm à tona na dependência de práticas discursivas específicas em que as pessoas estejam agindo ou posicionadas em um dado momento. Por fim, as identidades não são fixas e estão sempre em processo de construção e reconstrução ao tentarmos fazer os significados compreensíveis para o outro. É, portanto, por meio da participação em discursos diferentes é que aprendemos quem somos.

Irei analisar os contos *As irmãs*, *Dois galantes* e *Uma pequena nuvem*. Os contos foram escolhidos por possuírem personagens masculinos com valor social e psicológico de destaque e por retratarem, em conjunto, as diferentes fases vivenciadas pelos homens na sociedade moderna na construção de suas identidades.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

As Irmãs tem foco nas representações mentais, sentimentos e análises de um garoto-narrador sem nome. Na infância, as experiências são parecidas ou distantes, mas contribuem para a identidade futura, talvez por isso os garotos-narradores desta fase não tenham nome, pois eles passam, em determinadas sociedades, por um processo de formação semelhante. Ao iniciar o conto com a frase “*Desta vez não haveria esperança para ele...*” o autor já demonstra a falta de expectativas positivas e angústias que irão nortear a narrativa e existência das personagens. Na história, o garoto torna-se amigo de um velho padre, James Flynn, que, depois de morrer, é apresentado ao leitor através das lembranças e imagens mentais do garoto. O padre transmite ao garoto ensinamentos sobre a igreja e crença religiosa e o garoto vê nisso um ato de bravura por parte de seu mentor:

Suas inquirições mostravam-me como eram complexas e misteriosas certas normas da igreja, que eu sempre tivera como atos simples. Os deveres do sacerdote para com a eucaristia e o sigilo do confessional pareceram-me tão graves que me admirava alguém ter coragem suficientes para assumi-los. (p. 10)

Neste ponto identifica-se a transmissão de conhecimentos que os homens mais velhos disponibilizam aos mais jovens. Porém, o padre transmite ensinamentos religiosos ao garoto e isso contraria as normas da masculinidade hegemônica¹ local, fazendo com que os demais homens rejeitem a interação:

- Não gostaria que um filho meu – recomeçou – tivesse muito a falar com um homem desse tipo.
- O que pretende dizer com isso, senhor Cotter? - perguntou a minha tia.
- Que não é nada bom para uma criança minha opinião é a seguinte: rapazes devem andar com rapazes da mesma idade e não... estou certo, Jack? (p. 8)

1 Moita Lopes (2002) define a masculinidade hegemônica como uma norma social em relação à qual a feminilidade e o homossexualismo são medidos. Já Connell (2005) destaca que a masculinidade hegemônica varia de acordo com um padrão socialmente estabelecido.

Segundo Welzer-Lang (2001), em nossas sociedades as crianças do sexo masculino deixam o mundo das mulheres ao começarem a se agrupar com outros meninos de sua idade, atravessando uma fase de homossociabilidade na qual emergem fortes tendências ou pressões para que eles ajam de determinadas formas. Nestes grupos, chamados pelo autor de “casa dos homens”, os mais velhos, que já foram iniciados, mostram, corrigem e moldam os que buscam acesso à virilidade. Cada homem torna-se iniciado e iniciador.

Ao optar pelo recebimento dos ensinamentos de um homem mais velho, o garoto rompe com a ideia de casa dos homens defendida por Welzer-Lang (2001). A aproximação de um garoto do universo religioso causa estranhamento a Cotter e Jack e eles acreditam que os exercícios físicos seriam o melhor caminho para que o garoto não seguisse o mal caminho ou tivesse sua masculinidade questionada:

- Também penso assim – concordou o tio. – Ele que aprenda a se defender. Estou sempre dizendo a esse rosa-cruz aí: faça exercícios. Quando eu era rapazote, tomava toda manhã, fosse inverno ou verão, uma ducha fria. É o que me conserva firme e forte. Cultura é coisa boa...(p. 8)

Com relação à prática de esportes, os valores masculinos e a virilidade, Oliveira (2004) destaca que, no século XIX, a ginástica era comum entre os jovens e a força física tornou-se um indício de coragem e moral. Devido ao alistamento obrigatório, os treinamentos e as atividades esportivas receberam um impulso extra e se disseminaram na Europa como atividades tipicamente masculinas.

Ainda, de acordo com Oliveira, os esportes e o treinamento físico constituíam excelente ponto de apoio para a veiculação dos ideais viris da modernidade. Os jovens adquiriam vigor e tornavam-se robustos e, desta forma, adquiriam a admiração e respeito, mantendo-se longe dos “vícios” que levavam à degeneração física, moral e espiritual.

A disciplinarização do corpo masculino, via os esportes e treinamento físico como partes de um processo social mais amplo em que métodos aplicados de forma consciente permitiam o controle minucioso das operações do corpo, realizando a sujeição de suas forças e impondo-lhes uma relação de docilidade e utilidade. Este processo de subjetivação era quase igual ao processo de sujeição presente nas forças armadas, nas escolas, internatos, colégios, quartéis, presídios, etc.

No conto, o reverendo Flynn representa um homem experiente, triste e frustrado pelo universo em que vive e que busca mascarar suas frustrações através de sua excentricidade e, assim como o garoto que lutava para entender o mundo à sua volta, morrerá com sensação de fracasso.

Passo a analisar o conto pelo viés linguístico-discursivo, com foco na concepção tridimensional proposta por Fairclough (1994; 2001). De acordo com a visão de Fairclough, toda oração é multifuncional, combinando aspectos ideacionais, interpessoais e textuais pelo fato de as pessoas fazerem escolhas acerca da estrutura na busca de construir identidades sociais, promoverem relações interpessoais, conhecimentos e crenças. Por outro lado, o foco em palavras e frases demonstra aspectos políticos e ideológicos. Tal foco em palavras e frases (microelementos) denota como seus significados se tornam convenções e se inserem em aspectos socioculturais mais amplos. No conto, temos frases que denotam o ideal de masculinidade presente no contexto sociocultural em questão: (a) *...rapazes devem andar com rapazes da mesma idade*. Neste caso, o uso de verbo “dever” denota uma quase obrigação internalizada pelos falantes e pertencentes à comunidade. Tem-se ainda a oração (b) *Faça exercícios...Cultura é coisa boa*. O uso da forma imperativa também nos remete a uma obrigação social e às análises de Oliveira (2004) onde a prática de exercícios servia como forma de afastar possíveis ameaças à masculinidade.

Por outro lado, uma análise nos elementos linguísticos presentes na fala do reverendo nos indica rompimento com os ideais de masculinidade dominante no contexto sociocultural, destacando a ideia de bravura com base em aspectos mentais, ao invés de físicos: (a) *a eucaristia e o sigilo do confessorário pareceram-me tão graves que me admirava alguém ter coragem suficientes para assumi-los*.

Passando do discurso enquanto texto ao discurso como prática discursiva, pode-se dizer que o uso de tais recursos linguísticos por partes dos participantes e membros da comunidade denota internalização, sendo esse fator trazido para o texto, que passa a conter traços do processo no qual ele foi produzido e está inserido. Para Fairclough tal processo pode agir de forma consciente ou automática, sendo importante para determinar aspectos hegemônicos e ideológicos. Já o discurso como prática social pode ser analisado através da forma pela qual as ideologias são naturalizadas e embutidas no discurso. No conto em análise, há uma masculinidade

hegemônica tida como natural e autêntica naquela comunidade, atingindo status de dever a ser cumprido pelos homens, que por sua vez, devem se sujeitar aos seus mandamentos desde muito jovens. O rompimento é visto com desconfiança, podendo levar o indivíduo à exclusão social.

Dois Galantes é a terceira história dos contos relacionados à adolescência e conta a história de Lenehan, um adolescente que deseja conhecer as aventuras sexuais de seu mentor, John Corley. Na conversa inicial, os dois jovens falam de sedução e percebe-se o discurso masculino de conquista, através do uso de gírias e palavras típicas da idade das duas personagens e do universo da conquista masculina:

- Uma noite, meu velho, estava descendo a rua Dame e avistei um piteuzinho, parado sob o relógio de Waterhouse. Meti-lhe a conversa, sabe como é. Saímos então para um passeio pelo canal e ela me disse que era empregada numa casa da rua Baggot. Passei o braço pela cintura dela e tirei uma casquinha nessa noite. Então, meu velho, marcamos um encontro para o domingo. (p. 43)

Segundo Falconnet (1975), em contextos tipicamente masculinos, as mulheres são vistas como objetos eróticos que precisam ser seduzidos. O autor afirma que ser homem é ser um Sedutor (com letra maiúscula). Falconnet destaca que nem todos os homens se encaixam neste perfil e o Sedutor frustrado irá se tornar o chefe de família, posição que lhe assegura poder sobre a esposa e tranquiliza-o quanto ao seu lado sedutor. O casamento e os filhos lhe dão uma prova de virilidade inquestionável, diante dos outros homens e de si próprio. A posse mítica de todas as mulheres transforma-se na posse efetiva de uma única. O autor conclui que tal movimento entre o Sedutor e o chefe de família é característico da condição masculina. A coexistência de dois modelos contraditórios está implicitamente admitida por todos os homens e cria entre eles uma solidariedade e cumplicidade com relação a uma conduta comum e a uma ideologia tipicamente masculina: as mulheres foram feitas para serem seduzidas, sendo reservado a uma delas o destino de esposa e mãe de família. A partir do momento que a masculinidade se constrói em um espaço social e político e que ela é resultado de um trabalho constante, a virilidade, segundo Falconnet, seria um mito, uma pressão social constante que obriga os homens a evocarem continuamente, nunca estando seguros a seu respeito. De posse desta qualidade mítica, os homens podem sujeitar-se aos modelos que lhes são impostos como pessoas dignas. Os modelos oferecidos aos homens estão, no entanto, incessíveis para a maioria deles,

sendo o chefe de família o modelo que pode efetivamente ser ocupado por todos.

Ainda considerando a transmissão de conhecimentos e o diálogo entre Corley e Lenehan, Bourdieu (2003) acredita que os homens sejam prisioneiros, uma vez que acabam se tornando vítimas da representação dominante. Desta forma, o privilégio masculino seria uma cilada que impõe a todo homem o dever de afirmar a sua virilidade, na medida em que ele tem como sujeito um coletivo que está submetido às exigências de uma ordem simbólica.

Ao ser deixado sozinho e perambular pelas ruas de Dublin, Lenehan passa a refletir sobre sua posição e contexto social e as exigências de ordem simbólica, apontadas por Bourdieu, iniciam sua crise de masculinidade. Ele vai parar em um café onde, através de seus pensamentos e lembranças, é possível reconhecer um outro homem, diferente da identidade social que ele deseja projetar. Neste ponto, a partir de um movimento simbólico do interior ao exterior, percebe-se a pobreza financeira e espiritual da personagem. É possível descobrir seus anseios, dúvidas e angústias sobre sua posição social, a masculinidade e o futuro, remetendo-o à frustração de não conseguir alcançar os ideais de masculinidade impostos pelo contexto sociocultural:

Nunca arranjará um emprego? Nunca terá um lar? Pensou como seria agradável ter uma lareira para se aquecer e um bom jantar à sua espera. Perambulava demais pelas ruas com amigos e mulheres. Sabia o quanto essa gente valia. A experiência fizera dele um amargurado com o mundo. Mas não perdera toda a esperança.
(p. 49)

O dinheiro representa um elemento muito importante no universo masculino jovem de Joyce e isto pode estar relacionado aos conceitos sociais enraizados sobre o papel do homem na sociedade, ou seja, a sedução das mulheres, o respeito dos outros homens e o sucesso são medidos pela riqueza material de cada um. Lenehan quer *status* social e tem o sonho de pertencer à classe média, mas sente-se marginalizado pela sociedade dublinense. Lenehan observa as pessoas que passam por ele sem perceberem sua presença e isso representa uma característica bastante presente nos contos de Joyce: a observação detalhada do mundo. Através desta observação é que as personagens masculinas constroem a si mesmas e as outras personagens à sua volta. Em alguns contos tal observação torna-se uma espécie de voyeurismo.

Corely seduz a garota, uma empregada doméstica, para conseguir tirar dela algum dinheiro e prazer “ - *não há nada como uma boa empregadinha – afirmou. Dou-lhe minha palavra.*” (p.44). Nessa parte, percebe-se uma mudança no papel masculino de conquistador, pois ao seduzir a garota por prazer e dinheiro, a imagem masculina se aproxima da imagem de uma prostituta. A moeda de ouro, exibida no final da história, retoma a imagem masculina de galante, ou seja, ela representa um símbolo da vitória masculina: sedução, prestígio, ousadia e reafirmação de virilidade.

A partir da análise das orações presentes nos diálogos das personagens do conto, identifica-se a tentativa de inserção e pertencimento a um determinado grupo a partir de elementos linguísticos usados nas interações em contextos específicos: (a) *...meu velho...*, (b) *...um piteuzinho...*, (c) *...tirei casquinha...*

Para Holmes (1995), os homens tendem a ser menos polidos do que as mulheres em seus discursos, ou seja, usam estratégias que tornam seus discursos mais diretos, sem prestar muita atenção à noção de face¹. A diferença no nível de polidez ainda depende do sexo do outro participante e, sendo assim, menor polidez está relacionada com conversas entre homens. As pesquisas ainda sugerem que não há razão para que os homens evitem a linguagem polida, mas que eles o fazem para demonstrar masculinidade. No entanto, acredito que tais diferenças não estejam diretamente relacionadas ao gênero dos participantes, mas a outros fatores sociais como grau de intimidade, contexto em que a conversação ocorre, nível educacional dos participantes e interesses envolvidos. Desta forma, os homens, ao contrário do que Holmes afirma, prestam atenção ao uso da língua em determinados contextos, preservando a ideia de face.

A autora ainda aponta uma segunda razão para o uso de menor polidez por parte dos homens em seus discursos — e, segundo ela, polidez pode estar relacionada a subordinação —: os subordinados tendem a ser mais polidos do que os superiores. A polidez pode variar entre os homens, e aqueles homens menos ligados ao discurso de dominação podem usar linguagem mais polida.

Neste sentido, no conto apresentado identificamos as três funções discursivas apontadas por Fairclough (1994; 2001): identitária, relacional e ideacional. Na

1 Conceito introduzido por Goffman (1970) que está relacionado com a manutenção de uma imagem pública. Face pode ser definida como um valor social positivo delimitada por atributos sociais pré-aprovados.

visão identitária, o discurso contribui para a construção da identidade masculina e posicionamento dos sujeitos através das representações masculinas amplamente relacionadas com a masculinidade hegemônica local e com a visão social do homem como sujeito ativo. A função relacional pode ser identificada através do alto grau de informalidade das orações analisadas, o que visa a interação entre as personagens e a inclusão do leitor naquele universo. Já a função ideacional se relaciona com aspectos ideológicos da masculinidade tradicional detectados nas orações e o alto poder do discurso apresentando em reforçar crenças.

Em *Uma Pequena Nuvem*, os contos entram na fase adulta e focalizam histórias de homens casados com seus dilemas, insatisfações profissionais e pessoais, problemas domésticos e frustrações por não terem alcançado os sonhos de juventude. No conto, o advogado Little Chandler, nome que já nos remete a um universo pequeno e reduzido pelas frustrações e desejos não realizados, sente-se frustrado por não ter realizado seu grande sonho de juventude de se tornar um poeta. A atmosfera de Dublin serve como forma de repressão e de inserção da personagem em condições psicológicas e emocionais desfavoráveis.

Little Chandler reencontra um amigo de juventude, chamado Ignatius Gallaher, que se tornara famoso jornalista na imprensa londrina. Ignatius o convida para *drink* em um bar e acaba relatando sua vida emocionante e suas viagens por diversos países:

– Estive no Moulin Rouge – prosseguiu Gallaher, quando o garçon retirou os copos – e em todos os cafés boêmios. Ambiente pesado. Na verdade, não é coisa para um cara sério como você, Tommy. (p.64)

Little Chandler convida Ignatius para ir à sua casa e conhecer sua família, mas o amigo jornalista recusa, dizendo que já está com viagem marcada. Eles começam a falar sobre casamento e a afirmação de Little Chandler denota o significado do casamento para um homem que tinha sonhos de grandeza:

– Vai por a cabeça no saco, como todo mundo, quando encontrar alguém que lhe agrade. Acentuara levemente o tom da voz e percebeu que se traíra. Mas apesar de ter ficado mais vermelho, não se esquivou do olhar de seu amigo. (p.68)

Diante da afirmação de Gallaher que só se casaria por muito dinheiro, Little Chandler retorna para sua casa e, a partir daí, passa a ver seu universo sob outra perspectiva, ou seja, Gallaher o tinha feito viajar, mostrando-lhe uma vida que ele sempre sonhara e, diante disso, seu universo de homem casado tornara-se pequeno e medíocre, fazendo com que ele odiasse aquela vida doméstica e tudo aquilo que estava relacionado a ela:

Encarou friamente os olhos da fotografia, que lhe responderam com a mesma frieza. Eram realmente belos, como também o rosto era belo. Mas havia algo de mesquinho nele. Por que era tão indiferente e arrogante? Aqueles olhos calmos irritavam-no. Eles o repeliavam e desafiavam: não exprimiam paixão nem enlevo. Pensou no que dissera Gallaher sobre as judias ricas. (p.69)

A vida lhe parecia uma prisão, sem dar-lhe nenhuma esperança para trilhar outros caminhos, fazendo morrer os desejos masculinos de grandeza, riqueza e conquistas:

O pensamento assustou-o e ele correu o olhar nervoso pela sala. A mobília bonita, comprada a crédito, pareceu-lhe também um tanto vulgar. Fora escolhida por Annie e o fez lembrar-se dela novamente. Era enfeitada demais aquela mobília, bonitinha demais. Um sombrio ressentimento contra sua própria vida cresceu dentro dele. Nunca escaparia daquela casa? Seria demasiado tarde para tentar a vida de Gallaher? (p.70)

O choro da criança o traz de volta à sua realidade e sua agressividade aflora, fazendo-o gritar com seu filho. Quando sua esposa retorna e tenta acalmar o menino, percebe-se a transferência de papéis, ou seja, para a esposa, o menino é o verdadeiro homem do lar: “ – *Meu pequeno! Meu homenzinho! Assustou-se, amor?*”. Isto reforça a crise de masculinidade em que Chandler se encontra, levando-o às lágrimas de arrependimento por ter agredido o garoto e, ao mesmo tempo, de angústia por sentir que ele não teria chance de mudar de vida: “*Ouvia o pranto da criança abrandar-se pouco a pouco e lágrimas de remorso inundaram-lhe os olhos*” (p.71).

Uma análise pela perspectiva da ACD revela que os elementos linguísticos nos direcionam a uma sociedade que exige, por parte dos homens, bravura e desafios que os levam a se arriscarem em locais incomuns (a) *Ambiente pesado. Na verdade, não é coisa para um cara sério como você, Tommy.*” A quebra de tal código identifi-

cado no discurso das personagens leva à frustração (b) *Vai pôr a cabeça no saco*; e a questionamentos sobre o verdadeiro papel/posição/identidade naquela sociedade (c) *Seria demasiado tarde para tentar a vida de Gallaher?*”.

Exemplos como os citados acima, segundo Fairclough (1994) sugerem como os aspectos discursivos são relevantes na constituição de grupos sociais e comunidades e, também, na socialização dos indivíduos. Tais práticas discursivas geram, simultaneamente, uma visão do mundo e uma comunidade que gira ao redor de tal visão. Isso nos remete à visão acerca do trabalho ideológico do discurso, que gera representações e organiza os indivíduos em comunidades.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos o livro *Dublinenses*, de James Joyce, sob a perspectiva de conjunto, ou seja, considerando que os contos foram colocados em sequência cronológica na tentativa de representar as diferentes fases da vida na sociedade irlandesa, nos deparamos com histórias onde os homens são as personagens principais, destacando a masculinidade, desde a juventude até a maturidade, em constante conflito, partindo do interior ao exterior.

Nos três contos analisados percebe-se o conflito de masculinidade despertado por acontecimentos do dia a dia. Em *As irmãs*, a morte do padre desencadeia os questionamentos do menino, em *Dois galantes* é o encontro de Corley com a garota; já em *Uma pequena nuvem* é o retorno de um amigo de juventude. Em todos os casos, a masculinidade é mostrada como um contínuo, que se constitui a partir da interação social e que é formada a partir de contradições e dúvidas.

A análise dos elementos linguísticos dos três contos com base nos pressupostos da ACD serviu como forma de demonstrar o poder do discurso e seu papel na construção das identidades masculinas, posicionando os sujeitos através de representações amplamente relacionadas com a ideologia da masculinidade hegemônica.

REFERÊNCIAS

- BECKHAM, W.C. **The Pitiable Factious Fellows of Dear Dirty Dublin or Conflicted Masculinity in James Joyce's Dubliners**. University of North Carolina Wilmington thesis. 2008.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Ed. Bertrand. Rio de Janeiro, 2003.
- CONNELL, R.W. **Masculinities**. Berkeley. Los Angeles. 2005.
- ECKERT, P.; McCONNEL-GINET, S. **Language and Gender**. New York: Ed. Cambridge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. **Discourse and Social Change**. Cambridge: Polity, 1994.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- FALCONNET, Georges. **La Fabrication des Mâles**. Éditions du Seuil. Paris, 1975.
- FARGNOLI, N; GILLESPIE, M.P. **Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work. Facts on File**. New York. 2006.
- GRAMSCI, A. **Concepção Dialética da História**. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- HOLMES, J. **Women, Men and Politeness**. New York: Cambridge, 1995.
- HORSLEY, R. **Men's Lifestyle Magazines and the Construction of Male Identity**. 2005. Tese de doutorado. University of Leeds, Institute of Communications Studies.
- MOITA LOPES, L.P. **Identidades Fragmentadas**. Mercado das Letras. São Paulo. 2006.
- NOLASCO, Sócrates. **O Mito da Masculinidade**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- OLIVEIRA, P. P. de. **A Construção Social da Masculinidade**. Ed. UFMG- Belo Horizonte. Ed. IUPERJ-Rio de Janeiro. 2004.
- WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia**. In: Estudos Feministas. Vol.9, nº2, p.460-482. Florianópolis. 2001.

GUIMARÃES ROSA E A METÁFORA DA FACA: DISCURSO, CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E SILENCIAMENTOS

Susanah Yoshimi Watanabe Romero¹

¹ Graduada em Licenciatura em Letras Português, Mestra e Doutoranda em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: susanah.yoshimi@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O conceito de metáfora tem sido muito estudado pela Literatura e pelos Estudos da Linguagem, de modo que diversos teóricos a conceituaram conforme suas perspectivas. Com vistas nisso, este trabalho utiliza a abordagem da Análise do Discurso de linha francesa e influência pecheutiana, devido às peculiaridades teórico-metodológicas e imensas possibilidades de trabalho, a fim de guiar os olhos do leitor e analista das minúcias que escondem segredos no texto.

Assim, o escritor João Guimarães Rosa chamou a atenção, tanto por trabalhar fortemente com a metáfora quanto por ser um dos maiores escritores da Literatura Brasileira, com suas singularidades e o trato com a sugestão e o silêncio, o que também estimula as investigações da Análise do Discurso. De acordo com Orlandi (1992, p. 98), cada manifestação do silêncio funciona em suas especificidades, sendo necessário estudá-lo para compreender os processos de funcionamento da linguagem. Logo, o silêncio é contínuo e permite ao sujeito se mover nas significações, percorrer sentidos e formações discursivas diferentes. Pelo caráter de incompletude, é um dos modos de compreender a pluralidade da linguagem, e o sentido se torna visível pelas condições de produção, a história e a exterioridade.

A fim de nos delimitarmos, optamos pela metáfora *O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo*, que está presente em diferentes condições de produção: uma, dentro de coluna de jornal, sob o título “Risada e meia”, em 1954; e a outra, no prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutaméia (Terceiras estórias)*, de 1967. O objetivo deste artigo é vislumbrar como a metáfora esconde dizeres ideológicos, que podem ser desvendados com uma análise minuciosa a partir das condições de produção e os diferentes efeitos de sentido presentes e escondidos, revelando a necessidade de desvelamento, a fim de (re)conhecer seus mecanismos.

A metodologia utilizada se baseia em observar o discurso sob a perspectiva materialista, de modo a inserir o sujeito na sociedade e na história, ou seja, contextualizado, o que se justifica pela abordagem da Análise do Discurso da superfície do texto, que deve ir além e se tornar discurso, graças à sua inserção em determinadas condições de produção. Logo, a partir da leitura bibliográfica de teóricos relevantes à pesquisa, como Michel Pêcheux e Eni Puccinelli Orlandi, buscamos partir da ordem

do linguístico para chegar ao que é da ordem do histórico, ou seja, tanto as condições de produção quanto o interdiscurso, por meio do já-dito e esquecido, a fim de observar as memórias que intervêm na construção dos efeitos de sentidos da metáfora de Guimarães Rosa. Assim, buscamos compreender a constituição do sujeito e dos sentidos, por meio de uma análise semântico-ideológica.

Para isso, este trabalho está dividido em cinco partes. A primeira traça brevemente alguns conceitos da Análise do Discurso de linha francesa, a fim de basear a posterior análise. Por sua vez, a segunda atenta-se exclusivamente à metáfora discursiva, de acordo com Pêcheux e Orlandi. A terceira parte discorre sobre o escritor Guimarães Rosa, suas peculiaridades e, em especial, os textos de onde retiramos a metáfora aqui analisada, com base em alguns críticos literários. Já a quarta parte é a responsável pela análise da metáfora, assim como seus efeitos de sentido e diferentes condições de produção. Por fim, delinearemos as considerações obtidas graças à realização deste trabalho.

DESENVOLVIMENTO

Com o surgimento no final dos anos de 1960, a partir dos pensamentos de Michel Pêcheux, a Análise do Discurso de linha francesa nasceu no terreno fecundo, em um espaço da política que buscava meios de abordagem na linguística (MUSSALLIM, 2003). Desse modo, Mazière (2007) mostra a proposta de trabalhar, no seio das ciências da linguagem, um programa de tratamento da questão do sentido, ansiando tratar da interdisciplinaridade.

De acordo com Mazière, a Análise do Discurso propõe a construção de interpretações que levem em conta dados de língua e de história, o que necessita da tripla relação com o sujeito assujeitado, a materialidade das formas (estrutura) e a historicidade (acontecimento). Apesar de a classificação ser um pano inicial essencial, a Análise do Discurso não trata apenas de regras, mas pode analisar o sentido e os efeitos das ocorrências, ou seja, a partir da estrutura linguística, enxergar as condições de produção e históricas. Logo, pode utilizar a estrutura para explicar os diferentes efeitos de sentido, assim como atestar o modo como esses sentidos foram produzidos e por que dizem o que dizem.

Pêcheux (1990) defende que a relação entre acontecimento e estrutura evidencia que um mesmo acontecimento histórico pode produzir diferentes enunciados que remetem a diferentes acontecimentos discursivos, graças às ideologias predominantes. Para ele, a interpretação desestabiliza os sentidos por apresentar as possibilidades de deriva e novas práticas de leitura, e a presença dos não-ditos

A Análise do Discurso concebe o discurso como uma manifestação da ideologia, não considerando o sujeito quem decide os sentidos do próprio discurso, pois não é livre para dizer o que quer, mas levado a ocupar um lugar em determinada formação social e enunciar o que é possível a partir do lugar que ocupa. Isso também pode ser chamado de formação discursiva, que são as regularidades sobre uma dispersão de objetos, representada pelo coletivo por meio do trabalho sobre o intradiscurso, porém não como um bloco fixo e imutável (MAZIÈRE, 2007).

Para Pêcheux (1995), cada formação ideológica comporta uma ou várias Formações Discursivas interligadas, como um “conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais e nem universais”. De acordo com o autor (1995), a identidade é resultado da identificação do sujeito que se inscreve em uma (e não em outra) Formação Discursiva para que suas palavras tenham sentido e, ao mudar para outra Formação Discursiva, as palavras também mudam de sentido. Como todo discurso se delineia na relação com outros, presentes ou na memória, a Formação Discursiva é a regionalização do interdiscurso, assim como as configurações específicas dos discursos em suas relações. Logo, a Formação Discursiva é a responsável por delimitar e delinear as possibilidades do dizer, de acordo com a identificação do sujeito, de modo a gerir os efeitos de sentido, que são mutáveis na passagem entre diferentes Formações Discursivas.

Juntamente com a Formação Ideológica e a Formação Discursiva, as condições de produção determinam o que pode e deve ser dito, pensadas por Pêcheux (1995) para designar não somente o meio ambiente natural e institucional do discurso, mas as representações imaginárias da própria identidade dos interlocutores, assim como o referente dos discursos. De acordo com Orlandi (2006), as condições de produção abrangem os sujeitos e a situação, e a situação inclui seu sentido estreito – as circunstâncias da enunciação, o contexto imediato – e o sentido lato – o contexto social, histórico, ideológico, de maneira mais ampla. Pensando nisso, a memória discursiva

e o interdiscurso fazem parte das condições de produção, existindo em toda língua uma série de mecanismos de projeção que permitem passar da situação sujeito para a posição sujeito no discurso.

Conforme Mussalim (2003), as condições de produção do discurso mostram que a relação imaginária do sujeito com o próprio discurso é uma manifestação da tentativa ilusória de controle, pois o sujeito não é senhor de sua vontade. Logo, o sujeito não tem acesso às reais condições de produção do discurso, graças à inconsciência de ser atravessado. Ou seja, o sujeito não é livre para dizer o que quer, a própria opção do que dizer já é em si determinada pelo lugar que ocupa no interior da Formação Ideológica à qual está submetido, mas as imagens que o sujeito constrói ao enunciar só se constituem no próprio processo discursivo.

Os efeitos de sentido são produzidos pelo conhecimento das condições de produção, que não estão evidentes, mas opacas e escondidas e detêm a ilusão do controle do sujeito sobre o que é dito, representadas pelo contexto social, histórico, ideológico, de maneira mais ampla, e a situação imediata da enunciação. As condições de produção também dissimulam o inconsciente do sujeito, por meio da memória discursiva, graças ao interdiscurso.

Para Orlandi (2001), a memória se relaciona ao próprio interdiscurso, que é o que se fala antes em algum lugar, de modo que a memória discursiva é o saber discursivo que possibilita todo dizer e retorna sobre a forma do pré-construído, o já dito, as experiências passadas, na base do dizível. A autora distingue interdiscurso e intradiscurso, sendo o primeiro o eixo vertical de todos os dizeres já ditos (e esquecidos), e o plano do dizível; por outro lado, o eixo horizontal é a formulação do que estamos dizendo naquele momento dado, em condições reais. Logo, todo dizer se encontra na confluência dos dois eixos: memória (constituição) e atualidade (formulação). Graças aos esquecimentos, só uma parte do dizível é acessível ao sujeito, pois até o que não diz (e muitas vezes desconhece) significa.

Orlandi (1996) explica que sujeito e sentido são incompletos, não se constituem definitivamente, mas funcionam sob o modo do entremeio, relação, falta, movimento. Assim, pode-se perceber o equívoco, que tem no processo polissêmico, na metáfora, o seu ponto de articulação. Além disso, sempre há o incompleto, o possível pela outra interpretação, demonstrando o deslize, a deriva e o trabalho da metáfora. A

autora (1996) explica que o equívoco é a condição do significar, pois cria a ilusão da literalidade, ou seja, o único sentido e, portanto, é um lugar preeminente na Análise do Discurso, e um fato estrutural implicado pela ordem do simbólico, servindo para mostrar a pluralidade dos gestos de leitura e das derivas.

Para a Análise do Discurso, a metáfora é efeito de sentido próprio da produção de sentidos na linguagem, e um dos dispositivos do percurso metodológico, não meramente transposição de sentidos e desvio. Orlandi (2006) defende que o “efeito metafórico” é a questão do funcionamento na relação do discurso com a língua, fazendo com que não se trabalhe apenas com o que as partes significam, mas as regras que possibilitam.

Para isso, é necessário que o analista de discurso possa ouvir além e compreender, acolhendo a opacidade da linguagem, a determinação dos sentidos pela história, a constituição do sujeito pela ideologia e pelo inconsciente, com espaço para o possível, a singularidade, a ruptura e a resistência, colocando o dito em relação ao não dito, para perceber, naquilo que o sujeito diz, o que não diz, mas igualmente constitui os sentidos das palavras. A Análise do Discurso não procura o único sentido “verdadeiro”, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica. O objetivo é investir na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, o equívoco, a falha e a materialidade, o próprio trabalho da ideologia. Logo, não há Análise do Discurso sem a mediação permanente, e o analista precisa compreender como o discurso se textualiza, a fim de não refletir apenas no sentido do reflexo.

Orlandi (2001) explica que a metáfora é constitutiva do processo de produção de sentido e constituição do sujeito, não como desvio, mas transferência e deslizamento. O processo de produção de sentidos está sujeito ao deslize, com um “outro” possível e ausente que o constitui, escondido entre o não-dito e o já-dito. Isso demonstra o que o interdiscurso significa: a relação do discurso com uma multiplicidade de discursos, ou seja, um conjunto não discernível de discursos que sustentam a possibilidade de discurso e a memória do dizer.

Para Pêcheux (1990), a metáfora é o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, a possibilidade de um enunciado se tornar outro, de modo que não é desvio, mas transferência constitutiva do sentido. Logo, conceber o efeito

metafórico como constitutivo do funcionamento discursivo favorece a concepção da ideologia, e auxilia na compreensão da historicidade. Segundo o autor (1990), a relação entre acontecimento e estrutura mostra que um acontecimento histórico pode gerar vários enunciados que remetem a diferentes acontecimentos discursivos, e a interpretação desestabiliza os sentidos por apresentar as possibilidades novas práticas de leitura, e a presença dos não-ditos.

Essas derivas são próprias à metáfora, já que deslizam os sentidos e cujas novas significações variam de acordo com suas relações sociais, uma vez que todo enunciado é intrinsecamente suscetível de se tornar outro diferente de si mesmo, se deslocando discursivamente. Além disso, a metáfora é vista como a questão final da discursividade como estrutura ou acontecimento, pois todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação e uma reestruturação das redes e trajetos.

Assim, é uma palavra tomada pela outra, e não há sentido sem metáfora (GADET; HAK, 2001), mas se constitui no deslizamento de sentido, isso porque toda constituição de sentido se faz pela transferência, não havendo literalidade ou sentido fixo. Para Orlandi (2001), a metáfora é onde se manifestam ideologia e historicidade – no nível do acontecimento -, já que os sentidos atribuídos pelos sujeitos no inconsciente se mostram pelo equívoco. Em outros termos, a metáfora está presente quando pensamos na incompletude dos sujeitos e dos sentidos, que não são definitivos, mas funcionam sob o modo do movimento. Então, sempre há o incompleto, o possível pela outra interpretação, o deslize, a deriva e o trabalho da metáfora, além da ideia de transferência. Nas palavras de Orlandi (1996, p. 21), “o sentido é sempre uma palavra, uma proposição por outra: os sentidos só existem nas relações de metáfora dos quais certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório”. Nessa mesma linha, Pêcheux (1990, p. 96) defende que o

efeito metafórico é o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que esse deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do ‘sentido’ designado por x e y; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos naturais, por oposição aos códigos e às línguas artificiais, em que o sentido é fixado de antemão.

As transferências e deslocamentos do efeito metafórico mostram o jogo de efeitos de sentidos possíveis, permitindo que um enunciado seja suscetível de tornar-se outro. De acordo com o autor, a memória discursiva orienta a produção dos sentidos,

se evidenciando no efeito metafórico, produzindo uma rede metafórica da incompletude e da contradição. Para ele, os processos metafóricos estão presentes em todo o processo de produção de sentidos, e então

o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se “revestem de um sentido” não poderia ser predeterminado por propriedades da língua, pois isso seria admitir que os elementos já estão dotados de sentido, que têm primeiramente sentido ou sentidos, antes de ter um sentido. De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, sinônimos), das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório. (PÊCHEUX, 1995, p. 263).

Em conformidade com Pêcheux (1995), a metáfora é concebida como processo sócio-histórico e fundamento da “apresentação” de objetos para sujeitos, não se limitando a uma forma de falar baseada em um sentido primeiro e não-metafórico, segundo o qual o objeto seria um dado natural. Circulando entre as diferentes Formações Discursivas, Orlandi (1996) defende que a metáfora também é atravessada pela história, produz os efeitos na relação entre sujeito e sentidos. Logo, está no nível do acontecimento e da enunciação, na base da constituição do sujeito. Ao deslizar o sentido, a metáfora retorna com a inscrição da alteridade e assim constitui a identidade do sujeito.

A concepção da Análise do Discurso de linha francesa caracteriza a metáfora sempre no nível do acontecimento e, portanto, da história. Além disso, apesar de o sujeito ter a ilusão do sentido único, os discursos estão à deriva e não fechados em si, mas capazes de adquirir diversas significações presentes no interdiscurso e inacessíveis por completo. Logo, a significação de uma metáfora pode variar conforme a inserção em certas Formações Discursivas, variando de sujeito para sujeito, e com a identificação com alguma Formação Ideológica, que determina a ideologia que o atravessa, assim como as condições de produção às quais pertence.

As condições de produção da obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) são notáveis ao longo do século XX. Além do nível do acontecimento, na estrutura o autor buscava a junção da linguagem e da vida como se fossem uma coisa só, o que se evidencia nas produções, com um léxico único, e a linguagem como verdadeira

matéria dos seus textos. Para Brait (1982), a linguagem de Rosa era contra a tirania da gramática, com novos significados a partir da experiência estética universal, de forma a expressar os processos mentais e verbais inerentes ao contexto fornecedor de matéria-prima, inclusive no que diz respeito às metáforas. O escritor tinha um modo único de enfrentar a palavra, afirmando a gramática ser inventada pelos “inimigos da poesia”, e assim abalou padrões, sendo considerado pelos críticos um divisor de águas da ficção brasileira.

De acordo com Candido (1972), Rosa tinha fórmulas pessoais, transitando entre coerência e confusão temporal. A fusão entre lírica e narrativa revitalizou os recursos da expressão poética, imortalizando os valores espirituais, humanos e culturais de um povo em transição. Já para Bosi (1994), Rosa dialogava entre sagrado e demoníaco, com concretizações da sensibilidade, consciência pré-lógica e rica cultura popular. A religiosidade é ampla em sua obra, com uma mitologia própria e um universo criado a partir das palavras.

Galvão (2006) enxerga Rosa como o rapsodo do sertão, que ocupa um lugar privilegiado na literatura brasileira. O tratamento riquíssimo à alteridade, à oposição e até mesmo à antítese, de acordo com Galvão, demonstra as ambiguidades entre diferença e semelhança entre gênero, classe e origem nacional.

Logo, a constituição do sujeito-autor dependeu dessas diversas Formações Discursivas com as quais se identificou e nas quais se inseriu, interpelando-se pela ideologia e transpondo isso ao nível de seu discurso. Além disso, as condições de produção também puderam evidenciar-se, na medida em que são históricas e se relacionam diretamente com o interdiscurso, ou seja, os dizeres já-ditos e esquecidos, mas que deixam vestígios no discurso.

Pensando especificamente na metáfora selecionada para a análise deste artigo, foi publicada em duas versões do texto que viria a ser o prefácio “Aletria e hermenêutica” da última obra de Rosa publicada em vida – *Tutaméia (Terceiras estórias)* (1967) – e, portanto, em condições de produção diversas. Anteriormente, o texto foi publicado sob o título “Risada e meia”, durante o período de colunista de Rosa no jornal *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 4 de maio de 1954. Porém, esse primeiro texto sofreu diversas alterações e acréscimos – como a adição de mais metáforas –, preciosismo característico de Guimarães Rosa. Por outro lado, mante-

ve algumas, porém com outras condições de produção – na historicidade, 13 anos de diferença, e agora no meio de publicação: de jornal a prefácio.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Para trabalhar a metáfora, é preciso encontrar as regularidades e as diferenças, como um batimento teórico-analítico, por Orlandi (1992). Esse método de análise, desenvolvido por Pêcheux (1982) e repensado por Orlandi, se baseia na premissa de que os processos históricos são os responsáveis pela produção de sentidos, pois não se podem separar língua, história e ideologia. Portanto, considera o “batimento” ou a “alternância” entre descrição e interpretação, cabendo ao analista a tarefa de também interpretar e considerar o objeto discurso enquanto estrutura e acontecimento, ou seja, atrelado à historicidade. Isso tem a finalidade de encontrar as regularidades do objeto *discurso*, para compreender como produz sentidos.

Pêcheux (1990) ensina que a Análise do Discurso não almeja a formulação de regras para o discurso, a fim de controlar os sentidos, mas sim compreender os modos do discurso, que é social e ideológico. Isso também é defendido pelas palavras de Orlandi (2009, p. 12), que afirma que “não se parte dos sentidos produzidos, observa-se o modo de produção de sentidos e da constituição dos sujeitos”.

Pensando sempre na relação entre identidade e alteridade, a Análise do Discurso busca entender os processos de reprodução e transformação da linguagem, com base na tríade entre língua, história e ideologia. Desse modo, percebemos a forma com que os diferentes conceitos da Análise do Discurso dialogam entre si e colaboram para a análise, a fim de encontrar a falta e o excesso na produção dos diferentes efeitos de sentidos. As condições de produção funcionam como meio para se conhecer a historicidade, ou seja, o nível do acontecimento do discurso.

Falando em nível do acontecimento, percebemos duas versões do texto que viria a ser prefácio de *Tutaméia* (1967), com um intervalo de treze anos entre si. Além do mais, foram publicadas em meios distintos: a primeira em jornal, a segunda como prefácio de um livro. Logo, as condições de produção foram diferentes, assim como os sentidos produzidos e captados.

A metáfora escolhida para análise deste artigo é: “*O nada é uma faca sem lâmi-*

na, da qual se tirou o cabo". Aqui, a fim de resgatar a metáfora na estrutura canônica, pensamos na possibilidade de considerar como O NADA É A EXCLUSÃO, uma vez que a faca é constituída de duas partes: a lâmina e o cabo, e a metáfora usa as estruturas "sem" e "tirou" para mostrar a negação e intensificar por meio da exclusão.

Extremamente afiada, uma simples palavra funciona como essa faca ou essa espada, que traz vida e, ao mesmo tempo, tem o poder de tirá-la. Então, o nada seria o silêncio, ou seja, a ausência de palavras, que não podem mais cortar e perfurar. Portanto, deixa de ser palpável, passando à inexistência e, logo, ao nada. Assim, quando não agimos ou falamos, nos silenciando, permanece o vazio, de modo que as palavras perdem a sua serventia, ou melhor, seu corte.

Vemos que o poder cortante da faca se perdeu primeiramente, e então a base que a dava sustento, não sobrando nada. Além disso, a estrutura "se" indica morfológicamente um pronome pessoal, e sintaticamente uma partícula apassivadora, ou seja, a oração está na voz passiva sintética, tendo como sujeito "o cabo", ou na voz passiva analítica ficaria como "o cabo foi tirado". Porém, se passarmos para a voz ativa, o sujeito se torna oculto, de modo que não se sabe quem executou a ação de tirar esse cabo e, portanto, está silenciado e elíptico.

Esse silenciamento do sujeito não somente oculta, mas significa e, segundo Orlandi (2012, p. 20), demonstra como "a linguagem é um sistema de relações de sentidos onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja outro", mostrando sempre a sua incompletude e o seu silêncio. Cabe à interpretação encontrar o vestígio do possível, sendo materializada pela história, ou seja, pelas condições de produção.

As condições de produção revelam o modo que o nada e o silêncio revelam-se como a falta de vida, e isso se mostra pelo equívoco, saindo por uma falha, considerando os já-ditos que permanecem no interdiscurso, muitas vezes esquecido, mas sempre presente. Presente nas duas versões do texto, a metáfora foi publicada em duas condições de produção diversas, o que ocasionou dois acontecimentos discursivos diferentes. Desse modo, a estrutura e materialidade passa a deslizar e significar de modo diferente, graças às condições de produção e ao interdiscurso, ou seja, o que já foi dito e esquecido, mas sempre presente. Nas palavras de Orlandi (2009, p. 43), "as palavras falam com outras palavras. Toda palavra é sempre parte de um

discurso. E todo discurso se delinea na relação com outros: dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória”.

Na primeira versão, foi publicada como parte de “Risada e meia”, veiculada no jornal *Correio da manhã*, em maio de 1954. Por ser em um veículo periódico e cotidiano, o texto ganha certas características mais efêmeras e fluidas do que o prefácio de um livro, mas sem perder a sua importância. Além do mais, a temática do nada e da exclusão sobre a qual trata a metáfora remete diretamente a seu contexto sócio-político-histórico, quando o Governo Vargas prendeu e torturou milhares, em sua ditadura populista e, mesmo assim, depois foi eleito democraticamente, em um segundo mandato. De acordo com D’Araújo (1992, p. 29),

o sucesso eleitoral de Vargas deve-se também a alianças tácitas entre as correntes civis e militares que se identificam com as chamadas posições nacionalistas. Vargas aparece como o defensor dos interesses nacionais, num momento em que a situação econômica e financeira do Brasil caminha no sentido de acentuar a dependência em relação aos Estados Unidos. A “guerra fria” e o debate em torno da participação brasileira na Guerra da Coreia aproximam Vargas dos grupos militares nacionalistas.

Assim, o medo da “ameaça comunista” foi um dos fatores para a vitória eleitoral de Vargas, que conseguiu apoio militar nacionalista no contexto da Guerra Fria e da Guerra da Coreia, em que combatiam o mundo capitalista ao socialista. Na época, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas gradativamente conquistava territórios em diferentes países, expandindo a sua ideologia. Um dos envolvimento foi a Guerra da Coreia, um conflito armado de grandes proporções em que a Coreia se divide em duas: a do Norte e a do Sul. Enquanto a primeira sofre pressão da China para adotar o sistema socialista, a região Sul resiste e, apoiada pelos Estados Unidos, a maior potência capitalista mundial, manteve o capitalismo, o que se reflete até os dias de hoje, em que a Coreia do Norte continua com seu governo fechado ditatorial e comunista, e a Coreia do Sul continua capitalista e próxima a potências como o Japão e os Estados Unidos. Portanto, a negação e a exclusão do comunismo imperavam, e os efeitos aparecem em forma de metáforas, deslizando e transferindo seus sentidos.

Por outro lado, dentro das condições de produção da metáfora no prefácio “Aletria e hermenêutica”, do livro *Tutaméia* (1967), é necessário considerar o contexto da Ditadura Militar no Brasil, que é um acontecimento diferente do texto publicado

em 1954, quando as condições eram outras. Portanto, percebemos que a mesma estrutura pode significar diferente quando inseridas em diferentes acontecimentos discursivos, ou seja, dentro da história. A ideia de exclusão agora passa a ser vista juntamente com a censura característica da Ditadura, quando foi tirada a liberdade dos cidadãos, inclusive a política. Segundo Rezende (2013, p. 71),

a liberdade política era imediatamente descartada do hipotético ideário de democracia que o regime militar insistia em elaborar. A ditadura tentava, então, reinventar um sentido para a democracia desvinculado deste (e de todos os outros) princípio básico.

Assim, não só a liberdade política como vários outros princípios básicos foram retirados dos indivíduos, como a liberdade de expressão, por meio da censura e de ameaças, e a liberdade de ir e vir, pelos atos de prisão e exílios forçados. Portanto, os sentidos da metáfora agora deslizam em direção à perda até não sobrar mais nada, quando se foi retirada a lâmina – o corte e o poder das palavras – e o cabo – o suporte, a base do direito à vida e à liberdade.

Orlandi (1992) defende que a interdição da palavra, ou seja, a censura mostra o silêncio tanto por parte da opressão quanto do oprimido, e, portanto, a interdição da inscrição do sujeito em determinadas formações discursivas, proibindo a ocupação de certos lugares e certos sentidos. Quando, nas condições da Ditadura Militar brasileira, a violência era mais aguda e a censura estava instalada no cotidiano, as formas de comunicação e resistência sofreram uma adaptação, sendo que, inclusive os vazios nos jornais comunicavam sentidos deslocados e interditados. Mesmo assim, não há discurso estanque ou controlável por completo, já que, uma vez em circulação, pode se deslocar por qualquer ponto dos processos discursivos. Dessa maneira, foram utilizadas algumas estratégias para significar os sentidos censurados, como as metáforas, e qualquer coisa acabava servindo para significar, pois a força do significante aparece em cheio, pondo tudo em pauta e em causa. Logo, Orlandi explica que a resistência aparece onde há censura, e então não há censura completamente eficaz, já que os sentidos escapam e migram.

CONCLUSÃO

Longe de serem finais, as considerações deste artigo apontam para o futuro e as imensas possibilidades de desdobramentos, estudos e perspectivas. Graças à observação de uma metáfora de Guimarães Rosa sob olhares da Análise do Discurso de linha francesa, pudemos perceber que a pesquisa e a análise não se findam por completo, e as visões podem revelar novidades com o passar do tempo, ou seja, as condições de produção da leitura.

Tomando a metáfora como discurso, vimos que diversos efeitos de sentidos podem ser captados graças às formações discursivas, às condições de produção e à interpelação do sujeito pela ideologia, não podendo se dissociar delas na busca pelos sentidos. Assim, cada sujeito compreende os efeitos de sentidos de formas diferentes, já que dependem de várias condições de produção, de modo que o discurso aparece como acontecimento, e não somente estrutura.

A Análise do Discurso francesa utiliza o diálogo entre conceitos como formações discursivas, condições de produção, sujeito, ideologia e interdiscurso para explicar o processo de captação e apreensão dos diferentes efeitos de sentido possíveis. Além disso, a perspectiva abre margem para diferentes abordagens do texto, como o literário, que apresenta em sua essência um discurso aberto, cheio de possibilidades de interpretações, o que instigou o desenvolvimento desta pesquisa, buscando minúcias e segredos escondidos em uma única metáfora de um prefácio de Guimarães Rosa, por meio de uma análise semântico-ideológica.

Ao decorrer da leitura, a metáfora esconde/revela seus sentidos graças às condições de produção do sujeito-autor, em um contexto da Ditadura Militar no Brasil, com o silenciamento e a censura. Isso cria uma atmosfera em torno do mistério, do desconhecido e do vazio. Por outro lado, também foi publicada anteriormente, em 1954, como parte de uma coluna de jornal. Assim, percebemos a forma como a historicidade, ou seja, as condições de produção contribuem para a constituição de outros efeitos de sentido, já que criam diferentes acontecimentos discursivos a partir de uma mesma estrutura.

Segundo Orlandi (1992), toda palavra atesta o interdiscurso ou o silêncio, cujos contornos instáveis cabe à Análise do Discurso delimitar, nas bordas da interpreta-

ção. Pensando inclusive na sintaxe da metáfora, que adquirem um ar de ensino e explicação, podemos perceber alguns efeitos de sentidos nos vazios e não-ditos. Para desvendá-las, precisamos recorrer aos já-ditos, que auxiliam no processo de apreensão dos diferentes efeitos de sentidos, que vagam pelos silêncios. Desse modo, o próprio silêncio apareceu como constituinte da pluralidade da linguagem, limitando o sentido pelas condições de produção.

Os limites da metáfora não se esgotam e seriam necessárias infinitas leituras para apreender cada vez mais efeitos de sentidos e já-ditos, o que abre a viabilidade de muitos outros estudos dentro da Análise do Discurso. Porém, por agora, nos contentamos com uma possibilidade de interpretação, mostrando o movimento do discurso como efeito de sentidos, sempre dentro de determinadas condições de produção e delimitado por certas formações discursivas. Além disso, o autor-sujeito é parte do processo de construção de sentido, constringendo-se e relacionando-se com a formação ideológica com a qual se identifica, sendo constituído em suas relações com a exterioridade e, logo, com o acontecimento do discurso.

A Análise do Discurso, como dispositivo de interpretação, nos revelou que a leitura deve sempre ir além da estrutura e da materialidade textual, o que abre possibilidade para inúmeras pesquisas futuras. A metáfora da faca é tão rica em detalhes e segredos, ainda tem muito a nos revelar, assim como toda a obra de Guimarães Rosa, que até hoje instiga pesquisadores e amantes da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. **Literatura Comparada - Guimarães Rosa**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. *Ciência e Cultura*. v. 24, n. 9, pp. 803-809, set. 1972.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas 1951-1954**: democracia, partidos e crise política. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso*: Introdução

ao pensamento de M. Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**, v. 2. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2003, pp. 101-142.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento de sentidos**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso. In: LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy; ORLANDI, Eni Puccinelli. (Orgs.). **Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade**. Pontes Editores: Campinas, SP: 2006. p. 11-31.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: Princípios e procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia**. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. O mecanismo do (des)conhecimento ideológico. In: ZIZEK, S. (Org.). **O mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1982, pp. 143-152.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, v. 19, pp. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso – Uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Pontes Editores, 1995.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984**. Londrina: Eduel, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia (Terceiras estórias)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

DISCURSO, INFÂNCIA E ESCRITA POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Anísio Batista Pereira¹

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU/FAPEMIG). É membro do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF/UFU/CNPq). E-mail: pereira.anisiobatista@ufu.br

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

A análise do discurso literário tem se consolidado como uma das tendências das pesquisas contemporâneas nessa subárea dos Estudos Linguísticos, sendo que o texto literário é considerado fértil para problematizações também a partir desse suporte teórico-metodológico. Ressalte-se que nos primórdios de sua fundação na França e em momentos seguintes, essa disciplina privilegia a análise de *corpus* vinculado à política, alargando suas possibilidades no decorrer de seus avanços teóricos. No Brasil, vários pesquisadores se dedicam a trabalhar com discursos políticos, midiáticos e literários, rompendo as fronteiras nesse campo, com emergência de pesquisas com discursos diversos.

Pensando nessa especificidade de se trabalhar com um *corpus* que se apresenta como uma criação artística, em que seu discurso se diferencia dos demais por fugir de uma ordem convencional e funciona por meio de uma fantasia, sem dúvida há um poeta que merece ser elencado nesse percurso. Manoel de Barros (1916-2014) é um dos principais poetas da literatura brasileira, em que se convencionou chamá-lo de “poeta das miudezas” ou “poeta dos passarinhos”, como marcas que sublinham as especificidades de sua escrita, de seu “carregar água na peneira” ao longo de sua carreira.

Segundo Yamamoto (2016) Manoel Wenceslau Leite de Barros era natural de Cuiabá-MT, iniciando os gestos de escrita, de forma profissional, na década de 1940, pertencendo à denominada Geração de 45 dos escritores brasileiros, embora integra, por um período mais extenso, ao Pós-Modernismo, uma vez que esse apresenta seu início na década de 1950 e se estende até meados de 1980. Aclamado pela crítica literária e tendo uma extensa obra nesse segmento, Barros recebeu prêmios consideráveis ao longo de sua carreira, dentre eles, dois Prêmios Jabutis.

Pensando nessa dimensão da poesia barreana, a presente investigação analisa dois poemas representativos quanto à temática: “VIII” da primeira parte de *O guardador de águas* (1989) e “O menino que carregava água na peneira”, de *Exercícios de ser criança* (1999). Procuraremos observar o modo como esse dizer é formulado, na linguagem que se assemelha aos discursos atribuídos aos sujeitos da infância, tendo em vista a sua lógica de descrição e interpretação do mundo

que se aproxima da criação poética. Esses poemas foram recortados do livro *Poesia Completa* (2010), para uma abordagem sob a perspectiva discursiva.

Como suporte teórico-metodológico, serão acionadas formulações de Michel Foucault (2000; 2008; 2009). Desse teórico, conceitos como transgressão, ser de linguagem e autoria serão mobilizados, em consonância com a constituição da infância que se apresenta em Walter Kohan (2003; 2007). Além dessas considerações preliminares, as condições de possibilidade da poesia barreana será abordada; posteriormente, uma relação possível entre infância e criação poética; seguindo, virá a análise do *corpus*, norteando as discussões para as considerações finais.

CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DA POESIA BARREANA

O trabalho de se analisar discursos envolve um gesto descritivo-interpretativo que leva em consideração as condições de possibilidade para a emergência de determinados discursos e de sujeitos em um momento histórico. Em sua fase arqueológica, o pensador Michel Foucault (2008) problematiza o arquivo no âmbito de um trabalho descritivo, que envolve o jogo que condiciona a produção discursiva em certos lugares e tempos. Vale destacar que essas considerações salientam, ainda, o que possibilita tomar um discurso no âmbito de sua unidade, cujo enunciado é percebido como centro dessa possibilidade.

O *corpus* selecionado para análise, nesta investigação, vincula-se à natureza literária, que, considerando os vários estilos emergentes nas escolas literárias, em especial as brasileiras, faz sentido observá-las de forma a serem portadoras de singularidades de cada período. A produção barreana não é diferente e se trata de um caso mais específico por adotar um estilo de escrita que rompe com os padrões da época, a fim de construir um estilo próprio, fruto de influências brasileiras e europeias, de outros momentos, na sua obra.

A escrita poética do referido escritor apresenta um teor de autorretrato, como quem faz de sua trajetória de vida a base para suas composições. Esse poeta vive grande parte de sua vida cercado pela natureza pantaneira, no Mato Grosso, bem como se observa nos elementos naturais que são recorrentes na sua poesia. Além dessa influência local, embora não seja reconhecido por uma literatura regionalista,

seu exílio voluntário para outros países da América Latina e Europa, quando jovem, em especial para Nova Iorque, faz com que sua vocação para a literatura seja atizada e, principalmente, influenciada pelas tendências desses lugares (GARCIA, 2006).

Como já mencionado nas considerações iniciais, Barros inicia sua trajetória profissional na Literatura na década de 1940, sendo considerado um integrante do Pós-Modernismo que se inicia nos anos 1950 e perdura até meados da década de 1980. Esse poeta rejeita as tradições literárias vivenciadas até a sua época de engajamento na escrita, em especial os versos com métrica e rima, como norma recusada e adota um estilo inovador. Além disso, o surrealismo é outra característica considerável na escrita desse poeta, tendo se originado na França em 1920 sob influências inclusive da psicanálise que o sustenta. “Sua proposta é de que o homem deve libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais estabelecidos pela sociedade e dar vazão aos sonhos e às informações do inconsciente” (YAMAMOTO, 2016, p. 64).

O surrealismo é observável na poesia barreana, o que faz com que sua escrita não seja acessível de imediato, desprendendo-se de uma lógica com a linguagem, não obedecendo o significado real das palavras. A criação de sentidos outros, pelas construções que seguem outra ordem discursiva é então posta sobre a mesa na sua poesia, como quem experimenta um invenção que lhe é singular. Essa atmosfera de rompimento dá luz ao acontecimento discursivo, à ruptura e ao limiar de outro que emerge, como novidade no discurso literário (FOUCAULT, 2000).

Além disso, o surrealismo funciona na escrita como uma condição para se escapar das regras convencionais vinculadas à burguesia que, se sustentando pela psicanálise, vale destacar que Sigmund Freud se deslocava dessa condição imposta e busca por outros caminhos. Barros constrói sua identidade literária sob esse viés que o influencia, bem como condiz com sua infância humilde no Pantanal mato-grossense, em que procura referenciar os elementos simples como grandiosos.

Yamamoto (2016) destaca também que os escritores surrealistas, na contramão das normas ditadas na época, procuram trilhar por outros caminhos que não os convencionais. Segundo essa pesquisadora e tomando como parâmetro a escrita poética do autor brasileiro supracitado, elementos como a utopia, sujeitos que apresentam subjetividades atravessadas por sonhos e pelo humor condicionam uma

nova tendência emergente da época.

Nessa mesma direção, Silvério (2006) salienta que o estilo de Manoel de Barros se direciona para uma cultura popular, sem, contudo, abandonar a erudita, como quem faz uma crônica de seu cotidiano com os amigos. “Se pensarmos nas condições de produção imediatas de sua obra, vemos que ela parte de sua realidade de vida, da diferença do estilo de vida no Pantanal e em outros lugares mais urbanos [...]” (SILVÉRIO, 2006, p. 42).

Isto posto, essas influências e rompimentos com os padrões tradicionais e burgueses colocam esse escritor em um patamar de inovação, construindo um fazer literário que percorre o caminho de uma singularidade que lhe é própria. Nesse patamar que a Literatura assume a partir do Pós-Modernismo e tomando as considerações de Foucault (2000), esses discursos integram o espírito de uma época, uma nova mentalidade que vai abrindo caminho, em especial a poesia de Barros.

Algumas características são marcantes na poesia barreana, tais como as marcas de oralidade e os neologismos, assumindo uma postura como quem não tem compromisso com a formalidade em relação ao uso das palavras. Além disso, são materializadas características como descompromisso, a liberdade que adota o antiformalismo, não seguindo uma associação de ideias como postas e lógicas, mas seguindo à direção do (in)consciente. “A originalidade com que este poeta compõe seus poemas reflete-se em uma cosmovisão que transcende o sentido tradicional das palavras e das convenções em que, normalmente, o ser humano se encontra inserido” (GARCIA, 2006, p. 53). Sob influência da globalização, o Pós-Modernismo passa a direcionar seu olhar para um sujeito fragmentado, rompendo com a tradição da estabilidade.

Esse período histórico no qual o poeta se situa, apresentando características próprias que se traduzem em uma maneira singular de escrita poética, entra na esteira do que vem a ser a descrição de um arquivo. Essas condições de possibilidade atribuem um caráter de entendimento do que está em jogo na produção discursiva da esfera literária dessa época e lugar (FOUCAULT, 2008).

Nessas condições, observa-se, ainda, pelas referências a elementos da fauna e flora, traços poéticos que fazem alusões a figuras, o que nos leva a associá-las também ao universo da infância. Aliás, a infância é uma marca que o caracteriza de

forma considerável, comparando, em vários de seus poemas, o agir da criança com o criar do poeta, como posições que se assemelham no sentido de uma fuga da realidade, relação que será abordada na próxima seção.

CONEXÃO ENTRE INFÂNCIA E CRIAÇÃO POÉTICA SOB A PERSPECTIVA DISCURSIVA

As condições de possibilidade da poesia barreana apontam para certas peculiaridades que merecem ser destacadas, sendo uma delas o centro para nossas reflexões aqui propostas. A construção de uma infância na sua obra nos coloca frente a uma problemática em relação à especificidade discursiva atribuída à criança, em que o próprio poeta menciona seu objetivo de se “Chegar ao criancimento das palavras” (BARROS, 2010, p. 339).

Assim referenciado, retomemos suas características peculiares, utilização de uma linguagem descompromissada de seu significado real, criando efeitos de sentido que se estende para outra dimensão da realidade. Então, sua escrita aproxima o brincar da criança com o criar do poeta, em que o surreal ganha espaço nesse cenário criativo. Para uma relação mais consistente de ambos os aspectos, entendemos que a teoria foucaultiana sobre o discurso literário pode ser útil nessa empreitada, já que se trata de uma ordem que se diferencia dos demais discursos.

Seguindo uma linha que separa dois universos distintos, realidade e ficção, observamos na escrita do poeta mencionado o que Foucault (2009a) denomina de transgressão. Para sustentar suas ideias acerca dessa questão, o teórico lança mão do discurso sobre a sexualidade, objeto de estudo tratado em quatro volumes no sentido de problematizar a constituição do sujeito à luz da sexualidade. Trata-se de um assunto que, historicamente, sempre foi reprimido na sociedade, proibido de ser falado até certo ponto, pois seu controle sempre foi rigoroso na esfera social, mais rigidamente em tempos anteriores ao atual.

Por meio dessa referência discursiva, o pensador francês vai construindo sua abordagem a partir daquilo que pode ou não ser dito no campo da sexualidade, para que se possa compreender em que medida o discurso é tido como normalizado e o ponto que passa a ser transgressor. Não se trata de uma definição simples, pois essa

divisão entre o normal de uma época (o que é liberado para ser dito/praticado) e o anormal, interdito, não apresenta uma divisão muito visível para uma diferenciação concreta. Trata-se de um aspecto relacionado ao limite, que foge das normas estabelecidas na sociedade em um lugar e em um tempo determinados, considerando que as práticas discursivas sempre passam por um controle, pois ninguém está autorizado a dizer qualquer coisa. “A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem” (FOUCAULT, 2009a, p. 32).

Nesse sentido da linguagem que ruma à transgressão, a poesia barreana pode ser observada como dessa ordem, pela sua dimensão de uma fuga da realidade, por dar sentidos outros às palavras, o que não deve ser enxergada como algo negativo no âmbito da literatura. A transgressão firma o ser limitado e o ilimitado, como uma linha tênue que separa os dois universos, assim como a subjetividade que se percebe na infância e nas palavras de um poeta. No bojo desse limite, da linha que separa as duas ordens, a infância pode ser tomada como imatura, desprovida de conhecimento e que se encontra no estágio da minoridade (KOHAN, 2003).

No entanto, a infância deve ser enxergada por ela mesma, ainda que suas práticas sejam consideradas como da ordem da transgressão e que possibilita uma relação dessa categoria subjetiva com a criação literária. Essa relação é possibilitada pela peculiaridade quanto ao uso da linguagem literária, em especial a poética barreana, em que os significados/sentidos transcende à realidade, às convenções, assim como as práticas próprias da infância. “Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra [...]” (FOUCAULT, 2009b, p. 49).

A natureza da linguagem que ganha vida na poesia do poeta brasileiro mencionado pode ser dada como uma forma de existência por ela mesma, uma espécie de duplicação. Essa existência pautada no descompromisso com a realidade discursiva nada mais é do que uma obra que se concretiza por meio de uma passagem para fora, discurso que existe por si mesmo e uma espécie de apagamento do sujeito, em virtude de que ele cede espaço para o ser de linguagem. Esse caráter de uma existência por si situa a literatura em uma linguagem que ganha existência como fora de si mesma (FOUCAULT, 2009c).

As peculiaridades do discurso literário são passíveis de se observar nas brincadeiras da criança, no seu processo de subjetivação, entendido como da ordem do funcionamento da linguagem e que ambas as situações podem apresentar semelhanças. Vale ressaltar que a constituição de um sujeito vinculado à infância se inscreve em uma etapa em que o acesso à linguagem se dá de forma inaugural, fazendo com que a infância deve ser compreendida a partir dessa peculiaridade, mas não no sentido de uma infantilidade languageira.

Assim consideradas, as especificidades da literatura sustentadas pelas problematizações foucaultianas podem ser atribuídas a esse caráter transgressor que se apresenta na infância e que constrói uma ordem que lhe é própria. “A infância, carente de linguagem, é também sua condição de emergência. Mas também o acesso à infância apenas pode acontecer pela linguagem: infância e linguagem coexistem originariamente [...]” Kohan (2003, p. 242). Esse acesso à linguagem se faz fundamental no processo de constituição, cujo funcionamento pode se aproximar da criação poética, o que condiciona a atribuição de uma ruptura e transgressão desses dois aspectos em relação ao uso da linguagem.

Frente às possibilidades e diferenças existentes, é preciso sublinhar também o risco de uma generalização, pois não é conveniente e arriscado a afirmação de “uma infância”, mas de várias, com suas peculiaridades. O que é generalizado e assume um caráter universal pode ser atribuído como da ordem do devir e não algo estático, sólido. Assim, é preciso ressaltar que existe a infância minoritária (autismo, inteligência acima da média, criança violenta), com diferenciações, com seus modos próprios de subjetivação. “É a infância como intensidade, um situar-se intensivo no mundo, um sair sempre do “seu” lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados” (KOHAN, 2007, p. 94-95). No entanto, vale uma modalização nas palavras do teórico e considerar a infância em geral como da ordem dessa intensidade pela linguagem, assim como o poeta.

A escrita poética e sua relação com a infância, como uma especificidade que se apresenta em Barros, pode ser observada como uma condição recorrente desse escritor, induzindo-nos a situá-lo no conceito de função-autor foucaultiano. O autor é uma instância que não aparece materializado no discurso, existindo apenas na ordem do acontecimento e sob alguns aspectos que lhe inserem nessa condição. Trata-se

de um elemento paradoxal que ao mesmo tempo em que assume a sua condição autoral, pela função-enunciativa, está sempre a desaparecer na sua escrita.

É nesse sentido que Foucault (2009d) problematiza a autoria, a qual é tomada sob alguns aspectos que caracterizam essa função na escrita, quais sejam: histórico, cultural, técnico, jurídico, literário e científico. Esses elementos instauram um funcionamento peculiar que possibilitam a atribuição de um nome próprio de quem escreve. Essa função-autor pode ser observada no nome de Manoel de Barros, em especial, que destacamos aqui, essa relação entre infância e escrita poética, condição que o insere nessa denominação foucaultiana como uma função-autor. Essa função considera, portanto, um conjunto de textos de um mesmo autor, levando em consideração os elementos elencados acima para que o escritor receba um nome próprio para a sua obra.

O percurso poético do referido escritor aponta essa condição de função-autor também pelas suas vivências em meio à natureza no Mato Grosso, influenciando seu olhar transgressor que aflora o ser de linguagem na sua escrita, ainda que o autor não apareça explicitamente nas poesias. Vale ressaltar também que autor não se trata do indivíduo empírico que escreve a obra, mas que as vivências individuais acabam por refletir na sua escrita, transparece na função-autor. Além disso, a convivência com artistas estrangeiros também se encaixa nessa influência. Seu estilo de utilização de uma linguagem não muito acessível à primeira vista para o leitor, o rompimento com estilos tradicionais e as menções recorrentes da criação poética e sua relação com a infância sublinha o conjunto de sua obra, cujas análises dessa possibilidade virão a seguir.

A RELAÇÃO ENTRE INFÂNCIA E POESIA NA ESCRITA DE MANOEL DE BARROS

Os poemas recortados para análise discursiva, assim como se observa na obra de Manoel de Barros como um todo, podem ser considerados metapoemas (o sujeito enunciativo menciona poesia/poeta no interior do próprio poema). Trata-se de uma regularidade desse escritor que consideramos relevante para nosso gesto analítico, que objetiva estabelecer um link entre infância e criação poética a partir de

sua escrita, de suas narrativas poéticas. Vejamos o poema “VIII” (BARROS, 2010, p. 265-266):

VIII

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.

Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural —

Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
crianças que foram

Às rãs que foram

Às pedras que foram.

Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.

Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?

Seria uma demência peregrina.

O enunciado materializa um discurso pautado na relação entre elementos da natureza, infância e poeta. Esse entrecruzamento assinala uma condição de possibilidade de escrita barreana, pelas suas vivências em meio à natureza no estado de Mato Grosso. Essas relações demarcam uma proximidade entre esses aspectos e que ganham sentidos construídos pelo poeta no que concerne à criação pelas palavras.

Nos três primeiros versos, é destacado um gênero de texto literário que se caracteriza por apresentar histórias que envolvem, principalmente, personagens relacionados a bichos, em que suas atitudes humanas, sobretudo a possibilidade de fala, coloca-os em uma situação que foge à realidade convencional. Uma fábula então serve como pano de fundo para o poeta construir, de forma inaugural, uma

possibilidade de fuga da realidade e se direcionar à construção de uma nova ordem que promove uma nova constituição de sujeito.

Essa possibilidade de transformação pode ser observada pelo termo “Metamorfoses”, cujo espaço permeado por elementos da natureza originados de seres humanos conferem uma mudança de estado do sujeito como possibilidade de construções subjetivas. Vale ressaltar que essa constituição é possibilitada pela história, por meio das práticas discursivas, e que o discurso poético lança um universo outro que não à realidade do curso normal(izado) das materialidades.

Isto posto, o sujeito enunciador vai construindo essa possibilidade no intuito de se chegar a um modo diferenciado de se praticar a linguagem: “Um novo estágio seria que os entes já transformados / falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.”. É sugerido que para se chegar ao espírito de poeta, é preciso se transformar, mudar as práticas e se colocar em harmonia com a natureza, como sinônimo de pureza que proporciona adesão a uma linguagem outra que não à vinculada ao convencional, ao rotineiro. O enunciador então coloca em um mesmo espaço a natureza e a possibilidade de um modo de subjetivação por meio de um “dialeto” alternativo, em que é preciso desobedecer a ordem convencional das coisas e sua relação com as palavras e com o sujeito.

Por vias desse olhar transformador sobre as coisas simples, em que se coloca diante de uma possibilidade inexistencial, a poesia é possibilitada pela visão do poeta. “Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, / edênica, inaugural”. Alcançar a dimensão da linguagem literária é se colocar na condição de origem, de observar o mundo com um olhar de poeta, que requer um “delírio” nas palavras. É nesse sentido que o poema vai apontando essa possibilidade e estabelecendo uma relação entre infância e poeta, pelos modos de subjetivação que se assemelham.

A brincadeira com as palavras entra em consonância com a brincadeira da criança, no sentido de construção, criação de novas possibilidades, pela linguagem literária que existe por ela mesma. Elementos da natureza simbolizam uma pureza da infância e à sensibilidade do poeta, em que ambos são capazes de construir uma linguagem própria, transgressora, que existe em outra dimensão inovadora, considerando uma memória que a faz emergir nesse fora que a sustenta.

O enunciado menciona a condição de poeta para a escrita e à linguagem

vinculada à infância, em que o erro é normalizado, pois o sujeito enunciador o considera como condição natural para a emergência do discurso poético: “Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às / crianças que foram”. No entrecruzar dessas instâncias, o discurso vai dimensionando essas regras para a linguagem construída e seus sentidos que devem ser criados, como condição própria do fazer poético.

As práticas discursivas são deslocadas nesse contexto, em que o erro se faz necessário para o mergulho à origem, para se chegar a esse lugar da infância que se constitui por ela mesma. Dessa forma, é preciso se deslocar para a construção de novos significados, romper com o já cristalizado, pois “[...] os poetas precisariam também de / reaprender a errar a língua”. A transgressão quanto ao uso da linguagem, em que os poetas se subjetivam pela semelhança com a infância, seria o curso ideal para a escrita poética, como se observa também no poema “O menino que carregava água na peneira” (BARROS, 2010, p. 470):

O MENINO QUE CARREGAVA ÁGUA NA PENEIRA

Tenho um livro sobre águas e meninos.

Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.

A mãe disse que carregar água na peneira

Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele
para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água

O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.

A mãe reparou que o menino gostava mais do
vazio do que do cheio.

Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito

Porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que
carregar água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,
monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando
ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens.
E algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos.

O discurso materializado nesse poema, sendo uma narrativa poética, apresenta uma posição de sujeito de uma mãe em relação ao filho que apresenta traços que ela considera serem de poeta. Essa condição aproxima esses dois poemas em análise, uma vez que é apontado um deslocamento em relação ao sujeito vinculado à infância e sua proximidade com o poeta.

“Carregar água na peneira” sugere um gesto em direção à impossibilidade material que é metaforizada para a escrita poética, em que tudo é possibilitado pelas palavras. Trata-se de um discurso que foge do lugar comum, da lógica usual no cotidiano da linguagem e caminha rumo à fantasia. O sujeito enunciador então vai discorrendo sobre essa transição do real para o imaginário, tendo em vista que o sujeito e o discurso literário vão ganhando novos formatos nesse trabalho com as palavras.

A menção sobre a infância pode ser observada em vários versos, inclusive pelo termo “menino” que é mencionado e suas práticas discursivas que o constituem, com destaque para as águas e outros elementos da natureza, sugerindo uma constituição de um sujeito rural. Ressalta-se que o espaço abordado, que coloca a natureza como centro desses dizeres, também sugere sua relação com a escrita poética, como sinônimo de pureza e magia, assim como a visão do menino: “O menino era ligado em despropósitos”.

Nesse percurso de se fazer poeta e brincar com as palavras, bem como com elementos da natureza, o discurso materializa uma linha tênue entre o limite e o ilimitado, em que o fazer poético vai provocando uma ruptura com a ordem convencional e abrindo novas possibilidades (des)naturalizadas. A inversão no verso “[...] o menino gostava mais do / vazio do que do cheio” coloca em xeque a normalização discursiva, como um efeito de memória povoado de saberes e regimes de verdade estabelecidos, que provoca efeitos de subjetivação na/pela história.

Na contramão das ordens legitimadas e de cunho metafórico, o modo de subjetivação no âmbito de uma linguagem poética, possibilita novas formas de subjetivação, como sendo um meio de se escapar do conformismo discursivo e se aderir ao diferente, ao inusitado. Uma linguagem que ganha existência por ela mesma atribui ao poeta, assim como a infância, uma intensidade, outras formas de se constituir sujeitos. “No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça, / monge ou mendigo ao mesmo tempo”. É a materialidade do enunciado que sublinha a brincadeira da criança e a escrita do poeta na condição de dois aspectos que convergem para o mesmo ponto.

Abrir caminho para a transgressão na escrita é se situar em um espaço cujas contradições históricas se anulam, já que se desloca para uma outra realidade sustentada pelos despropósitos. Ao fazer alusão a um menino para demarcar os gestos de escrita, entra em cena um vazio de objetivos, em que a língua funciona significando ela mesma e o poeta pode ser observado como quem é livre de responsabilidades que a realidade convencional impõe ao sujeito. Então, “Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que / carregar água na peneira”.

Essa descoberta pelo sujeito ligado à infância, bem como o uso das palavras

que é materializado no poema, apontam para as necessidades humanas em busca de práticas discursivas ligadas a fantasias. O gesto de se desvincular do convencionalismo e se colocar em outra dimensão desprovida de compromissos reais assinala outras possibilidades de se relacionar com o mundo, de se colocar as verdades normalizadas em suspenso e de repensar a linguagem literária, bem como a criatividade que habita tanto o poeta quanto o sujeito da infância.

A poesia possibilita então uma fuga discursiva de um mundo para se adentrar em outro e o menino vai revelando essa condição à medida que acontecimentos transgressores vão emergindo. No tocante ao uso das palavras na literatura, sabe-se que não há uma receita a ser seguida, podendo ser entendido também que se faz necessário se deslocar do lugar comum das regras estabelecidas, ainda que por esse universo da escrita. Por outro lado, esse menino, no espaço e na sua história do presente, constrói uma fórmula nova de se fazer uso com as palavras e a posição do sujeito mãe frente ao fazer poético do filho aponta para uma aprendizagem em relação à escrita pela (des)ordem languageira cotidiana: “A mãe falou: Meu filho, você vai ser poeta”.

Nessa perspectiva de possibilidade de se relacionar infância e escrita poética, bem como é possível observar nesses dois poemas, sobretudo pela materialidade de que a transgressão é peça fundamental e próprio desse gênero de escrita, assim como inúmeros livros de Barros, o conceito de autoria entra em funcionamento. Essas abordagens presentes, bem como as características que marcam a escrita desse poeta o colocam nessa condição de autor, possibilitam a atribuição de um nome próprio. Trata-se de uma instância que não aparece nos textos, não sendo o sujeito do discurso, nem o indivíduo empírico, mas os aspectos que caracterizam sua obra, como jurídico, cultural e histórico que lhe garantem a assinar suas escritas.

As peculiaridades da infância, como a brincadeira, a criatividade e a intensidade, bem como a pureza de um olhar e percepção sobre as coisas que a cercam, assim como o gesto de uma escrita surreal, demarcam esses poemas como uma regularidade. Barros é reconhecido sobretudo por essas relações estabelecidas, em especial pela transgressão que é o ponto forte de sua poesia, assim como um menino que faz peraltagem com as palavras.

CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS

O presente estudo teve por objetivo analisar poemas do poeta brasileiro Manoel de Barros, a fim de verificar de que maneira a infância é relacionada com a escrita poética, sendo uma regularidade da obra desse escritor. Para tanto, as análises se concentraram no modo como esse dizer é formulado nos enunciados, na lógica de descrição e interpretação de mundo que configuram esse sujeito como constituído por subjetividades específicas da infância. Como suporte teórico-metodológico para sustentação das análises, Michel Foucault (2000; 2008; 2009) foi acionado, em especial suas formulações sobre a linguagem literária (transgressão, ser de linguagem e autoria), estabelecendo um diálogo com terias sobre a infância de Walter Kohan (2003; 2007).

Pela investigação, foi possível observar que a relação entre o discurso peculiar da infância se aproxima da criação poética como temática recorrente na poesia barreana, se constituindo em dois aspectos fora dos padrões lógicos da ordem convencional de uso da linguagem. Como mencionado, para se atingir o estado de infância, aprender a errar a língua seria o passo inicial, apontando essa condição para adentramento em outra ordem, rompendo com as regras das práticas discursivas do cotidiano para então se aderir a uma linguagem significando ela mesma. Relações inusitadas e criações surreais entram em cena nesse processo, em que o caráter transgressor da linguagem aproxima a subjetividade da infância com o poeta, pela prática de se brincar com as palavras.

No âmbito dessa constatação de regularidade que é possível observar na obra de Barros, coloca-o nessa condição de poeta, sobretudo pela construção de sentidos nas suas poesias. Essa característica de escrita livre de tradições literárias, elaborando um estilo próprio e tendo relações com suas vivências em meio à natureza matogrossense, colocam-no na dimensão de uma singularidade poética. A autoria é uma instância que não é materializada nos enunciados, mas que existe pelos aspectos que lhe condicionam um nome próprio na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III - Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b, p. 45-59.

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III - Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009c, p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III - Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009d, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III - Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a, p. 28-47.

FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos II - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 82-118.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros**. Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

KOHAN, W. O. **Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de Filosofia e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KOHAN, W. O. **Infância**. Entre Educação e Filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SILVÉRIO, Nirce Aparecida Ferreira. **Memória e interdiscurso em: O guardador de águas de Manoel de Barros**. Uberlândia, 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. **Memória e identidade na obra de Manoel de Barros**. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

A MULHER QUE MATOU OS PEIXES - O DITO NÃO-DITO DE CLARICE LISPECTOR

Stefany Joyce Ferreira Avansini¹

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação Teoria & Prática de Ensino da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Educação a Distância e Educação Especial. Graduada em Ciências Biológicas pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci de Indaial, Santa Catarina. E-mail: avansini_sj@yahoo.com.

INTRODUÇÃO

Em 2020 a escritora ucraniana naturalizada brasileira completaria 100 anos de vida. Clarice Lispector é autora de contos e livros voltados principalmente para o leitor adulto, no entanto cinco de suas obras¹ foram produzidas para pequenos-grandes leitores. O presente trabalho propõe-se a analisar a obra *A mulher que matou os peixes* a partir da Análise de Discurso de orientação francesa (AD) seguindo dois aspectos que compõem o conjunto dos dispositivos teóricos, o dito e o não dito.

A obra a ser analisada foi publicada pela primeira vez em 1968 e traz consigo um mistério a respeito da morte de dois peixes que só é revelado ao final do livro. Clarice constrói uma narrativa espontânea e maternal, que trata de assuntos como perda, separação e tristeza, normalmente evitados pelos autores de literatura infantil.

Partindo do estranhamento para com a leitura do texto literário como prática discursiva, a análise de discurso visa interpretar o texto além da estética, e “tomá-lo emprestado” para extrair elementos do enunciado e direcionando estes para a produção de sentidos. Enquanto a análise literária tenta explicar o que foi dito, a análise de discurso, tenta explicar como aquilo foi dito.

Literatura e Linguística, reconheçamos, nunca se deram muito bem. Questão de território – as disciplinas são separadas: Literatura de um lado, linguística e Filologia do outro – mas também questão de método, quando se trata de analisar textos, os linguistas se interessam mais pelos fatos da língua, os estudiosos da literatura mais à estrutura e ao sentido de uma obra (MELLO, 2005, p. 16).

O discurso é concebido como um ato social, que produz sentidos a partir da formação ideológica, histórica e social. Buscando referências na análise discursiva, procura-se entender o contexto da enunciação e seus efeitos de sentido fazendo uso de dispositivos e procedimentos de análise. Seguindo tal raciocínio, é a formação ideológica² que estabelece o que pode ou deve ser dito pelo sujeito enunciator.

Um dos pontos de tensão envolvendo os textos literários é a falsa subordinação

1 *O mistério do coelho pensante* (1967); *A mulher que matou os peixes* (1968); *A vida íntima de Laura* (1974); *Doze lendas brasileiras- Como nasceram as estrelas* (1977); *Quase de verdade* (1978).

2 Eni Orlandi (2001) apresenta a formação ideológica como efeito da relação do sujeito com a língua e com a história para a produção de sentidos

da literatura infantil à literatura destinada aos “leitores adultos”, como se a primeira fosse apenas um fragmento da segunda. Há uma necessidade de desmistificar a ideia de que a literatura infantil e/ou infanto-juvenil é menos importante ou até mesmo insuficiente para abordagens analíticas literárias ou de discurso.

De facto, ainda que à literatura infantil lhe seja unanimemente reconhecido um relevante papel na iniciação estética e leitora da criança, ela tem sido concebida como um objecto de estudo frequentemente menor ou como um objecto cuja concretização em termos de material estético não parece ser percebida como de natureza idêntica à da literatura maioritariamente lida por leitores adultos (AZEVEDO, 2004 p. 1).

Clarice Lispector revela por meio de *A mulher que matou os peixes*, a importância da literatura infantil a partir de textos bem escritos, que dialogam com o leitor de maneira simples e abordam temas “proibidos” e silenciados, a escritora é descrita por Yudith Rosenbaum¹ como a autora do indizível ou do que não pode ser dito.

O SENTIDO DO NÃO-DITO

Clarice é conhecida como a autora capaz de criar uma tensão entre substantivos e adjetivos contraditórios. Na obra analisada a autora utiliza uma linguagem simples e doce para tratar de assuntos que são normalmente evitados pelos adultos como perda, morte e separação. A autora traz relatos que tem como objeto, animais de estimação, e para isso utiliza-se de uma fala natural e muito próxima do popular.

Enquanto dialoga com seu leitor, é como se um cenário de tribunal fosse construído pelo sujeito enunciativo, no qual ele próprio é o réu, promotor e também o advogado de defesa. Cabe ao leitor decidir se a autora é culpada ou inocente pela morte dos peixes.

A partir da morte dos peixes, Lispector desenrola um discurso cheio de sentidos e lacunas. Considerando que todo discurso relaciona-se com a falta, com a incompletude, com o equívoco, assumimos que nenhum discurso está acabado ou fechado em si.

A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão

¹ Yudith Rosenbaum é psicóloga brasileira e crítica literária, conhecida principalmente por seus trabalhos sobre Clarice Lispector.

completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível” (ORLANDI, 2001, p. 52).

O equívoco e a falta, são percebidos no texto em forma de contradição quando Clarice Lispector, tenta convencer o leitor por meio da força argumentativa do enunciado de que não teve a intenção de matar os peixes, *Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva!* (p. 5), produzindo efeitos de sentido opostos no decorrer do texto, *Já comprei muitos pintos e a maioria morreu. Só continuavam a viver os pintos que tinham alma mais forte.* (p. 9)

O interlocutor pode decidir se a mulher que matou os peixes é culpada ou inocente pois o texto propicia o jogo entre o dito e o não-dito que é constituído no implícito. Quando a autora diz *Dou minha palavra de honra que sou pessoa de confiança e meu coração é doce: perto de mim nunca deixo criança ou bicho sofrer.* (p. 5). é criada uma relação entre o que ela é e o que ela não é, trazendo ideias opostas que complementam-se para um sentido comum, o de que é uma boa pessoa.

Observa-se que o não-dito tem tanta importância quanto o dito, constituindo também significado. “De todo o modo, sabe-se por aí que, ao longo do dizer, há toda uma margem de não-ditos que também significam” (ORLANDI, 2001, p. 82).

A partir do diálogo com o leitor, é construído um paralelo entre a certeza da morte e a fragilidade da vida, constituindo um movimento de tristeza e consolo. *Embaixo das penas macias sentem-se os ossos bem finos das costelas deles. Pinto é sempre magrinho. E, longe da galinha, morre à toa.* (p. 9). Quando descreve a estrutura física do animal, a autora justifica a morte do mesmo devido à sua fragilidade. Na página 14, percebemos o mesmo efeito *No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lise-te tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria leva-la.* Mais uma vez a morte é apresentada a partir de uma justificativa, como parte da vontade dividida que independe do querer humano. Como a causa da morte desses animais não é descrita no texto, o leitor é levado a preencher as lacunas por meio da memória discursiva¹. “Entre o dizer e o não dizer desenrola-se todo um espaço de interpretação no qual o sujeito se move” (ORLANDI, 2001 p. 85). Como o discurso é algo incompleto e

1 Michel Pêcheux propõe que a memória discursiva seja a estrutura semântica de um discurso, e que isso aconteça por meio da repetição de enunciados pré-construídos por meio de uma regularidade discursiva.

aberto, o interlocutor possui liberdade para preencher os espaços deixados pelos não-ditos a partir de sua memória discursiva, gerando um movimento na produção de sentido a partir dessa incompletude.

Nessa perspectiva, os sentidos são condicionados, dada a forma com que os discursos se inscrevem na língua e na história; a incompletude do discurso conduz o sujeito a mergulhar na exterioridade, na história para inscrevê-la na continuidade interna do discurso; ao fazê-lo, traz para seu discurso o falado antes, em outro espaço/tempo (SILVA, 2005, p. 42).

Clarice Lispector, a partir de suas obras amplia seu discurso para um outro nível de realidade, por meio do que a sociedade considerava inapropriado. Temas que causam certo desconforto aos leitores fazem-se presentes e a trama entre substantivos e adjetivos também contribuem para que ocorra essa inquietação.

O silêncio é uma outra forma de trabalhar o não-dito na análise de discurso, produzindo sentidos a partir do primeiro. Para Eni Orlandi (1997, p. 23) “O silêncio existe antes da palavra, dessa forma ele é um elemento independente do dito para significar “sempre se diz algo a partir do silêncio”. Fica claro que o silêncio é tão importante quanto a palavra, constituindo igualmente o sentido, embora de uma maneira diferente.

Isso tudo nos faz compreender que estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isto faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionamentos com o mundo, com as coisas e com as pessoas” (ORLANDI, 1997, p. 24).

A partir de duas concepções, o silêncio pode ser classificado de duas maneiras, o silêncio fundador e o silenciamento. O silêncio fundador é o que precede o discurso, já o silenciamento está relacionado com o que não pode ser dito, com o proibido. “A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo.” (ORLANDI, 1997, p. 75).

Quando Clarice Lispector diz *Pois logo eu matei dois peixinhos vermelhos que não fazem mal a ninguém e que não são ambiciosos: só querem mesmo é viver.* (p. 5), sugere que é mais fácil aceitar a morte de pessoas consideradas ambiciosas, e

merecem ser castigadas por sua maldade, da mesma maneira, essa relação entre “maldade” e “castigo” aparece no seguinte texto, *O outro bicho natural de minha casa é a lagartixa pequena. São engraçadas e não fazem mal nenhum (...) Eu não mato lagartixa mas tem gente que corta elas com o chinelo.* (p. 8). O enunciado leva o sujeito a mover-se no espaço de interpretação para a construção do sentido a partir de suas experiências com perda, separação e memória discursiva. Os textos acima poderiam seguir na contramão se utilizássemos como referência o provérbio *Depois que morre todo mundo vira santo*, levando o sujeito, a partir de sua formação ideológica a refletir a respeito do “merecimento” da morte e do perdão.

Quando dizemos, somos significados pelo interlocutor por meio do nosso discurso, quando silenciemos também. Somos interpretados o tempo todo o que leva o sujeito a um jogo constante entre o dito e o não-dito. “Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc” (ORLANDI, 1997, p. 37). O silêncio em forma de pensamento também é discurso e espaço de reflexão, é diálogo e traz consigo pressupostos que não foram ditos.

Voltando à política do silêncio, entendemos que esta é o que não pode/deve ser dito por alguma razão, o silenciamento de Clarice pode ser percebido no texto a partir da fala *Por exemplo, convidei dois coelhos para morar com a gente e paguei um dinheiro ao dono deles.* (p. 8). Em outra sequência discursiva (SD), a autora utiliza-se da mesma expressão quando quer dizer que comprou os animais, *Paguei um dinheiro para a dona dele e levei Dilermando para casa.* (p. 10). *Escolhi uma miquinha suave e linda, que era muito pequena.* (p. 12), Nas sequências citadas, a autora substitui a palavra *comprar* por *paguei um dinheiro* e *escolhi* dando a entender que a palavra *comprar* deva ser sobreposta por um sinônimo, não devendo ser utilizada, possivelmente porque tratam-se de animais, seres vivos e não de mercadorias. Assim, entendemos que “(...), há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, (...)” (ORLANDI, 1997, p. 44).

A partir da concepção de Clarice em relação a aquisição dos animais, observa-se uma desconstrução da ideia anterior quando lemos a SD *Muitos anos depois eu estava morando em outro país que se chama Estados Unidos da América. E com-*

prei um cachorro americano com o nome de Jack” (p. 11, grifo nosso). Levando em consideração a formação ideológica e memória discursiva do leitor pode-se entender que por tratar-se do país capitalista mais influente do mundo a autora tenha utilizado a palavra *comprar* com intencionalidade. Essa ideia não está presente no discurso, os sentidos são produzidos pelo interlocutor a partir do que não foi dito. Eni Orlandi (2001, p. 82) afirma que “O subentendido depende do contexto. Não pode ser asseverado como necessariamente ligado ao dito”. Faz-se necessário a produção de sentido a partir do contexto para chegar ao implícito.

A CLARICE QUE MATOU OS PEIXES

Em *A mulher que matou os peixes*, a figura da mãe, acaba Sobrepondo-se à da escritora, trazendo consigo um texto que ao mesmo tempo em que nos tira de nossa zona de conforto nos envolve em um abraço maternal.

A obra apresenta-nos uma Clarice simples em sua linguagem e complexa em suas perspectivas, tecendo um texto a partir de situações de perda e separação vividas por ela mesma desde sua infância. Quando descreve os episódios, é como se dissesse para o leitor que está tudo bem e que todos estamos sujeitos a vivenciar tais sentimentos. *Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar esta notícia ao pessoal de casa.* (p.14). o enunciado descreve o sentimento da narradora e deixa o leitor livre para também sentir o que ela sente apesar de trazer consigo esse sentido em forma de implícitos. “(...), há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, (...)” (ORLANDI, 1997, p. 44). A sensibilidade de Clarice é percebida em vários momentos do texto a partir dos pressupostos nele contidos.

Como em suas demais obras, suas personagens são normalmente deslocadas de seu lugar de origem, como a jovem *Macabéa*, de *A hora da estrela*¹. Yudit Rosenbaum (2002) descreve Clarice da mesma forma que suas personagens, como uma pessoa que passou sua vida toda buscando um lugar de pertencimento. Em *A mulher que matou os peixes* a narradora/personagem relata suas experiências quando viveu em diferentes países. *Quanto a cachorros, eu já tive dois. O primeiro*

1 Romance escrito por Clarice Lispector, publicado em 1977, ano da morte da autora. A obra narra a história da datilógrafa alagoana, Macabéa, que migra para o Rio de Janeiro.

foi assim: eu estava morando numa terra que se chama Itália. (p. 9). Sabem como tive que me separar de Dilermando? É que eu tinha de ir embora da Itália e ir para um país chamado Suíça. (p.11) Muitos anos depois eu estava morando em outro país que se chama Estados Unidos da América. (p. 11).

Apesar de relatar que passou por tais países, o texto propicia o movimento interpretativo do leitor para Imaginar o porquê de Clarice viajava tanto, mudando-se de um lugar para outro a partir do não-dito. Quando a autora não revela o motivo das viagens, o interlocutor, desloca-se pela incompletude construindo hipóteses. No entanto, quando trata-se de um leitor que conheça a história de Clarice Lispector de forma mais detalhada, certamente que este recorrerá à sua formação ideológica, atribuindo a razão de suas viagens ao fato de que o marido de Clarice naquela época ocupar um cargo de diplomata.

As convicções de Clarice Lispector também podem ser observadas por meio da *SD Pessoas também querem viver, mas infelizmente também aproveitar a vida para fazer alguma coisa de bom. (p. 5)*. O discurso tece ideias contraditórias revelando-nos num primeiro momento uma espécie de equívoco e incompletude pois a palavra *infelizmente* no texto vem acompanhada de ações humanas consideradas positivas como aproveitar a vida e fazer coisas boas. Observa-se no entanto que a expressão *aproveitar* faz referência ao sentido de explorar e abusar, provocando mais uma vez o leitor com o jogo entre o dito e não-dito. A partir da produção de sentido, percebe-se a posição da leitora em relação às injustiças sociais. O texto permite que o sujeito enunciador crie um movimento que evoca a memória discursiva para que possíveis lacunas possam ser preenchidas.

Sujeito à falha, ao jogo, ao acaso, e também à regra, ao saber, à necessidade. Assim o homem (se) significa. Se o sentido e o sujeito poderiam ser os mesmos, no entanto escorregam, derivam para outros sentidos, para outras posições. A deriva, o deslize é o efeito metafórico, a transferência, a palavra que fala com outras (ORLANDI, 2001, p. 53).

A falta nesse caso é trazida pela linguística como a possibilidade de movimentar-se nos sentidos. O discurso composto pelo não-dito amplia as possibilidades de significação por meio das experiências e da história do sujeito.

Outro exemplo de ausência, parte do enunciado *De cavalo não tenho nenhuma história para contar, e é uma pena, porque cavalo é um animal de grande beleza. (p.*

21). Clarice comenta que não falará sobre cavalos, devido à sua falta de vivência com tal animal, no entanto, a partir desse comentário de negação e de não-dito, o leitor é levado a buscar em sua historicidade e referências, significados para que possa produzir sentidos e preencher a lacuna deixada pela autora.

Parte da personalidade de Lispector revela-se a partir do uso do silêncio constitutivo que é percebido na SD *Pois juro por Deus que tudo o que contei é a pura verdade e aconteceu mesmo*. (p. 19). Para que algo seja dito, é necessário que algo deixe de ser dito, no silêncio constitutivo uma palavra sobrepõe-se a outra. Quando Clarice diz que tudo que contou é verdade, ela deixa de dizer que não mentiu, deixando subentendido que é uma pessoa que não conta mentiras. Em outro momento, também percebemos a presença do silêncio constitutivo que fala por si, *Morar numa ilha para sempre é triste porque a gente não quer se separar da família e dos amigos*. (p. 20). Quando o sujeito enunciador diz que *a gente não quer se separar da família e dos amigos*, ela deixa de dizer que quer ficar junto deles, demonstrando dessa maneira o relacionamento que possui as pessoas que estão próximas dele. No enunciado *Voltando aos coelhos, tem gente que come coelho. Eu não tenho coragem porque é como se eu comesse um amigo*. (p. 9). *Não tenho coragem* apaga as palavras *tenho receio*, ou *tenho medo*, dando lugar para uma outra significação a partir do que deixou de ser dito. Compreende-se a desaprovação da autora para com o consumo da carne animal por considerá-lo apenas como um animal de estimação.

O não-dito assim como o silêncio produz sentidos a partir da falta, da incompletude ou do implícito. A leitura do texto literário como prática discursiva revela-nos uma construção paralela de significação que propicia o deslocamento do sujeito pelo espaço de interpretação de uma madeira distinta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Lispector dialoga por meio do que é dito e do não-dito pois a produção de sentido está muito além das palavras. O texto desdobra-se em uma série de episódios que num primeiro momento causam estranhamento a partir de questões relacionadas à separação, morte e violência, provocando reflexões a respeito da fragilidade da vida.

O diálogo com o leitor extrai uma familiaridade da autora com o público infantil e de como abordar assuntos considerados delicados com as crianças. Clarice, como em todas as suas obras abre novas perspectivas a partir do discurso e leva o interlocutor ao deslocamento no espaço de interpretação. Apesar do texto ser primeiramente voltado para os pequenos, pode-se extrair uma obra paralela, revelando ao adulto um diálogo complexo, cheio de desconstrução e reconstrução de sentidos que leva o leitor a repensar suas referências a partir da reflexão.

A partir de *A mulher que matou os peixes*, percebemos que há sempre o incompleto no discurso, e que a produção de sentido ocorre a partir do não-dito, da mesma maneira que no dito. O silêncio é lugar de interpretação e dialoga com as palavras revelando o implícito, o subentendido. Apesar de ser um texto literário, a obra possibilita que sua leitura possa ser feita como prática discursiva.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, F. F. De. A Literatura Infantil e o problema de sua legitimação. **Repositorium**, Universidade do Minho. 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/2854>. Acesso em: 22 dez. 2020.

LISPECTOR, C. **A mulher que matou os peixes**. 1 Ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1999. Disponível em: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/a-mulher-que-matou-os-peixes-clarice-lispector.pdf> . Acesso em: 21 dez. 2020.

MELLO, R. de. (org). **Análise do Discurso & Literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/An%C3%A1lise%20do%20Discurso%20&%20Literatura.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2020.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 5. Ed. Campinas. Pontes, 2001.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4 ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2 ed.

Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

ROSENBAUM, Y. Clarice Lispector. Folha explica. **Publifolha**. 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/Yudith-Rosenbaum-Clarice-Lispector-Folha-Explica.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SILVA, O. S. F. Os ditos e os não-ditos do discurso : movimentos de sentidos por entre os implícitos da linguagem. **Faced**, Salvador, n.14, p.39-53, jul./dez. 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/3007-8406-1-PB-1.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2020.

PELA JANELA MUSICAL, MATO GROSSO DO SUL

Flávio Zancheta Faccioni¹

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, câmpus de Três Lagoas; Bolsista da Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT/MS). E-mail: faccioniufms@gmail.com.

PRIMEIRAS NOTAS...

As linguagens se fazem presentes na constituição dos sujeitos. Por meio delas o homem se insere na sociedade e concretiza suas inter-relações com os outros sujeitos. Dentre as diversas formas de linguagens, apaixonei-me pela música, por isso, “pesquisei minha dor” (CAVALLARI, 2016). Uma dor, uma lacuna de ainda não ter realizado meus estudos de graduação em música. As partituras funcionam como os trilhos e caminhos a serem trilhados pelas notas, sujeitos como eu, como vocês que leem este texto. Nos trilhos, comecei o percurso em uma locomotiva, com ritmo que está sujeito a ordem da vida, da partitura e do discurso. Veredas compostas por ritornelos, codas, dal segnos, chaves de voltas, semiles e tremolos¹ que indicam as voltas do trem da vida rumo ao fim de uma composição.

Pela música, os compositores e artistas representam o (ir)real e deixam rastros de si. As composições, por suas vezes, carregam traços de vivências, culturas, memórias, caminhos e sentimentos de seus criadores. A cada novo *play*, na voz e na viola, afloram sentidos outros por você, leitor. Um sentido que nunca será o mesmo e ilusório pensar que será o imaginado pelo autor ou o sentido primeiro (PÊCHEUX, 2002).

O homem, desde os primórdios da humanidade, preocupou-se (e ainda se preocupa) em se representar por meio de linguagens. A música, neste viés, representa-o e faz representação do que o rodeia: identidades, culturas, espaços, histórias e tudo o que faz parte da constituição social humana. É a música, portanto, um gênero discursivo que trabalha com sentimentos e emoções, vez que, de forma intrínseca, relaciona-se com a poesia por meio de linguagem emotiva e melódica.

A relação entre música e poesia se dá desde a antiguidade, quando na Grécia Antiga a “poesia era feita para ser cantada” (CAVALCANTI, 2008, p. 1). Eram poesias líricas, acompanhadas de instrumentos de cordas, como a lira. Neste sentido, a música é uma construção poética e melódica, em que se unem a composição poética e a lírica. Mescla de artes que “aflora nas emoções”² e produz catarse. Sensação a nós³ causada ao ouvir voz de Almir Sater, quando conhecemos a música sul-mato-gros-

1 Todos os símbolos citados representam repetição e se distinguem dentro da partitura.

2 Trecho da canção “Sonhos Guaranis”, de Paulo Simões e Almir Sater.

3 Quando uso a primeira pessoa do plural, refiro-me à minha orientadora, Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza, e a mim.

sense e que, depois, chegamos às vozes de Geraldo Espíndola e Paulo Simões, respectivamente. Compositores, instrumentistas e cantores que, durante anos, fomos conhecendo suas produções e (in) compreendendo as belezas da música de Mato Grosso do Sul.

A música, em encontro com os sujeitos, lugares e ritmos, torna-se *trans*, trans-territorial, *transmusical*, *transrítmica*, *transsentimental* - um som que não cabe em uma caixa de música – são várias caixas de músicas, com diversos sons e constituições. Em Mato Grosso do Sul (MS) não é diferente, já que povos, instrumentos, lugares se misturam e formam a música sul-mato-grossense. Para mim, nesse texto, a música sul-mato-grossense é o eixo principal de interesse, já que o objeto de pesquisa que busquei, na realização do mestrado, foram as representações de povos originários que emergem nas canções.

São muitas as canções, os cantores, os grupos musicais em MS. Exemplo disso, neste imenso e plural eixo musical, os Irmãos Espíndola, Grupo Acaba, Almir Sater, Paulo Simões, Geraldo Espíndola, Guilherme Rondon, Iso Fischer, Grupo Therra, Grupo Terra Branca, Paulo Gê, entre outros (GUIZZO, 2012). Produções musicais que, durante a graduação e o mestrado, fizeram parte da minha vida e foram me seduzindo. Mas, meus ouvidos, fixaram-se em três canções, Serra de Maracaju¹ (SATER e SIMÕES, 2007), Kikio² (ESPÍNDOLA, 1987) e Sonhos Guaranis³ (SATER e SIMÕES, 1982), aqui inseridas por ordem cronológica de meu contato, cujas análises e reflexões geraram a dissertação: “(Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis”.

O objetivo deste texto, portanto, é trazer um recorte de minha dissertação de mestrado, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), defendida em fevereiro de 2020, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), câmpus de Três Lagoas (CPTL), sob a orientação da Profa. Dra. Claudete Cameschi de Souza. Dada a brevidade exigida para este texto, não me é possível discutir todas as noções e conceitos trabalhados na dissertação e o aprofundamento das análises, verso a verso, de cada canção, por isso, procedo a um recorte e trago aqui os elementos culturais

1 <https://www.letras.mus.br/almir-sater/868448/>

2 <https://www.letras.mus.br/geraldo-espindola/kikio/>

3 <https://www.letras.mus.br/paulo-simoes/381685/>

de MS; as condições de produção de cada uma das canções¹ e os resultados das análises em um diálogo entre elas; a formação do povo de MS; a cultura e os povos originários. Ressalto que utilizei os aportes teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, com Pêcheux e Foucault, e uso, ainda, estudos sobre a mitologia, música, transterritorialidade e estudos culturais. Por compreender, então, que a arqueogenealogia pressupõe investigação, realizei entrevistas, pesquisas de campo e visitas em *locus*.

Assim, de 2018 ao início de 2020, em movimento, tomei os trilhos como minha estrada. Impulsionei pesquisas de campo para que conhecesse, por exemplo, a cidade paraguaia de Quyquyhó, local em que realizei entrevistas e permaneci uma semana em contato com seus moradores. Nessa pesquisa de campo, tive a oportunidade de entrevistar a historiadora, crítica política e socióloga Milda Rivarola, importante pensadora paraguaia que me contou um pouco sobre os povos originários e a Guerra da Tríplice Aliança. Essas empreitadas, junto com as entrevistas dos artistas, fazem parte dos procedimentos da arqueogenealogia, posto que utilizei de entrevistas para construir minha dissertação. Não apenas isso, mas rastro de entrevistas e canções podem ser observadas em todo o texto². Meu objeto de pesquisa foi a materialidade linguística, nesse caso as canções. Para alcançar esse objeto, parti dos estudos linguísticos. Dentro dos estudos linguísticos, situei-me na Linguística Aplicada, alimentei-me das ramas da “Análise do discurso” (AD), sobretudo de uma árvore francesa. Utilizei a arqueogenealogia de Foucault, em que desestabilizei, por meio das problematizações, os efeitos de sentidos dos enunciados. Na dissertação, o objetivo geral foi problematizar representações dos povos originários nas canções selecionadas, e os específicos: apreender os efeitos de sentido dos discursos; analisar representações de terra, identidade, história e memória a partir das construções discursivas contidas nos corpora; ampliar e intensificar as discussões acerca de representações dos povos originários nos discursos; e discutir a constituição cultural sul-mato-grossense. Assim, discuti e refleti as questões que se fazem presentes nas canções que foram selecionadas para aquela dissertação, retomadas para este texto.

1 Para conhecer e refletir sobre a teoria, as noções e as análises, ver: FACCIONI, F. (Em) Serra de Maracaju, Sonhos Guaranis. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 141. 2020.

2 Refiro-me, aqui, ao meu texto de dissertação.

Vale dizer que há trabalhos sobre a música sul-mato-grossense. Entretanto, não localizei, à época da pesquisa de mestrado, textos que esmiúcem os enunciados das canções. As pesquisas que falam sobre a música sul-mato-grossense mencionam os artistas que colaboraram com a constituição da identidade musical e cultural de MS. Caetano (2012, p. 84), em texto de periódico, afirma que seria “inquestionável que artistas como Geraldo Espíndola, Paulo Simões, Almir Sater, Geraldo Roca, Guilherme Rondon [...] tenham ‘inventado’ a cultura regional de MS”. Para o autor, os cantores e compositores se tornaram “inventores e difusores das identidades culturais e das belezas naturais da região sul-mato-grossense, ancorados, sobretudo, no ícone Pantanal, chegando a se autointitular em músicos pantaneiros”. Nesse pensamento, compreendo a importância de Espíndola, Sater e Simões para a produção cultural, identitária e na manutenção da memória histórica de MS. Além disso, a abrangência dos três alcança níveis internacionais, visto que têm carreiras e prêmios internacionais.

O livro “A moderna Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul”, de José Octávio Guizzo (2012), faz um relato histórico em que narra os precursores e os percursos da música estadual. Guizzo (2012), nesse livro, apresenta “As figuras mais representativas” de MS e, entre elas, estão Almir Sater, Geraldo Espíndola e Paulo Simões. Para o autor, a música popular de MS, a partir de seus expoentes, é como “um radiante sol [que] se levanta ao Oeste” (GUIZZO, 2012, p. 54).

“Festivais de Música em Mato Grosso do Sul”, de Maria da Glória Sá Rosa, Cândido Alberto da Fonseca e Paulo Simões (ROSA, FONSECA e SIMÕES, 2012), conta a história dos Festivais de Música que aconteceram no estado entre 1967 e 1981. Além disso, traz entrevistas com diversas personalidades da música de MS para comentar sobre a “Era dos Festivais”. Dentre os vários entrevistados, Sater, Espíndola e Simões comentam sobre suas participações nos festivais, o que caracteriza esse livro como um memorial dos acontecimentos musicais em MS.

A partir desses dados, observo as importantes contribuições que Sater, Espíndola e Simões deixaram (e deixam), durante seus caminhar, sobre a partitura de MS. Suas composições são importantes para a cultura sul-mato-grossense, já que colaboraram com a constituição da identidade cultural deste estado. Cavalgaram

pela estrada boiadeira, subiram a correnteza do Rio Paraguai, embarcaram no Trem do Pantanal e deixaram suas marcas, em forma de músicas, pelo caminho.

Eu, sentando à janela do trem, observo o “cavalo bravo no seu livre cavalgar”, tal beleza me aguça “uma vontade louca de também ir para o cavalgar”¹. Toquei e cantei as músicas desses compositores. Subi serras, descii rios, pesquei sentidos, teci redes de enunciados e, agora, “atravesso o Pantanal”².

ACORDES CULTURAIS EM MATO GROSSO DO SUL

Não só os viajantes, os historiadores e antropólogos contam as histórias dos povos originários em MS. A poesia, a literatura e a música se encarregam de sintetizar e melodiar, dando ritmo e beleza aos fatos tristes marcados por cicatrizes e gritos de dor, de sofrimento, na luta por território e pró-revitalização da cultura e da cosmovisão dos povos originários.

O estado de MS foi criado em 11 de outubro de 1977, com a divisão do estado de Mato Grosso (MT) e, conforme Freire (2015), criou-se, também, uma crise de identidade cultural, literária sobretudo, para o estado recém-nascido. No entanto, Freire (2015, p. 153) opta em percorrer a discussão a respeito da literatura sul-mato-grossense, asseverando que MS “foi dividido em partes distintas: Sul e Norte, não há porque criar aquilo que o povo já tem, pois, o fato de ter o seu território dividido não quer dizer que tenha deixado de existir, que tenha perdido sua história, sua cultura, sua memória”. O recado de Freire (2015) é para que se compreenda que a divisão foi política e administrativa, mas a cultura, a história e a memória não ficaram apenas com o estado mais velho, elas pertencem aos dois: ao antigo e ao novo estado – aos povos que os constituem.

Localizado em região fronteira, herdeiro de culturas outras (regionais, nacionais e internacionais), MS se constitui por um contexto cultural híbrido, berço e morada de artistas plásticos, escritores, poetas, compositores e intérpretes que pintam, esculpem, escrevem e cantam as belezas naturais deste estado. MS é banhado por rios caudalosos, serras imponentes e famosas na história do país, como a *Serra de Maracaju* e de *Bodoquena*, a morraria que circunda as cidades de Corumbá e de Bo-

1 Trecho da canção Cavalo Bravo, de Renato Teixeira.

2 Trecho da canção Trem do Pantanal, de Paulo Simões e Geraldo Roca.

nito, que, juntas com o Pantanal, com o homem pantaneiro, com a “bovinocultura” e com o cerrado formam o cartão postal inspirador da arte sul-mato-grossense.

Na pintura destacam-se muitos nomes, dentre eles, ressalto o artista Humberto Augusto Miranda Espíndola pelo pioneirismo; pelo fato pertencer à família Espíndola e por sua representatividade na cultura sul-mato-grossense. Em julho de 2019, recebeu o título de honoris causa da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul pelo papel representativo na cultura deste Estado.

Conforme o site oficial de MS (2019), a busca de identidade cultural para MS é marcada, ainda, pelo movimento Guaicuru que foi “criado pelo artista plástico Henrique Spengle. Inspirado na cultura dos índios Kadiwéu, Spengle levou para as telas a arte que os povos originários reproduziam em vasos de cerâmica e transformou os traços indígenas em marcas de identidade”. Na mesma reportagem divulgada nesse site, merece atenção especial para este texto a informação de que, junto com Spengle “o Índio (José Carlos da Silva, 1948-1991), Jonir Figueiredo e Adilson Schieffer, fundam a Unidade Guaicuru” que se preocupava com a cultura originária e utilizava traços dos símbolos Kadiwéu, Terena e Guarani, o que, junto com a tendência abstrata dos fundadores, de Áurea Katsuren e do douradense Paulo Rigot, se consolidou.

Com a fundação da Associação de artistas plásticos de MT, na década de 1970, por Humberto Espíndola e Aline Figueiredo, surge no cenário mato-grossense a arte-sã conhecida e reconhecida nacional e internacionalmente, Conceição dos Bugres, que trago para este texto como uma das maiores representatividades dos artesões sul-mato-grossense. De acordo com O Progresso (2016), Conceição dos Bugres, em Campo Grande, esculpiu inúmeros “bugrinhos” que foram expostos em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Espanha e França.

Na literatura, enquanto arte e manifestação cultural do homem, trago para este texto dois escritores mato-grossense e, após 1977, sul-mato-grossense, para representar um dos aspectos da cultura deste estado: Manoel de Barros e Flora Egídio Thomé. Manoel de Barros, filho desta terra, por ser considerado um dos maiores poetas modernistas da Geração de 45 e Flora Thomé, poetiza três-lagoense pelo reconhecimento de seu trabalho como escritora sul-mato-grossense e professora de Língua Portuguesa na UFMS/CPTL, onde me fiz graduado e me constituo como sujeito sul-mato-grossense na pós-graduação.

A cultura sul-mato-grossense destaca-se, também, na música com compositores e interpretes conhecidos e reconhecidos em todo o mundo. A história musical de MS tem suas origens em Corumbá. A cidade de Corumbá foi a porta de entrada e saída da música popular. Ao final do século XIX e no início do século XX. “A única via de penetração em MS (então Mato Grosso) era pela Bacia do Prata” (GUIZZO, 2012, p. 13) o que caracterizou Corumbá como a porta de entrada ao estado. A região contava, na época, com orquestras, bandas e grupos que movimentaram o setor cultural¹ e potencializaram a música e a cultura estadual.

Observo que, no final da década de 1970 e durante 1980, momento em que as canções *Kikio* (1987) e *Sonhos Guaranis* (1982) foram publicadas, MS vivia um período de construção identitária e Cultural. Os artistas preocuparam-se em edificar a cultura sul-mato-grossense. Nesse sentido, a música, a literatura e as artes fizeram emergir, nesse cenário político e sócio histórico, a identidade popular e cultural de MS.

SONHOS GUARANIS, KIKIO E SERRA DE MARACAJU

Os discursos são motivados por forças outras. Para que um discurso nasça, faz-se necessário que vários meios cooperem para sua produção, para isso chamei, conforme Foucault (2017), de condições de produção o contexto da época de nascimento dos compositores aqui trabalhados e das canções analisadas. O momento sócio-histórico colabora com o que se produz. Nesse sentido, o acontecimento é distinto de um momento para o outro, posto que as condições para suas produções mudam. O tempo, espaço, sujeitos e formações mudam, em consequência os enunciados também. As condições de produção dos corpora se relacionam. *Sonhos Guaranis* (1982) e *Kikio* (1987) foram compostas na mesma década, 1982 e 1987, respectivamente. Interessa-me, então, conhecer o que acontecia no país na época, os discursos que circulavam pela mídia, as situações políticas, sociais, econômicas e originárias.

O Brasil vivia, desde 1964, um regime militar. João Figueiredo foi o último presidente do regime militar, governando entre 1979 e 1985. A economia brasileira não

1 Para conhecer mais sobre os grupos musicais de Corumbá, conferir em Guizzo (2012).

dava bons passos e o Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro começava a despencar e se fixou no negativo (IPEA, 2010). Nesse mesmo período, os povos originários “sofreram graves violações de seus direitos humanos”, como afirmam as primeiras linhas do quinto texto do Relatório da Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, 2014). Segundo o documento, a partir dos casos estudados e investigados, entre 1946 e 1988 cerca de 8.350 indivíduos foram massacrados pelos regimes de governo da época. Os povos originários, nesse momento da história (e talvez não só) eram vistos como empecilhos para o progresso.

Em razão de tantos infortúnios sofridos pelos povos originários, um intenso movimento teve início na década de 1970, período em que se criou e implementou o Estatuto do Índio (1973) (que, ao indivíduo originário, se refere como silvícola e incapaz), motivados por antropólogos, indigenistas, pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) e entre outras personalidades (BRASIL, 2014, p. 248), que marca a década seguinte, 1980, conforme a Funai (2018), pelo amplo espaço de discussão das “questões indígenas”, devido ao processo de democratização do país.

Em 1982, foi eleito o primeiro deputado federal originário, Mário Juruna que mobilizou as “questões indígenas” nos espaços políticos do país. Nessa mesma década, em defesa dos Povos Originários e da Amazônia, surge, com abrangência internacional, Ropni Metyktire ou cacique Raoni (como é conhecido). No ano de 1984, segundo Neves (2014, p. 36) o cacique Kayapó “encabeçou a reivindicação pela demarcação de parte do território Mebêngôkre à margem direita do rio Xingu” em que houve a apreensão de uma balsa, o bloqueio da BR-080 e o confinamento de servidores da Funai.

Raoni teve participação significativa “durante o processo da Assembleia Constituinte entre os anos de 1987 e 1988” e nas “mobilizações por garantia de direitos na Constituição de 1988” (NEVES, 2014, p. 41). Com auxílio do cantor Sting, viajaram por dezessete países “em prol da demarcação dos territórios indígenas e em oposição à construção de Belo Monte” e, em contrapartida internacional, receberam apoio financeiro que possibilitaria a criação e manutenção de organizações não governamentais para a identificação e demarcação de territórios e para preservação das florestas.

Anos conturbados no cenário político, social e econômico brasileiro e que pos-

sibilitaram o silenciamento e, ao mesmo tempo, o ressurgir da fênix para os povos originários, por meio das lideranças e dos movimentos originários. Da extinção à resistência, os povos originários lutaram em busca de seus direitos, de seus reconhecimentos étnicos, linguísticos e culturais. Todavia, foram/são conquistas que devem ser mantidas e respeitadas pela sociedade envolvente, sobretudo os direitos originários em relação à terra, questão debatida desde a ancoragem dos navegantes em 1500.

Em relação ao último corpus, *Serra de Maracaju*, de Almir Sater e Paulo Simões, deparo-me com um espaço-tempo diferente das canções anteriores. Conquanto, algumas ideias perduram ainda na década inicial do século XXI. Em MS, por exemplo, o originário ainda era visto como um “obstáculo para o progresso” (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2006, p. 788), já que o agronegócio no estado era a principal economia. Nesse sentido de valorização da produção agrícola, sobretudo de criação de gado de corte, plantação de grãos e ervas, a terra foi o maior motivo para os “conflitos” entre o discurso do agronegócio e da demarcação.

Ilusório pensar que esta temática é específica para este momento sócio-histórico. Tome-se como exemplo o assassinato do líder Marçal de Souza, executado em prol do progresso agropecuário ainda no século XX. Muito antes disso, no período colonial, os povos originários foram degredados de suas terras para dar lugar ao progresso e a civilização (por parte dos europeus). Isto é, a luta pela terra tem sido o estopim para conflitos entre os povos originários e o capitalismo¹ em todo o estado.

Em relação a situação política, o país era governado por Luiz Inácio Lula da Silva (2002 - 2011). A economia indicava momentos positivos e o PIB crescia ano a ano (MORA, 2015, p. 28). O Programa Fome Zero, instaurado pelo Governo Federal em 2003, atendera comunidades indígenas da região de MS. Segundo a Funasa (apud INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2011, p. 695) 80% das famílias Guarani Kaiowá dependiam de auxílio alimentício. Em 2007, quando o serviço foi suspenso temporariamente, sete crianças morrem de desnutrição (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2011, p. 696), a Funasa (apud INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2006, p. 821), por conta de tantos casos de desnutrição no estado e falta de alimentos entre os anos 2000 e 2007, salientou que umas das causas era a falta de terra².

1 Generalizo aqui todas as formas de exploração em busca de lucro.

2 Para mais informações sobre o assunto, conferir em Miqueletti (2007)

Kikio (1987), de Geraldo Espíndola, canta o mito da criação originária e o povoamento da América do Sul. As estrofes abordam a dispersão dos povos Tupi e Guaraní pelo território sul americano, de maneira transterritorial (MONDARDO, 2018). O confronto entre originário e colonizadores é retratado e melodia as atrocidades vivenciadas por estes povos (representados aqui pelos Tupi e Guaraní). Ao final, os povos clamam por Kikio, como um pedido de socorro.

Composta por Almir Sater e Paulo Simões (1982), *Sonhos Guaranis* fala sobre a Guerra do Paraguai. Menciona espaço em que se combateram e de um sentimento que cicatriza a passos curtos, além de culpar os combatentes que lutaram contra as vozes originárias. A canção deixa explícito que o eu-poético é um sujeito que não sabe de que lado ele está, se do lado do Paraguai ou da Tríplice Aliança.

Serra de Maracaju, composta por Sater e Simões (2007), aborda a cosmovisão, mitologia originária e conhecimentos tradicionais. Em seguida, canta a “chegada” dos colonizadores e bandeirantes que chegaram ao estado para explorá-los, o que engendrou lutas e sofrimentos. O eu-poético canta a exuberância da Serra de Maracaju e deseja descobrir, por si só, todos os mistérios que a circundam.

Sul-mato-grossenses, as canções retratam aspectos culturais e identitários do estado. Cantam a formação estadual e brasileira. Representam a história e a memória que, em certos momentos, são silenciadas e apagadas para o bem-estar do progresso.

O ENTRECRUZAR DOS VERSOS, DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA

Antes de trazer o diálogo, faz-se necessário uma pequena menção teórica. A análise do discurso compreende a linguagem enquanto opaca, incompleta, porosa, (CORACINI, 2007), constitutiva dos sujeitos e, por isso, ao enunciar, os discursos estão sujeitos a se apropriarem de efeitos de sentidos outros e não apenas do sentido “original”. Uma disciplina transdisciplinar que permite a intersecção de outras teorias e, talvez por essa razão, o pensamento do historiador Foucault tem fundamentado inúmeras discussões e análises sob o olhar discursivo de linha francesa, visto que suas reflexões, enquanto historiador, possibilitam pensamentos outros sobre a produção dos discursos. Nessa reflexão, com Foucault e outros teóricos e estudiosos

contemporâneos, interessa-me, para a discussão, em especial, os conceitos de: regularidade, representação, interdiscurso, memória, arquivo, mitologia e transterritorialidade. Nos parágrafos seguintes, conceitualizo-os.

Foucault (2017, p. 39), sobre formação discursiva (FD), disserta que “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto”. Essa regularidade enunciativa, ainda que tenha enunciados diversos, mas que se refiram a uma mesma área temática, constituem uma FD. Nesse contexto, as canções de Almir Sater, Geraldo Espíndola e Paulo Simões exortam uma regularidade enunciativa que fala sobre MS, por isso, a partir desta regularidade tem-se uma FD.

Para Baronas (2011), estudioso da obra foucaultiana, as formações discursivas são constituídas por um agrupamento de regularidades, atuando como um sistema autônomo. Essas regularidades são, para Foucault (2017, p. 35), similaridades discursivas que, no emaranhando de enunciados, possibilitam a identificação das “relações entre os enunciados”, das “relações entre grupos de enunciados assim estabelecidos” e das “relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente”. Portanto, as formações discursivas são mosaicos constituídos por vários ladrilhos de enunciados que, por sua aproximação geométrica são relacionáveis e, assim, regulares – regularidades.

Os enunciados, livres em suas ressonâncias, são relacionados com discursos outros pelos sujeitos. Essas relações são interdiscursos, conexões entre discursos por meio de regularidades. Os interdiscursos são já-ditos (PÊCHEUX, 2002), discursos já enunciados em outros momentos e por sujeitos outros. Mas que, por meio de regularidades enunciativas, conectam-se. Ao enunciar, o sujeito está pré-disposto a ser relacionado com um discurso outro, enunciado em outro momento. Por exemplo, a canção *Vida Cigana*, de Geraldo Espíndola, antes de ser concretizada música, foi uma carta¹. Um discurso que foi reatualizado e se tornou outro, mesmo que outro, sempre será, pelo menos para Geraldo Espíndola, relacionado com o já-dito – interdiscurso.

Em Foucault (2017), observo que um discurso pode, em seu curso, ser cruzado por discursos outros. Entretanto, essa intersecção “não se superporia à primeira” (2017, p. 195), mas haveria, então relações regulares entre seus enunciados. O in-

1 Informação retirada de entrevista realizada com Geraldo Espíndola em junho de 2018.

terdiscurso é, neste sentido, local de encontros de enunciados que, por meio da interação, confrontam-se (MOURA, 2008). O discurso, para Foucault (2017, p. 118), “tem sempre margens povoadas de outros enunciados”, que, em meu gesto interpretativo, são os cruzamentos entre os discursos – os interdiscursos. “Povos” heterogêneos, multiculturais, mas que se conectam, modificam-se e renovam-se.

Os sujeitos, ao enunciarem, dispersam seus discursos e estes confrontam-se com outros. Enunciados que são atravessados por formações discursivas, mas que, em suas singularidades, relacionam-se e, assim, pode-se observar as regularidades enunciativas. A partir da linguagem o sujeito representa a si e ao outro. Para Lacan (1998), as representações, de si e do outro, são estabelecidas e exortadas entre os sujeitos. O sujeito se vê pelo olhar do outro e representa-se pelo outro, pelos discursos dos outros. Essa imagem criada pelo outro é distorcida (CORACINI, 2015) e não representa a verdade do sujeito, mas sim a opacidade da linguagem a que os sujeitos são expostos ao representarem e serem representados. Por ser construída por meio da linguagem, as representações são incompletas e ilusórias, e, nesse sentido, constituem o imaginário opaco dos sujeitos. Assim, entendo representação como a enunciação que o sujeito faz do outro através da linguagem, representando-o pelas falhas, (in) verdades e incompletude. Esse sujeito, representado pelo outro, nunca estará completo, nem pelas representações que dele fazem, nem pelas de si.

Os enunciados, ao serem discursivizados, entram na memória discursiva (PÊCHEUX, 2002) e lá ficam resguardados para as futuras (re) atualizações. A memória serve como guardiã dos enunciados, mas seria ilusório pensar que eles serão (re) enunciados da mesma maneira. Os discursos de uma memória discursiva, ao serem selecionados, serão modificados, posto que o momento sócio histórico e os sujeitos são outros, o que não possibilita a mesma emersão de efeitos de sentido. Um sentido nunca será o mesmo, sempre adquire novas formas, posto que o sujeito muda, o espaço muda e o tempo muda. Ou seja, as condições de produção que geram o discurso são temporais e, a cada novo acorde, haverá um novo som repleto de efeitos de sentidos.

O item lexical “arquivo” me parece familiar, dado que, segundo o Dicio (2020), refere-se ao ato ou local de guardar, conservar da deterioração ou de conservar elementos na memória. Separados por categorias, numerados ou em ordem alfabé-

tica, os arquivos podem ser recuperados em qualquer momento pelo arquivista, mas também pode ficar aprisionados para todo o sempre na memória do arquivo. O que emerge, nesse pensamento, é o arquivo enquanto “sim” e “não” para os materiais que nele estão resguardados. Vale lembrar, aqui, que a análise do discurso não usa o significado do dicionário, mas o que constroem os teóricos. Trago o significado do dicionário para que se perceba a regularidade entre os sentidos.

Os discursos, os materiais do parágrafo anterior, são, a todo momento, regrados pelo arquivo (FOUCAULT, 2017). O arquivo regra tudo o que pode ou não ser dito pelos sujeitos. Por meio dele, os enunciados são condicionados ao desaparecimento ou ao aparecimento, ele é que dirá se um enunciado existe ou não. A partir do arquivo, o sujeito se inscreve em uma FD, enuncia através da memória, dos interditos e exorta representações de si, dos outros e da vida. Os mitos seriam, então, um exemplo de discursos constituintes do arquivo mítico, ou seja, aquele que permite ou não a continuidade das oralidades dos povos.

A mitologia, conceito que uso para fazer a análise, explica o que, aos olhos dos homens é inexplicável. Os mitos narram, por meio da oralidade, a vida, a morte, os fenômenos naturais e, até mesmo, a invasão dos europeus. Por meio dos mitos que os povos originários constroem a educação e a identidade de seus povos. Um exemplo de Mito, mais próximo desse texto, é o da “Terra sem males” (CLASTRES, 1978), que conta a existência de um local sem sofrimentos e repleto de fertilidade. Segundo Ramos (1994), foi a motivação para a dispersão, a caminhada transterritorial (MONDARDO, 2018), dos povos Tupi e Guarani e, com isso, o povoamento da América do Sul. Portanto, a mitologia concretiza o “*in concreto*” (ELIADE, 1992, p. 125) e possibilita a explicação do inalcançável.

A partir do mito da “Terra sem males”, chego ao conceito de transterritorialidade. Mondardo (2018) disserta que a transterritorialidade assume característica instável, visto que é a possibilidade do ir e do devir. Do estar e do não estar, do ser e do não ser. Transterritorial, portanto, é o trânsito entre os territórios, a mobilidade sem fronteiras e sem passaporte. Não há limites para o caminhar, faz-se caminho nas quatro direções. Sujeitos que trilham caminhos diversos, sem que o conceito de limite/fronteira os aprisionem. Assim, esses sujeitos podem ser relacionados aos povos originários, sobretudo, os que bebem da fonte da “Terra sem males”.

Em busca de problematizar a materialidade linguística das canções, no diálogo que aqui proponho, parto da seguinte questão norteadora: como são representados os povos originários nas canções analisadas?

Começo esse entrecruzamento a partir dos itens que são compartilhados pelas três canções. Todas as três partem de formações discursivas históricas e constroem seus enunciados por meio da história. A figura do branco é representada em cada uma das canções e observo que são todas representações negativas, já que estão ligadas a invasão, confronto, escravidão e guerras. Ou seja, a representação do branco é de um sujeito que desestabiliza as boas relações e coloca em xeque o bem-estar dos povos originários. Mesmo que, de forma ilusória, acredita-se colocar como igual – *de hoje em diante somos iguais*. As FD histórica e geográfica são marcas constantes nas três canções, bem como a FD da antropologia, que trazem a representação do povo originário ora como ingênuo, “bom-selvagem”¹ e puro, ora guerreiro, selvagem e vítima. Relações antagônicas que reafirmam um imaginário que atravessa as representações da sociedade envolvente e que é autorizada por meio de um arquivo colonial.

Kikio é escrita na 3ª pessoa do singular e o enunciador é testemunha da criação do mundo e do povoamento da América. São poucas as marcas de subjetividade do sujeito enunciador. Os interdiscursos são constituídos pelas FD históricas e geográficas perpassadas por um arquivo colonial que é acionado por uma memória discursiva longínqua, mas que habita o imaginário social dos dias atuais do que sejam “povos originários”.

Sonhos Guaranis e *Serra de Maracaju* são escritas em 1ª pessoa do singular, *eu*, com uma linguagem carregada de sentidos que dão à escrita um tom de emotividade e melancolia, que parece singular ao sujeito. De acordo Galli (2010, p. 51), “Falar de escrita é, ao mesmo tempo, falar de linguagem, de subjetividade, de heterogeneidade, de identidade e de sujeito”, já que o sujeito é atravessado por discursos outros e “por intermédio do discurso é (des) construído por um ‘eu’, a partir de um outro e numa alteridade ilimitada”, o que o constitui por várias vozes e por discursos outros. Alteridade que constitui o sujeito, conforme Coracini (2007, p. 17) “carrega em

1 Conforme o pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

si o outro, o estranho, que o transforma e é transformado por ele”, ou seja, ao enunciar emana a(s) alteridade(s) que se faz(em) presente(s) nos discursos, ao mesmo tempo, o eu é o ele e os eles.

Os enunciados das três canções me levam à uma clara divisão entre povos originários e o branco, como se, de fato, houvesse um abismo (SOUSA SANTOS, 2010) entre as duas pontas da gangorra. Nesse jogo, os povos originários são empurrados, cada vez mais, para o abismo em busca da terra e da liberdade. Essa liberdade está cantada em todos os recortes e o fato de tê-la recebido pelos deuses na criação, perdê-la para os invasores durante a colonização, movimenta-os, em sentido espiral, a uma busca pela terra sem males e pela liberdade das amarras que lhes foram/são impostas. Essa reflexão me leva a um interdiscurso com *Don Quijote de la Mancha*, no qual o personagem *Don Quijote* conceitua liberdade a *Sancho*.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres [...]¹
Miguel de Cervantes, Capítulo LVIII (CERVANTES, 2004).

A liberdade é dada aos povos originários pelos deuses, mas é ceifada com a invasão europeia. Tira-se a honra e a ceiva que nutre a vida, restando apenas a subalteridade (SPIVAK, 2010) e o silêncio aos povos originários. Lutam pela liberdade, mas são colocados à margem da sociedade, buscam liberdade nas terras de seus ancestrais, mas se chocam com os descendentes dos brancos que mataram seus “parentes”² e seus ancestrais. Conflitos seculares que são cantados nas três canções e que perduram até a atualidade. Há, portanto, uma (re)enunciação de já-ditos (PÊCHEUX, 2002) que movimentam sentidos outros e, em consequência, a busca pela liberdade que, já adiantado, não acabará enquanto houver um abismo (SOUSA SANTOS, 2010) entre as culturas originárias e as brancas.

Vejo, já nos passos finais, que o verso “*Cego é o coração que trai*”, de *Sonhos Guaranis*, agora, assume outro sentido. Antes, exortava um efeito de sentido de que

1 A liberdade, Sancho, é um dos dons mais preciosos que os céus deram aos homens; ela não pode ser igualada aos tesouros que a terra enterra, nem que o mar encobre; pela liberdade, assim como pela honra, pode-se e se deve arriscar a vida e, do contrário, o cativo é o maior mal que pode sobrar aos homens (Tradução minha).

2 Termo utilizado pelos povos originários para designar outros povos originários.

o próprio povo originário que lutava contra seus “parentes” era cego. Após as análises, observo que o *cego*, nesse sentido, é o branco! Por fim, destaco que em *Kikio* os povos originários são construídos por meio de um imaginário social que é alimentado por um arquivo colonial. Uma representação que perdura por séculos e que não se modifica em razão do domínio que tem, sobre esses discursos, o arquivo.

Sonhos Guaranis, de Almir Sater e Paulo Simões, apresenta uma representação de povos originários transterritoriais (MONDARDO, 2018), já que, de maneira subjetiva, refere-se aos paraguaios e aos povos originários, tanto do lado de lá quanto do lado de cá, como *Guaranis*. Também de Almir Sater e Paulo Simões, *Serra de Maracaju* representa os povos originários como sedentos de mitologia e subalternos aos anseios do branco. Aliás, nas três canções a subalternidade marca os povos originários, bem como a busca pela liberdade.

CODA¹

Fui andando...

Meus passos não eram para chegar porque não havia chegada

Nem desejos de ficar parado no meio do caminho.

Fui andando... (BARROS, 2010, p. 50)²

A *Coda* me conduz, após repetições, ao fim. Uma finalização que se concretiza no papel, posto que fica registrado, escrito, marcado. Contudo, não é uma finalização dos efeitos de sentido, dado que não posso findá-los. Eles não se acabam, continuam em seus percursos e emergem ao encontrarem os sujeitos que dos discursos utilizam.

As identidades que cantam os enunciados me levam a um pensamento homogêneo, em que se vê as identidades originárias e culturais como fixas e singulares. As canções são atravessadas pelas FD histórica e geográfica, e são visualizadas com facilidade, já que todas são constituídas por traços históricos e que, por meio dos discursos, corroboram com a memória das *glórias e tragédias* que rodeiam o ca-

1 Na teoria musical, indica finalização.

2 Trecho de fragmentos de canções e poemas de Manoel de Barros.

minhar dos povos originários, a história e cultura de MS.

Escavei, na dissertação, não só os enunciados, mas as construções que possibilitam as *afloragens* dos efeitos de sentido. Representações que são, em *Kikio* e em *Serra de Maracaju*, autorizadas por um arquivo colonial. Um imaginário do que eram/são os povos originários, de suas culturas e mitologias. Acontecimentos históricos que emergem das construções discursivas, de memórias discursivas, de interdiscursos e que me rememoram os tempos antes e depois da invasão europeia.

Os povos originários nas canções são representados, ora como selvagens e puros, ora como animal e engrenagem para o trabalho. Uma relação paradoxal que é ativada a partir de discursos que reforçam um imaginário dos povos originários como indivíduos externos à sociedade brasileira e, até mesmo, à raça humana. Contudo, ao ser colocado em par com o branco, luta contra seus parentes, como é cantado em *Sonhos Guaranis*.

A FD mais regular nas canções é a FD da história que é evocada pela memória discursiva dos sujeitos. Há uma regularidade entre as FDs, e a FD histórica se destaca por sua influência em todos os enunciados. Acredito, após as entrevistas, que essa intensa presença da FD histórica se deve ao fato de que Paulo Simões, Almir Sater e Geraldo Espíndola são atravessados pela FD da história e, por isso, deixam rastros de discursos históricos pelas canções.

As canções cantam a formação do estado de MS. Levam-me por trilhos que contam a história da formação histórica, cultural e étnica do estado. Dos povos que aqui estavam, ou dos que chegaram depois. Das lutas e guerras que houve e dos sofrimentos que os habitantes desta terra foram submetidos. Histórias que são melodiadas nas canções e que me conduzem a rememorar os acontecimentos que, às vezes, são silenciados e preferem ser esquecidos pela sociedade pelo temor à culpa.

A viola não pode parar de chorar, nem o cantor cessar seu canto. A música, portanto, atua como fomentadora de uma memória discursiva que me possibilita *lembrar o que não se diz*. Por meio das cordas, o som emana, ultrapassa as fronteiras e representa MS. As produções musicais constituem o Patrimônio Cultural sul-mato-grossense e, nas letras e vozes de Espíndola, Simões e Sater, encantam os Brasis e o mundo.

Por fim, o que tenho hoje é resultado de todas as experiências que vivi, dos pro-

fessores que tive e da orientadora que me guiou. Lugares, pessoas e experiências que me constituem e me possibilitam ser o que sou hoje. De fato, sou resultado da linguagem e de suas inter-relações. Descrevendo-me vem à memória Mário Quintana: “Mais bonito que o canto dos pássaros [no caso eu], são os seus [os meus] voos. Nem todo canto é de alegria, mas todo voo é de liberdade”. Sim, identifico-me com a música, sobretudo com as músicas que analisei e com a cultura sul-mato-grossense. Sinto a vida pulsar para além de minhas veias, pela voz, pela interpretação e pelos traços da cultura de MS que constituem as canções e que me atravessam o corpo, que atravessam os corpos de Geraldo Espindola, Paulo Simões e Almir Sater.

Somos Mato Grosso do Sul, Pantanal, sem chamás, Brasil!

REFERÊNCIAS

- BARONAS, R. L. **Ensaio em análise de discurso**. São Carlos: Ufscar, 2011.
- BARROS, M. D. **Manoel de Barros: poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BRASIL. **Relatório: textos temáticos**. Comissão Nacional da Verdade. Brasília. 2014.
- CAETANO, G. L. A música regional urbana de Mato Grosso do Sul. **Revsita Nupem**, Campo Mourão, v. 4, n. 6, p. 83-102, jan./jul. 2012.
- CAVALCANTI, L. M. D. Música opular brasileira, poesia menor? **Travessias**, Cas-cavel, 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/2993/2342>>.
- CAVALLARI, J. S. Entrevista com Maria José Rodrigues Faria Coracini. **Entremeios: revista de estudos do discurso**, Pouso Alegre, v. 13, n. 16, p. 301-310, jul./dez. 2016.
- CERVANTES, M. D. **Don Quijote de La Mancha**. Edición del IV Centenario. ed. San Pablo: Alfaguara, 2004.
- CLASTRES, H. **Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1978.
- CORACINI, M. J. **A celebração do outro: Arquivo memória e identidade - línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

CORACINI, M. J. Representações de professor entre o passado e o presente. **Revis-ta Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, 23, 2015. 132-161.

DICIO. **Dicionário Online de Português**, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 29 Janeiro 2020.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mer-curyo, 1992.

ESPÍNDOLA, G. **Kikio**. São Paulo: Muiraquitã, 1987.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

FREIRE, Z. R. N. D. S. A literatura de fronteira e suas particularidades locais: uma visada para a margem. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, 7, n. 14, 09 Abril 2015. 149-180.

FUNAI. Direito Originário. **Fundação Nacional do Índio**, 2018. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/2014-02-07-13-26-02>>. Acesso em: 28 julho 2018.

GALLI, F. C. S. Escrita: (Re)construção de vozes, sentidos, 'eus'. In: CORACINI, M. J. R. F.; ECKERT-HOFF, B. M. **Escrit(ur)a de si e alteridade no espaço papel-tela: alfabetização. Formação de professores, línguas materna e estrangeira**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 51-65.

GUIZZO, J. O. **A moderna música popular urbana de Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2012.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos Indígenas no Brasil: 2001/2005**. São Pau-
lo: Instituto Socioambiental, 2006.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos indígenas no Brasil: 2006/2010**. São Pau-
lo: Instituto Socioambiental, 2011.

IPEA. **O Brasil em 4 décadas**. IPEA. Brasília. 2010.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, J. **Es-critos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96103.

MATO GROSSO DO SUL. MS 42 anos: nas artes plásticas, identidade do Estado revela "Brasil profundo". **Mato Grosso do Sul**, 2019. Disponível em: <<http://www.ms.gov.br/nas-artes-plasticas-identidade-de-ms-revela-o-brasil-profundo/>>. Acesso em: 11 dezembro 2019.

MIQUELETTI, E. A. **Os casos de desnutrição infantil indígena e a mídia: cons-**

tituição de imagens e sentidos. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Três Lagoas, p. 125. 2007.

MONDARDO, M. A dinâmica multi/transterritorial dos povos Guarani e Kaiowá na fronteira do Brasil com o Paraguai. In: RÜCKERT, A. A.; SILVA, A. C. P. D.; SILVA, G. D. V. **Geografia Política, Geopolítica e Gestão do Território: integração sul-americana e regiões periféricas.** Porto Alegre: Editora Letra, 2018. p. 218-233.

MORA, M. **A evolução do crédito no Brasil entre 2003 e 2010.** IPEA. Rio de Janeiro. 2015.

MOURA, M. B. D. S. Memória discursiva em Foucault e acontecimento jornalístico. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-maria-betania-memoria-discursiva-em-foucault.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

NEVES, R. C. **O ÍCONE RAONI: LÍDER INDÍGENA MEBÊNGÔKRE NO CENÁRIO GLOBAL.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2014.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 7. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PROGRESSO, O. Conceição dos Bugres é ícone da cultura sul-mato-grossense. **O PROGRESSO DIGITAL**, 2016. Disponível em: <<https://www.progresso.com.br/variedades/bebes-e-criancas/conceicao-dos-bugres-e-icone-da-cultura-sul-mato-grossense/174482/>>. Acesso em: 12 dezembro 2019.

RAMOS, A. R. **Sociedades indígenas.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

ROSA, M. D. G. S.; FONSECA, C. A. D.; SIMÕES, P. **Festivais de música em Mato Grosso do Sul.** 2. ed. Campo Grande : UFMS, 2012.

SATER, A.; SIMÕES, P. **Sonhos Guaranis.** Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

SATER, A.; SIMÕES, P. **Serra de Maracaju.** São Paulo: Velas, 2007.

SOUSA SANTOS, B. Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. In: CAROU, H. C.; GROSGOUEL, R. **Descoloniar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina.** Madrid: IEPALA, 2010. p. 31-84.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Sandra Regina Goulart Almeida, *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

O DISCURSO TRANSGRESSOR DAS “MULHERES” DE GUSTAV KLIMT E EGON SCHIELE

Vilma Rodrigues Mascarenhas¹

¹ Mestre em Literatura, Memória e Cultura. Especialista em Linguística e Ensino. Graduada em Letras/ Inglês, pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduada em Educação Artística, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Membro da União dos Artistas Plásticos do Piauí (UAPPI). E-mail: vilma.rodriguesmascarenhas@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca interpretar o caráter transgressor das mulheres nas pinturas *Judith I* (1901), de Gustav Klimt, e *Mulher Nua* (1910), de Egon Schiele, considerando os aspectos históricos e sociais que influenciaram os artistas na construção do discurso ideológico, no tocante à imagem da mulher nas referidas obras, sob as diferentes vozes que ecoam das pinturas no campo estético da polifonia apresentada por Bakhtin (2003), que defende a multiplicidade de consciências independentes e distintas que marcam na construção entre sujeitos discursivos. Assim sendo, os interdiscursos multiplicam-se de acordo com o conhecimento dos sujeitos que participam da construção de sentido do enunciado verbal ou visual. Neste sentido, investigamos as pinturas com base nos preceitos da Análise do Discurso Francesa (AD), para a compreensão dos discursos e estereótipos encontrados nas imagens, levando em consideração a interdiscursividade, a polifonia e o dialogismo.

Brait (2006b) compreende a dupla materialidade dos signos, no sentido físico-material e sócio-histórico, nas formas de representar a realidade a partir de um lugar valorativo (positivo ou negativo), que faz o signo coincidir com o domínio ideológico. Nessa perspectiva, analisamos o discurso na linguagem simbólica das pinturas, na qual Foucault (2008) afirma que todo discurso repousa secretamente sobre um já-dito e manifesta-se através de outros discursos para assim, efetivar-se nos contextos argumentativos que se materializam delineando os signos que constituem palavras e símbolos. Orlandi (2007) investiga o silêncio na constituição da significação da matéria na relação com a ideologia e o imaginário na interpretação de sentido, pois o homem é um ser simbólico. Por essa razão, a compreensão ideológica do discurso de determinada imagem dependerá das informações que se tem daquele símbolo, podendo ser aceita ou censurada de acordo com os receptores da época, uma vez que a ideologia de um signo não é homogênea, sendo constituída por diferentes discursos ideológicos que constroem seu significado. Fernandes (2008), referente a essa discussão, alerta que:

[...] para compreendermos o discurso como um objeto do qual se ocupa uma disciplina científica, devemos romper com essas acepções do senso comum, que integram nosso cotidiano, e procurar compreendê-lo respaldados em acepções teóricas (FERNANDES, 2008, p. 12).

Enquanto, Pinto (2002) esclarece que o papel do analista do discurso corresponde a uma espécie de detetive sociocultural que procura interpretar vestígios que permitem a contextualização em três níveis: situacional imediato, o institucional e o sociocultural, dos quais se deu o evento comunicacional.

Desse modo, o caráter transgressor das pinturas *Judith I* (1901), de Gustav Klimt, e *Mulher Nua* (1910), de Egon Schiele, acionam a memória discursiva do interlocutor e as condições de receptividade em questão, na qual Orlandi (2003, p. 254) afirma que: “a transgressão por sua vez, pode ser uma quebra das regras do jogo tal como a blasfêmia, a heresia, o pecado ou a usurpação do lugar, tal como o pacto com o diabo”. Ou seja, na personificação de uma pessoa ou de um objeto, de uma manifestação artística em questão, retirando-lhe o caráter sacro, uma vez que Gustav Klimt e Egon Schiele conceberam suas musas de forma ousada. Suas mulheres passavam o discurso de que outras mulheres também podiam se expressar de maneira mais livre das regras que tolham seus papéis sociais, seus desejos e, sobretudo, seus desejos sexuais reprimidos pelo fato de serem consideradas de menor importância na hierarquia da época.

As pinturas apresentam a transgressão do corpo biológico (seios ou genitália expostos) imortalizado nas telas dos artistas na corporalidade simbólica do corpo feminino, a partir de um lugar valorativo, revelando-se o domínio ideológico da imagem. Dessa forma, o discurso das pinturas estabelece uma ampla comunicação, construindo fortes vínculos com o corpo simbólico e sua transgressão de estereótipos, por meio de um enunciado plástico que ressoam no conjunto de vozes que dialogam e desmontam estruturas monológicas nos intertextos com outras obras de arte que atuam como transmissores discursivos em outros lugares e retornam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases (GREGOLIN, 2000).

O DISCURSO IDEOLÓGICO DA OBRA DE ARTE

As imagens são presenças constantes em nosso cotidiano. Diversos veículos constroem positivamente a credibilidade de um produto ou de uma marca associando sua qualidade à imagem que a representa. Por essa razão, o discurso que toda imagem carrega consigo é portador de uma ideologia por meio da estética apresen-

tada. Aumont (2002) aponta que a imagem pode ter vários discursos mediante seus receptores:

Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar. Neste sentido é importante lembrar os vários discursos que ecoam na imagem, ou seja, a questão discursiva da imagem possibilita que a mesma tenha vários discursos que possam ser analisados mediante as condições da recepção da imagem pelo espectador e a todos os fatores, sejam sociológicos, sejam semiológicos, que influenciem na compreensão, na interpretação e até mesmo na aceitação da imagem (AUMONT, 2002, p. 91).

Brait (2006a) explica que a discursividade latente nas obras de grandes artistas nos faz repensar a relação do sujeito e a experiência com a obra, multiplicando, desse modo, a riqueza do já-dito que se manifesta nas intertextualidades que deixam marcas no entrelaçamento de diferentes discursos que ultrapassam os tempos. Para Bakhtin (2006), tudo o que é ideologia é um signo, pois não há signo sem ideologia. Portanto, as mulheres de Klimt e Schiele são enunciadoras de uma ideologia da transgressão feminina, censuradas diante dos padrões sociais vigentes de sua época.

As pinturas do pós-impressionista de Gustav Klimt (1862-1918) carregam o estilo da Art Nouveau, do Simbolismo e do Expressionismo, bem como as influências da arte japonesa, dos afrescos bizantinos, dos mosaicos, da arte chinesa, egípcia e micênica. Na junção de alguns desses elementos, o artista concebe em 1901 a personagem bíblica em uma imagem audaciosa, muito diferente de tudo que já fora realizado antes. O pintor apresenta ao mundo uma Judith com uma carga erótica, para assim justificar a vitória da heroína judia por meio de seus atributos físicos, usados como 'arma' para desempenhar o papel de libertadora do povo judeu, libertando-os da tirania de Holofernes enviado pelo rei assírio Nabucodonosor para destruir seu povo. Farthing (2009), sobre tais aspectos, afirma que:

[...] a ênfase que ele dava à importância da sexualidade como fator determinante na vida foi um escândalo para a época, mas Klimt acabou criando uma introdução erótica à sexualidade moderna, da qual o expressionismo e o surrealismo fizeram bastante uso (FARTHING, 2009, p. 277).

Por esse motivo, as pinturas de Klimt foram muito criticadas negativamente e

alvo de censura por conta da desconstrução de uma imagem romantizada da mulher, na qual foi representada de forma dominadora, de igual valor aos homens. Judith desempenha esse ideal de força, de coragem, de virtude, de determinação e de ousadia para a época.

A Análise de Discurso Francesa (AD) investiga as construções e os efeitos ideológicos das marcas sociais que ressoam de um texto verbal ou visual que engloba os conhecimentos da Linguística, do Marxismo e da Psicanálise na concepção de que todo discurso é uma construção social. Por essa razão, faz-se necessário a compreensão do contexto histórico-social, das condições de produção das obras analisadas neste trabalho. “Em outras palavras, na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2003, p. 25). Segundo a autora, a noção de leitura e de interpretação problematizam a relação do sujeito com a língua e a história. Por sua vez, a Análise de Discurso visa a compreensão do objeto simbólico (texto, pintura, música entre outras formas) na produção de significância para os sujeitos. Portanto, as formações discursivas implicam nas formações ideológicas do discurso, ao investigarmos o discurso que se instaura no conteúdo plástico como um dos processos pelos quais o homem comunica seu pensamento, sob o ponto de vista da significação e não da emoção ou do prazer estético.

Para Joly (2007, p. 30), “efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa” na materialidade, no qual percebemos com nossos sentidos: um objeto, uma cor, uma pintura, uma música, um ruído, um odor, um sabor, entre outros. Por essa razão, a inserção das imagens na discursividade suscitam a necessidade, da qual Maingueneau (2015) se refere às esferas sociais da comunicação, uma vez que os signos plásticos participam desse processo de significação, da mesma forma como Van Dijk (2008, p. 12) relaciona o discurso com a prática social, ao afirmar que “o discurso não é analisado apenas como um objeto ‘verbal’, autônomo, mas também como uma interação situada, como uma prática social ou como um tipo de comunicação em uma situação cultural, histórica ou política”.

Os discursos das imagens presentes nas criações artísticas tornam-se instrumentos de reflexão e investigação acerca da imagem feminina construída nas pin-

turas que sofreram influências do contexto histórico ideológico, correspondentes ao processo comunicativo com o objeto estético na tessitura de significados a ser explorados dentro de perspectivas analíticas discursivas.

KLIMT E O DISCURSO TRANSGRESSOR DE *JUDITH I* (1901)

Figura 1 - Judith I (1901), Gustav Klimt.

Óleo sobre Tela. 84 × 42 cm.

Österreichische Galerie, Belvedere, Viena, Áustria.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/gustav-klimt/judit-i-1901>

Na composição, observa-se que o seio esquerdo da personagem aparece enquanto o direito revela-se sutilmente por uma leve transparência do tecido. A pose escolhida pelo artista na pintura traz um caráter desafiador e intrigante no “ar irônico” da personagem ao segurar a cabeça decepada de Holofernes e acariciá-la com o braço direito, colocando-a abaixo do seio esquerdo para assim explicitar que a força masculina sucumbiu à sedução feminina, mostrando o quão frágil se torna um homem diante dos encantos de uma mulher. “O braço de Judith acaricia a cabeça do

ladrão em lugar de puxá-la pelos cabelos, como faria uma guerreira vitoriosa; assim, o pintor parece retratar seu medo e o seu fascínio pelas mulheres” (PARSTCH, 1999 *apud* ORMEZZANO, 2005, p. 84), estabelecendo a relação de dominante e dominado personificado na pintura.

Outro aspecto a ser considerado são os tons dourados que remetem aos bens materiais (das posses) que Judith recebeu ao cumprir sua missão. O discurso emitido por essa imagem faz uma alusão ao livro de Judith 10:3, no qual é enfatizado os atributos físicos usados como estratégia bélica dessa judia que atraíram o inimigo de seu povo, constatado no trecho a seguir:

Tirou o pano de saco e o vestido de viúva, tomou banho, passou perfume caro, penteou os cabelos, colocou um turbante na cabeça e se vestiu com a roupa de festa, que usava enquanto seu marido Manassés era vivo. Calçou sandálias e enfeitou-se com braceletes, colares, anéis, brincos e todas suas joias. Ficou belíssima, capaz de seduzir os homens que a vissem (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 554).

No trecho bíblico, evidencia-se que a heroína judia fez uso de uma imagem sedutora como uma estratégia de guerra para alcançar seu objetivo. Dessa forma, a composição apresenta as texturas do plano de fundo, as joias (colares, braceletes e detalhes na própria roupa da personagem em tons dourados) que intertextualizam com o discurso da narrativa bíblica a respeito dos bens materiais recebidos por Judith, como recompensa da ordem divina. Conforme Judith (15:10): “deram à Judith a tenda de Holofernes, com toda sua prataria, leitões, vasilhas e móveis. Judith recolheu tudo em sua mula. Atraiu os carros e empilhou tudo em cima deles”. Nesse sentido, o plano de fundo faz alusão às texturas dos palácios assírios no simbolismo de riqueza.

Para Ormezzano (2005, p. 78), “esta não é uma Vênus, é uma mulher de carne e osso que se afasta do nu clássico de beleza idealizada e se apresenta como um nu erótico de beleza natural”. A autora analisa as mulheres de Klimt como agressivas, desejadas e retratadas por ele no discurso ideológico da independência feminina. À medida que, Klimt exalta a força de uma bela mulher, na humanização da personagem bíblica e, assim a diferencia das demais Judithes que foram ‘santificadas’ por outros artistas, como apresentadas nas obras de Artemísia Gentileschi e Caravaggio que representaram no período Barroco o ato heroico de Judith.

Figura 2 - Judith e Holofernes (1599), de Caravaggio.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/judite-e-holofernes-1599>

Figura 3 - Judith ao matar Holofernes (1620), de Artemísia Gentileschi



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/artemisia-gentileschi/judite-decapitando-holofernes-1620>

Em composições semelhantes, os pintores enfatizam o ato heroico na dramaticidade de uma cena teatral. Na pintura de Caravaggio, Judith assassina sem o auxílio de sua serva, que apenas espera a cabeça do inimigo degolado. Enquanto em Gentilleschi, a serva tem participação direta no ato heroico, pois segura firme o corpo de Holofernes para Judith decapitá-lo. Em contrapartida, Klimt a concebe de forma orgulhosa com a missão cumprida. Em 1909, Klimt concebe *Judith II* ainda mais provocante com os seios à mostra, com o olhar dominador, exalando erotismo, enquanto segura a cabeça do degolado em posição nitidamente inferior. A nudez feminina torna-se uma espécie de assinatura no discurso socio-ideológico da independência feminina nas obras klimtianas. Nesta pintura, os papéis se invertem a mulher em posição superior ao homem algo audacioso que chegou a ser alvo de censura no início do século XX.

Orlandi (2007, p. 104) vê na censura “a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições”. A autora considera a censura um fato heterogêneo nas relações políticas, morais e estéticas que dependem da ordem do discurso de sentidos proibidos. Nesse sentido, a nudez das mulheres de Klimt e Schiele ocupam o lugar de transgressão, ora entendidas como mera reprodução de pornografia (vista como patológica), ora investigadas como a liberdade sexual do corpo feminino no princípio dialógico da linguagem e a condição do sentido materializado no conteúdo plástico. Entretanto, a nudez contida em *Judith I* traz o sentido de vitória, enquanto, em *Mulher Nua* (1910), Schiele personifica a nudez mutilada da mulher como preço dessa mesma transgressão com os padrões sociais.

SCHIELE E O PREÇO DA TRANSGRESSÃO EM *MULHER NUA* (1910)

Figura 4 - *Mulher Nua* (1910), de Egon Schiele.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/egon-schiele/female-nude-1910-1>
<https://www.wikiart.org/pt/egon-schiele/female-nude-1910-1>

Nessa obra, Egon Schiele apresenta uma controversa imagem, na qual a mulher nua tem seu corpo mutilado, lançado sem nenhuma reserva ao espectador no traço distorcido de suas pinceladas. O impacto dessa obra não é a questão da nudez em si, mas a mutilação que sofre o corpo feminino. Nota-se claramente que os membros superiores e inferiores estão em partes decepadas, retratados em um ângulo que dá a sensação ao espectador de que a mulher está deitada. No entanto, Schiele escolhia modelos bem jovens para expressar a nudez, tal atitude foi vista como um desvio de conduta, já que seus desenhos apresentavam um alto teor erótico. A crítica o apontava como sucessor Klimt. Schiele também havia sido acusado de corromper a sensibilidade dos jovens da época, o que lhe custou acusações de pedofilia, pornografia, abuso sexual, fazendo das suas pinturas motivo de especulação e censura, além de uma prisão temporária por fazer desenhos considerados imorais.

De acordo com Steiner (2001, p. 44), “as personagens de Schiele ‘trabalham’ com um aparelho gestual que pára em atitudes angulosas e em traços fisionômicos instantâneos, visando um estado afetivo que, por vezes, confina com o patológico”. A honestidade sexual em *Mulher Nua* (1910) assume o papel da libertação sexual,

na contradição que sofre o corpo feminino, com destaque aos membros superiores e inferiores estão em partes mutilados. O uso de uma tonalidade avermelhada nos seios e no órgão genital faz a analogia a algum tipo de agressão física. O que nos leva a indagar: por que a “Mulher Nua” foi mutilada? Essa pergunta faz com que muitas vozes ecoem dessa imagem, pelo fato de a nudez ser personificada de forma tão agressiva, uma vez que Schiele expunha em outras obras o prazer sexual da mulher. Por essa razão, o discurso transgressor da nudez feminina também a reduz ao objeto sexual, diferindo-se da mulher independente e vitoriosa com que Klimt projetava em suas pinturas, porém Steiner (2011) analisa os nus de Schiele não como abandonados, mas apenas isolados, cujo olhar encara o espectador, opondo-se ao voyeurismo que Klimt provoca.

Nesse contexto, tal disposição do corpo remete à inferiorização por meio da fragilidade feminina perante uma sociedade na qual a hipocrisia prevalece na violência física e moral de uma vida de miséria, em que a sua única fonte de sobrevivência seria o corpo, “mutilado” moralmente na metáfora da deformidade material de uma vida. Assim, o discurso transgressor da pintura produz o sentido da autonomia sexual feminina como algo transgressor, não aceita pela sociedade e que a exclui. Steiner (2001) esclarece a recepção que a sociedade da época teve com relação à nudez exposta nas obras de Schiele.

Mas, para uma sociedade cujas ideias morais oficiais eram tão puritanas quanto hipócritas, os nus de Schiele não podiam deixar de ser extremamente irritantes. Isso, por um lado, devido a uma nudez total e agressiva, que não era minimamente revestida de um véu mítico ou histórico, mas que servia bem pelo contrário uma exploração obsessiva do corpo nu, por outro lado, e talvez ainda mais acentuadamente, por causa da forma de representação invulgar, estranha na verdade que roubava ao espectador qualquer possibilidade de manter uma distância, por mais pequena que fosse (STEINER, 2001, p. 37).

Segundo Brait (2006a), o realismo grotesco do corpo simbólico com o corpo biológico parece legítimo nos enunciados das obras de arte que sobredeterminam aspectos extremamente instigantes. Sendo que tal realismo se faz presente nas obras de Schiele, na intertextualidade com as mulheres de Gustav Klimt e de Toulouse Lautrec, cuja expressividade distorcida evidencia por meio da metáfora plástica um conjunto de vozes que denotam o caráter perturbador da arte, na ousadia da posição dos modelos, no confronto do olhar não idealizado, tal como no diálogo com

Lautrec que expunha figuras femininas pintadas no famoso cabaré francês *Moulin Rouge*. Porém, não há nada de tão chocante, grotesco ou patológico. “Certa vez, um modelo disse que Lautrec possuía ‘gênio para distorção’, mas o talento do artista, embora ácido, não era amargo e nem sombrio” (BECKETT, 2006, p. 320). Segue um exemplo da nudez em Lautrec.

Figura 5 - A inspeção médica no prostíbulo da Rue des Moulins (1894).



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/the-medical-inspection>

A nudez das mulheres do *Moulin Rouge* é justificada por exames ginecológicos a que estas eram submetidas por conta da profissão. Em *Mulher Nua*, Schiele traz a hiperbólica valorização da fissura vaginal contrastada com a mutilação do corpo grotesco, que rompe com a estética dos cânones plásticos da antiguidade clássica, na qual via a nudez feminina como punição do templo sagrado que é o corpo, expondo, dessa forma, a imagem da mulher vulnerável à medida que essa degradação (enquanto ser humano) se dá por meio do corpo que apresenta como um objeto e submisso às condições sociais.

É nesse contexto que o interlocutor, ao observar a obra de arte de Schiele, se depara com a imagem de uma mulher nua, mutilada e degenerada física e moralmente. Essa significação legitima-se por meio do corpo e tem duas funções: de abertura do pensamento do observador, que analisa a relação da fissura vaginal como a fronteira tanto da morte quanto do nascimento. Nesse caso, o órgão sexual e os seios significam tanto a fertilidade (uma nova vida) quanto significam a morte

por meio da degradação sexual da nudez analisada, dependendo do referencial em questão. À vista disso:

O simbolismo do nu pode desenvolver-se em dupla direção: por um lado, a pureza física, moral, intelectual e espiritual; por outro, a vaidade, provocante, material e relativa aos sentidos. Na tradição bíblica, o nu pode ser tomado como um símbolo de estado de manifesto, não oculto, mas, também, como a expressão de pobreza, da vergonha e da fraqueza espiritual (ORMEZZANO 2005, p. 81).

Metaforicamente, o corpo da mulher assume esse espaço desconstruído sob a forma plástica e distorcido para enfatizar o discurso do preço da transgressão apresentada na obra de Schiele. O corpo não se resume apenas em apelo erótico comumente analisado pelo senso comum, mas antes dá vazão à degradação moral de sua imagem. A questão da nudez revelada se sobrepõe até mesmo à beleza da jovem retratada, na qual os aspectos ideológicos repassados pelo discurso religioso recriminam o ser humano de se expor de determinada forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da perspectiva analítica discursiva, a imagem produz discursos que levam em conta o contexto histórico, social e ideológico, no qual ela foi concebida. Nesse sentido, arte e sociedade sempre estarão ligadas em um exercício de reflexão da condição social, na qual os artistas tornam-se catalizadores da realidade que vivenciaram. Neste trabalho, apresentamos o caráter transgressor da imagem das mulheres nas obras: *Judith I* (1901) e *Mulher Nua* (1909), que confrontam os códigos de conduta (morais e estéticos, sociais e ideológicos), no sentido de todo discurso possuir uma ideologia que pode ser interpretada ou manipulada, censurada ou aceita, de acordo com os receptores de determinada época. Portanto, o seu poder de persuasão se faz presente na imagem como veículo de ideologia.

Em *Judith I*, Klimt apresenta um exagerado apelo sexual na personagem bíblica representada isoladamente de forma profana, que diferente do discurso religioso proferido por outros pintores, enquanto Schiele nos apresenta o preço da transgressão em *Mulher Nua*, no olhar desafiador de uma mulher que sacrifica o próprio corpo

para sobreviver. Ambas as pinturas trazem na nudez uma independência feminina, nos prazeres sexuais comuns aos homens, porém castrados nas mulheres. Portanto, as questões discursivas das obras de arte analisadas neste trabalho possibilitam uma visão crítica dos discursos que ressoam das pinturas, que conservam e intensificam um elo orgânico vivo e ideológico. As pinturas repassam aos interlocutores uma criação estética no texto não-verbal que sinaliza o discurso transgressor da imagem da mulher.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo, SP: Papyrus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud *et al.* 9. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo, SP: Ática, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. **Novo e Antigo Testamento**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo, SP: Paulus, 2000.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin Mikhail: outros conceitos-chave**. São Paulo, SP: Contexto, 2006a.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. São Paulo, SP: Unicamp, 2006b.

FARTHING, Stephen. **501 Grandes Artistas**. Tradução de Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2009.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos, SP: Claraluz, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2008.

GREGOLIM, M. R. V. Recitações de mitos: a História na lente da mídia. *In*: GREGOLIM, M. R. V. (Org.). **Filigranas do discurso: as vozes da História**. Araraquara: FCL, UNESP, 2000. p. 19-33.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírío Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu discurso**: as formas do discurso. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

ORMEZZANO, Graciela; CARDOSO, Silva Helena Barbosa (Org.). **Questões de intertextualidade**. Passo Fundo, RS: UFP, 2005.

PARTSCH, S. **Gustav Klimt**: painter of women. Munich: Prestel, 1999.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discurso. São Paulo, SP: Hacher Editores, 2002.

STEINER, Reinhard. **Schiele**. Tradução de Paula Reis. Singapura: Taschen, 2001.

VAN DIJK, Teun A. Van. **Discurso e poder**. São Paulo, SP: Contexto, 2008.

AS CENAS DE ENUNCIÇÃO PRESENTES NA OBRA *TODOS OS NOMES*, DE JOSÉ SARAMAGO

Ana Caroline de Carvalho Paiva¹

¹ Graduanda em Letras-Português e pesquisadora de Iniciação Científica na Universidade Federal do Piauí – UFPI, em Teresina – PI, sob a orientação do Prof. Dr. João Benvindo de Moura. Endereço eletrônico: acpaiva12@outlook.com

INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso (AD), é uma disciplina que busca não apenas a interpretação de textos, mas uma investigação mais profunda e detalhada sobre a produção de sentidos, e sobre a ideologia presente neles. Leva-se em consideração o contexto sócio histórico e cultural no qual os sentidos se encontram. Ao envolver uma questão mais ampla que engloba o sujeito e suas posturas ideológicas a AD torna-se um instrumental teórico eficaz para o estudo de discursos diversos, tais como o religioso, o político, o literário etc. Sendo este último o que esta pesquisa se debruçou.

Nos discursos literários há uma linguagem mais complexa, visto que na literatura não há, de certa forma, uma objetividade e sim uma linguagem mais subjetiva com multissignificações. Nesse tipo de análise busca-se compreender de que forma os sentidos são desvelados a partir do uso das ferramentas da Análise do Discurso e de que maneira deixam transparecer a não imparcialidade do sujeito/autor.

Sabendo-se que na análise literária há toda essa especificidade e particularidades, o presente trabalho teve como objetivo analisar o discurso literário do escritor português José Saramago presente na obra *Todos os nomes*, utilizando, para isso as cenas de enunciação. A Análise do Discurso Literário (ADL) foi inserida na base teórica deste trabalho, tendo em vista se tratar de um instrumental emergente e eficaz para desvelar tanto os aspectos literários quanto as características que tornam uma obra um ato de linguagem.

A Análise do discurso literário é uma disciplina que se utiliza de instrumentos discursivos próprios, capazes de ampliar as possibilidades de se estudar, analisar um texto literário. Assim, pode-se de forma mais clara, desvelar os sentidos presentes na obra. Procurou-se com este trabalho identificar a maneira como José Saramago organiza seu discurso na obra bem como estão distribuídas as cenas enunciativas.

Entende-se que analisar uma obra no ponto de vista da ADL significa adentrar um amplo espaço de discursividade que leva em conta a produção de sentidos e a relação que se estabelece entre a linguagem e o meio no qual ela é produzida. Levando em conta essa perspectiva, pesquisadores diversos têm buscado explicitar os diferentes usos da linguagem para veicular “discursos”, ou seja, formas de engajamento consciente ou não, dotadas de uma força retórica passível de instaurar a adesão.

MAINGUENEAU E AS CENAS ENUNCIATIVAS

A cena enunciativa encontra-se internamente ao enunciado e é evidenciada através dos elementos linguísticos, ou, os chamados dêiticos. Esses elementos possibilitam identificar no discurso, as referências pessoais, bem como a referência de tempo e espaço. Para Maingueneau (2008, p.87) “Todo discurso, por uma manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima”. Sendo assim, é importante verificar nos enunciados, o contexto sócio-histórico, cultural e ideológico, presentes no momento da situação enunciativa. Dessa forma, compreende-se que nenhum discurso é neutro:

Considera-se, geralmente, que cada enunciado é portador de um sentido estável, a saber, aquele que lhe foi conferido pelo locutor. O contexto não se encontra simplesmente ao redor de um enunciado que conteria um sentido parcialmente indeterminado que o destinatário precisaria apenas especificar. Com efeito, todo ato de enunciação é fundamentalmente assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciadador (MAINGUENEAU, 2011, p. 19-20).

As cenas enunciativas dividem-se em três tipos: A cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante refere-se ao campo discursivo, relaciona-se a qual tipo de discurso está inserido o texto e quais suas funções nesse determinado contexto social para, assim, encontrar o tipo de discurso que pode ser: político, literário, publicitário, dentre outros. Porém, Maingueneau, (2018, p. 251), diz que “A cena englobante não é suficiente para especificar as atividades verbais, pois não se tem contato com um literário, político ou filosófico não especificado; a obra é na verdade enunciada através de um gênero do discurso”.

A cena englobante está presente na atuação discursiva, porém, ela não é independente, completa, pois não determina o estatuto dos parceiros pragmaticamente. Tanto as ações enunciativas, quanto verbais, estão diretamente ligadas à cena genérica. Sendo assim, tem-se à cena englobante e a cena genérica como constituintes da representação da cena.

A cena genérica diz respeito, portanto ao gênero do discurso, sendo que o gênero discursivo é quem define os papéis sociais que devem ser assumidos por seres

coenunciadores, cada gênero possui maneiras próprias de enunciação. Maingueneau, (2018, p. 251), diz, “As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem, a um certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor”.

A cenografia, por sua vez, vai além de um simples cenário, assim: “A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente”. Maingueneau, (2008, p.87). Desse modo, na cenografia há uma comunicação em que o posicionamento e as ideologias do sujeito falante são expostos através do ato de linguagem entre os agentes discursivos.

Tal cena se apoia na memória coletiva a fim de legitimar um enunciado e ao mesmo tempo ser legitimada por ele. Ela só se manifesta se mantiver certa distância em relação ao coenunciador, para que ela mesmo controle seu desenvolvimento. Desse modo, a escolha da cenografia não se dá sem propósitos, uma vez que o discurso se desenvolve a partir dela, no intuito de conquistar a adesão com a instituição da cena enunciativa que o torna legítimo. (RAMALHO, 2015, p. 51).

Reconhece-se a cenografia através de diversos elementos que estão inseridos estrategicamente no texto. Porém, a mesma não remete a si própria. Para Maingueneau, (2018, p. 253), “A situação no interior da qual a obra é enunciada não é um quadro preestabelecido e fixo; ela está tanto a montante como a jusante da obra porque deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar”. O que está inserido na obra infere uma encenação com fala específica, na qual necessita de uma validação através do próprio ato enunciativo.

O espaço da cenografia se faz de maneira a legitimar a obra na qual representa. Tudo o que está presente no decorrer dos fatos, o que é dito e o que é mostrado, faz com que ela se justifique para tal discurso. Não se tem a cenografia como um simples procedimento, visto que o discurso é transmitido através de diferentes maneiras.

A cenografia é muito mais que um cenário pronto, é o agente principal do ato enunciativo. Por meio dela, todo o enredo da história se constrói. “Para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível: não há cenografia profética se o não texto não oferece uma descrição marcante do justo perseguido”. Maingueneau, (2018, p. 264). Dessa for-

ma, a cenografia deve ser formada por elementos que, além de justificá-la também façam com que ela se justifique perante à obra.

A ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO (ADL)

Como uma subdivisão da análise do discurso, a Análise do Discurso Literário ADL, é uma disciplina que tem como principal teórico o linguista contemporâneo Dominique Maingueneau, estando ainda em construção e estruturação. A ADL teve início nos anos de 1990 e tem relação direta com a filologia.

Tal disciplina propõe-se, no âmbito da linguagem, à aplicação de adequadas ferramentas discursivas ao texto literário para possibilitar uma assimilação ampliada dos sentidos advindos de produções inseridas na área da literatura. A linguagem literária, como forma de expressão, compõe a criação artística e não por isso deve ser vista como um mecanismo ingênuo, neutro, nulo, pois exerce poder, representação e significado que são observados pela ADL no intuito de alargar os horizontes sobre o fato literário. (ASSUNÇÃO, 2018, p. 18).

Ao utilizar instrumentos discursivos específicos a ADL permite que o texto literário seja amplamente verificado e, mesmo a literatura tendo uma linguagem própria, livre, o uso do instrumental teórico da ADL permite desvelar a produção de sentidos numa obra literária de forma mais eficaz e abrangente. O texto literário abriga uma infinidade de posicionamentos ideológicos. A ADL propõe-se, portanto, a explicar como esse texto significa e que efeitos de sentido pode produzir nos leitores.

O discurso literário não se encontra parado no tempo, ou seja, está em constante movimento. Para Maingueneau (2018, p. 9), a expressão “discurso literário” “é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si”. A análise do discurso literário tem relação direta com a filologia. A presença da filologia na literatura teve seu marco no fim do século XIX, com a constituição da chamada história literária. Nessa época, a Filologia já não possuía um conceito fechado e variava entre uma definição estrita e ampla. A definição “estrita” está ligada a uma forma mais prática e técnica, relacionada às análises dos documentos escritos: as datas, a autenticidade, sua classificação, etc. Já a “ampla” é, ao contrário da “estrita”, uma

disciplina que está mais envolvida subjetivamente e idealista. A filologia tem a função de analisar, traduzir textos antigos e literários observando seus aspectos históricos. Posteriormente ela passa a se aproximar mais da literatura e da história.

Na perspectiva da estilística orgânica, uma obra literária implica muito além daquilo que apresenta em seu texto. Tal perspectiva teórica enfatiza a existência de componentes que unem o autor à sua época e ao próprio contexto de sua vida. Evidenciando na obra que escreve sua própria visão de mundo, ou seja, suas ideologias, suas vivências, enfim, todo o conjunto que envolve a contemporaneidade na qual está inserido. Para Maingueneau (2018, p. 19) “o espírito do autor exprime o espírito de sua época”. Ele também deixa claro que:

Cada obra constitui um universo fechado, incomensurável em relação ao outro, no qual se processa uma dupla reconciliação: entre consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e sua época, seu povo, sua civilização (MAINGUENEAU, 2018, p. 19).

Outra questão importante discutida por esse linguista é a abordagem marxista na literatura. Para ele, tal procedimento permite desvelar a ideologia contida no texto, permitindo evidenciar aspectos sociais e políticos, algo impensável dentro do estruturalismo literário. Neste, o estudo literário é imanente, fechado, deixando em segundo plano a ligação do autor com os aspectos sociais. O texto literário é um ato enunciativo que contém elementos discursivos passíveis de análise. Dessa forma, a ADL usa de suas ferramentas próprias para analisá-lo. Essas ferramentas permitem que o analista faça uma espécie de varredura dentro do texto e garantem uma análise que engloba não apenas os aspectos internos ao texto, mas todo o seu conjunto de significados.

Por ser um ato comunicativo, o texto literário é composto por diferentes aspectos que vão desde questões sociais e culturais até conteúdos emocionais, provocando uma interação com o meio externo. Dessa forma, a literatura como ato discursivo está, conseqüentemente, formulando sentidos. Dentro da ADL, a noção de discurso não está ligada a um sentido fechado ou uma definição única. Em sua essência, envolve muito além disso:

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a

enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação. Há, portanto, um distanciamento com relação ao universo estético aberto pelo romantismo em que o centro, direta ou indiretamente, era a individualidade criadora. (MAINGUENEAU, 2018, p. 43).

Pode-se dizer que o texto literário em sua produção segue uma ordem que se envolvem linearmente a vontade de seu escritor em se manifestar, usando de suas ideologias para fazê-lo através de um texto que, independente de qual seja o suporte, servirá como meio de comunicação entre autor e seu público alvo.

METODOLOGIA

A presente pesquisa configura-se como básica quanto à finalidade, uma vez que se propõe a aprofundar-se acerca do discurso literário de uma obra já bastante estudada. No tocante à abordagem, pode ser caracterizada como qualitativa, tendo em vista que analisa os fenômenos atribuindo-lhes interpretações de natureza subjetiva, dispensando técnicas e métodos estatísticos. É descritiva quanto aos objetivos, visto que pretende esclarecer ao máximo um assunto já conhecido. Por fim, quanto aos procedimentos de coleta de dados, apresenta-se como bibliográfica pois tem como corpus uma obra literária.

A escolha de uma obra como *Todos os nomes*, de José Saramago, denota, além da relevância acadêmica, uma relevância social, visto que o autor, além de ser um grande escritor foi uma grande personalidade no cenário literário português. Atuou em diversas áreas, foi jornalista, cronista, dramaturgo, dentre outros, teve também uma atuação marcante no cenário político português. Como autor, José Saramago é um dos mais importantes e premiados da literatura contemporânea portuguesa, ganhador de diversos prêmios dentre os quais o prêmio Camões e o prêmio Nobel de Literatura em 1998. A obra *Todos os nomes*, foi publicada em 1997.

A pesquisa teve início com uma releitura criteriosa da obra a partir da qual foram identificados e retirados todos os dados relevantes, levando em conta, também, o contexto em que a obra foi escrita, bem como a própria biografia do autor. Esse

levantamento da vida e obra do autor permitiu que as possibilidades de análise fossem ampliadas e não se resumissem apenas numa simples interpretação literária imanente. Identificados os fenômenos propostos, passou-se para etapa seguinte, a análise propriamente dita, através da qual foram localizadas e identificadas na obra, as cenas englobante, genérica e a cenografia.

AS CIRCUNSTÂNCIAS DO DISCURSO: CARACTERIZANDO A OBRA

Todos os nomes, é o título de uma das obras do escritor português José Saramago, publicada em 1997. Apesar de sua importância, *Todos os nomes* não é uma das obras mais conhecidas do autor. A obra tem como personagem principal um homem identificado na narrativa apenas como “Sr. José”, um modesto auxiliar de escrita na Conservatória Geral do Registro Civil.

Sr. José é um homem de 50 anos, tímido, sozinho, que vive uma vida pacata. Para passar o tempo ele cultiva o hábito de colecionar recortes sobre a vida de pessoas famosas. Certo dia, decide que seria interessante incrementar sua coleção com detalhes sobre data de nascimento, por exemplo. E assim o faz. Para procurar tais dados, o personagem passa por cima de todos os seus pudores de homem honesto e recatado e passa a entrar na Conservatória durante a noite, passando assim, a cometer infrações, antes inimagináveis. A partir daí, começa sentir prazer e euforia por conta de toda a tensão que tal ação causa a ele. Isso porque, a partir desse momento, ele começa a experimentar a sensação de estar vivo, quebrando a monotonia na qual estava mergulhado. Mas a tensão e a aventura começam mesmo na vida do personagem quando ele, ao procurar nos registros da conservatória, os dados dos famosos da sua coleção, encontra, sem querer, um verbete incompleto de uma pessoa desconhecida.

Tal verbete pertence a uma mulher de 36 anos sobre a qual constam apenas dois averbamentos: um de casamento e um de divórcio. Tendo em mãos todos os dados das pessoas de sua coleção, ele se vê desafiado e intrigado ao ter nas mãos o verbete de alguém sem quase nenhuma informação. A partir de então, passa a infringir mais ainda as regras da Conservatória Geral, bem como de outros lugares que ele agora percorre em busca das tão desejadas informações. De homem pacato e

mediocre, o Sr. José passa a ser um investigador cauteloso e astuto. Em sua busca frenética, invade, durante a noite, a escola onde a mulher desconhecida estudou, na esperança de encontrar alguma pista de seu paradeiro.

Uma característica marcante na obra retoma o próprio título, *Todos os nomes*, isso porque nenhum personagem da história possui nome, apenas o personagem central, Sr. José. Essa característica encontra-se evidenciada quando outros personagens são citados: “a senhora do rés-do-chão”, “a mulher do marido ciumento”, “o pastor de ovelhas”, “o conservador”, “o diretor da escola” e a própria “mulher desconhecida”. Embora não haja muitos diálogos entre os personagens, observa-se uma enunciação monológica constante na qual o Sr. José conversa consigo mesmo, sendo que, em alguns momentos, personifica objetos para tal. O teto do seu quarto, por exemplo, transforma-se, constantemente, em confidente e fiel conselheiro.

Dos poucos, mas marcantes diálogos com os demais personagens, destaca-se as conversas com a senhora do rés-do-chão e com o pastor de ovelha, além dos embates com o conservador que tem papel importante no final da trama.

O pastor de ovelhas, por sua vez, oferece ao Sr. José a informação mais importante e dolorosa de todas: a localização do túmulo da mulher desconhecida. A partir daí vem a descoberta fatídica de que ela havia se suicidado. Até mesmo a localização da sepultura transforma-se numa empreitada embaraçosa, tendo em vista que o pastor de ovelhas revela a troca de todos os números dos túmulos, tornando praticamente impossível descobrir em qual jazigo a mulher estaria enterrada.

Já o conservador geral apresenta-se como o grande chefe e aquele que detém todo o poder na Conservatória, destacando-se sua superioridade hierárquica em relação ao Sr. José. Ainda assim, ao tomar conhecimento da história, age de forma inesperada, decidindo não puni-lo. Outra característica da obra é a referência à mitologia grega. Na mitologia, Teseu, ao entrar no labirinto, recebe de Ariadne um novelo para que marque seu percurso e encontre o caminho de volta. O labirinto, em *Todos os nomes*, é a própria Conservatória, conforme a narrativa. O fio de Ariadne, mencionado na obra, nada mais é do que uma corda guardada pelo conservador em sua gaveta. Esse instrumento é usado por aqueles que necessitam adentrar os corredores labirínticos da repartição, evitando, assim, que se percam no seu interior, como ocorreu com um dos visitantes.

O final da história é um tanto quanto misterioso, visto que o autor deixa margens a algumas interpretações. Uma delas sugere que há um início de uma nova busca, ou, a continuação da mesma, com elementos extras. Ao descobrir tudo o que o Sr. José fez por causa de sua busca, o conservador age de forma inesperada, pois, mesmo com todos os delitos cometidos pelo personagem, decide não apenas não o punir, como também ajudá-lo a continuar sua busca, implementando novos elementos à história. No exato momento em que o Conservador decide não punir seu funcionário, sugere que o mesmo destrua o certificado de óbito da mulher desconhecida quando o encontrar, tornando-se cúmplice. No final da história encontra-se a incógnita, pois se tem o Sr. José em nova busca, estando ainda na mesma.

A CENA ENGLOBANTE, A CENA GENÉRICA E A CENOGRAFIA

As cenas de enunciação de Maingueneau, são, como foi dito no capítulo teórico, compostas pelas: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante refere-se ao tipo de discurso que, considerando este corpus, caracteriza-se como discurso literário. No discurso literário, há uma linguagem mais complexa, visto que, na literatura não há, de certa forma, uma objetividade e sim uma linguagem mais subjetiva com multissignificações. Nesse tipo de discurso, o autor tem total liberdade para usar sua imaginação na criação de seus personagens e suas histórias como um todo. Isso porque, na literatura há, a chamada liberdade artística, que permite aos autores terem total autonomia em suas criações.

Na obra em questão o autor José Saramago, utiliza-se de sua liberdade literária para usar uma linguagem própria, o que se tornou uma marca sua e que aparece em muitas outras obras suas. *Todos os nomes*, é uma obra completamente autônoma em relação às regras gramaticais, isso porque o autor não as segue, ou seja, ele quase não utiliza pontuação e não há divisão das falas dos personagens, o que em uma leitura rápida pode ser confuso para o interlocutor, além dos parágrafos serem colocados de forma bem extensa. A sequência discursiva (SD) abaixo permite-nos identificar essa “exclusão” da pontuação, não há travessão, interrogação, apenas vírgulas e pontos:

Que é isso, e o Sr. José, convertido por esta lição da vida à bondade definitiva das injeções no braço, respondeu instintivamente, Caí, homem, você anda com azar, primeiro cai, depois apanha uma gripe [...] (SARAMAGO, 1997, p. 131).

Essa liberdade permite ao autor expressar-se à sua maneira, criando assim, obras que podem ou não conter elementos presentes no contexto social vivido pelo autor, ou seja, o autor leva para a ficção histórias reais presenciadas por ele modificando, incorporando outros elementos que façam ser uma obra de literatura. Ou, o autor pode simplesmente criar personagens e uma história fazendo-os de maneira fictícia. A história presente em *Todos os nomes*, trata-se de uma ficção, mas envolve elementos facilmente encontrados na vida real, como a solidão, a vida burocrática, além de conter um tema muito presente na realidade, a relação da vida com a morte. Dentro das obras, o autor como enunciador acaba por não ser imparcial, ou seja, mesmo a obra analisada se tratando de uma ficção é perceptível traços de seu enunciador/autor. Mas, para isso deve-se levar em consideração um conhecimento prévio a respeito de quem enuncia:

Assim, invocado, Deus decidiu ajudar o Sr. José, no transe, o que nada tem de extraordinário se considerarmos a quantidade enorme de assaltantes que, desde que o mundo é mundo, tiveram a sorte de regressar dos seus assaltos, não só forrados de bens, como também inteiros de corpo, isto é, sem castigo divino. (SARAMAGO, 1997, p. 89).

O enunciado acima pode passar despercebido e parecer simples, mas, ao analisar bem, percebe-se que se trata de um pensamento do próprio autor/enunciador que era, assumidamente ateu, e, a SD analisada reforça essa ideia.

A cena genérica, diz respeito ao gênero, neste caso, o romance. O gênero romance apresenta diversos elementos que permitem sua identificação. Seus principais são: personagens, narrador e o enredo da história. A história constitui-se de fatos relacionados aos personagens, que podem envolver assuntos variados. Em *Todos os nomes*, o autor cria um personagem principal e único com papel de destaque, apresentando-se como um homem solitário que vive pacatamente como funcionário da Conservatória Geral do Registro Civil. A história do Sr. José, percorre caminhos criados pelo autor/enunciador que são cercados de conflitos, dramas e medos vividos pelo personagem. Tem-se então, o personagem Sr. José, como co-enunciador assumindo o papel social de um homem solitário, que descobre na paixão por uma

desconhecida uma forma de transformar sua triste e medíocre vida em uma grande aventura.

Os fatos vividos pelo personagem na trama são narrados por um narrador exógeno, que observa tudo sem interferir no decorrer dos acontecimentos. “O Sr. José sentia dores pelo corpo todo, devia ter os joelhos esfolados, talvez em sangue, o incômodo produzido pela roçadura das calças[...]” (Saramago, 1997, p.95). Em quase toda a obra o narrador não se mostra, apenas conta os fatos vividos pelo Sr. José. Mas, como foi dito anteriormente, pensamentos do autor não são descartados e por vezes podem ser expostos pelos próprios co-enunciadores incorporados à trama. O enredo de *Todos os nomes*, está direcionado unicamente ao personagem Sr. José, visto que a história não apresenta outros personagens de destaque, apenas coadjuvantes que auxiliam na criação da própria história do Sr. José. Apesar de seguir uma sequência bem definida, contando os fatos vividos pelo Sr. José, não há uma clareza quanto ao tempo da história, este, referindo-se ao tempo cronológico, ou seja, o tempo em que se passa a história.

Não há na obra, elementos que especifique datas, dias ou qualquer outra informação clara a respeito. Sabe-se apenas que o personagem principal é um funcionário que trabalha há cerca de 26 anos na Conservatória Geral, o que não confirma nenhuma data. Percebe-se, no entanto, que esse órgão, a Conservatória Geral do Registro Civil, apresenta resquícios de uma época em que era um imponente prédio novo. O que demonstra que este cenário há muito existe ali, mesmo sem citar datas específicas. É o que mostra o trecho abaixo:

O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios da madeira, à vista, lembram uma pele estriada. Há cinco janelas na fachada. Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. (SARAMAGO, 1997, p. 11).

A Conservatória Geral, juntamente com a escola e o cemitério formam o cenário em que ocorrem os dramas vividos pelo personagem. A história segue uma ordem cronológica envolvendo esses três lugares. Inicia-se na Conservatória, passa para a escola, até chegar ao cemitério, sendo que retorna à Conservatória para então ter seu desfecho.

Os fatos vividos pelo personagem começam com sua fixação por recortes

de famosos. De repente, se vê apaixonado por uma mulher que não sabe quem é, passando, então, a percorrer seus passos em busca de encontrá-la. Vai até a escola onde a mesma estudou e, no final, vai ao cemitério onde ela estaria sepultada, mesmo sem encontrar ao certo seu túmulo. Retorna, então, ao ponto de partida, a Conservatória.

Por fim, tem-se a cenografia. Em *Todos os nomes*, a cenografia é caracterizada por todo o ambiente que compõe a trama, e vai se construindo à medida em que a narrativa se desenvolve no decorrer da história. A cenografia não se limita ao cenário, ela contempla algo maior, envolvendo as outras duas cenas e contemplando toda a enunciação da história. Os co-enunciadores, são validados à medida em enunciam seu dizer e vão constituindo-se deles. Ao mesmo tempo em que os personagens vão ganhando forma dentro da trama, ficam explícitos os papéis sociais de cada um, bem como, o lugar social de onde enunciam, o contexto histórico, social, cultural e ideológico no qual está inserida a trama.

Em *Todos os nomes*, a história é ambientada em três lugares diferentes: a Conservatória, a escola e o cemitério, tais lugares contemplam e constituem a própria enunciação do personagem do Sr. José. Tem-se uma cenografia toda ambientada nos enunciados do personagem, seus dramas, sua vida. Os temas principais envolvem a solidão, a relação dele com os vivos e os mortos além de conter elementos que remetem à vida burocrática. Ao sermos apresentados ao personagem Sr. José, passamos a observar em que tipo de papéis sociais ele está inserido no decorrer da narrativa e quais elementos nos levam a descobrir isso. Percebe-se que um dos temas principais da trama, a solidão, desencadeia uma série de acontecimentos na vida do Sr. José. Pode-se dizer então, que o ser solitário é o passo inicial para a cenografia da história, ou seja, a solidão do personagem é a causa para todos os atos e os demais fatos que ocorrem na narrativa.

Colecionar recortes de famosos é uma tentativa de sair da solidão em que vive o personagem. Sua insegurança e medo são notórios. No trecho a seguir é possível evidenciar a resistência que possuía em permitir que outras pessoas tomassem conhecimento dos seus hábitos:

Ora, sendo esta mania do Sr. José manifestamente das mais inocentes, não se compreende por que usa ele de tantos cuidados para que ninguém possa chegar a suspeitar que anda a fazer coleções de recortes de jornais e revistas

com notícias e imagens de gente célebre, sem outro motivo que essa mesma celebridade, [...] (SARAMAGO, 1997, p.24).

Ao analisar os fatos apresentados na obra, é possível arriscar algumas respostas às indagações do narrador. As ações impensadas e inconsequentes do personagem podem ser simplesmente resultantes de uma mudança de vida. Sendo ele dono de sua vida decide mudá-la, e começa mudando a si mesmo. Um sujeito completamente solitário que passa despercebido no trabalho, não tem amigos, nem família encontra uma forma de não enlouquecer sua frágil mente. Suas ações envolvem medo, mas ao mesmo tempo coragem. O personagem desafia a si próprio mesmo que use de criações em sua mente para tal. Busca maneiras de encontrar a verdade em sua vida e o sentido para sua existência.

Na obra em questão, a cenografia é a junção de todos os elementos criados pelo enunciador José Saramago e incorporados pelo co-enunciador e agente principal da história, Sr. José, além de serem apresentados por um narrador exógeno. Os temas formam o cenário em que a narrativa acontece. Eles são desencadeados em uma sucessão de ações praticadas pelo personagem central do enredo. A cenografia, de uma forma geral, pode vir carregada de diversos temas que, mesmo não sendo suficientemente desenvolvidos, estão presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise finalizada foram identificadas as cenas de enunciação, nas quais tem-se a cena englobante como sendo o discurso literário, através do qual Saramago expõe seu pensamento por meio de seus romances. A cena genérica, que diz respeito ao gênero, neste caso, o romance que apresenta diversos elementos que permite identificá-lo. Seus principais são: personagens, narrador e o enredo da história.

Por fim, tem-se as temáticas do serviço burocrático, da solidão e a relação vida/morte como a cenografia da história. A cenografia é a junção de todos os elementos criados pelo enunciador José Saramago e incorporados pelo co-enunciador e agente principal da história, Sr. José, além de serem apresentados por um narrador exógeno. Os temas formam o cenário em que a narrativa acontece

Conclui-se que o discurso de Saramago está muito presente na obra, e que ele utiliza amplamente as possibilidades do discurso literário com a intenção de provocar questionamentos em seu leitor, usando para isso histórias fictícias que, na realidade, abordam temas bastante corriqueiros na sociedade contemporânea. A análise de *Todos os nomes* a partir de um viés linguístico-discursivo, permitiu observar, a partir de um olhar privilegiado, a forma como o discurso narrativo é organizado, e como estão expostas as cenas enunciativas.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Érica Patrícia Barros de. **A paratopia criadora e o ethos de Abdias Neves**: análise do discurso literário de um autor marginal em *Um manicaca*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPI, Teresina – PI, 2018.

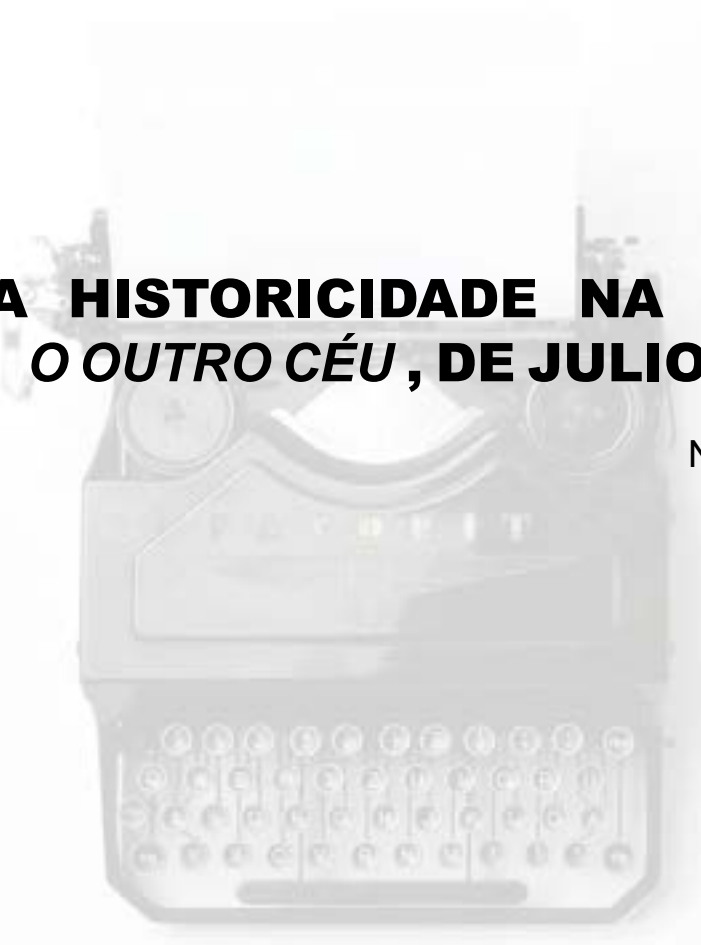
MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas de enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 6 ed. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. tradutor Adail Sobral. – 2. Ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018.

RAMALHO, Karina Dantas Villar. **O ethos no discurso literário**: A imagem do louco em “crônica da banalidade”, de Carlos de Souza. Dissertação (Mestrado) UFRN: Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22846> Acesso em 20 jan. 2020.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



MARCAS DA HISTORICIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL O OUTRO CÉU, DE JULIO CORTÁZAR

Nilva Braga Monteiro¹

¹ Mestra em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas, tendo concluído pesquisa no âmbito dos estudos de *Representação e Interpretação Literária* em (2019), esteve vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes como pesquisadora bolsista de pós-graduação nos anos de 2017-2019, na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM. Mbraga336@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste trabalho refletimos acerca da historicidade do gênero discursivo bem como sua relação com outros textos, sendo esta relação profícua na interpretação de um texto literário, como demonstraremos a seguir. Desse modo, optamos pelo conto “O outro céu”, narrativa hispano-americana, de Julio Cortázar. A narrativa faz parte do livro *Todos os fogos o fogo* publicado em 1966 com o total de oito relatos em que se mesclam realidade e ficção, presente e passado, o insólito e horror na cidade. Examinamos alguns fragmentos do conto e os organizamos por um critério que se justifica pela tomada do relato como produto social e cultural construído discursivamente.

Na metodologia adotamos uma perspectiva interdisciplinar, trazendo contribuições das relações entre história e literatura. As diferentes formas de dizer na ficção dão sentido na ação e no desenrolar dos fatos na narrativa, portanto, produz contrastes, ambivalências, efeitos de sentidos, um texto com uma variedade de sentido, produz literariedade. Desse modo, há uma intensa busca pela alteridade no discurso, marca de qualquer texto literário, porque anseia realizar trocas, uma correspondência entre locutor e interlocutor, a fim de produzir a discursividade.

Partimos do conto como produto de um tempo, contado pela voz de um narrador ficcional, sobretudo, uma obra espectral que traz consigo vozes do passado. Todo texto literário precisa ser observado a partir de uma contradição que temos na sociedade, a da necessidade da arte e o fazer literário do escritor dependente de sua arte. Buscamos contribuição nos trabalhos de Bakhtin (2016), Koch & Elias (2011), Jacques Le Goff (2016), Roger Chartier (2017), Todorov ((2014), Walter Benjamin (2007).

Na narrativa, o narrador – personagem persegue e é perseguido ao longa da história, e ao rememorar o tempo de sua juventude em Buenos Aires, sente-se invadido pelos apelos de um outro lugar, Paris do séc. XIX, em um constante diálogo com a história passada. A busca por um “Outro céu”, diferente de Buenos Aires se complica quando um terceiro personagem, agora, um ser sombrio que passa a estrangular prostitutas: “No começo tudo parecia ordena-se em torno do grande terror do bairro, alimentado pelo que um jornalista de imaginação já chamara a saga de Laurent, o

estrangulador” (CORTÁZAR,2017, p.183).

A narrativa aborda as escolhas, os desalentos, e reviravoltas na vida do personagem sul-americano, como elas interferem na vida das pessoas do bairro em que o estrangulador faz suas vítimas. Há, portanto, momentos em que uma intensa vacilação do leitor na recepção do texto pois o sonho, resquícios de uma vida anterior se faz intensa com palavras como “deslumbramento”, “imagino”, que despontariam como fantasias do narrador. É na cidade, no mundo exterior, que o sul-americano persegue seu paraíso perdido, transfigurando uma realidade caótica e múltipla.

NARRATIVAS E TENSÕES ENTRE HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA

Le Goff (2013), considera que o estudo da literatura e da arte pode esclarecer as tensões de uma época, o que para nós aproximaria sobretudo duas áreas importantes História e Literatura. Certamente que há relações entre memória e história, mas, é evidente que história e memória não se confundem, assim torna-se relevante ressaltar que as relações entre passado e presente não devem levar à confusão e ao ceticismo, conforme apontou o estudioso. Dessa forma, o historiador desafia a rigidez de antes da disciplina pois “sabemos agora que o passado depende parcialmente do presente. Toda história é contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a interesses” (2013, p.53). Por conseguinte, “história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (LE GOFF,2013, p.53). A narrativa literária entra como fonte da história das mentalidades de uma época, não apenas podendo ser fonte de pesquisa aos críticos literários, como texto que visa aprofundar as questões obscuras da sociedade. Roger Chartier (2017) defende que, as obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado¹. Destaca sobretudo duas diferenças, conforme aponta Chartier (2017, p.21-22):

A primeira é a que distingue o testemunho do documento. Se o primeiro é inseparável da testemunha e supõe que suas declarações sejam consideradas admissíveis, o segundo dá acesso a “acontecimentos que se consideram

¹ Conforme Chartier (2017) foi graças ao livro de Paul Ricoeur. A memória, a história, o esquecimento (2000), as diferenças entre história e memória podem ser tratadas com clareza (2017, p. 21).

históricos e que nunca forma recordação de ninguém”. (...) Uma segunda diferença opõe-se ao imediatismo da reminiscência à construção da explanação histórica, seja explicação pelas regularidades e pelas causalidades (desconhecidas pelos autores), seja explicação por suas razões (mobilizadas pelas estratégias explícitas).

Decerto que a memória coletiva, por diversas vezes, foi posta em jogo. Muito disputada, a memória coletiva está sempre em correlação de forças e de interesses opostos, sendo assim, pode ser vista de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. “Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p.390). Nessa correlação de forças age a literatura em tempos difíceis e de crise econômica e social. O maior problema da História Nova é os embates discursivos. Schmitt (1988, p.284). acrescenta que, “os historiadores da marginalidade começaram preenchendo as lacunas da história tradicional, trazendo de volta à memória os esquecidos da história”, os miseráveis, vagabundos, criminosos obscuros, bruxos de aldeias, e, também às prostitutas. A grande questão é de onde emergem as fontes do historiador daqueles que estão à margem. “na maior parte dos casos, os arquivos e os documentos diversos que emanam do ‘centro’, não das margens” (1988, p.284). De acordo com Schmitt (1988, p.285), esses documentos, e outros mais (tratados polêmicos, obras literárias, iconografia...), são considerados pelo historiador como depoimentos.

EXPERIÊNCIA URBANA E LITERATURA CIDADINA

No século XIX, Benjamin notou que as passagens como pequenas miniaturas da ilusão moderna. Para o filósofo, as passagens

são o centro das mercadorias de luxo. Para expô-las, a arte expõe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las. Durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros(...) as passagens são o cenário da primeira iluminação a gás (BENJAMIN, 2007, p.40).

Walter Benjamin também fez comentários sobre a poesia de Charles Baudelaire, tanto que, a sua crítica foi decisiva em direção à poesia moderna. O autor de *Les*

fleurs du mal produziu uma simbiose entre os gêneros tradicionais (prosa e poema), isso se tornou possível com a publicação póstuma de *Petits poèmes en prose* (na tradução para o português, *O Spleen de Paris*). Baudelaire inaugurou uma poética da reflexão a partir do ápice do capitalismo na França, época em que os cavalos competiam com outros meios de transporte produzidos pela indústria do ferro. O poema a seguir é tradução de Aurélio Buarque de Holanda, “Queda da Auréola” contido no livro *Pequenos poemas em prosa* que melhor ilustra o momento na obra do poeta:

– O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar suspeito! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia? Em verdade, tenho de surpreender-me!

– Meu caro, você conhece meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, enquanto eu atravessava a avenida, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como vê!

– Você deveria ao menos mandar anunciar esta auréola, ou mandar reavê-la pelo comissário.

O personagem central é um anjo caído (*flâneur*) que prefere perder as insígnias a se arriscar a morte, se entregar a devassidão como um mortal. No poema, ainda é persuadido pela consciência a resgatar o objeto, sua auréola, mesmo assim, atravessa o bulevar indo em direção ao lugar de má fama. Este anjo caído (figuração do demônio), se coloca como um *flâneur* no/do mundo; sente-se de carne e osso, e não precisa mais do adorno, ele quer apenas viver a cidade.

Não há outra palavra como a alienação¹ para designar a experiência cidadina, moderna e contemporânea. O modelo idealizado de cidade moderna não considerou os despossuídos. A beleza era o outro lado do progresso da modernidade. Podemos dizer que, as intenções nunca foram muito honestas, não havia meios de colocá-los numa condição digna. As crises que se sucediam, social e econômica, abriu diversas vezes as portas do inferno, em qualquer lugar e a qualquer tempo, desperta o medo, o desespero e a incerteza, desencadeando a angústia dos habitantes pela sobrevivência.

Tzvetan Todorov na obra *Introdução à Literatura Fantástica*, é assertivo, “a literatura existe em tanto esforço por dizer o que a linguagem corrente não pode dizer. Conforme Todorov (2014), há pelos menos três condições – uma, ligada ao mundo das personagens, outra, a uma hesitação entre o natural e o sobrenatural e a terceira, em que se exige escolher um entre os vários modos ou níveis de leitura que o texto pode apresentar ao interpretante. Para o teórico, primeiramente

o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade -, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente (2014,p.101).

No decorrer do texto, o leitor poderá perceber que optamos pelas vozes do narrador-personagem porque ele media a representação de seus personagens, trata-se de um procedimento de ordem linguística no texto. Há dois procedimentos facilmente percebidos pelo leitor na superfície textual, o uso do verbo impessoal “acontecia-me às vezes que tudo ia por si mesmo, abrandava-se e cedia terreno, aceitando assim

1 A Alienação, portanto, faz referência a uma dimensão subjetiva e juntamente a uma dimensão objetiva histórico-social. Neste sentido se fala: de Alienação mental como estado psicológico conexo com a doença mental; de Alienação dos colonizados enquanto sofrem e interiorizam a cultura e os valores dos colonizadores; de Alienação dos trabalhadores enquanto são integrados, através de tarefas puramente executivas e despersonalizadas, na estrutura técnico-hierárquica da empresa individual, sem ter nenhum poder nas decisões fundamentais; de Alienação das massas enquanto objeto de heterodireção e de manipulação através do uso das massas media, da publicidade, da organização mercificada do tempo livre; de Alienação da técnica como instrumentação dos aparelhos para que funcionem segundo uma lógica de eficácia e de produtividade independente do problema dos fins e do significado humano de seu uso. A definição do termo em relação aos diferentes estados de despersonalização e de perda de autonomia por parte dos sujeitos envolvidos nos processos em questão corresponde a uma banalização do conceito, mas também à complexidade de semântica que ele tem na cultura filosófico-política moderna dentro da qual ele foi elaborado (BOBBIO,1998,p. 20)

sem resistência, que se pudesse passar assim de uma coisa a outra” (CORTÁZAR, 2007, p.177), um acontecimento involuntário, um estado de alteração da ordem física, metamorfose.

Desde muito tempo, histórias macabras, horror e mistério são ambientadas em cidades onde há uma transformação urbana, ou choque entre campo e cidade; esses lugares funcionam como *lócus* perfeito nas tramas insólitas. Ora, as mais absurdas e hostis situações se encontram no cotidiano, sendo quaisquer acontecimentos violento visto como sobrenatural pelos seus habitantes. A monstruosidade apresentada através de comportamentos dos chamados marginais encontra ainda ressonância, atualmente, nas literaturas e distopias parecem encontrar seu lugar na literatura contemporânea.

2.1 Vozes no discurso literário: a intertextualidade, e a historicidade em prol da palavra outra

De acordo com Bakhtin, os gêneros do discurso “organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas)” (2016, p.39). Aprendemos a moldar o discurso através de práticas discursivas, “se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente cada enunciado e pela primeira vez no processo do discurso, a comunicação discursiva seria impossível” – completa Bakhtin. O teórico ressalta que quanto mais dominamos os gêneros, a nossa capacidade de desenvolvê-lo no cotidiano, assim “maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (2016, p. 41). Em outras palavras, Bakhtin se refere ao estilo individual em gêneros da literatura de ficção. Contudo, “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas, e ressonâncias dialógicas” (2016, p. 62).

Koch & Elias compreendem a intertextualidade como implícita e explícita no texto. “A intertextualidade explícita ocorre quando há citação da fonte do intertexto” (2011, p.87). O produtor cita expressamente, sendo facilmente compreendido. Já a implícita, “ocorre em citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la

na memória para construir o sentido do texto, como as alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e ironias” (KOCH & ELIAS, 2011, p. 92), ademais, elas se alinham ao pensamento de Bakhtin ao dizerem que, “todo gênero é marcado por sua esfera de atuação que promove modos específicos de combinar, indissolúvelmente, conteúdo temático, propósito comunicativo, estilo e composição” (2011, p. 107).

O ato de contar, ou narrar, é uma condição humana e está presente no nosso cotidiano. Na esfera literária a tipologia narrativa materializa-se em diversas formas de texto. No caso do conto, sua origem é a forma oral, e de menor extensão, o conto se diferencia do romance e da novela, de acordo com Angélica Soares¹ (2006, p. 54), porque ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, ou seja, a singularidade se faz presente e torna-se representativa não só como relato, mas, também como discurso.

Para o escritor Julio Cortázar (1999, p. 352-353), o elemento significativo do conto parece residir principalmente no seu tema, no fato de eleger um acontecimento real ou fingido que possua a misteriosa propriedade de irradiar algo para além de si mesmo”, e prossegue, “a ideia de significação não pode ter sentido se não relacionarmos com a intensidade e a tensão, sendo esses dois últimos aspectos, o tratamento literário do tema.” Cortázar não deixa o leitor de fora de seus comentários acerca dos aspectos do conto, e acentua a relevância da diferença na relação texto-leitor, “muitas vezes o leitor, por mais simples que seja, distinguirá instintivamente entre o conto popular mal escrito e um conto difícil e complexo que irá obrigá-lo sair por um instante do seu mundo e lhe mostrará outra coisa, seja lá o que for, mas outra coisa, algo diferente” (CORTÁZAR, 1999, p. 351).

O discurso literário por vezes toma contornos que extrapolam uma mera narrativa ficcional. Dentre os medos das pessoas, está um conjunto de determinações que podemos considerar “objetivas” na história, fatos e situações como no caso de um assassinato. Veremos que sequências discursivas (SDs) da narração, a seguir, operacionalizam-se em meio a um emaranhado de memórias do narrador-personagem, que ora se situa no fluxo da história contada, ora fora dela.

1 Nos referimos a obra *Gêneros Literários* publicada pela Editora Ática. A autora faz um apanhado sobre as raízes dos gêneros literários no Ocidente até a ruptura de seus paradigmas.

Em “O outro céu”, o narrador-personagem enuncia um tempo híbrido, ou seja, presente/passado e com o recurso da rememoração relata, associa e enuncia o que poderia ter visto numa época passada, ou melhor, para ele já perdida. O prazer estava nas imagens das mercadorias expostas, e nas roupas de mulheres “de vida amor-al”, como os jornais diziam ser. Assim, cada peça em seu lugar, a cor da bebida de preferência dos clientes, retratando-nos os supostos paraísos:

Observava com falsa indiferença, através das portas da passagem onde co-meçava o último mistério os vagos elevadores que conduziriam aos consul-tórios de doenças venéreas e também, mais acima, aos supostos paraísos, com mulheres de vida amorais, como eram chamadas nos jornais, com bebi-das de preferência verdes postas em taças trabalhadas; com túnicas de seda e quimono roxo; os apartamentos teriam o mesmo perfume que saía das lojas que eu achava elegantes e que faziam cintilar na penumbra da passagem um bazar inacessível de vidros e caixa de cristal, esponjas cor-de-rosa e pó-de-arroz rachel escovas de cabos transparentes (CORTÁZAR, 2007, p. 178-179).

Este tipo de narrador dialoga muito bem com o conceito Benjaminiano, o do tipo social, o *flâneur*, aquele que vaga pelo mundo sem identidade. O conceito da *flânerie* foi traçado por Walter Benjamin, fruto do estudo da poesia de Charles Baudelaire e está intimamente relacionado com o olhar sobre a modernidade e aos desdobramen-tos que se ligam ao seu surgimento, nas palavras de Benjamin “ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento” (2007, p. 63).

Para o filósofo, “o *flâneur* é o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica a *flânerie*, pertence, do mesmo modo, que o fumador de *ópio*, o *sonhador* e o *ébrio*, à *galeria dos iluminados*” (BENJAMIN, 1985, p. 22), ele se apresenta como um bom leitor do mundo, como um artista diante de seu quadro pintado por várias mãos. somos tomados por reminiscências que estão nos objetos descritos e guardados na memória.

A narrativa avança e a retrocede, até desdobrar-se como narrador-personagem em um constante apelo ao Outro, outra cidade, outra mulher, como se pudesse pene-trar em outras versões de mundos, traçando novos embates de escolhas possíveis. O narrador-personagem está no limiar da vigília e do sonho, como um artista surrea-lista que está na fronteira do conhecido e do desconhecido, de uma realidade defor-mada. Dessa forma, ficcionalizado, tenta imaginar como seria aos olhos dos outros:

as Josiane¹ daquela época deviam me olhar com um gesto entre maternal e divertido, eu, com uns miseráveis centavos no bolso mas andando feito um homem, o chapéu empinado e as mãos nos bolsos, fumando um Commander precisamente porque meu padrasto havia anunciado que eu acabaria cego por causa do fumo louro (2007.p. 178).

Na SD acima é possível notar o figurino de qualquer possível burguês, detetive ou assassino frequentador dos bulevares parisienses do séc. XIX. O enunciatário² se descreve na cena pelos olhos do olho, e idealiza como as prostitutas o percebem naquele lugar, pois apesar de andar feito homem, tinha a infância na cara. Neste devaneio, rememora e descreve o olhar já perdido das prostitutas daquela época “maternal e divertido”, ficcionalizando os pensamentos que lhe invadem a alma, um recurso da mediação do discurso indireto livre. O passado se torna presentificado por meio uso do advérbio **Ainda** tensionando esse passado que não deixou de existir, e a curiosidade permanente pelas galerias impede seu esquecimento:

Ainda hoje me custa atravessar o *Pasaje Guemes* sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado, galerias cobertas, onde qualquer espelunca sórdida e empoeirada me atraía mais do que as vitrines expostas à insolência das ruas abertas (2007.p. 179).

O enunciatário, sente raiva pelos caminhos abertos na paisagem, as ruas abertas são “insolentes”, enquanto sonha com a primeira relação carnal com uma mulher:

Desde muito antes de eu desconfiar já era meu quando, postado num canto do *Pasaje Guemes*, contando minhas escassas moedas de estudante, debatia o problema de gastá-las num bar automático ou comprar um romance mais um pacote de balas sortidas em seu saco de papel transparente, com um cigarro que me escurecia a vista, e , ao fundo do bolso, onde os dedos às vezes encostavam neles, o pequeno envelope do preservativo comprado com fingido desembaraço numa farmácia atendido somente por homens, preservativo que eu não teria a menor oportunidade de usar com tão pouco dinheiro e tanta infância na cara(2007,p. 179).

As passagens são duplamente situadas em “O outro céu” como portais para um mundo feliz, um paraíso proibido no qual o narrador (mesmo sem saber) busca por

1 Nesta SD da narrativa, na referida edição que trabalhamos, não há marcação do plural.

2 Usamos este termo por considerá-lo pertinente no caso do narrador-personagem, pois este mediador além de narrar, percebe e interpreta outros discursos.

si mesmo, e, por Josiane, sua musa, são lugares da fetichização da vida, onde tudo está dissimulado pelo mundo das aparências. Mais do que um encontro amoroso com as ruas, ele quer satisfazer sua curiosidade nos bulevares, deseja o prazer da companhia:

Cheguei a acreditar que não lhe desagradava que eu acompanhasse Josiane algumas noites, porque a ameaça de Laurent se fazia presente mais que nunca no bairro depois de seu novo crime na rue d' Aboukir, e a coitada não teria coragem de se afastar da Galerie Vivienne (CORTÁZAR, 2007, p. 182).

Walter Benjamin em seu ambicioso projeto de criação de um imenso livro, produz quase uma constelação de citações sobre Paris. As ruas e os becos aguçam os sentidos de o *flâneur* que não vê a hora do cair da noite para caminhar a esmo pela cidade. Olhos e pernas vão aos poucos descobrindo este mundo fictício no qual ele adentra, alheio a sua embriaguez, entrando num estado alterado de consciência, que lhe é peculiar. Cortázar dialoga com textos benjaminianos na construção de seu *flâneur*, ou mesmo mais de um, o *flâneur* que se mostra é um cidadão cansado das cobranças diárias da vida sentimental:

Minha noiva, Irma, acha inexplicável que eu goste de vagar à noite pelo centro ou pelos bairros do sul, e se soubesse de minha predileção pelo *Pasaje Guemes* ficaria escandalizada. (...) Irma é a melhor e a mais generosa das mulheres, jamais pensaria em falar-lhe no que realmente tem importância para mim. (2007, p. 180).

A predileção pelas ruas e pela noite, desenha a difícil relação do personagem sul-americano com a noiva, Irma. Ele chega a cogitar que sua preferência por andar pela cidade e ver os cafés com Josiane em um mundo reverso, Paris tem relação com Irma. Nesse sentido, a espacialidade concreta (exterior ao texto) contribui para a aproximação entre texto-leitor e a mediação com a realidade (extralinguístico). As passagens são recriações de um mundo em miniatura, no dizer de Benjamin, e nesse sentido de fora que se dá a construção de sentidos da experiência anterior, um elemento fundamental para esse reconhecer-se no mundo e parte dele, como podemos ler a seguir:

Haveria guerra era fatal, os homens teriam que se incorporar às fileiras (ela empregava solenemente essas palavras, com um respeito ignorante e delicioso), as pessoas tinham medo e raiva, a polícia não fora capaz de descobrir Laurent (CORTÁZAR, 2007, P. 193).

As vozes do mundo exterior são mediadas pelo enunciatário. “Ela” é Josiane, podendo ser lida tanto como uma metáfora de Paris avisando o que poderia ocorrer numa iminente guerra; como também a voz encenada de Josiane, a prostituta, através do discurso indireto livre. Toda a tensão das pessoas devia-se à convocação dos jovens para linha de frente; a certeza de que haveria guerra mistura-se às contradições dos sentimentos das pessoas, raiva e medo; a busca pela identidade do assassino de prostitutas no bairro, o medo instalado nas galerias devido as ações de Laurent: “No começo tudo parecia ordenar-se em torno do grande terror do bairro, alimentado pelo que um jornalista de imaginação já chamara a saga de Laurent, o estrangulador” (CORTÁZAR,2007, p.183).

Pasaje Guemes é passagem secreta do tempo da adolescência do narrador, reflexo de uma outra passagem, onde estaria, a outra, a Galeria Vivienne com seus cafés, e suas lojas de departamento, surge nas reminiscências de um passado, aparentemente, distante. Ao que parece, a *Galerie Vivienne* acolhe os sonhos do viajante, daquele que ainda virá. É possível que apenas em seus devaneios o sul-americano conseguisse alcançar o seu céu. A passagem é representada como espelho da *Pasaje Guemes* com uma diferença, era o lugar da imaginação:

suas ramificações, seus becos que acabam num sebo ou numa inexplicável agência de viagens onde talvez ninguém nunca tenha comprado uma passagem de trem, esse mundo que escolheu um céu mais próximo, de vidros sujos e gessos com figuras alegóricas que estendem as mãos para oferecer uma grinalda(2007.p. 179).

Espaço e objetos dessa outra passagem tornam tudo similar, desdobrando-se como num espelho, uma duplicação que o faz viver cindido ao meio. “Imagino que por coisas assim acabei conhecendo Josiane, mas não somente por isso já que poderíamos tê-la encontrado no Boulevard Poissonière ou na rue Notre -Dames-des-Victories”. Josiane é a musa deste flâneur parisiense, num mundo em negativo, ou de negação: “Podia ser coincidência, mas tê-la conhecido ali, enquanto chovia no outro mundo, o do céu alto e em grinaldas da rua, pareceu-me um sinal que ia além de um encontro banal com qualquer prostituta do bairro” (2007, p. 180). A narrativa se constrói na vertente do fantástico, ele se torna interpretável como discurso social onde o medo, e sentimentos equivalentes se manifestam inclusive a passagem do

mundo natural para o sobrenatural.

Os estudos de Todorov mencionam a afinidade do leitor com o personagem como forma de identificação, elevando a narrativa a um outro patamar, construindo a ambientação perfeita para romper as barreiras, aparentemente, oposta entre imaginação e realidade:

Se em dado momento pretendo lembrar Josiane, é para vê-la entrar comigo no café da rue des Jeuneurs, instalar-se num banco de felpo roxo, trocar cumprimentos com as amigas e os frequentadores, frases isoladas que logo se transformam em Laurent (CORTÁZAR,2007, p. 183).

As passagens que Benjamin catalogou se materializam na narrativa “O outro céu” como um paraíso a ser alcançado, onde a vida poderia ser possível. Nas galerias parisienses, o flâneur encontraria seu esconderijo predileto, nas ruas, sua liberdade de andar por entre a multidão sem ser reconhecido. O *Passage des Panoramas*¹ e a *Galerie Vivienne* serviam de atrativo para os passantes da cidade. Benjamin comparou que na *Galerie Vivienne* a multidão se comprimia e não era percebida. Na *Passage Coubert* talvez seja percebida demais. (BENJAMIN,2007). No século XIX,

muitas vezes esses espaços interiores abrigam ofícios antiquados, mas também os atuais adquirem nesses espaços um ar obsoleto. É o local de serviços de informações e investigações que ficam lá na luz mortiça das galerias do entre sonho ao enalço do passado (BENJAMIN,2007. p. 238).

As galerias exercem um fascínio por serem como cavernas secretas que sobreviveram ao tempo, nelas o flâneur tem seus sentidos alterados: “Até que novamente veio o deslumbramento, fui encontrar Josiane na Galerie Colbert e cientificar-me, entre beijos e abraços, de que Laurent já não existia, de que o bairro havia comemorado noite após noite” (CORTÁZAR, 2017, p.201). “A figura do flâneur prenuncia a do detetive. O flâneur devia procurar uma legitimação social para o seu comportamento” (BENJAMIN,2007, p.485), em O outro céu, sabemos de um outro sul-americano, tinha o nome em francês, e morreu na rue du Fauborg Montmartre no séc. XIX:

Acabei sabendo por Kiki de coisas insignificantes, o nome do sul-americano que afinal era um nome francês e que logo esqueci, sua doença repentina na rue du Faubourg Montmartre, onde Kiki tinha um amigo que lhe contara a história; a solidão, a vela miserável queimando em cima da cômoda cheia de

1 Trata-se de instalação exibindo grandes quadros de circulares, geralmente vistas de cidades e cenas de batalhas pintadas em trompe-l'oeil e desenhadas para serem observadas a partir do centro de uma rotunda. O panorama foi introduzido na França em 1799 pelo engenheiro norte-americano Robert Fulton (BENJAMIN, Walter. Passagens. Editora: UFMG. 2007.p..1096.

O relato produzido por Julio Cortázar em 1966 é um duplo registro de situações que ocorreram, simultaneamente, com o personagem sul-americano, e que se desenrolaram em Buenos Aires e Paris, século XIX e século XX, dois séculos, portanto, se permeiam e dialogam com cenas da Segunda Guerra Mundial:

A bomba caiu em Hiroshima e entre meus amigos tudo se tornou confusão, foi preciso travar uma batalha para salvar os valores mais comprometidos, achar um rumo aconselhável nesse mundo onde, cada dia, me acontecia uma nova derrota nazista e novos ódios, inútil reação da ditadura contra o irremediável (CORTÁZAR,2007, p. 204).

Em “O outro céu”, Julio Cortázar apresenta-nos a possibilidade de pensar a condição do homem moderno. Demonstra um homem, um sul-americano, sem entusiasmo com o voto, um homem sem esperança na democracia através do voto:

E entre uma coisa e outra fico em casa tomando chimarrão, ouvindo Irma que está esperando para dezembro, e me pergunto sem muito entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Perón ou Tamborini, se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio (2007, p. 205).

Há nessa SD uma autorrepresentação, uma marca da historicidade do sujeito, diferente de intertextualidade, um conhecimento de mundo acerca de outros textos, como o personagem da literatura policial, o do detetive que persegue um suspeito do assassinato. O personagem fantástico, Laurent, que na narrativa é mediado pelas manchetes de jornais, não se assemelha com o andarilho parisiense, mas, um outro, recuperado pelo leitor dos folhetins, dos contos de crimes e mistérios.

Figura 1 – Paris - *Cabaré Montmartre* (séc. XIX) & *Galerie Vivienne* (séc. XX)



Fonte: <https://www.letribunaldunet.fr/insolite/decouvr>

Fonte: <http://diretodeparis.com/galerie-vivienne-a-mais-famosa-passagem-coberta-de-paris/>.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo era o de apresentar como a intertextualidade implícita e explícita conduz a uma historicidade marcada no discurso. A intertextualidade implícita, não marcada, limita a leitura do texto literário. Os traços onde as memórias operam e as passagens onde a historicidade se manifesta na narrativa “O outro céu”, são praticamente simultâneas. Cortázar através dessa narrativa aponta para uma outra história, testemunhada, vista e narrada por outros olhos, contrapondo o real e o irreal, sobretudo, conduzindo o leitor a indagação do passado e presente. Portanto há um conflito de ideias entre história e literatura, aquilo que o francês Jacques Le Goff defendeu “história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente”, toda história tem seus avessos, o passado está inacabado.

O medo do mundo exterior, os problemas dos sujeitos deixados à margem na cidade, a iminência de guerras, a morte do personagem sem identidade, *indefinido*, o peso do assujeitamento daqueles que estão à margem dos seus direitos. O profundo desejo do encontro do outro, tangenciam questões éticas para se pensar nossas

relações, atualmente, para isso necessitamos da linguagem e da arte, pois são elas que ainda resistem às adversidades da história, na luta pelo despertar fora do corpo alienado pela mercantilização da vida moderna.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **Spleen de Paris**. In: _____. Poesia e prosa. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição Alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira: Willi Bolle; Belo Horizonte: editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Editora: brasiliense; 1ª ed. 1985.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica, volume 2**; Organização de Jaime Alazraki; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os fogos o fogo**. Tradução de Glória Rodrigues. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. Ed. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2013.

SCHMITT, Jean - Claude. **A história dos marginais**. In: Le Goff, Jacques. A história nova. Tradução: Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SOBRE O ORGANIZADOR

ANÍSIO BATISTA PEREIRA



Doutorando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); mestre em Estudos da Linguagem (2016) e graduado em Letras (Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas/2013) pela Universidade Federal de Goiás (UFG); especialista em Psicopedagogia Institucional e Clínica pela Faculdade da Academia Brasileira de Educação e Cultura (FABEC/2013); é também graduado em Licenciatura em Informática pela Universidade Estadual de Goiás (UEG/2007); possui ainda o curso de aperfeiçoamento Docência em Educação a Distância pela Escola Superior Aberta do Brasil (ESAB/2020); é integrante do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos da UFU (LEDIF/UFU/CNPq). Possui experiência como professor de Informática e Letras na Educação Básica e em cursos técnicos e profissionalizantes. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Análise do Discurso e Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso político; letra de música e juventude; poesia no Brasil; Arnaldo Antunes e Manoel de Barros; práticas de subjetivação e constituição do sujeito; identidade.



ISBN: 978-65-00-16555-5

ARL



9 786500 165555