



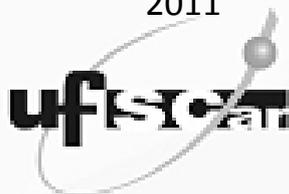
Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**ANÁLISE DISCURSIVA DA LITERATURA COMO DISPOSITIVO
ENUNCIATIVO: O CASO DE *CADEIRAS PROIBIDAS***

Samuel Ponsoni

SÃO CARLOS

2011



Universidade Federal de São Carlos

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

**ANÁLISE DISCURSIVA DA LITERATURA COMO DISPOSITIVO
ENUNCIATIVO: O CASO DE *CADEIRAS PROIBIDAS***

Samuel Ponsoni
Bolsista Fapesp – processo: 2009/04675-7

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

Orientador: Prof. Dr. Roberto Leiser
Baronas

São Carlos – São Paulo – Brasil
2011

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

P799ad

Ponsoni, Samuel.

Análise discursiva da literatura como dispositivo enunciativo : o caso de *Cadeiras Proibidas* / Samuel Ponsoni. -- São Carlos : UFSCar, 2011.
145 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Análise do discurso. 2. Discurso literário. 3. Paratopia.
4. Cena enunciativa. 5. Cenografia. I. Título.

CDD: 401.41 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
SAMUEL PONSONI**

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Orientador e Presidente
UFSCar – São Carlos

Profa. Dra. Fernanda Mussalim
Membro externo
UFU/Uberlândia

Prof. Dr. Valdemir Miotello
Membro interno
UFSCar – São Carlos

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 25/02/2011.
Homologada na ___ reunião da CPGL, realizada em ___/___/2011.

Prof. Dr. Oto Araújo Vale
Coordenador do PPGL

DEDICATÓRIA

A todos que desejaram a elaboração desta dissertação e contribuíram neste projeto, mas, em especial, à minha mãe, que, se estivesse viva, com certeza compartilharia da felicidade deste momento.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas, que acreditou no projeto, contribuiu com muitos ensinamentos, confiou em mim, mas, acima de tudo, pela amizade que surgiu durante o percurso do mestrado, pois esse elemento, acredito, está além de qualquer conhecimento e trabalho.

À Juliana Pelegrini, por ter desejado tanto este trabalho e ajudado incomensuravelmente desde as primeiras garatujas do projeto.

À família, pelo confortante apoio e solidariedade em diversos momentos.

Ao professor Miotello, pelas sugestões atentas na banca de qualificação, pela receptividade no programa da UFSCar, pelos ensinamentos das disciplinas e da vida. Agradeço, ainda, por ter aceitado participar da banca do exame final de defesa.

À Profa. Dra. Fernanda Mussalim, pelas excelentes contribuições feitas na banca de qualificação, pois foram de grande validade para o desenvolvimento desta pesquisa. A ela também devo agradecer por ter aceitado participar do exame final de defesa.

A todos do grupo de estudos Leedim/UFSCar, antigo Gercard. Sem dúvida alguma, as vozes das pessoas que participam do grupo ecoam neste trabalho.

A todos os colegas da turma 2009, sagazes interlocutores e companheiros melhores ainda.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, pela bolsa de pesquisa que fomentou grande parte deste trabalho.

RESUMO

No Brasil, entre 1964 e 1985, liderado por militares, instalou-se no poder do Estado um regime ditatorial que cerceou muitos direitos civis e humanos de indivíduos ou instituições que mantiveram posicionamento político-ideológico contra esse governo repressivo. Embora restritas por censuras institucionais, as manifestações artísticas de diversas ordens não cessaram totalmente. Houve resistência. Assim, dada a importância dessas manifestações artísticas durante o período como uma das tentativas de escapar à imposição do silêncio discursivo e, entre elas, as manifestações literárias, existem alguns estudos cujo objetivo é refletir sobre as condições históricas que as obras, porventura, carregam consigo: um pano de fundo que recobre o conteúdo dessas obras; ou, então, estudos cujo objetivo é refletir as propriedades estruturais, normativas ou de estilos empreendidos: uma forma estética que as compõe. Essas pesquisas se dão em diversas linhas teóricas, sejam ligadas a teorias literárias, sejam ligadas a teorias sociais. De outro mirante teórico, nosso objetivo com esta dissertação é tentar analisar quais foram as condições de possibilidade enunciativo-discursivas de uma coletânea de contos, publicada no Brasil durante o período histórico referido, analisando-a como um dispositivo enunciativo de comunicação em duas possibilidades basicamente: a criação paratópica e a cenografia. Para tanto, tomamos **Cadeiras proibidas**, do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, como material de análise para, a partir das premissas elencadas, levá-lo a um conjunto de hipóteses que vão desde o posicionamento autoral em um campo literário até as formas linguístico-discursivas da cenografia, com a qual os contos estão engendrados, fazendo dos textos da obra a própria gestão do contexto. Dessa forma, mobilizando categorias analíticas discursivas, sobretudo as forjadas por Dominique Maingueneau, porém com matizes de outros teóricos da análise do discurso de orientação francesa, tentaremos responder a essas hipóteses e análises do trabalho.

Palavras-chave: Discurso literário; paratopia, cena enunciativa; cenografia

ABSTRACT

In Brazil, between 1964 and 1985, it was settled in the state's power a dictatorial regime led by the military that has restricted many civil and human rights of individuals or institutions that maintained political and ideological position against this repressive government. Although constrict by institutional censorship, artistic expressions of several kinds have not ceased entirely. There was resistance. Thus, given the importance of these art manifestation during the period as an attempt of escaping from the imposition of discursive silence, between them, literary manifestations, there are some studies which the goal is to reflect on the historical conditions that the works, by chance, carry with them: a background that covers the works; or studies in which structural, regulatory or styles made: an esthetic form that compose them. These researches are given in various theoretical lines, connected to literary theories, or linked to social theories. From another theory viewpoint, our objective with this thesis is to try to analyze what were the conditions of possibility of discursive enunciation, of a collection of short stories, published in Brazil during the historic period referred, analyzing it as an enunciative device of communication basically in two possibilities: a paratopic creation and scenography. For this, we took **Cadeiras Proibidas** by Ignacio de Loyola Brandão, for analysis, and from the assumptions listed, take it to a set of hypotheses, from authorial position in a literary field to the linguistic-discursive forms in scenography, in which the tales are engendered, making the text of the work its own regulation context. Therefore, mobilizing discursive analytical categories, especially those done by Dominique Maingueneau, but with nuances of other theorists of discourse analysis of French orientation, and try to answer these hypotheses and work analysis.

Keywords: Literary Discourse; paratopic, enunciative scene, scenography

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: Entremeios teóricos da literatura e do discurso	22
1.1 Análise do discurso: terraplanagem da fundamentação teórica	22
1.2 As condições de possibilidade para o discurso literário constituinte	36
1.3 Filologia, estilística e abordagem marxista	38
1.4 Da nova crítica ao estruturalismo	46
1.4.1 Nova crítica e linguística	49
1.5 Novas abordagens.....	54
1.6 O discurso literário como discurso constituinte	57
Capítulo 2: Perspectivas analíticas de <i>Cadeiras proibidas</i>	63
2.1 Um lugar entre autoria e paratopia	63
2.2 A primeira questão passa pela noção de autoria.....	64
2.3 A criação por meio da paratopia.....	70
2.4 Notas preliminares à cena enunciativa	95
2.5. De circunstância a cena enunciativa.....	98
2.6 A tríade enunciativa: cena englobante, cena genérica, cenografia	101
2.6.1 Cena englobante	102
2.6.2 Cena genérica	104
2.6.2.1 Fundamentação de gênero à luz de Mikhail Bakhtin	104
2.6.2.2 Fundamentação de gênero à luz de Dominique Maingueneau	116
2.6.3 Cenografia	122
Considerações finais	142
Referências	143

Introdução

Como surgem as obras literárias? De que forma personagens que ora nos alegram, ora nos entristecem em um mundo fictício podem deixar um rastro de expressões aparentemente verdadeiro de seu percurso? De onde vêm os textos literários em que esses personagens passam a ser residentes? Mais ainda, como textos, algumas vezes de tempos remotos, podem entrever-se com um público-leitor nos mais distintos tempos?

Tanto textos quanto personagens conseguem inúmeras vezes representar e/ou apresentar brilhantemente, nas ficções, as vozes sociais, muitas e muitas vezes sufocadas, nos mais distintos tempos. Os personagens por vezes não são obliterados por um todo de uma obra nem se encerram ao fecharmos os livros. Podemos observar essa incorporação ao universo literário quando, por exemplo, vamos fazer referência a determinados personagens e o fazemos como se eles fossem pessoas reais, como se vivessem no mesmo mundo em que estamos presentes ou como se estivessem ligados a uma mesma ordem, apagando em lúcidos momentos a ciência de que eles não existem efetivamente. Sobre isso, Maingueneau argumenta quanto a esse peculiar modo de referência aos personagens dos textos:

Como se vê, tratamos (...) os nomes das personagens de ficção como os de seres reais. Isto pode parecer estranho, já que os atos que esses seres fictícios realizam, as propriedades que lhes são atribuídas são totalmente delimitadas pelo texto no qual figuram: não existe Julien Sorel fora dos enunciados do livro **O vermelho e o negro**. Entretanto, quando se pergunta o que teria acontecido a Julien se... ou se..., nós de fato aprendemos como um ser real, além do papel que lhe prescreve o texto Stendhal. (MAINGUENEAU, 2001a, p.183)

Essa forma de abordagem encontra-se respaldada em uma geografia brasileira. Um dos casos mais famosos da literatura nacional é, sem dúvida, a intriga vivida entre Bentinho e Capitu, no romance de Machado de Assis **Dom Casmurro**. As discussões, teóricas ou não, alimentam-se anos a fio para entender se houve ou não a traição por parte de Capitu, como se essa situação vivida pelos personagens fizesse de fato parte de nosso cotidiano real. Amamos ou odiamos esses personagens tal como se eles estivessem entre nós.

Muitas vezes, autores de textos literários são indagados acerca dessas perguntas. Amplamente, tais questões convergem para a reflexão daquilo que ‘possibilita a poemas, romances, peças teatrais, contos apresentarem, na materialidade linguística¹, um

¹ Caro leitor, o texto desta dissertação será escrito segundo as novas normas do Acordo de Unificação Ortográfica, regido e editado pelos países falantes da língua portuguesa. Esse Acordo entrou em vigência em 2008 e estabeleceu como prazo-limite para as unificações editoriais o ano de 2012.

emaranhado de ideias coerentes e coesas num trajeto percorrido por personagens no fio narrativo. É possível fazer várias leituras daquilo que seriam as condições de possibilidade para um texto literário surgir, sustentar seus sentidos e circular notória ou discretamente. Há explicações teóricas que passam pela crítica e pela teoria literárias, pela psicanálise, pela linguística, pela sociologia ou, então, pelas leituras que entrecruzam parte dessas teorias. Essas indagações podem questionar, por um lado, de que forma as narrativas são construídas por um todo, podem também partir de um rastro ancorado no percurso de personagens ou, por outro lado, podem juntar o que a nascente dos textos faz desembocar nos personagens, bem como nos receptores de determinada obra. Todavia, para melhor entender essas questões, é preciso, em nosso entendimento, refletir sobre um “como” discursivo da existência dos textos literários, e não somente acerca de um “o quê” do conteúdo estilístico ou conjuntural-histórico da expressão artística literária.

Invariavelmente, transitar por esse caminho reflexivo suscita muitas respostas. De qualquer forma, alguns estudos, por sua vez, buscando ou não depoimentos de autores das respectivas obras pretendidas à pesquisa, tentam dar conta de “fórmulas”/padrões de uma criação estética literária e conceber análises que lhes seriam pertinentes; no mais das vezes, pesquisa-se para pensar exatamente quais foram os passos de construção da arquitetura das narrativas literárias e os aspectos referentes à autoria, ao surgimento, à publicação, ao modo de organização textual, aos sentidos, enfim, elementos que são representativos para seu entendimento e, de uma maneira ou de outra, ensejar uma voz que determine um norte à força criadora de algumas obras e ao quadro semântico em que elas estão embebidas. Acrescenta-se ainda a essa argumentação a importância que as obras literárias têm na história social das distintas sociedades e nos mais diferentes tempos. Esse movimento remonta quase ao início de muitas nações. Isso acontece de tal sorte que a própria noção de língua portuguesa, por exemplo, à luz de sua identificação e do marco histórico de sua constituição moderna, está intimamente ligada à publicação e à construção semântico-textual dos poemas épicos de Luís Vaz de Camões em **Os lusíadas**. A propósito, a literatura é quase sempre vista como modelo de utilização da língua.

Diante do exposto, arriscaríamos dizer que, entre os diversos processos de análise de sentido e marcas de criatividade em manifestações humanas e sociais, o discurso da literatura ocupa lugar frequentemente visitado e revisitado para o estudo de tais inquietações. Elementos tais como a recepção, a interação autor/obra/leitor, a estrutura genérica e a situação de circulação também fazem parte dos questionamentos. Portanto, remontar uma obra literária

ao que lhe tornou possível em um dado espaço-tempo e o “como” para tais condições de possibilidade não é algo novo. Ainda no tocante aos estudos de textos literários, balizando-nos em uma discussão teórica, observa-se que os movimentos literários surgidos, sobretudo, após o chamado período do Romantismo (em relação à literatura e a outras criações estéticas) trouxeram consigo não apenas obras e autores, mas também a composição de um quadro de interpretadores de obras, temas e estilo da estruturação textual e a possibilidade de construção de uma instituição literária validadora de determinados dizeres acerca dos escritos produzidos. Criou-se, a partir disso, portanto, a chamada *Doxa* romântica, que se embrenhou em todos os matizes de concepção estética, incluindo aí literatura (MAINGUENEAU, 2006b, p.60). *Doxa* seria, então, algo da ordem de um consenso do pensamento sobre valores, aspectos estéticos, científicos, filosóficos, além de vários outros elementos de representação socialmente sustentados; certas noções de verdade de uma época tomadas como dizeres autorizados e legítimos nas balizas dos discursos social, científico e estético. Assim, alguns escritores e algumas obras passaram a ser considerados os representantes máximos dessa *Doxa*. Existiriam, dessa forma, textos e autores mais prestigiados do que outros, feitos de palavras “intransitivas”, ao mesmo tempo em que existiriam outros textos e autores de palavras “transitivas”. Obviamente, há muitas críticas, em diferentes epistemologias, que contestam o estatuto de verdade do conceito de *Doxa*. Não iremos discuti-las detidamente aqui, somente as assinalamos como existentes.

Nesse percurso histórico, depois do XIX, época em que a literatura se consolidou definitivamente como objeto de discussão formal, muitos trabalhos de pesquisa surgiram com a expectativa de interpretar legitimamente as obras literárias. Todavia, nesse momento de entendimento do discurso literário, quando se tratava de aproximar obra e contexto, as explicações literárias elegiam como autorizadas a um dizer legítimo abordagens vindas da história literária – buscava-se explicar tempo e sociedade por meio das obras e estas seriam, por seu turno, representantes ou influências de determinado período, em que certos gêneros, temas e autores foram expoentes – e outras explicações vindas da orientação estilística, a qual buscava explicar a obra por si, num fechamento intrínseco ao processo de composição. Essas teorias não negavam o contexto em que determinadas obras surgiam, mas protelavam o estudo de seu entorno criativo, como se obra e situação histórico-social não fossem faces da mesma folha, para parafrasear Saussure.

Entre os anos 1960 e 1970, no entanto, caminhando juntamente com o avante dos estudos estruturalistas, algumas pesquisas passaram a pensar o discurso literário e o todo

de seu campo de pertencimento (autores, escolas, gêneros literários, obras, meios de circulação, contexto histórico etc.) como partes inseparáveis. De um lado, para esse período, poderíamos citar as diversas correntes das teorias enunciativas e pragmáticas, a semiótica, os estudos bakhtinianos acerca da literatura, entre outros. De outro lado, no mesmo período, na Análise do Discurso (daqui em diante, vez ou outra, AD) os materiais literários vinham de abordagens descredenciadas do quadro enunciativo e das circunstâncias em que estavam envolvidos. Ou, diferentemente disso, ligando o estudo do texto literário sob a perspectiva ideológica ou política, em uma primazia destas vertentes que tanto foram úteis à própria constituição da AD. No entanto, foi a partir dos anos 1990 que o estudo do discurso literário passou a ser visto dentro da AD como um discurso a ser analisável em todos os seus aspectos, sem perdas:

Desde os anos 1990, o desenvolvimento “de uma análise do discurso literário”, que se assumiu como tal, não se deu sem suscitar dificuldades epistemológicas e institucionais. De um lado, é preciso se interrogar sobre quais de seus pressupostos, conceitos e métodos alteram a nossa apreensão da literatura; de minha parte, esforcei-me em tentar demonstrar tais questionamentos em diferentes trabalhos. Por outro lado, é necessário também interrogar-se em que medida a emergência de uma análise do discurso literário traz repercussões sobre a própria teoria da análise do discurso.²

Como podemos perceber pela citação anterior, há problemas ainda a serem diluídos e digeridos tanto por parte das teorias que lidam há algum tempo com literatura como pela própria AD, que, deslocando o objeto literário do epicentro político-ideológico, passa, segundo Maingueneau, a rever algumas de suas colunas teóricas, sobretudo ligadas aos *corpora* textuais.

Ainda que em um primeiro momento deixemos à parte tais questões, embora sabedores de sua legítima importância, diríamos que inegavelmente o valor do conteúdo histórico-semântico se faz importante, tanto em estudos científicos ou não quanto numa leitura prazerosa ou não, de algum texto literário. Entretanto, em nosso entendimento, a criação levanta questões além das que residem nesse ambiente do conteúdo de uma obra, ao que chamaremos aqui, na esteira de Possenti (2009c), no “como” de uma interpretação textual, e não somente em um “o quê”. Sobre isso, o próprio linguista argumenta:

² Trecho retirado do texto *Análise do discurso e literatura: problemas epistemológicos e institucionais*, que está publicado na revista **Linguagem**, número 13. Disponível em: <http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php>. Acesso em 11/9/2010.

Uma boa epígrafe a este capítulo seria uma resposta do músico Louis Armstrong, que me parece valer por um programa para a escrita (...) Perguntado sobre o que é o *jazz*, teria respondido que o *jazz* não é um **o quê**, o *jazz* é um **como** (...) pretendo dizer, acima de qualquer coisa, que um texto seja bom ou ruim tem mais a ver com **como** do com **o quê** (POSSENTI, 2009b, p.103 destaques do autor).

Solidários à interpretação do texto supracitado e tentando, da melhor forma possível, dar um rumo mais direto à dissertação, perguntamos: quais seriam os aspectos e os elementos pertinentes, sob o mirante discursivo, para a análise e a interpretação de um “como” das condições de possibilidade enunciativas em romances, contos, poemas etc.?

Arroladas as primeiras argumentações e essa questão inicial, cremos na hipótese de que, para se pensar o chamado “como” das condições de enunciabilidade de uma obra literária, teremos de analisá-la tal qual um dispositivo enunciativo de comunicação verbal, relacionando os discursos empreendidos nesse dispositivo ao que lhes dá validade em um campo pertinente aos posicionamentos de criação de locutores que neles se inscrevem, bem como à cena enunciativa que lhes fornece o aporte de condições de existência do próprio texto como gestor de um contexto.

Para tanto, mobilizaremos os pressupostos teóricos da Análise do Discurso, sobretudo os de orientação francesa e os empreendidos por Dominique Maingueneau a respeito do discurso literário, a fim de buscar análises capazes, em alguma medida, de responder e apreender marcas discursivas do texto literário que é o material de análise de nossa pesquisa, **Cadeiras proibidas** (1976), do autor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão. Primando esta obra como dispositivo enunciativo de comunicação, levaremos em conta, portanto, um “como” foi possível ao livro aparecer durante um dos piores e mais repressivos momentos da história político-social do Brasil, a partir da gestão textual-discursiva de um contexto em que as manifestações individuais ou coletivas, sobretudo as que questionavam a pertinência da Ditadura Militar, estavam sob forte vigilância e repressão.

Essa abordagem analítica de **Cadeiras proibidas** (1976) será feita mais acuradamente por meio de duas possibilidades interpretativas:

- 1) A primeira das possibilidades liga-se às construções autorais, com posicionamentos e lugares fronteiriços, utilizadas na pena criacionista do escritor, o que será mais detidamente visto no aporte de um termo-conceito chamado de paratopia.
- 2) A segunda possibilidade enverga-se justamente em um “como” é mobilizada a cena enunciativa em um tipo de discurso, o literário, em certo gênero e com o engendramento de

uma cenografia (sendo esta categoria com mais ênfase) do material de análise em que debruçaremos nossas análises.

Ao longo da dissertação, faremos a fundamentação teórica dessas duas possibilidades. Entretanto, adiantando um pouco com uma breve *blitz* teórica, essas hipóteses de trabalho são tentativas, conforme a proposta de mobilização discursiva do objeto literário em que militamos, de elucidar que não existe um fora e um dentro textual. O que há, na verdade, é um modo imbricado da materialização do discurso no plano enunciativo, no posicionamento do escritor dentro de um campo, organizando-se em formas de criação dos sentidos no texto e fazendo-se, com isso, a própria gestão de um contexto, o que culminará, por sua vez, nas próprias condições de possibilidade do surgimento do dispositivo enunciativo com o qual trabalhamos, o livro **Cadeiras proibidas**.

Essas possibilidades não são estanques. Ao contrário, elas se interligam em muitas formas, tangenciando, em alguma medida, as posições de autoria, matizadamente a partir da noção de paratopia, isto é, com o escritor a utilizar-se de lugares de criação pertencentes a situações-limites, fronteiriças, diante de um momento social e de um posicionamento no campo literário, causando certo ruído na condição de possibilidade na formação textual dos contos de **Cadeiras proibidas**.

Além disso, esse empreendimento nos faz tentar avaliar como o engendramento da cenografia, sobretudo, nos contos de **Cadeiras proibidas**, permite aos possíveis destinatários dessa obra algumas maneiras de aderirem ao universo de sentido da trama narrativa, vista numa ambivalência, numa oscilação – mais precisamente numa difusão – entre um gênero mais ligado a coerções de uma crônica sobre um fato prosaico e diverso qualquer, possivelmente estruturado no cotidiano por um lado e, por outro, num gênero fantástico, com elementos mágicos, estranhos, insólitos e surreais de alguma forma mais rígidos, em se tratando de este tipo de utilização genérica em que se lança mão do mágico, do fantástico, do insólito ser largamente usada pelo fazer literário. Cabe acrescentar, ainda, que essas duas possibilidades e as categorias analíticas que a elas se unem são estreitamente ligadas ao discurso literário enquanto discurso constituinte.

Por meio dessa frincha teórica, lançamos a toda sorte a empreita de tentar responder às hipóteses erigidas. Todavia, antes de dar entrada às possibilidades teórico-analíticas, falaremos um pouco mais do material de análise mobilizado, o qual se trata, conforme adiantamos, do livro **Cadeiras proibidas**, de Ignácio de Loyola Brandão.

O livro elencado para o trabalho é uma coletânea de contos escrita desde o ano de 1971 em jornais e em periódicos brasileiros, tais como *Última Hora e Pasquim*, até a sua publicação editorial em 1976. Sob uma perspectiva estritamente teórico-literária, a obra é habitualmente inserida por manuais de literatura dentro gênero literário chamado de realismo mágico, ou maravilhoso, o qual seria uma tipologia de narrativas do realismo fantástico moderno. Esse tipo de estrutura literária circulou com certa normalidade durante a formação da cena contista brasileira dos anos 1970, que contou com alguns escritores, tais como Victor Giudice, J.Veiga e o próprio Ignácio de Loyola Brandão. Investido, portanto, pela pena desses vários escritores, o gênero literário propiciou a autores e interlocutores das obras refletirem e refratarem os absurdos cotidianos por meio do fantástico, do surreal e do insólito racionalizado. A trama narrativa é quase sempre recriada de maneira bem elaborada, engendrando boa parte dos textos com peculiaridades de diversas ordens, tanto de gênero quanto de conteúdo. Além disso, utilizando-se dos trajetos dos personagens, principalmente em narrativas curtas, como os contos e as crônicas – embora presentes também em romances mais longos e densos –, os textos condensam, estranha e absurdamente, fatos cotidianos aparentemente sem muita importância, mas que trazem consigo grande carga crítica e ideológica, sobretudo do comportamento social da época e, mais ainda, tal como tentaremos explorar, de lugares de posicionamento que vão aos limites sociotemporais de uma sociedade. Assim, sujeitos-personagens comuns ganham em seus comportamentos psicológicos e sociais algumas distorções de certa maneira impressionistas e surrealistas, ou insólitas, no entanto condizentes com a realidade truculenta e degradante daqueles que lutam por suas liberdades e direitos, nos mais distintos períodos. Ainda especulando sobre as tratativas teórico-literárias, segundo Tzvetan Todorov em seu livro **Introdução à literatura fantástica** (2007e), obra que figura dentro de um quadro interpretativo das teorias literárias de base estrutural, uma explicação teórica que abordaria, em alguma medida, explicações para o gênero de **Cadeiras proibidas**, admitindo-o estritamente ligado a um gênero formal literário, seria a de que nessa expressão literária existe “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2007e, p. 31). Contudo, essas hesitações se desenvolveriam na trama narrativa sendo expressas pelas vozes dos personagens – sobretudo por meio da voz do protagonista ou do personagem-narrador (que em **Cadeiras proibidas**, diante de nossas hipóteses, chamaremos de narrador-testemunha na explicação da cenografia) – que acabariam por contagiar e inserir o leitor nesse invólucro. O leitor, por meio dessas hesitações, constitui a marca principal das

narrativas fantásticas, sendo que existem três condições essenciais na composição da narrativa fantástica, isto é:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Essas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 2007e, p. 38-39)

Por essa régua teórica, portanto, os contos do livro **Cadeiras proibidas** estariam estruturados em narrativas de situações cotidianas de pessoas no ambiente urbano não especificado, no que tange a descrições geográficas, refletindo a vida comum, complexa em sentimentos e pensamentos, que envolvem o leitor por meio desse engendramento.

Entretanto, como pretendemos ver sob uma dupla possibilidade o “como” do livro **Cadeiras proibidas** – isto é, pensá-lo como um dispositivo enunciativo criado sob a perspectiva paratópica e criado sob o engendramento de certa cenografia balizada por um discurso literário –, remeter a estruturação dessa obra unicamente a interpretações de gênero, sobretudo este sendo visto na imanência de sua constituição, parece não atender correta e totalmente a nossas possibilidades sugeridas. Ou seja, consagrar o estudo do gênero fantástico a esse mirante teórico que descreve o gênero encerrando-o em um conjunto de classificações seria subentendê-lo num aspecto mais estabilizado, tratando seus sentidos numa resignificação dada exclusivamente por meio dos tempos, sem pensá-lo, assim, ante suas reais condições de produção nas interações sociais de comunicação entre indivíduos, jogando essas manifestações genéricas à vontade de um grupo de autores e suas visões de mundo, num único polo, juntamente com uma grade interpretativa da qual participariam literatos e críticos que ora remeteriam os textos investidos sob essa cena genérica de um universo “surreal” a estudos mais sociológicos ou psicológicos, ora fariam uma análise mais formal-estrutural, em que contaria a ordem imanentista do texto, para fechá-lo em um rótulo classificatório.

Militando de outra forma para entender a reaparição desse gênero na conjuntura histórica que estamos a analisar, poderíamos pensar num conjunto mais amplo de possibilidades, que não dissolvesse fundo contextual-histórico de uma forma enunciativa, tampouco como a vontade criadora de um sujeito-autor que se tranca num quarto de uma casa

na montanha durante certo tempo para se constituir como escritor representativo desse gênero. É preciso analisar discursivamente os modos enunciativos que compõem a dada cena literária, como a cenografia trabalha as oscilações ou as difusões possíveis do plano enunciativo, as marcas linguísticas, a forma de adesão dos destinatários, a gestão de contexto³ pela criação em lugares paratópicos, entre outras coisas. Ou seja, aquilo que possibilita a “estranha” irrupção de certos textos em momentos distintos relaciona-se a quais são suas condições de produção específicas e que discursos, gêneros, sujeitos e práticas discursivas são fiadores dessa existência irrompida. Sem pensarmos nessas condições de acontecimento da literatura (e os gêneros específicos de sua cena enunciativa), apreenderíamos os sentidos dos textos e seus gêneros com o que a analista do discurso Eni Orlandi chama de conteudismo:

O conteudismo tal como o venho definindo [...] resulta do fato de que há uma injunção à interpretação e de que exercemos essa injunção (tudo tem de receber um sentido) pelo hábito de definir os sentidos pelos seus conteúdos (como evidências): o que “x” quer dizer? Esse hábito, no entanto, é o resultado de uma construção, historicamente determinada, da nossa relação com a linguagem em que estão em causa o sujeito como intérprete (na sua relação com o “saber”) e o sentido (em relação com as coisas).

Daí resulta o que chamamos de “perfidia da interpretação”: [...] o fato que consiste em considerar o conteúdo (suposto) das palavras e não – como deveria ser – o funcionamento do discurso na produção de sentidos. Levando em conta esse funcionamento é que podemos perceber que o sujeito que produz linguagem e a exterioridade que o determina marcam (isto é estão presentes em) toda a produção de sentidos. (ORLANDI, 2007c, p.95)

Pela abordagem calcada na argumentação literária, os sujeitos, as relações sociais que eles mantêm entre si e com o mundo onde vivem e as ideologias que os interpelam não são relacionados às condições institucionais de possibilidade de sua produção, num campo determinado nem em sua cena enunciativa como realização ou motivação material e histórica, ou, ainda, como efeito de sentido que se queira materializar a gestão de um contexto diante dos vários discursos que circulam num dado espaço e se confrontem muitas vezes. Discursos estes em que muitas vezes os sujeitos são chamados a se inscrever e, com isso, historicizar-se pelas práticas discursivas.

Em contrapartida, um estudo ancorado pelo discurso ofereceria dispositivos de ruptura com esse quadro interpretativo ligado a uma hermenêutica fechada que busca um sentido oculto (um mascaramento ideológico, por exemplo) e que seja “o sentido”, temático e

³ Contexto aqui utilizado como fundo especificamente. Num dado momento histórico que recobre um lugar, o contexto seria um todo pleno de sentidos não literários e não linguísticos presentes na obra.

único, anulando, por este gesto, outras possíveis interpretações, excludentes da materialidade histórica que perpassa em imbricamento – plano enunciativo e plano discursivo – as criações feitas pelos seres sujeitos, pautadas na ampla e dialógica relação homem e mundo. Assim:

Para a análise de discurso, não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. No entanto, o modo como as ciências sociais e humanas concebem a ideologia é ancilar à perfídia interpretativa. Ou seja: [...] visam aos conteúdos ideológicos, concebendo a ideologia como “ocultação”. [...] Ora, se não nos prendemos aos conteúdos, podemos procurar entender o modo como os textos produzem sentidos e a ideologia será então percebida como o processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria, no entanto, como a interpretação necessária, e que atribui sentidos fixos às palavras em um contexto histórico dado. (ORLANDI, 2007c, p.96)

O que queremos retratar não é uma possível “falha” epistemológica das teorias literárias, estruturais ou históricas, e sim que, diante das nossas pretensões analíticas, vamos tentar a literatura por outro mirante, o discurso, utilizando-a como um dispositivo enunciativo de comunicação, com suas condições de possibilidade ligadas a uma cena enunciativa e à materialização discursiva específica; para isso, faz-se necessário, ao nosso olhar, obviamente, um deslocamento teórico do objeto literário em questão para os estudos da teoria do discurso.

Quanto ao autor do livro material de análise da dissertação, trata-se de Ignácio de Loyola Brandão, que é nascido na cidade de Araraquara, estado de São Paulo. Este escritor e atualmente jornalista começou suas publicações no jornal araraquarense *A Folha Ferroviária*, em 1952, num artigo com o qual faz uma crítica do filme **Rodolfo Valentino**. Desde então, passou a escrever reportagens, críticas de cinema e entrevistas em outro diário de Araraquara, *O Imparcial*. Em ascensão autoral e jornalística, mudou-se para São Paulo, no ano de 1956, e começou a trabalhar no jornal *Última Hora*. Em meados da década de 1960, publicou seu primeiro livro, as narrativas contistas de **Depois do sol**, 1965, criando seus primeiros espaços no campo literário. Brandão passou, então, a transitar em dois universos, o jornalístico e o literário. Tornou-se, em 1968, redator da revista *Cláudia*. Ainda nesse ano, publicou **Bebel que a cidade comeu**, primeiro livro do gênero romance, que mais tarde seria adaptado para os cinemas. A partir desse momento, a carreira na literatura passou a ser reconhecida, deslançando pela crítica e pelos interlocutores, coadunando o auge até aquele momento em seu romance **Zero**, em 1974, na Itália, e 1976 no Brasil. Pouco tempo depois de ter sido publicado, **Zero** foi censurado pela ditadura militar, o que na época falava mais de perto aos interlocutores de seus escritos, haja vista que destoar do Estado ditatorial opressor era um ato de coragem e de busca por liberdade, um grito textual ecoado por poucos, mas

desejado por muitos. E o conteúdo temático, por assim dizer, de **Zero** não se furta de criticar, à sua maneira mordaz e estranha, as mazelas sociais daquele período histórico. Contudo, na Itália, local de sua primeira publicação, livro e autor figuram em importantes comentários e prêmios literários. Em 1976 também se deu a publicação de **Cadeiras proibidas**, livro no qual o escritor reuniu contos publicados, no mais das vezes, como crônicas em jornais e revista em que Brandão era periodista. Para Brandão, **Cadeiras proibidas** é visto da seguinte forma:

Nos anos setenta, a situação brasileira me parecia bastante irreal. Ainda parece, hoje. No entanto, era diferente naquela época, com o regime ditatorial, a censura, o amordaçamento geral. Eu via os jornais contemplando uma realidade e estampando outra. Como jornalista era testemunha de fatos que não podia exprimir. Portanto, observava a realidade sendo distorcida e uma outra sendo fabricada, impingida. A percepção desta situação me levou à descoberta (óbvia) de que *as coisas eram, mas não eram*. E, desta maneira, na observação do dia a dia, foram surgindo as histórias que compõem *Cadeiras proibidas*. Um mundo alucinado, em delírio, parecendo fantasia, mas na verdade apenas a máscara. Cada conto de *Cadeiras* deve ser lido de diferentes modos, sempre procurando o que há por trás. Não existem contos “inocentes” neste livro. A primeira edição teve 24 histórias e a segunda 32. De uma edição para a outra, não só acrescentei textos, como modifiquei o arranjo deles, fazendo a divisão hoje existente: Cotidiano, Corpo, Clima, Mundo, Indagação, Descoberta, Ação e Vida. Na segunda edição, um pequeno posfácio dizia: “Enquanto perdurar no Brasil uma situação onde a realidade parece mais absurda que o próprio absurdo, esta obra continuará a crescer, com histórias dentro do mesmo clima. Tomara um dia eu possa encerrá-la”. Hoje, em 1987, o Brasil modificou um pouco. No entanto, eu diria que *Cadeiras proibidas* é um livro que ainda não se fechou. (BRANDÃO, 1996b, p.72-73)⁴

De nossa parte, entre outras coisas, o que motivou a usar esse livro como material de análise, além de crermos nele existir um excelente conteúdo analítico, bem como existir uma predileção pelo gênero, foi o período em que ele foi publicado, o Brasil do período ditatorial. Nesse período do Brasil, o ano de 1964 marcou o início da ascensão militar ao poder governamental. Após um conturbado momento de transição, houve a chamada Revolução ou Golpe de 64, iniciada primeiramente com a deposição do até então presidente João Goulart e, posteriormente, exílios, assassinatos e torturas dos dissidentes do regime golpista. Esses acontecimentos trouxeram diversas dissoluções de dispositivos legais e de direitos constitucionais por meio de atos institucionais, que, no desenrolar dos anos, se consolidariam como dispositivos de manutenção da ordem vigente. A partir disso, os grupos sociais ou os indivíduos que não comungavam com os ideais pertinentes ao senso crítico comum e que se distanciavam do pensamento ideológico dominante tiveram silenciadas suas

⁴ Aos leitores que desejarem mais detalhes da vida e da obra de Ignácio de Loyola Brandão recomendamos acessar seu *site* pessoal: <http://www.ignaciodeloyolabrandao.com/>. Acesso em: 26-1-2011.

formas tradicionais de expressão e também quaisquer outras manifestações socioculturais dissonantes da chamada conduta correta. Não era mais possível expressar-se abertamente nem da maneira com a qual se quisesse ou habitualmente constituísse a práxis dos debates políticos e sociais. Embora esse não tenha sido o primeiro nem o único período da história brasileira em que houve repressão aos discursos que questionavam as práticas ditatoriais⁵, o contexto específico que queremos retratar foi mais repressivo (mais prisões, mais assassinatos, mais exílios etc.). As vertentes sociais de cunho ideológico comunista, ou próximo disso, ou quaisquer outros posicionamentos entendidos como subversivos ao regime autoritário foram alvo dos ataques repressivos e também severamente reprimidos, culminando na maioria das vezes com assassinato dos dissidentes. Este comportamento dos militares – caça aos subversivos – também serviu de alibi para a manutenção dos discursos utilizados como prerrogativa e como *slogan* doutrinário na realização, na manutenção e na execução do golpe. Diziam estes: “combater os subversivos e conter o avanço comunista”. Com isso, a necessidade de se encontrarem outras formas de expressão e de não sofrer censuras prévias ou mesmo as censuras de interdição (confiscos, prisões etc.) aumentou, principalmente, a partir de dezembro de 1968, com o decreto do ato institucional número 5 (AI-5). Depois desse ato, o congresso foi ditatorialmente colocado em recesso e houve a consolidação da chamada “linha dura” militar no poder, que marcaria, por sua vez, os 1970 ou “Anos de Chumbo”. Dessa maneira, os militares apertaram ainda mais o cerco aos chamados subversivos da ordem. Muito em razão desses eventos, foram comuns no período manifestações artísticas construídas sobre um humor mais refinado, irônico, bastante contextual.

Assim, no capítulo 1, por meio da configuração da dissertação, trataremos a construção de um percurso mais ligado ao campo historiográfico das abordagens literárias, no qual tentaremos remontar epistemologias que estudaram ou ainda estudam o objeto literário. Esse percurso, além de ser de fundamental importância para nossa formação enquanto analista do discurso literário, é exposto para traçar o percurso epistemológico que leva à fundamentação discursiva que queremos demonstrar aqui, inclusive ligada ao âmbito literário, o que significa dizer que esse percurso desembocará na concepção do discurso literário como discurso constituinte, que é a proposta de Dominique Maingueneau, principalmente, em seu livro **Discurso literário** (2006b). As abordagens das outras teorias serão feitas segundo a apreensão do linguista francês, que utiliza como *corpora* textos de obras literárias francesas,

⁵ Essa referência a outro período repressivo pauta-se no Estado Novo (1937-1945), acontecimento que se deu durante o governo do presidente Getúlio Vargas.

sobretudo, publicadas entre o século XVI e XX. Portanto, uma abordagem indireta de nossa parte. Disso queremos reter é que a abordagem teórica ao objeto literário dedicada não se inicia por meio dos estudos discursivos, quer como os de Maingueneau, quer como outros pesquisadores da AD, e que o discurso literário se fundamenta em bases específicas de localização tópica, isto é, garante-se e é garantido numa validação institucional, discursiva e enunciativa. Além disso, os textos literários durante muito figuraram à margem na disciplina de estudos discursivos de orientação francesa, tal como reclama o próprio Dominique Maingueneau.

No capítulo 2, mobilizaremos uma argumentação que tenta responder aos anseios analíticos da dissertação. Retiraremos os *corpora* de análise diretamente de **Cadeiras proibidas** e os colocaremos para reflexão teórica e analítica diante das perspectivas de criação e posicionamentos nos lugares paratópicos e engendramento da cenografia, difusa por hipótese, a partir da cena enunciativa da obra.⁶

⁶ É preciso fazer uma observação, pois, conforme Ignácio Brandão adiantou em palavras supracitadas, há pelo menos três versões editoriais diferentes de **Cadeiras proibidas**. A organização editorial que mobilizamos nesta dissertação é a elaborada a partir da segunda edição de 1979 e impressa pela editora Codecri, ligada ao periódico **Pasquim**. Essa mobilização se deve primeiramente à possibilidade do alcance de um *corpus* maior para análise, pois a segunda edição reúne 6 contos a mais que a primeira edição; em segundo lugar, a configuração feita após 1979 é a que mais ou menos se mantém atualmente, sendo que é a partir dessa mesma segunda edição que foram inseridos alguns contos clássicos da obra de Ignácio Brandão, tais como *O homem do furo na mão*, conto este que não poderíamos deixar de fora de uma discussão sobre o livro. Como não há perdas de edição e revisão no corpo textual, apenas o acréscimo de mais contos – além dos feitos na segunda edição em diante –, mantivemos a análise dos *corpora* com uma edição de 2003. Nas edições da Editora Global, a partir de 2003 e mantendo-se até os dias atuais, há, conforme apontamos, a inserção dos contos *A jovem que não quis atravessar a rua*; *A jovem que trocava as letras*; *A jovem que desejava entender a utilidade*; *A mulher que contava portas*; *A noiva que esperava a trágica notícia*. Todavia, eles não farão parte dos nossos *corpora* de pesquisa.

Capítulo 1: Entremeios teóricos da literatura e do discurso

1.1. Análise do discurso: terraplanagem da fundamentação teórica

Falamos no conceito de discurso em si, numa visada mais ampla, e de discurso literário, ligado a uma obra mais especificamente. Sendo assim, neste ponto da dissertação, faremos uma abordagem mais apurada acerca de como estamos interpretando essas acepções de discurso no trabalho. Para tanto, acreditamos na necessidade de um percurso histórico, quer para o discurso tal como concebe a análise do discurso de orientação francesa, quer para o discurso literário como discurso constituinte na visada teórica de Maingueneau. Seguindo ainda a trilha deixada por este teórico francês sobre as condições de possibilidade de formação do discurso literário – em que estão envolvidos autor, campo, instituição, circulação, possíveis interlocutores, enfim, toda gestão de contexto que pode envolver a obra –, traremos a configuração das possibilidades teórico-metodológicas para trabalhar o objeto literário enquanto discurso constituinte.

Discurso, numa acepção estritamente vernacular, seria um enunciado oral ou escrito que supõe, numa situação de comunicação, um locutor e um interlocutor. Entretanto, numa visão mais ampla, de acordo com Possenti (2007b), discurso, para as distintas interpretações, sobretudo as das ciências humanas e sociais, parece reivindicar algo a mais, um exterior/extra. Mas, afinal, qual é a concepção de discurso para a análise do discurso? Colocaremos em suspensão essa primeira pergunta para argumentar e depois retomá-la. Cronologicamente, a teoria do discurso que queremos empreender – a saber, a análise do discurso de orientação francesa, ou chamada escola francesa de análise do discurso – busca suas bases teóricas em reflexões oriundas do final dos anos 1960, mais especificamente a partir de 1969, com o texto fundador da AD intitulado **Análise automática do discurso** (alinhado AAD-69). Nessa conjuntura específica, as primeiras indagações – que ainda hoje ecoam nos estudos da teoria do discurso – apareceram, vindas principalmente das reflexões críticas de Michel Pêcheux, um de seus fundadores, acerca da linguística e das ciências sociais. Em um primeiro ponto, diríamos que a AD surge de um projeto com objetivo político, derivado de um dos “tentáculos” do althusserianismo. Outro ponto a se estabelecer como força motriz à construção da AD, ligado também a este primeiro, é o estilo cultural da sociedade francesa, na qual, em suas práticas escolares e acadêmicas, o texto literário foi desde muito tempo, conforme veremos no tópico sequencial, um elemento privilegiado, algo

em certa medida bastante parecido ao caso do Brasil. Sobre essa explanação ainda, a AD se inscreveria como um dos braços militantes para a substituição das explicações escolares aos textos⁷.

Uma das primeiras questões apontadas por Michel Pêcheux confrontar-se-ia diretamente com a abordagem dispensada ao tratamento da interpretação semântica dos textos, isso porque, antes de a linguística se constituir como a moderna ciência que trata do estudo da linguagem, instituindo como marco histórico o **Curso de linguística geral** (1916), de Ferdinand de Saussure, estudar uma língua, na maioria parte das vezes, era apreendê-la em textos, ligando-os, por sua vez, a elementos de naturezas distintas, ora sob o crivo de gramáticos, ora sob o conteúdo do percurso escolar. A filologia era a epistemologia autorizada a levantar questões que possibilitavam aos textos padrões de estudos e entendimentos. Naquela época, perguntas do tipo “Do que trata esse texto?”, “Ele está de acordo com as normas da língua na qual foi escrito?”, “Qual é a regra/regularidade desse tipo de texto e desse autor?”, “Quais são suas ideias principais?” bradavam forte nas interpretações. Essas questões se correlacionavam tanto aos sentidos do texto quanto às estruturas normativas. Os estudos filológicos as conjuravam simultaneamente, e os elementos sintático-semânticos eram julgados como formas que determinavam os sentidos do texto. Ainda antes do tempo de Saussure, o estudo gramatical e semântico era o meio de se chegar a uma boa e correta compreensão textual: a ciência da linguagem pretendia-se ao mesmo tempo como a ciência da expressão e a ciência dos meios dessa expressão.

Entretanto, a partir da publicação de **Curso de linguística geral**, a linguística passou a organizar-se enquanto ciência, calcando seu escopo epistemológico nas estruturas dos sistemas da linguagem, fundamentando-se no seu objeto de estudo, a língua, esta não concebida em uma relação com o exterior, mas na estrutura interna de um sistema imanente em si, dotado de signos, que, por sua vez, são constituídos de significantes e de significados. Para Saussure, esses signos definem-se nas funções e nas relações que estabelecem entre si, sobretudo quando tratados sob a noção de valor que um signo mantém com o outro. Um signo é o que outro não é. Outra noção formulada por Saussure é a que se refere às dicotomias da língua. Dentre elas, observam-se sincronia/diacronia, sintagma/paradigma e, sobretudo, língua e fala. Isso porque Saussure deixa, para a fala, o individual, o subjetivo, e, para a língua, o

⁷ Para dar conta melhor e mais completamente de uma abordagem historiográfica, sugerimos a leitura da obra **Inquietação do discurso** – (Re) ler Michel Pêcheux hoje. Campinas, SP: Pontes, 2003b, de Denise Maldidier, cuja tradução brasileira é de Eni P. Orlandi.

social, que, naquele momento, era o objeto de estudo, pois poderia ser apreendida num sistema geral de significação. Assim, essas significações, embora aparentemente subjetivas e com relação no mundo, dentro desse sistema de estrutura fechada da língua, não foram estudadas especificamente. A partir dessa última dicotomia é que se formaram as diferentes vertentes e os grupos de pesquisa ora ligados aos estudos da língua, ora ligados aos estudos da fala, mas todos com distinções em seus escopos. Com esse deslocamento feito pela linguística saussuriana, visando ao grau máximo de cientificidade para seus estudos, separaram-se, em alguma medida, as práticas do uso da linguagem das teorias da linguagem.

Dessa forma, temos que a língua pensada como um sistema deixa de ser compreendida enquanto um lugar de expressão do sentido. Todavia, não sendo assim, ela se tornaria, segundo os paradigmas de cientificidade, um objeto cujo funcionamento a ciência não poderia descrever. Para os rigores da cientificidade, sentido liga-se de uma forma ou de outra à “contaminação” do elemento subjetivo. Com isso, o texto – movimento das operações entre sujeitos no uso da linguagem – deixa de ser um objeto pertinente ao estudo da ciência da linguagem. Ele é uso, circulação e veiculação de dizeres, sentidos, acidamente inapropriado a partir do deslocamento ou do corte da ciência da linguagem para um estudo das suas profundezas semânticas. Eis o que o corte saussuriano deixou à sombra dos estudos semântico-textuais.

No horizonte, Pêcheux vislumbra, portanto, uma mudança de terreno para os estudos do texto. Contudo, não haveria possibilidade de estudar, sob as mesmas bases fonéticas e morfológicas, o campo de significação de um texto, compreendido em seu todo e atrelado a uma prática discursiva.

Embora pareça, a análise do discurso de segmentação francesa não é uma extensão natural da linguística que, com o já mencionado corte saussuriano para a constituição de um objeto apto à cientificidade, desinteressou-se por questões de estudo textuais. A análise do discurso é apresentada (apresenta-se?) vez ou outra como uma forma teórica e metodológica de superação da filologia, que ora ligava-se a “escavações” de fragmentos textuais das sociedades, tal como adornos e utensílios do passado remoto do homem, ora ligava-se a uma hermenêutica estilística, bem como à superação das diversas linhas de análise do conteúdo empreendidas nas ciências humanas e sociais. Tendo sido companheira no mesmo berçário de outras vertentes diretamente ligadas ao estruturalismo e à

nova crítica⁸ francesa da literatura, porém dando seus primeiros choros já ao final dessas teorias e desses métodos, a AD não se furtou em utilizar a linguística para suas análises de texto. As críticas à filologia por parte da AD pautam-se justamente na concepção de que os elementos da materialidade linguística não servem apenas para reparar possíveis ambiguidades e obscurantismos do entendimento das primeiras interpretações de textos; ao contrário, o lado linguístico da AD junta-se ao seu escopo de estudo para fazer parte de um complexo processo de interpretação dos sentidos. Quanto aos estudos de análise do conteúdo, a AD os vê quase com as mesmas “mancadas” teóricas. A crítica maior recai sobre a ideia de as palavras se ligarem diretamente às coisas, como se a língua não fosse de forma alguma palco de representações além das morfossintáticas, tais como a ideologia e a história.

Aparentemente, ao argumentar nessa linha, a AD surge de uma falta. Isso pode ser visto como uma meia verdade, pois “esta escola não surgiu da constatação de uma falta, como se o saber fosse um imenso mapa do qual bastasse ocupar os espaços ainda virgens. De fato, é pelo cruzamento de interesses de diversas ordens que um domínio de investigação original pode emergir.” (MAINGUENEAU, 1990a, p.66). Portanto, se num primeiro núcleo, mais rígido, a AD associava-se com a linguística, o que lhe escapava necessitava, portanto, de outros campos epistemológicos de base. Dito de outra maneira, uma junção pluriepistemológica foi trazida de seus núcleos exteriores para ainda tratar a questão do significado do texto. Esses núcleos em princípio estrangeiros são o materialismo histórico, de Louis Althusser, e a psicanálise, de Jacques Lacan. Aqui, costura-se ao tecido da ideia inicial que argumentávamos sobre a AD como grande projeto político sob os auspícios do althusserianismo⁹, qual seja, empreender a releitura de **O capital**, de Marx, sob formas estruturais. Dessa releitura, houve ainda uma segunda, a do sumo conceito althusseriano: ideologia. Esta ideologia foi estudada não só como idealizações imaginárias, mas como base material nas relações sociais, vistas num modo de produção específico, que era o materialismo histórico, e, a partir da teoria de aparelhos ideológicos de Althusser¹⁰, surge certa confluência entre linguística e materialismo histórico da seguinte maneira: como a ideologia deve ser estudada em sua materialidade, a linguagem apresenta-se como palco privilegiado de sua

⁸ As primeiras aparições do termo nova crítica se devem, segundo Terry Eagleton, em **Teoria da literatura: uma introdução**, 2006, ao movimento surgido no final dos 1930 até o final dos 1950 nos Estados Unidos. Outro ponto a ressaltar é que a nova crítica francesa se constituiu de um movimento de reflexão e crítica literárias a partir dos anos 1960.

⁹ Maingueneau (1990a) comenta que a ligação da AD é com o althusserianismo, pois foi uma forma vulgata que influenciou os estudos da teoria do discurso da escola francesa, e não a própria filosofia de Althusser.

¹⁰ Teoria que será argumentada em breves linhas no decorrer desta dissertação.

irrupção, ou seja, uma via por meio da qual se pode apreender o funcionamento da ideologia. O homem pertence a uma história real que não lhe é posta em transparência nem ele a domina. Assim, conjugam-se história e língua, mas de maneira prática ou de forma material, tendo como ponto de apoio a produção de sentido dentro dessa visada teoria linguístico-histórica.

Inserido nesse projeto político althusseriano, Pêcheux tece e articula suas críticas em relação à linguística pós-saussuriana – limitada ao objetivo – propondo uma teoria do discurso que teria a capacidade de fazer a leitura semântica dos textos e dos discursos aos quais se vinculariam: análise automática do discurso, em que a palavra “automática” refere-se a uma ferramenta informatizada de tratamento textual que serviria de base léxico-semântica da abordagem discursiva. Esse programa, que se filia à necessidade de ter uma ferramenta de trabalho propícia para estudar o verdadeiro dos discursos, sairia algum tempo depois com nome de Deredec. Assim, nesse ponto, discurso passa a ser compreendido tal como o empreendemos: dotado de componentes linguísticos e de componentes sociohistórico-ideológicos. É essa primeira rodovia epistemológica que a AD pavimenta, depois da terraplanagem teórico-metodológica, para seu campo de estudo social. Linguística e materialismo histórico coordenam essa parte da orientação epistemológica.

No entanto, o outro núcleo requerido pela AD vem da psicanálise lacaniana. Argumenta-se que, desde a estruturação do inconsciente freudiano, o conceito de sujeito sofreu diversas alterações. Convulsionaram-se as teorias de sujeito a partir de então. O sujeito passou a ser visto como alguém cindido entre o consciente e o inconsciente. Porém, não sem críticas, o inconsciente, por muitos debatedores, passou a ser significado como algo obscuro, logo sem dados palpáveis à cientificidade, assim sendo, portanto, sem fundo científico de apreensão. Numa tentativa de abordar com mais precisão o inconsciente – lê-se aqui o verbo precisar vislumbrando um caráter de cientificidade –, Lacan o reestuda sob os aspectos da linguística estrutural. A linguagem passa a ser identificada como estruturada da mesma maneira que uma cadeia de significantes incubados, latentes, não manifestos muitas vezes, todavia que se repetem e interferem no discurso efetivo dos sujeitos, transpassando-se para o setor consciente deles. Palavras sob palavras¹¹.

Sendo assim, tem-se um sujeito que se constitui em relação ao seu inconsciente – o lugar do Outro; um sujeito construído com e na linguagem; esta, por sua vez, uma

¹¹ Como o brinquedo infantil “bloco mágico”, no qual, por mais que se desenhe e apague no espaço propício a isso, marca-se, ou recalca-se, no fundo desse espaço as marcas dos desenhos passados.

condição do inconsciente. Portanto, é esse sujeito vindo da psicanálise que a AD toma como “tradutor” de suas aspirações teóricas. Em razão de sua constituição no outro/Outro – a ideologia, a família, a escola etc. –, tais sujeitos conceberiam textos como produtos de trabalhos ideológicos não conscientes (comparativamente ao inconsciente). A mudança de terreno toma corpo e articula-se como ruptura. Então, respondendo à pergunta inicial, diríamos que discurso, para a AD, está ligado à manifestação de uma materialização ideológica dos modos de produção e organização sociais. Nota-se que, desde a sua constituição, a AD está ligada aos questionamentos políticos de seu tempo, tratando-se, dessa forma, de uma ruptura epistemológica em relação à linguística estrutural e a seu modo de análise textual. A propósito, ruptura com os modos de apreensão de estudo.

Se o tempo, essa categoria incerta, faz modificações cruciais nos sistemas de representação da língua nas mais distintas sociedades, não deixou ileso a própria concepção teórica da análise do discurso, fazendo-a caminhar tanto para o bem quanto para o mal. Num percurso muito justo, tanto epistemológica quanto eticamente, Michel Pêcheux reavalia os suportes teórico-metodológicos da AD ao longo da década de 1970. Reavaliações e, em alguns casos, reformulações vindas de novas necessidades dos objetos do discurso, críticas de teorias contrárias, inserção de novos pesquisadores, saída de antigos, enfim, um quadro teórico que amplia os *corpora*, bem como os diversifica. Boa parte desse convulsivo movimento de revisão na AD francesa é atribuída ao *Colóquio Materialidades Discursivas*. Sobre isso, Malidier explica que:

Na virada do decênio, o colóquio “Materialidades Discursivas” marca um novo ponto de partida. O texto de lançamento do colóquio, redigido em junho de 1979, se despedia, não sem ferocidade, da “teoria do discurso” apresentada como “um fantasma teórico unificador”. Ele se endereçava “aqueles que trabalham no campo da linguística, da história, da análise do discurso, da psicanálise”, convocando a rede de suas questões em torno do “triplo real da língua, da história, e do inconsciente” A questão das materialidades discursivas era então colocada em um espaço de confronto entre disciplinas “que têm a ver com o discurso”, a análise do discurso não sendo senão uma entre elas. (MALDIDIER, 2003b, p.71).

Esses momentos ficaram comumente conhecidos como as três fases da AD: 1)1969-1975; 2) 1975-1978; 3)1978-1983. Contudo, há ainda algumas outras derivações depois desse período, que continuam até os dias atuais e que as analisaremos sob outras três vertentes. Conforme dissemos, a AD caminha não sem perdas ou ganhos, dissipando-se em,

pelo menos, três grandes vertentes depois de 1983¹². Então, uma primeira vertente seria a **histórica**, pois busca compreender as condições de emergência dos discursos; alguns representantes seriam Jacques Guilhaumou, Denise Maldidier, Jean-Jacques Courtine. Uma segunda vertente seria **linguístico-enunciativa**, que busca compreender a presença/ausência do alhures, do interdiscurso no fio do discurso, no intradiscurso; como alguns de seus representantes teríamos os próprios trabalhos herdados de Michel Pêcheux, também de Jacqueline Authier-Revuz, Eni Orlandi, entre outros. Já uma terceira vertente trataria de estudos mais **“pragmáticos”**, que, por sua vez, buscam compreender as razões pelas quais determinadas interpretações circulam na sociedade e outras não; são representantes dessa vertente seriam Simone Bonnafous; Dominique Maingueneau, Alice Krieg-Planque, Sírío Possenti.

Essa terceira vertente, na qual inscrevemos o nome de Maingueneau, ainda pode ser apreendida em dois planos básicos a princípio (MAINGUENEAU, 2006b): um uso dotado de valores clássicos para a linguística e outro dotado como uma palavra bastante taxionômica, ou seja, um termo-conceito que descreveria vários fenômenos heurísticamente falando. Esses dois planos da noção de discurso aventada pelo teórico francês corroboram em alguma medida para arquitetar aquilo que ele mesmo intui como discurso literário constituinte, conceito no qual pretendemos nos pautar para as análises e descrevê-lo mais detidamente na sequência do trabalho.

Embora se ressalte, que discurso e pragmática não se solidarizam sob qualquer ordem, é preciso salientar algumas diferenças epistemológicas entre o que nós entendemos por AD e as correntes pragmaticistas. Por quê? Porque vez ou outra se costuma dizer que os planos teóricos de Dominique Maingueneau convergem para um lado pragmático, remetendo a um segundo plano os estudos discursivos, pelo menos quanto a noções canônicas de uma AD de origem francesa e tal como ela se posta também no Brasil, o que desemboca, por sua vez, naquilo que aventamos nas três vertentes em que se derivaram os estudos do discurso, principalmente. Para isso, é relevante trazer outra observação do linguista brasileiro Sírío Possenti, feita em um artigo intitulado *Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas*, no qual abre o texto expressando “A pragmática é o verdadeiro Outro da AD” (POSSENTI, 2007b, p.363). Essa oposição epistemológica, mas também ideológica e, atualmente, histórica

¹² Essa noção de três vertentes de derivação vem em grande parte das exposições teóricas das aulas do professor, que também é orientador dessa dissertação, Roberto Leiser Baronas, da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Aqui, há, portanto, uma filiação teórica em que nos inscrevemos e tentamos levar adiante.

revela-se, como dissemos, em alguns conceitos-chave, tanto para AD quanto para pragmática. Talvez o mais exposto seja um conceito de sujeito/interlocutores. Para a pragmática, há algo da ordem da individualidade do sujeito que interage com seu outro utilizando a linguagem como ferramenta de transmissão de informação; é preciso salientar ainda aqui, entretanto, assim como o faz Possenti (2007b), que a pragmática não se subjeta à AD sem reação. É também em seu interior que se constroem diversas críticas sobre a AD.

Um analista do discurso recusa análises segundo as quais os falantes percebem, manobram, são claros ou se esforçam para sê-lo etc. (e é pago na mesma moeda pelos pragmaticistas, quando leem sobre deslizamento do sentido, dispersão do discurso e do sujeito, esquecimento nº 1 e nº 2 etc.) (POSSENTI, 2007b, p.364)

Então, essas ideias interessam de perto ao estudo do discurso, sobretudo para alinhar a teoria de discurso deste trabalho à teoria de discurso empreendida por Maingueneau (2006b): “mas falar de ‘discurso’ é também se despojar de certa concepção de linguagem e da semântica, ativar algumas ideias-força” (MAINGUENEAU, 2006b, p.40). Sendo assim, repetiremos os enunciados destacados em aspas acerca de argumentações do discurso que estão em o **Discurso literário** (Ibid., p.40-42), de Maingueneau, para, à nossa maneira, discutir e argumentar resumidamente as ideias do referido autor francês mais as nossas. Assim:

– “O discurso supõe uma organização transfrástica”. Todavia, esse fator não lhe atribui necessariamente ser superior a uma frase. Ele faz, na verdade, uma mobilização estrutural diferente da frase. Um enunciado de curta extensão, por exemplo, um *slogan* pode ser um discurso mesmo sendo composto de uma frase única. Em 2006, durante as campanhas presidenciais no Brasil, o *slogan* do então candidato à reeleição, Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), era “Lula de novo com a força do povo”. Neste *slogan* da campanha pretendia-se dar conta de toda a argumentação política presente nos quatro anos anteriores ao mandato do então presidente Lula, bem como abarcar tudo o que de mais significativo poderia conter em seu programa de governo. Ele era uma parte do todo discursivo, ou seja, nessa frase de curta extensão – que não se constitui nem em uma oração, segundo classificação mais normativa, pois não contém um verbo – resumir-se-ia o projeto político de seu programa e ainda seria algo de uma mobilização aforizante, servindo como mote de inscrições dos sujeitos, que, por diversas razões, manteriam uma relação de

identificação com a FD¹³ proposta pelo projeto político do governo. Assim como a frase “A religião é ópio do povo”, proferida por Karl Marx, em **O capital**, uma vez que esta frase ganhou conotações de grande heurística, servindo àqueles que, por motivos diversos, mesmo que não simpatizantes dos ensinamentos marxistas, utilizam-na para sustentar, por exemplo, um discurso ateu, alegando não comunhão com doutrinas religiosas. Ele foi argumentado por Marx dentro de um corpo de texto maior, que visava a explicar, sob diversas óticas, os motivos que tornariam uma religião elemento social de alienação. No entanto, é um enunciado que circulou em diversas esferas sociais para justificar questões que não pertencem, pelo menos em primeiro plano, a uma inscrição de discurso político.

– “O discurso é uma forma de ação”. Notadamente esta é uma ideia que ganhou força depois da problemática dos atos de fala, desenvolvida por Austin e, em seguida, por Searle, no universo acadêmico da filosofia analítica da Escola de Oxford, a qual argumentava que as enunciações constituem-se de atos ilocutórios, isto é, que a interação por meio da linguagem entre falantes/ouvintes são constituídas dos atos de fala que redundam em ações, modificando a relação entre esses interlocutores. Dito de outro modo, quando se diz algo, diz-se com a intenção de mobilizar alguém a corresponder certa vontade impelida no ato de linguagem proferido; uma ação que se faz direta ou indiretamente.

– “O discurso é interativo”. No tocante ao texto literário, é preciso avaliar mais de perto essa ideia de interação entre enunciadores e coenunciadores. Num diálogo face a face, marcadamente oral, fica bastante evidente a interação, na qual o turno enunciativo – em condições normais – estabelece um domínio em que cada parceiro domina seu próprio turno enunciativo. Entretanto, nem todo discurso liga-se a conversações, sobremaneira no caso literário. Sobre isso o linguista francês argumenta no seguinte sentido: “Nesses casos, é possível ainda falar de interatividade? Uma maneira cômoda de manter apesar de tudo o princípio de que o discurso é fundamentalmente interativo seria considerar que o intercâmbio oral constitui o emprego ‘autêntico’ do discurso, e que as outras formas de enunciação são usos de alguma maneira enfraquecidos” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 41). Essa consideração citada de Maingueneau só foi feita para reconstruir aquilo que ele argumenta como pertinente

¹³ FD aqui abrevia Formação Discursiva. Embora algumas vezes questionado (Cf. Dominique Maingueneau. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar edições, 2006a), o conceito de formação discursiva tem grande alcance conceitual nos estudos da AD. Aqui o utilizamos como um dado para indicar um conjunto de informações semânticas em que os sujeitos se inscrevem numa determinada conjuntura, bem como em que seus posicionamentos enunciativos são ou não restringidos, devido ao quadro de interpretação e dizeres possíveis.

a toda enunciação, o caráter de interatividade. As enunciações, até aquelas que não têm a presença de um interlocutor empiricamente constituído, partilham de algo da ordem da interatividade. Mas o que seria a interatividade de um discurso? É o que intercambia as relações de linguagem entre os interlocutores, sejam eles reais, sejam fictícios, como os da literatura; estejam eles presentes, como numa conversa de botequim, estejam eles ausentes, como uma obra literária, por exemplo. “Nenhum escritor pode desvincular-se do ‘princípio de cooperação’; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade” (Ibid., p. 41). E outra peculiaridade desse “diálogo de interatividade” entre o escritor e os interlocutores de sua obra é que cada regime de literatura, de certa forma predominante em dados períodos, investirá de um modo de exercício desse contato literário não imediato. Uma obra tal como **Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa, embora num regime literário, sobre um gênero romance de novela, com personagens, recria uma conversação, uma mobilização da língua, aparentemente impossível, sobre um falar sertanejo, recoberto por uma sintaxe marcadamente ligada às oralidades de um ambiente regional sertanejo. Em contrapartida, obras tais como **Navalha na carne**, de Plínio Marcos, e o próprio **Cadeiras proibidas**, de Ignácio Brandão, investem numa cenografia mais ao falar urbano, o falar das esquinas, das casas de família, dos postos de gasolina, dos escritórios de contabilidade etc.

– “O discurso é orientado”. Há, no discurso, um fim que o locutor deseja levar a cabo. Entretanto, existem diferentes maneiras de assim o discorrer, mesmo que sempre haja uma função em razão do destino que se quer dar ao discurso. Uma vez mais, esse aspecto do discurso, o de orientação a um destino, deve levar em consideração se tal discurso tem seus enunciados fortemente controlados, como é o caso dos livros. Nisso, há várias maneiras de os narradores das tramas literárias levarem adiante os acontecimentos contados. Em histórias consideradas infantis, há uma narração mais pausada, contando com orações geralmente sem subordinações, encerrando-se quase sempre com ponto-final. Em contrapartida, o narrador nas obras de José Saramago leva a progressão temática da narrativa de que participa quase sempre num fôlego só. Um texto de poucas pausas “formais”. As poucas pausas, o controle e a direção da narrativa vêm de um jogo cenográfico que o texto do consagrado autor português desenvolve em ligação autoral. O próprio narrador-testemunha da maior parte dos contos de **Cadeiras proibidas** tem sua forma peculiar de incorporar os coenunciadores, o que tentaremos analisar no Capítulo 2, item Cenografia. Ainda na linha dessa argumentação,

enquanto esperam na fila da padaria para comprarem pães e leite, dois sujeitos podem entoar um diálogo cheio de pausas, digressões, tomadas de turnos enunciativos; é natural nesses discursos o desvio enunciativo a cada momento. Num ritual de fé, por exemplo, num terreiro de Umbanda, existe uma narrativa dos ritos marcadamente oral, porém há turnos enunciativos bem delimitados, de acordo com a ordem dos fatos religiosos, da hierarquia de seus seguidores. Assim como, e já mencionamos, autores podem designar narrador(es) e personagem(ns) sob uma cenografia bastante próxima a enunciados orais, caso o desejo fazer; entretanto, essa cenografia da narrativa passará sob a coerção genérica em que estiver envolvida.

– “O discurso é assumido por um sujeito”. Nesta argumentação, Maingueneau se depara com um dos tópicos mais férteis da AD.

O discurso supõe um ‘centro dêitico’, fonte de pontos de referência de pessoa, tempo e espaço; mas supõe também a atribuição da responsabilidade dos enunciados a diversas instâncias usadas na enunciação. Essa separação possível entre centro dêitico e fonte de ponto de vista é fundamental para a análise dos textos ‘dialogicos’. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 42).

Nota-se com essa interpretação argumentativa a tentativa do autor em chamar a atenção para a ideia de um constante dialogismo na construção e na fonte dos textos. Ou seja, embora haja sempre um centro dêitico, alguém aqui e agora que assume a enunciação e se inscreve num discurso, boa parte do sumo de criação do dizível vem de uma memória de inter-relação com o já dito em outro lugar, noutra momento.

– “O discurso é regido por normas”. Os discursos, como toda manifestação que se faz presente em um tempo e em um lugar social, sofrem coerções que lhes impõem regras gerais – pertencentes a este lado social – e específicas pertencentes àquilo que segue a ordem de suas normas específicas. Mais especificamente, toda enunciação ligada a seu discurso justifica, em alguma medida, seu direito de representar-se tal como se mostra. Sobre isso, a inscrição genérica em que se baliza a enunciação é uma maneira privilegiada de fazer essa legitimação, já que “um gênero implica por definição um conjunto de normas partilhadas pelos participantes da atividade de fala” (MAINGUENEAU, 2006b, p.42).

– “O discurso é considerado no âmbito do interdiscurso”. Um discurso assume seus sentidos em meio a um universo de outros discursos. Análise e interpretação dos enunciados devem levar em conta a relação com outros enunciados. Gérard Genette construiu seu

trabalho nessa problemática sob a roupagem de intertextualidade e architextualidade num âmbito majoritariamente literário. Estes conceitos, pela teoria de Genette, estão interligados a uma argumentação maior: a transtextualidade, sendo que esta categoria leva em consideração diversos elementos que, de alguma forma, transcendem o texto, conforme tentamos assinalar em linhas anteriores. No entanto, conforme explica Maingueneau, as teorias que se baseiam nesses aspectos architextuais na obra literária costumam acreditar que essas relações existem com exclusividade na literatura; ao contrário, essas relações dialógicas corroboram-se em todas as atividades discursivas. E esse deslocamento de apreensão discursiva como um todo das produções textuais – aqui com um sentido amplo, pinturas, fotografias, músicas – é um elemento-chave da AD de orientação francesa, bem como um de seus avanços em relação a outras teorias que tratam dos estudos nesses parâmetros discursivo-textuais. Sendo assim, levar o estudo do texto literário a uma condição discursiva é tentar restabelecer elementos que figuram fora do eixo do criador da obra, origem esta que estaria afastada do exterior. É também levar as obras a espaços em que elas tiveram atestadas suas condições de possibilidade discursivas de irrupção.

Dessa forma, posicionar o estudo literário sob o olhar discursivo é, em alguma medida, sair do esquema imposto pelo movimento romântico cujo direcionamento recobria “direta” ou “indiretamente” uma visão de mundo da instância criadora. A enunciação literária, assim como todas as enunciações, não escapa ao lugar em que surgiu, ao momento em que seu dizível pôde se expor, a quem ela se dirige etc. Portanto, e assim sendo, o discurso literário não figuraria mais como “o” discurso acima dos demais discursos socialmente sustentados; seria, sim, um dispositivo enunciativo de comunicação, com certas peculiaridades, mas também mais um discurso a ser estudado. Há de se entender que a palavra do escritor é sempre regulada, seja em termos de norma, de instituição, de a quem se destina, o que implica, portanto, uma gestão do contexto sociohistórico, seja num âmbito mais próximo, seja num âmbito mais prolongado. A transcendência da obra, bem como a ideia de que nisso há um conteúdo a ser transmitido, não pode ser afastada de suas condições de enunciação.

Assim sendo, não se escolheu ao acaso a obra de Maingueneau **Discurso literário**¹⁴ como texto guia para este trabalho, pois, além de em alguma medida filiar-se à terceira vertente arrolada, com a qual pretendemos montar nossas balizas teóricas e tentar

¹⁴ Título da tradução brasileira, editora Contexto, São Paulo, 2006. O título original é **Le discours littéraire**.

responder às questões levantadas na introdução deste texto, **Discurso literário** traz para o centro das discussões um dos mais tardios objetos de pesquisa empreendidos pela análise do discurso, o objeto literário. Para iniciar, há de certa forma um consenso de que a obra fundadora e fundamental para entender o posicionamento deste linguista francês no campo dos estudos do discurso é **Gênese dos discursos**¹⁵. Nesta obra, o referido autor se propôs a fazer um trabalho teórico e metodológico – “sete hipóteses” de análise, mobilização e operacionalidade com conceitos do arcabouço da análise do discurso – utilizando um *corpus* que, segundo ele, no início dos anos 1980 era de certo modo exótico aos analistas do discurso na França – façamos a interpretação estendida ao Brasil. Nessa conjuntura, a análise do discurso não desfrutava da tenacidade nos centros de pesquisas, bem como do prestígio de pesquisadores da linguística, tal como se apresenta atualmente; o cenário tinha como eleitas a semiótica e a gramática gerativa, juntamente com suas co-herdeiras, as gramáticas de texto, para dizer algo certo e legítimo sobre as questões da ciência da linguagem. É somente a partir da metade da década de 1985 que os estudos levando em conta o discurso da visada teórica da AD firmaram-se em pesquisas e utilizações.

Nessa toada, **Gênese dos discursos** é uma argumentação teórica e metodológica que visava a reflexões acerca de conceitos já existentes dentro da análise do discurso e também a incursões e mobilizações analíticas utilizando-se da materialidade discursiva dos objetos. Para tal empreitada, Maingueneau toma seus *corpora* de um material de análise que deriva de pesquisas anteriores, mas que fundamentalmente ligava-se ao discurso religioso, este tomado no trabalho em toda a sua especificidade. Durante algum tempo, duas correntes religiosas, os jansenistas e o humanistas devotos, digladiaram-se pela legitimação de ser a verdadeira ordem religiosa católica sobre a Terra e, conseqüentemente, o verdadeiro representante da palavra divina. Maingueneau aproveita-se das querelas religiosas produzidas por essas correntes e analisa as constituições e as relações discursivas polêmicas – aqui tanto na linha da interação quanto na linha do atrito – que ambas se proporcionaram, formando até mesmo seu posicionamento de identificação nas práticas discursivas e nos sujeitos que a elas adeririam.

O livro **Discurso literário**, a nosso entender, retém e se compara com as argumentações expostas quando nele o teórico Maingueneau procura mobilizar e analisar um *corpus* literário em seu funcionamento e construção específicos. Não obstante, ele procura

¹⁵ Título original **Genèses du discours**. Bruxelles: Pierre Mardaga, Editeur, 1984. Na tradução brasileira, feita por Sírío Possenti, recebe o título de **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar, 2005.

elucidar um caminho teórico e metodológico para analisar esse tipo de discurso, o literário, que será em sua abordagem um discurso constituinte, fato este que tentaremos refletir com alguma melhor precisão no corpo deste trabalho. Esse movimento empreendido tenta, em primeiro plano, afastar-se das abordagens historicamente vistas dentro da teoria literária e, num segundo plano, construir caminhos teórico-metodológicos para a AD trabalhar o discurso literário em suas minúcias, algo que esta mesma teoria-disciplina já fazia e faz há mais de quarenta anos, a partir dos textos fundadores de Michel Pêcheux, no campo do discurso político, sobretudo. Alguns podem dizer aqui e acolá que esse movimento de trabalhar o discurso literário, plainando-o nas categorias analíticas do escopo da AD, existe há algum tempo e que já se encontrava presente em **O contexto da obra literária**¹⁶. De fato se existirem tais questionamentos, serão pertinentes, pois, a respeito de **O contexto da obra literária**, muitas interpretações que o próprio Maingueneau faz de algumas abordagens teóricas do **Discurso literário** vêm como certa continuidade dessa obra, inclusive o pesquisador francês se utiliza de categorias analíticas nela presentes também, tais como cena enunciativa, *ethos*, paratopia etc. Todavia, a introdução da noção de discurso constituinte – entre eles o discurso literário, o discurso filosófico, o discurso científico e o discurso religioso – faz com que essas mesmas categorias citadas mudem sua operacionalidade, adaptando-se à apreensão de um discurso que ao mesmo tempo é autoconstituinte, pois discursos constituintes autorizam-se a si em um modo de operação na memória e no interdiscurso, e heteroconstituinte, haja vista que os outros tipos de discurso buscam nos constituintes sua legitimação¹⁷. Quanto ao questionamento que trata de refletir que em AD já há estudos do objeto literário, parece-nos ainda que atualmente o tipo de discurso literário é visto diante de uma força centrípeta que desloca em grande parte o texto literário para o discurso político, tal como foram concebidos os primeiros empreendimentos da AD, ou seja, analisar o discurso político do partido comunista francês.

Dessa forma, a empresa de mobilizar e analisar um tipo do discurso em sua especificidade começa, na teoria de Maingueneau, com **Gênese dos discursos**, avaliando um

¹⁶ O título do original é **Le contexte de l'oeuvre littéraire** – énonciation, écrivain, société. Paris: Dunrod, 1993. Tradução e publicação no Brasil como **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Data esta referente à primeira edição.

¹⁷ Vemos isso, por exemplo, no discurso político, quando um locutor qualquer deste discurso se baseia no filosófico, no religioso; muitos políticos já se utilizaram de passagens bíblicas para validar seu dizer, já se utilizaram de argumentação filosófica para defender seu posicionamento ou, então, no discurso publicitário, quando, por exemplo, há alguma explicação científica para que sejam vendidos determinados remédios, determinados produtos odontológicos etc.

discurso constituinte (embora ele não leve de fato nesses termos) religioso e a relação deste em seu universo, campo e espaço discursivos, e para o discurso literário o entendemos no **Discurso literário**, que à maneira de **Gênese dos discursos** cria hipóteses de análise e trabalho com o discurso literário, ou melhor, com a apreensão de uma discursividade literária, o objeto do discurso literário no sentido mais amplo. Por essas razões, nossos esforços se construíram e fortaleceram a partir dessa obra, com a qual inclusive empreendemos a maioria das análises dos *corpora* retirados do material analítico, **Cadeiras proibidas**.

1.2. As condições de possibilidade para o discurso literário constituinte

Para pensar abordagens de um discurso literário sob o mirante discursivo, é preciso, segundo Maingueneau e onde também nos inscrevemos de muitas maneiras, contrariar duas posições atinadas à *doxa* dos que são abrigados convencionalmente como especialistas e conhecedores de literatura.

A primeira dessas posições versa no sentido de que não deve existir uma “extraterritorialidade” do fato literário; a estética e a interpretação pura do espírito da obra encontram, ora em si, ora na visão de mundo escritor, um fechamento da alma a um corpo e de um corpo a uma alma, um elo circular sem emendas, mas fechado. Diferentemente disso, a AD não se esgota em estudar apenas os chamados textos “comuns”, ou ainda fazer diferenciações de estudos entre textos de maior prestígio, textos de menor prestígio; autores mais consagrados, autores menos consagrados. A proposta de análise do discurso literário sob o escopo de um discurso constituinte, tal como prevê Maingueneau, por exemplo, desloca-se, afastando-se, da premissa de a literatura ser “o” discurso, subjugando seus efeitos de sentido a uma esfera de comunicação, com suas peculiaridades, é verdade, mas jogando, por seu turno, com a gestão de elementos linguístico-discursivos, o que se aparta peremptoriamente da concepção posta a funcionar pela estética romântica, para a qual existiriam “textos ‘intransitivos’, ‘autotélicos’, e textos ‘transitivos’, ligados ao curso da história, aos acontecimentos documentais e, acima de tudo, distantes de textos e autores reconhecidamente militantes da literatura” (MAINGUENEAU, 2006b). Tal prática, ainda argumenta Maingueneau, reside no âmago dos departamentos de Letras, sobretudo os que tiveram marcadamente influência francófona e o que, sob em muita medida, observar-se nos departamentos do Brasil Para aqueles que cursaram alguma modalidade do curso de letras – e nos incluímos sob essa perspectiva – na maioria das universidades e das faculdades brasileiras

tem-se talvez um exemplo para essa ideia de consagração da visão de mundo do autor como o ditame maior das obras, assim como estas obras serem “o todo complexo de sentido”, a partir a estética romântica, no fato de que, durante as disciplinas de estudos literários, textos, por exemplo, de Jorge Amado eram vistos como literatura “menor”, textos de pouco prestígio, assim como os de Bernardo Guimarães, Júlio Diniz, entre outros.

Longe disso, a AD não se prende a uma divisão que separaria a água do óleo ou que incitaria a repartir as duas faces de uma folha. Dizemos isso porque a divisão que se pensa existir entre textos “profanos”, pertencentes a ciências sociais e humanas, e textos “sagrados” da literatura é de certa maneira tudo que a AD tenta escapar, apreendendo, para isso, as múltiplas discursividades, ao explorar e tentar explicar, em um mesmo movimento, o texto – unidade – em toda a sua singularidade, e todas as formas que o discurso adquire, seja numa visada de pré-construídos, efeitos ideológicos, gênero do discurso, cena enunciativa, imagens de si e de outros na representação discursiva. Assim, a AD “(...) não se contenta com a mobilização de noções tomadas à Psicanálise, à Sociologia, à Antropologia etc. para ‘aplicá-las’ a textos literários: não se trata de projetar um universo (as ciências humanas) noutra (a literatura) que lhe seria estranho, mas de explorar o universo do discurso.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.38)

A segunda dessas posições diz respeito ao desenvolvimento de teorias que têm como objeto principal o discurso, e, tal como o pretendemos descrever aqui, reconfigura-se também a distribuição de “papéis”, ao dizer de Maingueneau, entre ciências da linguagem e estilística epistemologicamente e institucionalmente. Isso devido ao fato de que o estilista clássico mobiliza o arcabouço teórico da linguística para dar determinações técnico-científicas às inferências e às intuições que ele depreende de determinada obra que está a analisar. O valor heurístico, ou seja, o caminho e a validação dos sentidos buscados para o texto em análise, viria do saber intuitivo do estilista, e não da linguística, embora este analista que fala do mirante da estilística mais clássica esteja lidando com uma materialidade textual. No entanto, na perspectiva analítico-teórica em que nos inscrevemos, a da AD, portanto, busca-se uma direção diametralmente oposta: a de que a ciência da linguagem não é mera coadjuvante. Ratificamos o dito à linha anterior com as palavras do mentor teórico da perspectiva epistemológica de que falamos sobre um estudo do discurso literário:

O recurso à linguística não é mero uso de ferramentas elementares ou, como no caso do estruturalismo, de alguns princípios de organização sobremodo gerais; ela constitui um verdadeiro de investigação: em vez de se contentar em validar mediante

noções da gramática descritiva conclusões que uma compreensão sutil do texto seria suficiente para fundar, deve-se a partir de então elaborar interpretações que a intuição não seria suficiente para produzir. (MAINGUENEAU, 2006b, p.38-39)

O que a teoria do discurso nos possibilita em termos de apreensão do texto literário desloca a linguística de coadjuvante para uma das protagonistas, pois dela também virão algumas categorias para a análise enunciativo-discursiva, além de trazer consigo todos os avanços adquiridos nesse constructo teórico – pensamos aqui nos gêneros do discurso, a heterogeneidade enunciativa, os processos interdiscursivos interagindo e constituindo o fio discursivo do texto, a relação intertextual, relações anafóricas, progressão temática, enfim, com o olhar discursivo sobre o objeto literário faz-se possível a coalizão analítica num todo da obra – o discurso como um todo de suas possibilidades; todavia, o discurso sendo investido num dispositivo enunciativo de comunicação, do qual também fazem parte os textos da literatura.

A parte que se segue tentará, em breves linhas, versar sobre as teorias, e vez ou outra sobre os teóricos que antes da concepção de um discurso literário se engajaram nas tratativas do objeto literário. O percurso feito tenta desembocar na abordagem discursiva da literatura, tal como pretende à base dos estudos, principalmente, de Dominique Maingueneau.

1.3. Filologia, estilística e abordagem marxista

A filologia, que no contexto francês de estudo literário ganhou força institucional investindo seu corpo epistemológico e metodológico numa disciplina chamada de história literária, teve suas bases alicerçadas no século XIX. No entanto, os primeiros trabalhos na cultura ocidental foram iniciados em uma conjuntura bastante diferente dessa em que ela se firmou. A tentativa de remeter determinados textos literários ao contexto histórico no qual eles surgiram foram de primazia dos alexandrinos. Segundo Maingueneau (2006b), com o aparecimento de diversas formas linguísticas, bem como em razão das transformações vividas pela sociedade grega, haviam-se perdido os elementos que primeiro constituíram, principalmente, as obras de Homero e outros textos-documentos ligados a elas. Como um guia, a filologia desse período alexandrino tinha como missão, portanto, resgatar os valores desses textos e revigorá-los ao pensamento que era contemporâneo à época dos primeiros filólogos. Já a filologia do século XIX, caudatária desses primeiros movimentos supracitados, desenvolveu uma fecunda metodologia de análise e crítica textual para entender como um contexto histórico poderia fazer-se ouvir pelos textos. Mas essa busca não foi feita

exclusivamente nos textos literários, haja vista que o filólogo era tido como um auxiliar do historiador, analisando os textos – documentos de toda ordem – capazes de dizer sobre o espírito e o modo de vida da sociedade em que surgiu. Tal como um arqueólogo, que, por meio de suas escavações, compara cerâmicas, fósseis ou outros artefatos, datando-os quanto ao período de elaboração e dizendo se os traços pertinentes à sua forma são dessa ou daquela época, por um ou outro motivo, o filólogo via-se imbricado nesse caminho investigativo.

De acordo com Maingueneau (2006b, p.14), perguntas como “Trata-se de um fragmento de romance?”, “De uma narrativa histórica?”, “Por que há contradições entre as diversas versões da obra?”, “Qual era sua forma primitiva?”, “Quem é seu autor?”, “Quando e por que a obra foi escrita?” implicam um perpétuo vaivém entre o texto e seu “contexto histórico”. E em alguma medida os filólogos não se furtaram a esse questionamento. Por meio de uma visão bastante atomista, ou seja, marcadamente ligada aos pormenores de um texto – uma forma de grafia em determinada letra, um padrão de tamanho, o uso de determinada palavra, um erro na grafia, uma tonalidade diferente da tinta, a recorrência de determinada descrição, um perfil psicológico dos personagens –, buscava-se ligar múltiplos pontos aparentes dos textos a um contexto que lhes seria conveniente. A ponte entre uma realidade não totalmente explicada e o desfecho a que se pretende chegar poderia vir por meio das escrituras. Para manter esse corolário de conhecimentos, que abarcava textos vistos como a expressão de uma época e textos vistos como produto de um lugar, de uma razão de modo de existência, a filologia do século XIX movimentava-se, oscilante, entre ser uma filologia ampla e uma filologia estrita. Sob a forma ampla, pretendia-se a uma ciência da cultura, que determinaria o espírito humano; contudo, ela se ligou bastante a culturas nacionais, não tendo um caráter totalmente amplo, vinculando-se à etnografia¹⁸. A filologia ampla, ainda de acordo com Maingueneau (2006b), era aparelhada por uma hermenêutica, isto é, um composto de interpretação do texto pelos significados das palavras em que nele figuram, tentando nos documentos verbais reconstruir as sociedades que o escreveram, dando, por sua vez, a essas sociedades os textos decifrados culturalmente que eram suas expressões. Em contrapartida, a filologia estrita estava encarregada de concentrar o conjunto de técnicas utilizadas para estudar os manuscritos, datá-los, classificá-los em suas variantes. Tais práticas levaram por certo a se compor um quadro sólido de métodos e conhecimentos atinados à prática filológica.

¹⁸ Resumidamente, etnografia tem suas bases ligadas à antropologia americana e está ligada ao estudo da cultura das diversas etnias, destacando suas características antropológicas, sociais etc.

Esse duplo movimento de constituição que a filologia teve tinha suas vantagens. Segundo Maingueneau: “como a versão estrita elaborava técnicas eficientes, a filologia podia mostrar que não era apenas *flatus vocis* [palavras vazias], mas uma verdadeira disciplina; por outro lado, ao inscrever essas técnicas numa perspectiva de apreensão global da cultura, ela lhes conferia a transcendência, o componente onírico, sem a qual as instituições do saber não podem mobilizar as energias nem perdurar.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.15)

A concentração da filologia recai, sobretudo, nos textos antigos e literários, ligados à Idade Média. As produções verbais posteriores a este período histórico ficaram a cargo das epistemologias concorrentes, que no século XIX firmavam-se, cada qual em sua peculiaridade, em seus campos teóricos. É momento histórico em que as ciências da cultura: história, etnologia, direito, geografia e outras ciências sociais concorriam e contrapunham-se à ideia globalizante dos pesquisadores da filologia. Conforme nos diz Maingueneau, houve em última instância uma divisão de tarefas, em que a filologia abraçou e dedicou seus olhares aos textos antigos e aos textos literários; no outro prato da balança, as ciências humanas e sociais ficaram incumbidas de trabalhar os textos recentes e sem conteúdo estético.

Além disso, a filologia no campo da linguagem estava pressionada também por uma não fronteira com os estudos linguísticos do século XIX, já que estes estudos não excluía-m de seu escopo as preocupações com que os estudos filológicos se atinavam, principalmente no tocante a questões da etnografia que se desenvolvia em estudos linguísticos, tratando a língua como um elemento cultural. Entretanto, mesmo sendo este movimento uma invasão “territorial”, por parte dos estudos linguísticos, nos horizontes de atuação da filologia do século XIX, os textos literários ainda não eram estudados. Ao contrário da filologia que tornava o objeto literário um arquivo amplamente (re)visitado.

Ainda que existissem essas aparentes divergências, o litígio formal entre linguística e filologia estaria por vir. E chegou. Ele aconteceu a partir da consumação dos estudos pós-saussurianos, que marcaram a busca do objetivismo científico:

Depois da Primeira Guerra Mundial, o divórcio entre a linguística e a filologia se consumou; solapando com isso os fundamentos do empreendimento filológico, cada vez mais linguistas legitimaram sua posição ao dissociar o estudo da cultura e o das línguas, pensados como sistemas arbitrários.

A concentração da filologia nos textos literários foi favorecida pela vontade das ciências sociais e da linguística de delimitar preocupações estéticas, em geral associadas a um déficit de cientificidade. Ela foi também estimulada pela *doxa* romântica, que, opondo as palavras ‘intransitivas’ da literatura às palavras ‘transitivas’ dos intercâmbios verbais cotidianos (‘as palavras da tribo’

mallarmeana'), tendia a isolar as obras literárias do resto da produção verbal. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 16)

Nesse momento descrito pela citação, serão também rompidas as fracas relações entre literatura e linguística. Algo que só tomou um novo fôlego e mudou de curso com o estruturalismo literário dos 1960. Com isso, as preocupações com os elementos de ordem estética dos textos foram relegados a segundo plano, pois tais elementos eram vistos como pouco científicos, já que seriam considerados ou entrariam em discussão teórico-analítica subjetivamente por aqueles que retratavam sua apreciação.

Os estudos filológicos tiveram respaldo amplo nas faculdades de letras francesas, porque, com as obras literárias, permitia aos estudos e às pesquisas dessas faculdades debruçarem-se sobre as línguas antigas e medievais. Esse gesto abordava num só *front* estudos de contexto e de história da língua por meio das obras de determinado autor ou período histórico. A literatura era a um só tempo exemplo de como falar, de como escrever, de como ler e interpretar as obras. No Brasil, embora com certa mudança na abordagem de língua e literatura, principalmente a partir da publicação dos PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais), o ensino regular elegia os textos literários como padrão para ensino de língua portuguesa. Conforme o teórico francês:

A constituição, no final do século XIX, da 'história literária', que prosperou sobretudo na universidade francesa, consagrou a concentração da filologia no espaço literário com relação às ciências sociais. Apartada da análise textual, que foi deixada a cargo da estilística, ela também se aparta das interpretações sutis, de que foram encarregados os ensaístas. Aos criadores, estetas, críticos, ou seja, ao mundo fora da universidade, se entregou o que se vincula com o belo; aos universitários, as obras apreendidas como produto de seu tempo. A história literária é assunto de professores eruditos, de pacientes especialistas; ela faz uma cuidadosa escavação nas fontes documentais, classifica, estabelece fatos que inscreve em cadeias causais; ao assumir cunho biográfico, ela o faz a fim de levar à compreensão da época por meio do escritor e do escritor por meio de sua época. (MAINGUENEAU, 2006b, p.18)

Na citação, o autor diz que a história literária prosperou nas universidades francesas. Cabe salientar que algo semelhante ocorreu nas universidades brasileiras, mas já no século XX, e talvez não institucionalmente como uma disciplina ou um programa de história literária única e exclusivamente. Há, sim, linhas de pesquisa. Dois autores brasileiros de grande destaque seriam Alfredo Bosi e Antonio Candido, com **História concisa da literatura brasileira** e **Formação da literatura brasileira**, respectivamente. Esses dois livros servem de manual até os dias atuais em muitos centros acadêmicos, especialmente os de Letras. Não fizemos essa glosa a fim de demonstrar algo de não apreço – até porque com nossa

experiência de leitor/estudante são duas obras de grande fôlego, com diversos méritos reconhecidos – a essas obras e autores, apenas tenta-se elucidar que esses acontecimentos citados em linhas anteriores não ocorrem somente em um *locus* francês, mas ocorrem também aqui e ainda nos dias atuais.

Conforme Maingueneau (2006b), é na França que a filologia ganhou certo *status* redutor de sua amplitude, aportando em textos-documentos antigos e medievais, sobretudo os literários, algo que, de forma oposta, não ocorreu no mundo germânico. Neste mundo mencionado, tal como diz Maingueneau, as universidades gozavam de grande prestígio, criando um bom flanco para o levante da filologia, que ganhou força, por sua vez, para manter-se com ampla ambição, além de flertar epistemologicamente com a hermenêutica. Então:

No mundo germânico, em contrapartida, no qual o prestígio da universidade era bem maior, a filologia conservava uma ambição mais ampla, entretendo relações com a hermenêutica. Podemos evocar aqui o empreendimento estilístico de Leo Spitzer. (...) Spitzer opõe a essa história literária [*a história literária pura, que não se interroga o porquê de a obra ter sido escrita*] um proposta na qual a obra literária é apreendida como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem ‘o espírito do autor’, princípio espiritual que lhes confere unidade e necessidade. (...) o foco oculto que permite explicar as múltiplas facetas do texto (suas particularidades linguísticas, as personagens, a intriga, a composição etc.) (MAINGUENEAU, 2006b, p.19 grifos nossos entre colchetes)

De acordo com Musssalim (2009b, p.48), os estudos de Leo Spitzer sobre estilística se iniciariam nos anos 1920. Todavia, esses estudos ecoaram no ambiente de pesquisa francês nos anos 1970, quando foram traduzidos e utilizados pelos estudos da nova crítica. Assim, pela proposta descrita na citação, à qual Spitzer deu grande ênfase, os escritos de um dado autor representariam o “espírito” de uma época, haja vista que “O espírito do autor exprime o espírito de sua época” (MAINGUENEAU, 2006b, p.18). Ou seja, em um só passo, determinada obra tenderia a exprimir sua época e a personalidade do seu autor. Algo que a filologia ampla já havia ensaiado, mas com a ressalva de que, por meio das análises estilísticas, o polo central de observação passou a ser a visão do autor, como uma inovação ou criação mentalizada por um indivíduo, e com a própria obra sendo o “espírito de um povo”, em razão de o conteúdo escrito ser representativo para tal acontecimento. Uma visão individual do autor sobre o mundo que daria acesso a mundos coletivos, amparados no pensamento coletivo sócio-historicamente sustentado. Dessa maneira, as obras representariam universos fechados e não mensuráveis com relação ao outro, a outros universos de saber.

“Cada obra constitui um universo fechado (...)” (MAINGUENEAU, 2006b, p.19). Sob essa perspectiva analítica, as obras elaboram seus processos comunicacionais numa dupla reconciliação: “entre a consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e sua época, seu povo, sua civilização.” (Ibid., p.19)

Um dos avanços da teoria estilística empreendida por Spitzer é o de não transformar a análise num ambiente atomizado, em que cada ponto da obra seria tomado especificamente e apartado do processo coesivo que constitui o todo de determinada obra, isto é, não são pontos-chave que “desvendariam” o mistério cercando hipoteticamente a obra analisada, mas o complexo funcionamento analítico das obras tende a ser visto na totalidade orgânica de sua construção. Em outras palavras, o texto literário na estilística spitzeriana é entendido como um objeto a ser pensado num todo coesivo, a partir do gatilho textual. No entanto, como aponta Maingueneau, esses “pressupostos levam a desprezar as modalidades sociais e históricas da comunicação literária” (Ibid., p.20). Um enlace resumidor que definiria as asserções da estilística, bem como as diferenças que esta mantém em relação à história literária de base filológica estrita, na balança francesa, encontra-se com Maingueneau, pois:

Trata-se nos dois casos de mostrar que a obra “exprime” a um só tempo sua época e a personalidade do autor. Mas a história literária pretende chegar a isso sem passar pelo estudo do texto; ela dirige seus esforços para o estudo erudito dos contextos de criação, ao passo que a hermenêutica filológica spitzeriana parte do texto para alcançar a “visão de mundo” do autor e, se possível, ao espírito da época em que essa visão participa. (MAINGUENEAU, 2006b, p.20)

Ainda na estilística spitzeriana, a obra literária produzida em determinado tempo e lugar teria em si as condições de representar, pela visão do autor, todo o sistema histórico, ideológico e de heterogeneidades sociais, em que a construção do texto teria sido testemunha por contiguidade aos acontecimentos. Ou seja, nessa visada teórica da estilística orgânica, o singular representa o universal mais uma vez, com a diferença de que, em relação à filologia da história literária francesa, depositada no ponto de partida de tal empreendimento analítico, a estilística orgânica leva em conta o plano textual; a história literária leva em conta a conjuntura histórica.

Essas diferentes graduações em que se encontrou a hermenêutica filológica plasmaram em história da literatura e estilística e deixam clara a ausência de uma teoria específica de texto. Em textos antigos, evoca-se a filologia investida na história literária, pois há a tentativa de remontar os aspectos contextuais que identificam a obra a seu tempo, numa

ligação contínua entre acontecimentos históricos e sem interrupções linguísticas. Nos textos modernos, em que o contexto e o autor são acessíveis, a evocação de uma percepção filológica da estilística – sobretudo a orgânica estabelecida na escola germânica, com Spitzer – tem seu espaço teórico bem acentuado. Conforme Maingueneau:

Essas diferentes acentuações da filologia recobrem em muitos aspectos a distinção já evocada entre textos “antigos”, para os quais se privilegia a investigação filológica, e textos “modernos”, cujo contexto histórico e cujo autor são diretamente acessíveis, e para os quais se privilegia o comentário empático. Nesse último caso, a crítica “orgânica” se impõe tanto mais naturalmente porque corresponde à representação que os próprios escritores, a partir do romantismo, têm da literatura. Contudo, em ambos os casos, é inevitável destacar a ausência de uma teoria do texto. (MAINGUENEAU, 2006b, p.20-21)

A partir desse sulco teórico do linguista francês, história literária filológica e filologia hermenêutica spitzeriana, pode-se dizer que ambas as abordagens tentam validar a obra literária como fiadora, num mesmo movimento, do momento histórico em que a obra emergiu e da visão de mundo do autor que a escreveu. Todavia, a história literária tentava chegar a isso sem passar pelo estudo estilístico, como um todo, do plano textual, deixando, com isso, à luz de seu discurso analítico, clarear o polo do contexto de criação de determinada obra unicamente. Em contrapartida, a estilística ampla defendida por Spitzer parte do plano textual, em seus diversos componentes, para chegar a uma visão de mundo do autor até o espírito da época em que o autor estaria resguardado.

De outro mirante, o amparo teórico dado pelas teorias marxistas aos textos vai dizer que eles devem ser interpretados sob a reflexão do prisma ideológico. O exterior reclama a si toda a base de criação das obras, medidas sob a perspectiva em última instância da luta de classes. Embora investida de um vocabulário próprio, a abordagem marxista, segundo Maingueneau (2006b), amplia, ao seu modo, o caminho da filologia, fazendo-a prosseguir de certo modo. Com Lucien Goldmann abrindo e liderando a travessia teórica dessa abordagem socioideológica, privilegia-se a inserção das obras na sociedade e diz-se oferecer a integração do pensamento individual ao pensamento socialmente vigente, com ênfase na função estabelecida pelos textos nas diversas classes sociais em que eles figuram, sendo uma espécie de trato da consciência coletiva com a consciência individual. “É a ‘consciência coletiva’ que permite articular a singularidade do criador com a totalidade social de que ele participa.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.22). É nas obras e por meio delas – as que

são tidas como máximas e grandiosas de um tempo, tanto literárias como filosóficas¹⁹ – que as visões de mundo ganhariam força e coerência sobre o dizer de um tempo histórico. Volta-se a obra para um espelho crítico que reflete problemas de ordem econômica, política, ideológica, cujo fulcro irrompe das mazelas e dos problemas vividos nas classes sociais, mesmo sendo tais problemas oriundos e representantes de ordens diferentes. À parte isso, contudo, estes aspectos são os que dariam a origem para as grandes obras, em razão de elas serem ditas como o ápice da coerência de uma visão de mundo.

A teoria marxista literária empreendida por Goldmann sofre algumas mudanças, ainda de acordo com Maingueneau (2006b), motivadas, sobretudo, pelas pesquisas estruturalistas que se assanhavam nos anos 1950 até 1970 (Cf. neste capítulo I, item Da nova crítica ao estruturalismo). Desse posto em diante, Goldmann tentou aliar o plano de criação ao plano de estruturação econômica:

Goldmann é levado a procurar “uma só e mesma estrutura” para as duas ordens de realidade, a literária e a econômica. Mas, para fazê-lo, é obrigado a estabelecer uma distinção entre as “estruturas” da obra, que resultariam da necessidade de conferir uma coerência máxima à consciência do grupo, e os “conteúdos”, que estariam entregues à liberdade do escritor. Essa retomada da antiga oposição escolar entre “fundo” e “forma” o impede de fato de apreender em sua complexidade a inscrição histórica das obras. Sua dificuldade é compreensível: uma estrutura comum ao texto e à sociedade terá necessariamente um conteúdo bem pobre, pois os dois elementos assim vinculados têm naturezas sobremodo distintas. (MAINGUENEAU, 2006b, p.23)

Citando a argumentação de Goldmann, Dominique Maingueneau (Ibid., p.23) traz o exemplo de **Pour une sociologie du roman** (editado e traduzido para o português brasileiro como **Sociologia do romance**), em que se argumenta que o surgimento de uma economia de monopólios e de cartéis teria feito desaparecer o personagem individual nos romances, por exemplo. Por essas bases de correspondências terem sido consideradas “frouxas” e de pouco proveito quanto à filtragem de um texto literário, a teoria marxista da literatura se viu em iminente necessidade de avançar para novos horizontes. Assim como a AD, a teoria marxista da literatura se ligou a outras perspectivas teóricas, como a psicanálise, para construir asserções acerca do papel dos personagens nas tramas, bem como a que construiu historicamente elas se ligavam numa contradição de vozes que elas ajudariam a circular, e como as perspectivas teóricas que privilegiavam as estruturas institucionais da elaboração de textos literários. Para a primeira perspectiva, psicanalítica, Maingueneau ilustra que passou a

¹⁹ A propósito seria possível questionar-se qual a fronteira entre um texto reflexivo literário e um texto reflexivo filosófico.

existir um questionamento entre a visão de mundo e a obra que ela recobre. Em vez de vocalizar o todo ideológico, a obra abre espaço para que se manifestem as contradições ideológicas.

Dessa reformulação, alinhada à psicanálise, a abordagem marxista põe em questão as marcas da contradição ideológica, histórica e material das relações sociais, entre elas as que se dão entre a comunicação por meio dos textos literários, afastando-se das outras marcas que parecem nortear a coerência da obra.

No mesmo percurso de reformulação da abordagem marxista da literatura, Maingueneau comenta os trabalhos de Renée Balibar, em que a pesquisadora aplica as teorias de Althusser sobre os aparelhos ideológicos do Estado ao estudo literário, no caso em questão a instituição escolar, para tentar demonstrar o laço existente entre a sustentação de uma língua literária – no caso a língua francesa – na institucionalização de seu ensino por estruturas escolares, argumentando, com isso, que a prática discursiva de ensino sofreu pressões históricas de uma literatura da classe dominante. A pesquisadora francesa, de acordo com Maingueneau (2006b, p.23-24), tenta articular obra e luta de classes avaliando a combinação de língua e literatura, fatos estes que culminaram com uma chamada nova crítica francesa, sobre a qual tentaremos refletir mais adiante neste texto. Isso evidencia que os modos de abordagem marxista do texto literário estavam divididos. Nessa corrente teórica de estudos literários existiram os trabalhos de Goldmann, os trabalhos ligados ao althusserianismo e os que aproximavam o marxismo da psicanálise, a fim de elucidar as contradições ideológicas realizadas pelos personagens em seus trajetos narrativos.

1.4. Da nova crítica ao estruturalismo

Sob a alcunha nova crítica, afirma Maingueneau (2006b), amalgamam-se muitas formas de abordagem do objeto literário, ainda que essas abordagens tenham grandes diferenças entre si. Entretanto, as diferenças não obliteraram o inimigo comum que as unia: a história literária. O teórico francês ainda argumenta sobre tal aliança de abordagens de estudo contra a história literária que “A história literária constituía uma ferramenta tão potente que a união dos defensores da nova crítica realizou-se sem dificuldades: bastava promover uma abordagem ‘interna’ das obras e recusar as propostas fragmentárias para ser tido por ‘estruturalista’ ”(MAINGUENEAU, 2006b, p.25).

De todo este levante contra a abordagem do texto literário feito sob os cuidados da história literária, Maingueneau aponta que a crítica temática se constituiu a mais forte corrente. Esta corrente coloca o tema no centro da discussão da estrutura literária. Dito de outro modo, o que corrobora com esta nova crítica é a noção de tema como visão de mundo, algo que, de certa maneira, trata-se de uma continuação da estilística romântica. Conforme nos diz o autor guia desta dissertação: “Essa supremacia da crítica temática nada tem de surpreendente, porque esse tipo de abordagem é coextensivo à concepção romântica de estilo, uma vez que está implicada em toda análise de uma obra como ‘visão de mundo’” (Ibid., p.27). Todavia, a empresa de se remeter o texto literário ao âmago da consciência subjetiva de um autor tem, a princípio, dois problemas: a) deixar de lado o plano da enunciação, ou seja, os elementos textuais que seriam pertinentes para a sustentação de uma cena enunciativa; b) não atribuir nenhuma coerção à instituição literária em que determinado texto irrompeu. A crítica de Maingueneau a essa linha teórica se dá à medida que, segundo o linguista francês, ela se esquece de atinar para os processos discursivos envolvidos no plano enunciativo – o tipo de discurso englobante, ao gênero mobilizado, a cenografia que se constrói e contribui para sustentar uma vocalidade, um *ethos* –, o que facilmente faz a nova crítica cair num percurso ora todo dedicado à estrutura ou à forma do texto, ou seja, as peculiaridades de um gênero, de um uso languageiro, de uma forma narrativa, ora todo dedicado ao processual-histórico. As obras, então, estariam ligadas diretamente à transparência de uma conjuntura histórica, diante de um esquema de correspondência direta.

Já pelo estruturalismo foi dada ao objeto literário tanta importância quanto as teorias que lhe precederam, ou até mais, todavia os trabalhos foram guiados por um caminho teórico diametralmente oposto aos antecessores. Isso remonta ao que o próprio postulado estruturalista criava de expectativa aos textos, qual seja, de observá-lo sob uma imanência de sentidos. O que o texto diz, e exclusivamente ele, passava, então, à crista da onda das pesquisas. Todavia, o que tais procedimentos fizeram, por seu turno, foi retirar de cena qualquer elemento ligado a uma consciência criadora da estrutura textual, sobretudo do texto literário. O autor é posto em xeque, para em seu lugar vir um “processo sem sujeito”.

Outro aspecto arrolado por Maingueneau (2006b) acerca do estruturalismo literário é o de que ele não rompeu de fato com os preceitos da estética romântica, embora isso pareça evidente, haja vista a não manifestação do sujeito nas composições estruturais do objeto literário. Entretanto, em essência, ocorre um fato contrário, pois a sugestão de que a obra arte se basta e não possui nenhuma pretensão além de si mesma é continuada por essa

vertente teórica de estudo do texto, algo que foi gerado já na *doxa* de composição dos artistas e críticos do período romântico. Esse gesto de continuidade da obra de arte como manifestação autotélica renega ainda “ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade” (MAINGUENEAU, 2006b, p.29). Além disso, o estruturalismo nessa toada constituiu-se – segundo Maingueneau (2006b) – de uma continuidade do formalismo russo, que teve como um de seus elos criadores as formulações românticas, algo que tornou compatível a aproximação entre essas duas teorias. “(...) como são sobretudo as formulações românticas que foram apresentadas, entende-se que a compatibilidade entre formalismo e abordagens temáticas tenha sido relativamente fácil nos 1960-1970.”(Ibid., p.29)

A asserção de existir facilidade para essas aproximações teóricas e de se esperar algo “sempre” novo, de ruptura é tipicamente peculiar aos anos 1960 – uma década, sobretudo em seu final, a partir de maio 1968, em que existiram diversas reviravoltas políticas, ideológicas, em levantes estudantis no mundo todo. Havia a expectativa pela novidade. Entretanto, Maingueneau questiona tal fato em parte, dizendo que:

Não há dúvida de que a ruptura dos anos 1960 foi espetacular, se se consideram as práticas antes prevalecentes nas faculdades de Letras, em que, ao lado da história literária, do latim e do grego, o francês antigo e a gramática histórica ficam com a parte do leão. Em alguns anos, a reviravolta foi imensa, tanto mais por ter se acompanhado dos eventos de maio de 1968 e da transformação das instituições universitárias. Pode-se, contudo, duvidar de que uma mudança dessa natureza, mesmo acompanhada de amplas transformações institucionais, tenha podido em tão pouco tempo modificar profundamente o aparato intelectual da massa de pesquisadores, professores, estudantes. *A impressão de novidade veio em larga medida do fato de que se passou a tratar de problemáticas até então marginais, mas que – do ponto de vista da história das ideias – nada tinham de inovadoras.* (MAINGUENEAU, 2006b, p.30 grifos nossos)

Ainda que o estruturalismo literário tenha sido uma vertente teórica minoritária dentro do próprio estruturalismo, principalmente em relação às abordagens críticas de cunho temático, numa visada mais ampla, ou às abordagens sociológicas e psicocríticas que extraíam para si o que era pertinente à teoria da estética romântica do século XIX, seu projeto pretendia fortemente apartar-se, isto é, romper de fato com as teorias que lhe eram precedentes. No entanto, isso não se consumou como fator determinante para total mudança e ruptura, embora tenha convulsionado os centros acadêmicos de Letras na França dos anos 1960 para a abertura e o acolhimento dos empreendimentos teóricos herdados do século anterior. Isso ratifica o que Maingueneau diz quanto ao elemento ruptura pregado nessas teorias. “Esse amplo domínio de

empreendimentos herdados do século anterior explica sem dúvida, em larga medida, a facilidade com que se impuseram; é verdade que abalaram as rotinas das faculdades de Letras francesas, mas há muito tempo vinham sendo acolhidas pela cultura dominante.” (MAINGUENAU, 2006b, p.30). Este teórico ratifica suas críticas imbuído das reflexões críticas feitas por Roland Barthes, um dos teóricos que mais intimamente se ligaram às teorias temáticas. Este último pensador francês afirma que as universidades, ao final dos anos 1960, já estavam prontas para dar guarita às postulações da nova crítica, que investiam em dizer que determinações exteriores explicam a obra.

Antes do surgimento das abordagens pragmáticas e linguístico-enunciativas, bem como da análise do discurso, não se contestava o que fez na história literária separar o que era de uma ordem interna e o que era de uma externa do texto literário, algo que decerto remonta a tempos muito antigos.

1.4.1. Nova crítica e linguística

Para a nova crítica, antes dos turbulentos anos 1960, a relação estabelecida na linguística navegava por águas tranquilas. Trabalhos de interpretação do texto literário de cunho filológico escalavam os conceitos da gramática histórica, em que os textos literários também serviam de *corpora* para exemplos. Atualmente, ainda é possível encontrar exemplos em gramáticas de um *corpus* literário.

Mais ainda sob essa toada, se porventura o texto literário reclamasse uma análise “(...) de ‘efeitos’ produzidos por alguma ‘figura’(um anacoluto, uma inversão, uma antonomásia, uma anáfora...) o estudioso do estilo se contentava em recorrer à terminologia das gramáticas descritivas elementares, que serviam de alguma maneira como caixa de ferramentas” (MAINGUENEAU, 2006b, p.31). Quem fica com os textos literários é uma disciplina regida por eruditos críticos literários. Os demais textos ficam a cargo de outros pesquisadores. Esse acontecimento ainda é vivido, tanto em implicações epistemológicas como em implicações institucionais entre literatura e linguística, estando assim presentes desde há muito tempo e permanecendo sobremodo ainda nos dias atuais:

A pergunta que se refere à natureza das relações entre análise do discurso e literatura põe-se com acuidade específica, dado que a maior parte dos especialistas de literatura julga, ao mesmo tempo, ilegítimo e ineficiente utilizar o recurso de problemáticas da análise do discurso no seu domínio de estudo. Isso se deve, sem dúvida, em parte às pressuposições herdadas da estética romântica, que opunha literatura ao resto das outras produções discursivas de uma sociedade. Haveria, por

um lado, os enunciados “transitivos”, que teriam finalidade fora deles mesmos e, por outro lado, as obras verdadeiras, “intransitivas”, “autotélicas”, as da literatura, que teriam suas finalidades em si mesmas.(...) No momento em que a análise do discurso apareceu, nos anos 1960, em matéria de estudo de textos, existia uma espécie de repartição tácita do trabalho: de um lado, as faculdades de letras analisavam os textos de grande prestígio, dedicando atenção especial “ao estilo” e, por conseguinte, aos recursos linguísticos mobilizados pelo escritor; de outro lado, os departamentos de ciências humanas ou sociais que dedicavam seus empreendimentos de pesquisa a textos de pouco prestígio, “documentos”, considerados como não susceptíveis a abordagens estilísticas, visto que davam acesso apenas a realidades extralinguísticas.²⁰

Esperamos contar com uma dose extraordinária de indulgência e paciência de nossos leitores devido a essa longa citação, mas, mesmo imbuídos desse atrevimento, arriscaríamos dizer que o linguista francês elucidou bem como foram (e são ainda) feitas as divisões que, longe de serem apenas epistemológicas, construíram-se de querelas institucionais, políticas etc.

No entanto, esse modo de utilização da linguística mudaria de certa forma e em algumas porções com os estudos da abordagem estrutural literária, devido ao intuito epistemológico investido deste programa-teoria de pesquisa, cujo objetivo era utilizar as bases teóricas da linguística como via de acesso a uma ciência do texto literário. Como quase todas as teorias que pretendem se desenvolver num terreno epistemológico antes dominado por outra teoria de base, existiram as dificuldades de compreensão e adaptação, gerando, por sua vez, “inimigos” – os que tentam digladiar teoricamente – e inimigos – os que tentam digladiar institucionalmente –, ambos insistentes em dizer que não poderia existir a predominância de uma determinação linguística no estudo do texto literário. Sobre isso, nosso teórico de base para análise do discurso literário diz que, “Ainda que seus adversários tenham denunciado os malefícios desse ‘imperialismo linguístico’, nos estudos de textos literários que se diziam filiados à linguística estrutural, nem se falava de grupos nominais, determinação, aspecto, tematização..., e sequer de dialeto, variação, entonação etc.” (MAINGUENEAU, 2006b., p. 32). O que eles tratavam de fato como linguístico em suas análises eram elementos da ordem semiológica; desse modo, então, o objeto literário passava a ser analisado numa diversidade das noções do universo semiótico, sem que os pesquisadores o tratassem como um texto pretendido a estudar a especificidade da língua natural na qual foi escrito. Este seria um exemplo de como a semiótica, majoritariamente greimasiana, todavia matizada por outras teorias, trataria o texto literário. Caminhando por esta via, o estruturalismo literário submeteu-

²⁰ Trecho retirado da revista **Linguagem**, número 13. Disponível em: <http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php>. Acesso em: 28/9/2010.

se ao “risco de dificultar a correspondência entre obra e sociedade, ainda mais que, na França, o estruturalismo literário desenvolveu-se num contexto intelectual dominado pelo marxismo” (MAINGUENEAU, 2006b, p.32). De acordo com Maingueneau (2006b), o melhor desenvolvido por esse programa estruturalista, em termos de objeto literário, foi o estudo da narratologia, da poética e do vocabulário. A narratologia foi uma noção introduzida, segundo o **E-Dicionário**²¹, de Carlos Ceias, por Tzvetan Todorov, numa tentativa de descrever e analisar os aspectos atinados às especificidades das narrativas no texto, tendo como base a linguística estrutural. Ainda do teórico búlgaro, tem-se, a partir das narrativas do final da Idade Média contidas na obra **Decameron**, de Giovanni Boccaccio, o que ele propõe como a **Gramática do Decameron**, na qual fez um estudo gramatical do funcionamento estrutural dos textos narrativos, criando, por sua vez, a citada noção de narratologia, além de categorizar as funções de sujeito, predicado ao observá-los em ações dos personagens e de seus trajetos. Assim, por esse caminho, outro proeminente teórico deste período foi A.J Greimas, com **Semântica estrutural**, obra em que fez uma reorganização de estruturas narrativas e suas funções, criando, no lugar da ideia de função, a ideia de actantes. Argumentando tributariamente à **Morfologia de conto maravilhoso**, elaborado por Vladimir Propp como funções – mais precisamente trinta e uma funções –, Greimas passa a observar tais funções não mais no espectro da função, mas sim no de que a narrativa seja um todo significante, com actantes no lugar das funções, mantendo relações entre si, como uma estrutura de oposições binárias: destinador/destinatário; sujeito/objeto. Há, ainda, os trabalhos de Gérard Genette, em **Discurso da narrativa**, no qual o pesquisador tomou como base **Em busca do tempo perdido**, do escritor francês Marcel Proust, para formular uma teoria da narrativa implementada em algumas distinções, tais como: a narração, sendo a ação ou o ato de narrar em si; o discurso, do qual sucede a ordem cronológica dos acontecimentos nos textos narrativos; a história, que seria uma sequência em que os acontecimentos descritos de fato ocorrem. Genette ainda estudaria mais acuradamente o papel do narrador. Nas narrativas, pode ser que o narrador exista como uma voz narrativa, ou seja, não estando representado na trama do texto, ou pode ser que ele exista como um personagem, uma pessoa que narra os acontecimentos. No texto literário, com Genette, a narrativa passar a ser descrita a partir de processo relacionável e interativo de todos os seus componentes, nos diversos níveis e aspectos, e estando esses componentes não só ligados, conforme mencionado, mas

²¹ Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 29/9/2010.

interdependentes. Nesse bojo, Genette ainda teria grandes contribuições a dar, como, por exemplo, nos estudos em que se tem a intertextualidade como a presença material de um texto em outro, tal qual uma citação. Há ainda a paratextualidade que abarca todos os elementos que circundam o texto literário. A metatextualidade faz referência de um texto a outro sob a forma de comentário. A arquitextualidade refere-se, de maneira abstrata de acordo com Maingueneau, à relação existente entre os textos e as “classes” a que eles pertencem. E, por último, mas não menos importante, existe na teoria de Genette a hipertextualidade que trata dos elementos atinados a paródias, pastiche etc. (Maingueneau, 2006b)

Contudo, as teorias de estudo narrativo têm intrínsecas em si duas incompatibilidades epistemológicas, conforme já foram questionadas pela AD. Citando o **Dicionário de análise do discurso**, no verbete *Narrativa*, “As teorias narratológicas sofrem, do ponto de vista da análise do discurso, de dois defeitos: elas são ou *muito exclusivamente literárias* – é a autocrítica de Genette em relação a sua própria narratologia – ou *muito gerais* – é o defeito maior da semiótica da Escola de Paris” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p.342, destaque dos autores). Para esta última, a Escola de Paris, todo discurso seria narrativo, desconsiderando, assim, a especificidade genérica, a cenografia pela qual os textos são entoados, entre outros aspectos. Podemos ter um conto publicado num jornal sendo contado – ou tendo sua cenografia desenvolvida como tal – à maneira de um *fait diver*, em que um sujeito está em sua casa tranquilamente quando esta é invadida por um monstro que devora seu filho e ele, inerte, não pode fazer nada. A figuração do monstro pode ser de fato distorcida, mas é, em si, o que causa a estranheza, um fato fictício de uma história urbana, publicada em um jornal sobre um fato acontecido durante um período etc. Contudo, Maingueneau (2006b) ressalta que os estudos narratológicos pouco tomaram emprestados da linguística, no que tange a terminologias; ao contrário, eles procuraram construir uma metalinguagem própria, mas na esteira da linguística estrutural de certo modo ultrapassada, conforme se observa no trecho:

Além disso, e este não é o menor paradoxo da questão, o estruturalismo que submergiu então os estudos literários apoiava-se numa linguística estrutural já que pertence ao passado. A linguística gerativa já se achava bem implantada: o livro fundador de Noam Chomsky, *Estruturas sintáticas*, data de 1957; sua teoria dita “padrão”, a que vem de Aspectos da teoria da sintaxe, é conhecida desde 1964. Os artigos de Benveniste sobre a enunciação foram publicados em 1958, e o de Jakobson sobre os dêiticos, em 1957 (esse artigo já estava disponível em francês desde 1963, nos *Ensaio de linguística geral*); o livro de Austin sobre os atos de fala, *Como fazer coisas com palavras (How to do things with words)*, foi publicado em 1962 (MAINGUENEAU, 2006b, p.34)

Com essas novas abordagens pragmáticas e enunciativas, a maneira de encarar a comunicação verbal, bem como a não verbal, já não poderia ser única e exclusivamente à maneira da linguística estrutural. Bases como “discurso como atividade, a primazia da interação, a reflexividade da enunciação, a inscrição dos enunciados em gêneros do discurso, uma concepção instrucional do sentido, a inseparabilidade entre texto e contexto etc. (MAINGUENEAU, 2006b, p.34) fizeram as ciências da linguagem continuar, mas afastando-se das abordagens estruturais para análise e interpretação dos textos literários. Com isso, de um lado – o gerativismo –, voltou-se novamente para fenômenos de propriedade gramatical e, de outro – os estudos enunciativos e pragmáticos –, em uma não oposição reducionista do objeto literário entre a ordem linguística e a ordem extralinguística: o elemento de correspondência entre texto e sociedade aos poucos ficava impetrado.

Entre idas e vindas, depois do estruturalismo, conseguiu-se separar a quase sempre inevitável, seja pela história literária estilística, seja pelo contexto do texto, ligação direta feita entre obra e seu criador. Ou seja, houve o espaço e as condições para uma renovação na abordagem literária. Além disso, “A partir de então, não mais se pôde refletir sobre a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade” (Ibid., p.34)²². Ademais, a poética (enquanto teoria de poesia) teve seus estudos profundamente ligados a Roman Jakobson, com a sua descrição das funções da linguagem, sobretudo a função poética, em que haveria ênfase na própria mensagem, direcionando, portanto, “a atenção (...) para os elementos da mensagem efetivamente utilizados, naquilo que eles possuem de equivalente em relação aos elementos do código potencialmente utilizáveis” (LOPES, s/d, p.66)²³. A poética desenvolvida sobre esses alicerces não se moldou aos equivalentes cânones dos escritores da poesia. Dessa forma, “O notável desenvolvimento desse domínio de pesquisas ligava-se amplamente ao fato de as propriedades dos textos sujeitos a essa função poética serem na verdade *imediatamente estruturais*: o metro, a rimas (sic), as estrofes...dependem de um princípio estrutural, permitindo estabelecer equivalências” (Ibid., p. 33 destaques do autor). Notavelmente, houve com isso uma convergência dos propósitos dos estudos poéticos, ou estudo dos enunciados produzidos sob o batismo da

²² Maingueneau ainda vai comentar a defasagem que se sucedeu ao momento em que no plano teórico ficaram evidentes os espaços para uma abordagem distinta, por volta dos anos 1970, e o momento em que, de fato, se constitui uma análise do discurso literário, nos anos 1990. Sobre isso, conferir *Análise do discurso literário: problemas epistemológicos e institucionais*, artigo publicado na revista **Linguagem**, edição número 13, ano 2010.

²³ Consta do prefácio, assinado por Eduardo Peñuela Cañizal, a data de novembro de 1975.

poesia, e a epistemologia das pesquisas estruturalistas, baseadas no eixo paradigmático de oposição. Tanto isso é verdade que essa ligação linguística e um ramo de teoria literária, a que dá conta dos enunciados poéticos, não se estendeu com o mesmo fôlego para a teoria de romances, peças teatrais, conforme ainda salienta Maingueneau (2006b). Nestes gêneros, nem sempre há projeção da estrutura de superfície no regimento central e principal do funcionamento textual, tal como é visto, por exemplo, na iconicidade da linguagem, ou seja, a projeção do eixo paradigmático sob o sintagmático em uma relação motivada do signo. Os exemplos mais conhecidos são as onomatopeias, nas quais se tenta motivar as palavras ao som. Esse efeito, gramaticalmente conhecido como figura de linguagem, é, muitas vezes, usado por poetas e compositores para, como se disse no texto supracitado, cadenciar ritmo, sons, rimas, entoação etc., sobretudo em poemas e músicas. De fato, segundo Maingueneau (2006b), funcionando como um domínio estritamente linguístico que se desenvolveu tratando de *corpora* compostos de obras literárias, têm-se mais marcadamente proeminentes os estudos de vocabulário das obras, quer de um ponto de vista amplo, pautado na lexicologia estrutural (estudos distribucionais, campos semânticos, decomposições sêmicas), quer de um estudo estatístico do léxico. Ademais, o que propiciava diretamente o levante dessa abordagem lexical do texto literário era a própria linguística estrutural e, sendo assim, as análises ligadas a esta ramificação do estudo do objeto literário acreditava, como salienta Maingueneau, que a (inter) ligação entre as palavras e os seus fenômenos e referentes extralinguísticos acontecia em ordem direta, tanto para a visão de mundo de um dado autor quanto para um contexto sócio-histórico a que ele e, conseqüentemente, sua obra estivessem imersos. No entanto, essa forma de abordagem é um ponto-chave que seria contestado pela AD, de tal sorte que Pêcheux se posicionava a dizer que as palavras não estão ligadas às coisas diretamente; entre eles existe algo da ordem do ideológico, do histórico, do acontecimento, do ato falho, de um inconsciente, entre outros fatores.

1.5. Novas abordagens

Ainda que algumas vezes em paralelo à linguística, no declínio estruturalista e de grande parte da nova crítica estabeleceram-se abordagens que tinham um ponto em comum: “concentrar a atenção nas condições da comunicação literária e na inscrição sócio-histórica das obras” (MAINGUENEAU, 2006b, p.35). Em princípio, credita-se ao russo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin ser um dos responsáveis por criar, com seu arcabouço

teórico, certo estremeamento teórico nessa conjuntura histórica, sobretudo na França do final dos anos 1960. A propósito disso, o historiador francês François Dosse argumenta o papel decisivo para os estudos semiológicos da literatura, a partir fundamentalmente da introdução do pensamento de Bakhtin na França, no seio do grupo Tel Quel, do qual Roland Barthes foi um dos principais líderes.

(...) uma exposição decisiva para a grande mutação do paradigma estruturalista dessa segunda metade dos anos 60. Julia Kristeva introduz no curso de Barthes uma visão nova, a do pós-formalismo russo, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, desconhecido até então na França (...). A escolha de Bakhtin por Julia Kristeva nesse ano de 1966 não é fortuita; corresponde ao seu desejo de abrir uma brecha na abordagem estruturalista a fim de introduzir nela uma dinâmica histórica, sair do fechamento do texto, ampliar a inteligibilidade dos textos literários. A intervenção de (*sic*) corresponde a um momento particularmente oportuno em que o estruturalismo, então no apogeu, vai sofrer um certo número de tentativas de ultrapassagem, de extravasamento, de pluralização a partir de 1967. Ora, a exposição de Julia Kristeva (...) terá a maior repercussão quando de sua publicação (...), em 1969, ou seja, num momento em que as teses desconstrutivas de Derrida, a gramática gerativa de Chomsky e a teoria da enunciação de Benveniste começavam a abalar seriamente a ambição inicial do estruturalismo do primeiro período. Essa exposição de Kristeva seduziu especialmente um ouvinte muito atento, que não era outro senão o próprio Roland Barthes. (DOSSE, 2007a, p.77)

Desse encontro conjuntural, em que as discussões sobre literatura dividiam-se entre o formalismo da escola russa e o sociologismo do marxismo clássico ou da história literária, o pensador russo incidia suas reflexões a fim de escapar à oposição que ele alcunhava de “formalismo restrito” e “o ideologismo” de “falsos” sociólogos que insistiam em ligar as estruturas do texto literário diretamente às estruturas da vida real.

Parece-nos pertinente falar também algo que se encontra no percurso percorrido por Maingueneau sobre a noção de intertextualidade das obras literárias, amplamente ligada à ideia do dialogismo da linguagem descrito com argúcia por Bakhtin. Atestando-se a prioridade de um interdiscurso sobre um discurso, passava-se, então, a olhar a obra literária não como um presente de criação, mas como algo da ordem de um trabalho no histórico, no já dito e escrito em antes e em algum lugar, sendo preenchido por uma memória sócio-histórica. A obra literária como ponto de cruzamento de vozes de diversas obras, de múltiplos gêneros etc. Embora aqui de maneira resumida, o que pode, por sua vez, tirar dessa teoria a fortuna que merece, algumas considerações podem ser ditas da questão polifônica que se vislumbra em, por exemplo, **Problemas da poética de Dostoiévski** (tradução brasileira), de Mikhail Bakhtin, obra extremamente importante no estudo da condução, da contradição e da interpretação das vozes sócio-histórica e ideologicamente encenadas nos textos literários

por suas personagens. Assim como são importantes os estudos de Oswald Ducrot em *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, contido em **O dizer e o dito**, no qual o autor, baseado na teoria bakhtiniana, faz um estudo dos enunciadores, distinguindo-os em Locutor L para o sujeito que responsabiliza na enunciação pelo dizer, e o Locutor lambda, que representaria o sujeito-autor empírico, bem como o trabalho da linguista francesa Jacqueline Authier-Revuz sobre as heterogeneidades enunciativas marcadas e não marcadas, porém sempre trazendo em diversas marcas – glosas, citações, discurso indireto livre, ironias – a palavra, os sentidos, as artimanhas de um Outro num discurso de um Eu. No caminho de Maingueneau (2006b), da geografia francófona, a preocupação em sair do texto em si, de sua imanência, é empreendida num primeiro momento – fala-se aqui dos anos 1970 – pela sociocrítica que se inclina num dado caminho teórico, a fim de reconstruir os pilares de “sociabilidade” de um texto literário. E a sociocrítica propunha-se a fazer isso, apreendendo os elementos formais que compõem os textos, tanto à medida que eles deixavam diluir no texto aquilo que é da ordem dos já ditos e escritos (discursos) e dos recebidos de outros (modo de escrito, gêneros e discursos, segmentação do suporte etc.) quanto à medida que eles se deixavam expor nos textos, isto é, saltarem ao conteúdo mais visível. Algo que estava em um espaço de dentro, mas reclamava, a todo momento, um espaço de fora. Outro ponto de ressalva de Maingueneau é que a sociocrítica permaneceu em grande parte de seu tempo mais na forma de projeto do que de um programa efetivamente, com suas práticas específicas: publicações, pesquisadores, teses, congressos genuínos acerca da epistemologia, entre outros aspectos, e, além disso, a sociocrítica confluía com a AD, que, no mesmo período, caminhava com sua constituição epistemológica e institucional. Todavia, puderam-se observar mais divergências do que convergências entre essas duas teorias, “no mínimo porque a análise do discurso vem das ciências da linguagem e se desenvolveu independentemente do estudo de textos literários” (MAINGUENEAU, 2006b, p.37). Mobilizar a AD em um estudo qualquer implica uma concepção discursiva distinta da sociocrítica, elegendo como primeiro plano para sua abordagem elementos enunciativo-comunicacionais. A sociocrítica – pela afirmação de Maingueneau – pretendia em suas análises reter do texto uma leitura entre outras possíveis leituras. Em vez dessa leitura entre outras, a AD, de sua parte, empenha-se em abrigar um quadro interpretativo em que sejam mobilizadas todas as vozes interdiscursivas a ecoar num dado objeto de análise – ela não faz isso somente no texto literário; ao contrário, ainda, atualmente, é um dos objetos de estudo que ela menos faz –, tirando da sombra, por meio de análises, os sentidos que sustentam e autorizam aquilo em que ela se debruça analiticamente.

Já em aspectos mais específicos do texto literário, as contribuições vêm em boa medida da teoria da recepção, em que, segundo Maingueneau, se direciona a obra em si para a expectativa que ela desenvolverá a partir de sua leitura e seu achego ante a um certo público-alvo, os quais serão seus interlocutores mais específicos ou outros possíveis interlocutores. Por essa abordagem do texto literário, o sentido que lhe recheia não está em si mesmo, immanentemente, mas ele vai sendo construído de acordo com as posições entre autor e interlocutores, receptores da obra. Além disso, outras abordagens que surgiram depois de avanços de pesquisas cognitivas sobre o campo da leitura permitiram que se observasse o próprio gesto de leitura não mais como uma simples decifração de signos, e sim como trabalho de cooperação entre o que certo autor escreve e o leitor que acompanha seu trabalho.

Há, ainda, o trabalho de historiadores no campo da leitura que, conforme Maingueneau, “não tratam especificamente da literatura, mas das práticas de leituras atestadas.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.36), o que, complementando a citação, implica diretamente a literatura.

De maneira geral, numa organização epistemológica, diríamos que essas problemáticas que trabalham o texto literário como um dispositivo de comunicação complementando-o na sua recepção, no campo da leitura de autores por seus interlocutores, tentam não conceber as obras literárias como ilhas de autossignificação, para a qual o entorno marítimo de significações fora de si pouco atinge. “Elas [as teorias] se recusam a conceber a obra como um universo fechado, expressão de uma consciência criadora solitária: o leitor está presente já na constituição da obra, que, por sua vez, só chega a esse estatuto através da multiplicidade de quadros cognitivos e práticas que lhe conferem sentido” (Ibid., p. 36 destaque nosso entre colchetes). Assim, creditamos como grande mérito essa forma de mobilizar os textos e, entre eles, o texto da literatura.

1.6. O discurso literário como discurso constituinte

Ao firmarmos um pouco mais sobre a concepção de discurso, mais especificamente em tipos de discurso, é possível dizer que, com a criação de um movimento de estética romântica nos séculos XVIII e XIX, tratou-se de mobilizar, no sentido de agrupar, um conjunto de textos tidos como literários, com grande valor estético, feito de palavras intransitivas, ou seja, pouco importariam tempos e valores, as palavras da obra ecoariam com igual legitimidade por todos os espaços da sociedade. Esse agrupamento trouxe obras que se

resignavam a si mesmas, apartando-se de composições textuais que, para essa estética, não teriam tal valor, feitas por palavras transitivas, sendo que, para estas últimas, haveria uma finalidade fora de si, juntamente com a movimentação da história. Além disso, o referido agrupamento, em certas condições de discurso, alastrou-se para o ensino – embora houvesse, da parte de alguns linguistas, a iniciativa de criar uma estilística para todos os textos –, fazendo do objetivo do ensino estilístico o uso do texto literário.

Quando comentadores, críticos e teóricos de obras literárias precisam opor literatura aos considerados textos “profanos”: artigos, jornais, revistas, conversações etc., eles o fazem com relativa facilidade; todavia, quando eles têm de falar ombro a ombro com textos filosóficos e religiosos a questão modifica-se, tornando-se mais difícil a delimitação de fronteiras e dizer o porquê a literatura estar acima dos outros discursos. Costumeiramente, há o lugar dos grandes textos e autores filosófico-religiosos nos suplementos literários: Descartes, na filosofia, e Pascal, no religioso, são exemplos disso. Porém, isso se deve não somente ao fato de eles terem sido bons escritores e com grande estilo, mas por atenderem a uma necessidade filosófica historicamente definida. Eles não superaram, pela literatura, a prosaica condição de filósofos e religiosos a grandes pensadores.

Esses eventos vêm do advento da *doxa* romântica: sacralizar os textos literários e não dissolvê-los em textos ordinários. Maingueneau tenta pôr uma “ordem a esse discurso”, mobilizando o discurso literário em relação aos outros discursos, não se esquecendo, obviamente, de tratá-lo em sua especificidade, que, para ele, reside em ser um discurso constituinte. Assim, o que Maingueneau (2006b) propõe como discursos constituintes seria o fato de certos tipos de discursos – científico, religioso, filosófico e o literário – proporem-se legítimos de estar na origem discursiva, ou seja, validados em uma enunciação que autoriza a si mesma. Embora com fronteiras não tão matemáticas, Maingueneau investe nesses discursos constituintes, sobretudo no literário, pois, ainda segundo o autor (2006b), tais discursos podem fornecer uma série de questões um tanto quanto inéditas, isso porque as categorias presentes nos fatos literário, filosófico, religioso parecem ser facilmente transferíveis, o que denota haver certo domínio da produção verbal social. Portanto, reunir um conjunto de discursos desse porte significa que há de se estudar sua função (fundar ou ser fundado), seu modo certo de comunicação (há determinados gêneros que se ligam ou não a este discurso), enfim, trata-se de uma categoria discursiva. Para a instituição literária, bem como ao seu campo de atuação, a noção de *archeion* dos discursos constituintes é associada ao trabalho de fundação no e pelo discurso, determinando-se um lugar vinculado, por seu turno, a um corpo

de locutores consagrados, bem como a certas elaborações da memória. Segundo Maingueneau: “(...) o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ela associa, dessa maneira, intimamente o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado a um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*” (MAINGUENEAU, 2006b, p.61 grifos do autor). Esses tipos de discursos são a um só tempo autoconstituintes e heteroconstituintes.

Uma posição-limite no interdiscurso: nada além; nada aquém. Isso não significa, em contrapartida, que discursos não constituintes fiquem fora do campo de visão dos que são constituintes. Ao contrário, há uma contínua interação entre esses dois tipos de discurso.

Um exemplo prático dessa interação está marcado, por exemplo, em propagandas de cremes dentais²⁴. No caso em questão, a propaganda traz um sujeito se dizendo dentista²⁵, fornecendo inclusive o seu CRO (Conselho Regional de Odontologia), que seria uma entidade responsável por representar a categoria profissional dos dentistas, logo os dentistas devem ter esse registro para atender a pacientes, ter consultórios, ser patrocinados por esta ou aquela marca de produtos para a saúde bucal, o que confere aos profissionais certo *status* de profissionalismo, qualidade e autoridade no tratamento, indicando a possíveis clientes que o profissional é registrado nessa entidade, entre outras coisas. O sujeito passa a relatar, dentro de um ambiente que representa um consultório odontológico, que sofre de um problema de sensibilidade nos dentes: “Eu sou dentista e sei o que é sofrer com a sensibilidade nos dentes.”/ “Algo gelado me dava medo só de pensar.”. Então, ele descobre os efeitos de certo creme dental, especialmente feito para que dentes sensíveis tenham melhora. Não vamos entrar nos detalhes pormenores da propaganda. O que chama a atenção para a questão dos discursos constituintes é fato de que, num tipo de discurso, o publicitário, em que se passa num certo gênero de propaganda, com suporte televisivo, há a necessidade de balizar-se no discurso científico para, de certa forma, garantir a autoridade do produto que é oferecido na propaganda, sendo assim possivelmente angariar mais consumidores para o creme dental. O discurso não constituinte, por exemplo, o publicitário, alimenta-se semanticamente de elementos pertencentes aos discursos constituintes para se impulsionar,

²⁴ Este vídeo encontra-se no site YouTube. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=O2NIXOHVtNw&feature=related>>. Acesso em: 12/9/2010. Além deste, vários outros podem ser encontrados no mesmo site de hospedagem de vídeos, inclusive de diferentes países, o que demonstra em muitas medidas não ser um fenômeno local da manifestação discursiva.

²⁵ De fato ele pode ser. Porém, pode não ser, e para efeitos analíticos trataremos como suspensão de valor sobre a querela se ele é ou não um profissional dentista realmente.

para ser eficaz, no caso da propaganda ao utilizar o científico. O outro lado retrata, entretanto, que o discurso constituinte movimenta-se sob diversas formas e perpetua-se nas práticas discursivas da sociedade, o que significa dizer que há uma retroalimentação nos modos de organização e efetivação dos discursos.

Contudo, os discursos constituintes, por natureza, negam essa relação, fazendo de si o ponto de origem de toda discursividade. Quando falamos de discursos constituintes, falamos mais de inscrições do que de textos e obras, isso porque uma inscrição é seguir um outro, que, mesmo se for invisível, constitui-se de um enunciador-modelo, num posicionamento que encarna a fonte fundadora. O típico da constituência do discurso filosófico, por exemplo, está em sua explicação dos conteúdos sociais – haja vista que até determinado momento todas as disciplinas eram tratadas como filosofia. No caso da literatura, o fato constitutivo reside no poder de recriação de mundos e personagens, um estatuto fiador de um mundo sobre o mundo, um estar e não estar preso a todo corpo social. Além disso, as enunciações inscritas em discursos constituintes são uma incessante busca de lugar, algo da ordem paratópica, o que denota um elemento paradoxal, sendo que a análise pertinente neste caso seria não a de enxergar como esse discurso é fechado em si e como se mantém assim, mas sim observá-lo como um sistema de relação com outros discursos, pois isso é o que permite que eles durem e se mantenham.

As inscrições discursivas dos discursos constituintes, formando suas comunidades discursivas²⁶, podem ser divididas em duas formas de funcionamento, imbricadamente, contudo: as que geram os discursos e as que produzem discursos, de um lado – ou seja, as que geram são os críticos, os jornais, os professores, as livrarias, as editoras etc., algo da ordem de um espaço de circulação e regulação –, e, de outro lado, as que produzem, isto é, as que existem em função na e da enunciação de textos. Os textos primeiros e máximos do *archeion* dos discursos constituintes se veem constantemente amparados por outros gêneros: o livro pedagógico no caso literário, o sermão no caso religioso, a revista de divulgação científica no científico, enfim, todos são exemplos disso. No discurso constituinte,

²⁶ De um mirante discursivo, tal como concebe Maingueneau, a noção comunidade discursiva partilha muitas definições com o conceito de formação discursiva. No entanto, com essa teorização de comunidade, pretende-se não dissociar sujeitos e seus discursos do modo de organização das instituições em que eles se encontram num dado espaço-temporal. Assim, ela propicia caracterizar os posicionamentos dos locutores de um campo concorrente em sua peculiaridade. Por exemplo, os textos produzidos em jornais que militam em distintas ideologias, instituições, mas partilham de um campo onde ambos têm voz de publicação, instalaria, a princípio, uma polêmica constitutiva. Todavia, mesmo sendo jornais aparentemente de mesmo formato, haveria, pelo estudo da comunidade discursiva, algo além para se pesquisar do que “mediadores transparentes” refletindo um dentro e um fora da formação discursiva.

ainda, existe uma relação especular entre discurso e instituição que incide em particular sobre três dimensões. Essas noções estreitamente articuladas são cenografia, código de linguagem, e *ethos*, o que denota, por seu turno, uma maneira de abordar a questão do poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena da fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover. Tal como todos os discursos constituintes, a literatura relaciona-se de duas maneiras basicamente com o interdiscurso: citando-o, parodiando-o, imitando um gênero pertencente ao seu arquivo de criação, uma da forma narrativa etc. e também expondo as obras a outras citações, reemprego, interpretações.

Entretanto, os textos não são enunciados autossuficientes, mas sim tomados dentro de um quadro hermenêutico que limita e diz como devem ser interpretados tais textos – um quadro formado tanto por geradores de discursos como por produtores de discursos, algo da ordem do quadro hermenêutico. Esse movimento determina também que textos são dignos de ser chamados de extraordinários e como tais devem ser interpretados para que os “pobres mortais” o acessem por completo. O quadro hermenêutico funciona como um já lá para as recriações e sobre tal ou qual estilo e gênero literário seguirmos ao escrever: licença poética, usos de neologismos, modificações sintáticas, elementos típicos do discurso literário, mundos imaginários, personagens criadas e recriadas advêm todos dessa perspectiva; o autor literário pode investir num gênero, numa cenografia, num *ethos* e recriar um mundo discursivo ou linguístico em paralelo. Há nisso uma interação de comunicação legítima, pois o texto literário é um ato enunciativo que, embora o autor, às vezes, não tenha contato com seu público-leitor, conta com regras de intercâmbio linguístico-discursivo em que se depositam também nas formas já construídas e reconstruídas pelo discurso constituinte e seu quadro de interpretação possível.

A inscrição da obra e a sua interpretação dentro de um quadro hermenêutico definem, por sua vez, um modo de existência no interdiscurso. A estética que se impôs a partir do romantismo exclui o que aparentemente poderia ser “defeito” de formação da construção de textos para consagrá-los sobre a figura do autor, construindo uma exegese exata dos sentidos. As obras, juntamente com as interpretações sagradas, estão acima de qualquer suspeita. Um exemplo disso se dá, por exemplo, quando nas regras conversacionais se diz “não fuja do tema”; tal situação passa totalmente ignorada pelo regime de composição literária. Sobre isso:

Há dentre as máximas conversacionais a que conclama a não fugir do tema, o que é um princípio frequentemente transgredido na literatura. Conhece-se, por exemplo, o

abrir a cortina do *Dom Juan* de Molière, em que Sganarelle se lança num digressão sobre o tabaco que não deixa de confundir os comentadores: que vem fazer aqui esse trecho não relacionado com o restante da peça? A estética que se impôs a partir do romantismo exclui precisamente a ideia de que isso seja um “defeito”: admite-se que a obra verdadeira – e, tratando-se de Molière e mais particularmente *Dom Juan*, quem ousaria dizer que não temos uma obra verdadeira? – é orgânica, que ela constitui um mundo autônomo, coerente, que exprime a visão de mundo singular de seu criador. (MAINGUENEAU, 2006b, p.75-76)

E o linguista francês completa o trecho citando o poeta francês Baudelaire: “Como o recorda uma fórmula de Baudelaire, o artista é o único legislador de seu universo” (Ibid., p.76). Assim, pode-se dizer que o quadro hermenêutico encerra o sentido da obra a certas instâncias analíticas, deixando a cargo do leitor os subentendidos que a obra possa fazer florescer, como também sanciona positivamente as transgressões das normas genéricas e languageiras. E os interlocutores dos textos literários tendem a buscar interpretações adequadas ao quadro hermenêutico de que dispõem a obra que ele está a comentar. Dessa forma, todo texto funciona como um ato de fala indireto, exigindo do destinatário conseguido ou buscado um trabalho de interpretação de implícitos, de decifração e derivação de sentidos ocultos, e é nesse sentido que entender as formas de interpelação do texto para com seus interlocutores é um fator de grande produtividade no estudo do discurso literário, o que de alguma forma nos leva a uma das empreitas do trabalho, qual seja, investigar o como de adesão para os interlocutores, por meio da cenografia.

Capítulo 2: Perspectivas analíticas de *Cadeiras proibidas*

2.1. Um lugar entre autoria e paratopia

Para dar entrada nas análises da primeira possibilidade aventada, arriscaríamos dizer que, entre as discussões teóricas que tentam dar conta dos processos de criação de textos literários, e dos textos de maneira geral, a concepção das formas de autoria que compõem determinados textos, de quem é ou não autor/escritor que lhe dá guarita, de fato compõem um dos mais produtivos processos de apreensão e interpretação em estudos e pesquisas, nas mais distintas teorias.

Conforme argumentamos no capítulo 1, por um bom tempo, sobretudo durante o período da estética romântica – didaticamente a partir da segunda metade do século XVIII até a primeira metade do século XIX –, a ideia de criação ligava-se a algo parecido e derivado de um “dom” criacionista, sendo a obra estritamente subjugada à visão de mundo do autor, figurando este último termo, no campo da criação literária, como coincidente ao termo escritor.

Havia, portanto, uma aura especial circundando os pensamentos dos escritores, entendidos como aqueles que tinham o poder determinante de criar obras e relacioná-las a vozes de certos grupos sociais e de lugares autorizados daquele dizer, lugares a que, por seu turno, outros escritores também poderiam dedicar seus escritos autorais, criando uma genealogia para determinada filiação de trabalho e contando como parte disso gêneros, estilos, funcionamentos e conteúdos das obras. Era uma fresta criada para a significação em que as obras se assentariam e, além disso, para o discurso criado por certa visão de autor, determinaria também a apreensão de um todo coletivo, no mais das vezes.

No entanto, ao tentar pensar em processos de comunicação literária ou, mais precisamente, a literatura como um discurso constituinte e os textos que dela derivam como dispositivos enunciativos de comunicação, poderíamos de fato dedicar toda construção da discursividade de uma cena enunciativa em uma obra a uma única instância criadora, a do autor? Passando por algumas teorias que direta e historicamente interessam à AD, sem fazer, contudo, um estudo amplo e comparativo entre elas, tentaremos responder, na sequência do trabalho, a esta questão da construção autoral por meio de noção-conceito de paratopia.

2.2. A primeira questão passa pela noção de autoria

Neste item, como dissemos, trataremos de uma fundamentação do conceito de autoria especificamente em duas menções teóricas que interessam aos estudos da AD, da linguística, bem como de teorias literárias e que, comumente, são postas à reflexão dentro de diversas pesquisas em distintas disciplinas do discurso e da literatura. Em primeiro lugar, uma rápida fundamentação com Michel Foucault (2009a) e, em segundo lugar, com Mikhail Bakhtin (1997a). Por fim, para desemborcar na análise da criação paratópica de **Cadeiras proibidas**, de tal sorte a configurar um dos “como” do construto enunciativo-discursivo em que se embrenhou o escritor de nosso material de análise, traçamos a argumentação com a própria concepção de Dominique Maingueneau (2006b) a respeito da noção de autoria em textos literários, que, para ele, tramita na ordem de lugares paratópicos, levando em conta a questão de campo, instituição, texto como gestor de contexto, escritor, pessoa, enfim, elementos que colocam a funcionar discursos circulantes nas fronteiras sociais, em meio aos elementos de posição e criação no trajeto das personagens das narrativas dos contos.

Iniciemos por Bakhtin, o qual interessa a teorias tanto exclusivamente linguísticas quanto exclusivamente literárias ou a ambas associadas, bem como a outras teorias sociointeracionistas. O filósofo russo trata da questão da autoria consagrando-a, assim como toda a vida e obra do autor russo, pela relação dialógica na linguagem. As vozes outras que circulam em certas condições de produção equalizam-se em posições autorais que refletem e refratam essas distintas situações. Desse modo, uma obra literária, uma pintura, uma palavra, um poema ou quaisquer enunciados concretos que se pretendam a um projeto de querer-dizer, de se fazer ouvir em determinados espaços e tempos, vão-se expressar, por meio de suas autorias, numa posição de embate entre vozes que se complementam ou divergem, mas não se “sobredeterminam”. Embora essas outras vozes sejam inerentes à composição dos enunciados, ancorados aos mais diversos gêneros discursivos (conferir item Cena genérica, neste mesmo capítulo), há, ainda, espaço para um Eu constituir um Outro e, no mesmo gesto, também ajudar a constituir-se. Com isso, faz-se possível, em instâncias menos consolidadas do dizer, subverter alguma ordem ideológica que determine os discursos de uma época, realizando uma ação na e com a linguagem. Então:

O autor não pode nem deve determinar-se para nós como pessoa, pois estamos nele, vivemos sua visão ativa; é somente no término da contemplação artística, ou seja, quando o autor deixar de dirigir ativamente nossa visão, que poderemos objetivar nossa própria atividade vivida sob a sua direção (nossa

atividade é sua atividade), objetivá-lo como um rosto, como uma face individual de autor que alojamos com prazer no mundo dos heróis criado por ele.

(...) O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social. Aqui saímos dos limites de uma análise do acontecimento da obra e entramos no domínio da história; o estudo puramente histórico tem de levar em conta todos esses fatos. (BAKHTIN, 1997a, p.220-221)

Pode-se dizer, pois, na visada bakhtiniana, que o como certos discursos são ditos e as formas que são utilizadas para lhes dizer produzem os sentidos, e isto se dá em diferentes situações. No entanto, como o exposto no trecho supracitado, a noção de autoria suscita outras apreensões em Bakhtin, porque, quando refletimos, de acordo com o filósofo russo, sobre a noção de autoria, devemos ter ao alcance de nossa visão o horizonte das condições de produção em que determinados dizeres, textos e enunciados irromperam. É a relação da linguagem com a história ou, dizendo diferentemente isso, são as maneiras como as autorias relacionam e marcam sua posição ante os diversos discursos que circulam pelo mundo. Estes discursos serão permeados por muitas vozes sociais que brigam ou se complementam em dado acontecimento sócio-histórico.²⁷

Todavia, em se tratando de estudos linguísticos, sobretudo os discursivos, outro nome marca-se fortemente nas influências e nas postulações: Michel Foucault. De acordo com a teoria do filósofo francês, observa-se que a noção de autor está próxima ao conceito de função, em que o sujeito precisa entrar na ordem não somente da língua, mas também do que é dizível para determinado momento. Portanto, os sujeitos entrariam numa ordem de dupla coerção, a da língua e a do objeto. Entretanto, nem todos os sujeitos têm direito a enunciar o que querem e a qualquer momento. Eles até poderiam, mas não seria reconhecida a legitimidade de seus dizeres por não estarem na função de um autor autorizado a dizer, sob os auspícios das ordens coercivas. Não seria uma enunciação validada, condizente com uma mobilização determinante de sentido e de lugar enunciativo, bem como a uma função. Segundo Maingueneau:

A formulação de Foucault, entretanto, pode conduzir a uma falsa pista: não por terem dado prova de competência que determinados indivíduos da população detêm o discurso médico, mas porque o exercício deste discurso pressupõe um lugar de enunciação afetado por determinadas capacidades, de tal forma que qualquer indivíduo, a partir do momento que o ocupa, supostamente as detém. (MAINGUENEAU, 1997b, p. 37)

²⁷ Veremos um pouco mais a questão de autoria em Bakhtin interligando-a na elaboração e na utilização do conceito de gênero do discurso, no item Cena genérica, um dos tópicos que sequenciam esta dissertação.

Assim, a modalidade enunciativa e a competência para utilizá-la passam de algum modo a ser afetadas pelo lugar e pela função ocupados por determinado sujeito. Aquilo que Foucault vai argumentar das bases de função entende-se, resumidamente, que:

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 2009a, p.54)

Para Foucault, em última instância, a questão da autoria passa pela legitimação do dizer dos sujeitos e, para isso, deve existir um elo de ruptura com os lugares já marcadamente históricos. Caso contrário, os estatutos do dizer não sofreriam abalos de ordem alguma.²⁸

Todavia, em nossa pesquisa efetivamente, ao pensar no caso de Ignácio de Loyola Brandão, autor de **Cadeiras proibidas**, teríamos de concreto algo que lhe parece atribuir deslocamentos, isto é, o autor desloca-se em alguns espaços sociais. A propósito, a própria ideia de o título ser **Cadeiras proibidas** dá certa conotação de um lugar proibido. Cadeira, numa apreensão mais vernacular, traz como possibilidades de significação ser uma posição, um lugar a sentar, acomodar, mas também a cadeira de uma instituição tal qual a ABL (Academia Brasileira de Letras), o cargo de uma universidade, de uma academia científica, a cadeira das instituições políticas, como, por exemplo, as cadeiras da câmara dos senadores, dos deputados, dos vereadores. Essa possibilidade não deixa de nos fazer crer que o sintagma “cadeiras proibidas”, ao juntar o substantivo cadeira ao adjetivo proibido, pode aludir, metaforizar ou recobrir sentidos da história e da memória, a partir da própria condição do autor. Buscando pertencimento diante de um lugar/não lugar, definido dessa maneira por ele, ou seja, um lugar de situações impingidas e de coisas que eram e não eram ao mesmo tempo, ao ser locutor de uma sociedade tópica por meio de um tipo de discurso não constituinte, o jornalístico, e ao estar amordaçado discursivamente, observando uma sociedade fabricada por opressão, cerceada e descolando-se ao campo do discurso constituinte

²⁸ Há uma terceira vertente teórica que, por motivos de direcionamento do trabalho, não poderemos abordar aqui. Trata-se de uma teoria embasada nas pesquisas do linguista brasileiro Roberto Leiser Baronas. Esta teoria parece, em muitos aspectos, apontar um vetor convergente entre as teorias de Foucault e Bakhtin. Conferir em BARONAS, R.L. Da prisão à liberdade condicionada: breves notas sobre autoria. In: GREGOLIN, M.R.; CRUVINEL, M.F.; KHALIL, M.G. **Análise do discurso**: entornos de sentido. Araraquara, SP: Unesp, 2001.

da literatura, ao recriar um mundo dentro de um mundo, permite ao escritor explorar essas fronteiras das situações extremadas de loucura, subversão, reclusão, abafamento, mentiras nos trajetos das personagens.

Se reavivarmos a entrevista sobre o livro material de análise, exposta no item Introdução, Capítulo 1, observaremos que Ignácio Brandão transita – assim como a maioria dos escritores – entre duas posições, em dois campos, de dois tipos de discurso distintos, em duas práticas institucionalizadas que são diferentes, ou seja, ele é um jornalista, amarrado pela força opressora da sociedade em que vive e o limita a dizer certos discursos, e ele é um escritor, falando de seu livro **Cadeiras proibidas**. De um posicionamento jornalístico, ele apreende um mundo impingido, insólito, confuso, pouco compreensível e exprimível. “Como jornalista era testemunha de fatos que não podia exprimir. Portanto, observava a realidade sendo distorcida e uma outra sendo fabricada, impingida. A percepção desta situação me levou à descoberta (óbvia) de que *as coisas eram, mas não eram* E, desta maneira, na observação do dia a dia, foram surgindo as histórias que compõem **Cadeiras proibidas**” (BRANDÃO, 1996b, p.72). Dessa forma, em se podendo falar de estar alocado numa sociedade em que as coisas são e não são, em que se pode e não falar/estar/existir, um deslocamento de uma posição jornalística para outra posição, como a de um escritor, por exemplo, deve haver certas regulações, assim como elas existem para o jornalista. Ou seja, o tipo de discurso em que se deve inscrever para entrar na ordem de um dizível coaduna, por seu turno, com formas institucionalmente validadas de se ocupar esses posicionamentos, ora num campo, ora noutra campo. Posicionar-se como jornalista, naquele momento, era possível apenas na observação dos fatos, impingidos, não reais e cerceados, mas, ao querer que o livro pretenda a si que “Cada conto de *Cadeiras* deve ser lido de diferentes modos, sempre procurando o que há por trás. Não existem contos ‘inocentes’ neste livro” (Ibid., p.72-73), a pessoa Ignácio Brandão desloca-se a um campo em pode trabalhar esse funcionamento enunciativo, isto é, achar-se no campo literário como escritor.

Nesse sentido, o próprio Ignácio Brandão parece ocupar uma posição paratópica, isto é, “a relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p.368). Buscando um pertencimento dentro de discurso da literatura, ele deve sair e deslocar-se de uma sociedade que julga insólita, em que, inerte pela situação, participa como pessoa-jornalista, para buscar um pertencimento no campo literário; mas, ao buscar esse espaço no discurso literário, ele deve mobilizar de alguma maneira toda

essa fabricação de sentidos e irrealidades que observa, deve trazê-la para seu discurso literário, e o fará por meio de **Cadeiras proibidas**, em que o dizível que lhe é atribuído virá de posições que têm e não têm lugar de existência, onde tudo aquilo de que tentou se livrar, na incessante busca de um lugar de pertença e não pertença, volta na gestão e na regulação de certo contexto. Um transeunte destes dois lugares, sem pertencimento a nenhum deles legitimamente, parasitando, ao dizer de Maingueneau, nesse fronteiroço espaço. Entretanto, é nessa mesma situação que se constrói o “como” de sua criação literária e onde ela se alimenta.

Ao deslocar-se de um posicionamento do campo em que é jornalista para se tornar um escritor posicionado nas instâncias literárias, faz com que a cena enunciativa apresente-se de um dos lugares de circulação e ancoragem dos discursos que estão nas fronteiras de outros discursos e espaços de criação, mesmo que seja contra o regime autoritário, e não mais em lugares onde os fatos são impingidos, censurados, tais como publicações jornalísticas, ou, dizendo diferentemente isso, sob as mesmas regulações institucionais contexto para seus textos. Na verdade, é possível discutir, por exemplo, que houve obras literárias, músicas e filmes censurados. Porém, era mais facilmente possível falar a partir da construção semântica elaborada nos processos estéticos, em que os sujeitos se constituíam autores, davam vozes a personagens embebidas nos lugares fronteiroços, de conflito e tensão, atribuíam elementos ficcionais, significavam-se e construíaam significados, entre outros fatores. Há vários exemplos desse tipo de resistência em diferentes linhas de atuação. Na música, artistas como Geraldo Vandré com sua célebre composição **Pra não dizer que não falei das flores**; na linha cinematográfica, com os filmes do Cinema Novo, sendo Glauber Rocha um de seus principais expoentes – cito **Terra em transe**; na linha teatral, **Eles não usam black tie**, de Gianfrancesco Guarnieri; e tantos outros. O caso da literatura não foi diferente. A cena enunciativa deste processo de composição estética não se furtou às opressões vividas pela conjuntura histórica. Para os casos literários, além do próprio Loyola Brandão, tínhamos como bons exemplos José J. Veiga, com **Sombras de reis barbudos**, Victor Giudice, com seus livros **Necrológico** e **Os banheiros**, Rubem Fonseca, com **Feliz ano novo** e muitos outros. E tinham, na esteira de Maingueneau (2006b), o respaldo de um campo e de uma instituição de validação do dizer-fazer, de um mundo dentro do mundo, um universo literário de possibilidades e posicionamentos, que resvala, de alguma forma, no conceito de criação paratópica. Falar de um Brasil repressivo e totalitário que vivia um mascaramento da realidade era também legítimo e “verdadeiro de uma época” (daquela época) por meio de tipos de discurso que se tematizavam no estético, entre eles os textos literários, que se

respaldariam em todas as formas de enunciação (gênero, temas, suporte de circulação etc.) para tentar ao máximo manifestaram-se sem ser tolhidos pela censura ou até mesmo tendo – pois lembremos ainda com as palavras de Brandão – a realidade estampada nos dispositivos enunciativos do discurso jornalístico frequentemente censurada. Sendo assim, a gestão de contexto feita, portanto, por esses dispositivos era fortemente amordaçada mediante a sociedade tópica em que esses textos estavam. Portanto, os sujeitos poderiam reivindicar esse espaço de dizer, mas não de qualquer maneira.

Ao se dizer que esses acontecimentos histórico-conjunturais podem fazer parte de um texto literário, há a implicação de certa noção de mobilização desses elementos, ou melhor, de uma gestão para o contexto no próprio texto que circulará, conforme menciona Maingueneau (2006b), mas não de qualquer forma nem sob qualquer possibilidade:

Não se pode conceber a obra como uma organização de “conteúdos” que permitiria “exprimir” de maneira mais ou menos enviesada ideologias ou mentalidades. O conteúdo da obra é na verdade atravessado pela remissão a suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 44)

Constituir-se como autor-enunciador ou escritor da obra **Cadeiras proibidas**, produzida diante de um regime totalitário e ditador, conseqüentemente fez deixar certas marcas em seus contos.

Pode-se falar que, durante muito tempo, as teorias que tratam da abordagem literária ora atribuíram peso enorme ao autor, ora tentaram lhe furtar a paternidade composicional. Barthes chegou a declarar a “morte do autor”. Disso resultou que vários termos foram difundidos para explicar quem é, então, o autor de uma obra. Mais ainda como ele, em seus escritos, lida com a tensão de compor e construir as condições de possibilidade de um mundo fictício, vinculado a um espaço restrito socialmente, sem, contudo, perder os estatutos soberanos do texto em si e da pessoa/autor/escritor que o escreveu. Segundo a *doxa* criada juntamente com estética romântica de composição, conforme argumentamos em linhas anteriores, dava-se grande importância à figura do criador, do autor de uma obra em si, sobretudo se este assinasse uma obra tida de grande prestígio por seus pares. No entanto, para a *doxa*, as manifestações de cunho institucional em que os textos se prenderiam para legitimarem-se eram vistas com reservas, pois iam além da figura do escritor. Conforme Maingueneau (2006b), ao renegar determinados planos de construção do texto literário,

destinatário e instituição validadora, por exemplo, nega-se também a própria comunicação literária.

De alguma forma, os escritores inserem-se em um campo literário ao se proporem como tais. Isso faz parte do bojo da composição dos textos constituintes, no caso o literário. Nesse aspecto, “(...) muitos escritores, e não os menos importantes, retiram-se para o deserto, recusando todo pertencimento à vida literária a partir do qual eles adquirem identidade: a fuga para o deserto é um dos gestos mais prototípicos que legitimam o produtor de um texto constituinte”(MAINGUENEAU, 2006b, p. 89). Portanto, sob a concepção de discurso literário e de formação-identificação autoral desenvolvida na teoria linguista francês, a institucionalização da literatura, em um campo, *grosso modo*, estabilizado de manifestações discursivas, não pode ser deixada de lado. Não haveria, pois, **Cadeiras proibidas** se não tivesse havido uma inscrição institucional de obra e autor, num campo mais ou menos formado, em que há leitores-consumidores, editores, outros escritores, discursos dizíveis e postos a circular que passassem por coerções de diversas ordens, compondo, com isso também, um “como” da aparição da obra. Dessas questões, tentaremos derivar algumas respostas nas linhas seguintes, pensando em nosso material de análise.

2.3. A criação por meio da paratopia

Ao prosseguir, notamos que essa remissão de obra a elementos sociais que lhe seriam pertinentes não é feita de qualquer maneira. Há, de acordo com Maingueneau, maneiras de fazer a gestão do contexto em que a obra está imersa, não se apartando isso da atividade enunciativa do dispositivo.

A questão que estuda o campo literário teve como um de seus construtores Pierre Bourdieu, com sociologia dos campos, na qual a literatura passou a ser vista como um campo em **As regras da arte**. Nessa fundamentação teórica, ele trata, primeiramente, de que a ligação da obra literária a representações de campos da sociedade não é constituinte de uma globalidade social, mas sim de setores mais limitados. Este setor restrito, a partir do século XIX, fez com que a literatura se firmasse como estudo formal e disciplinar, seguindo regras específicas. A partir deste acontecimento, então, Bourdieu transfere seus interesses de estudo para as condições de legitimação dos atores num campo literário que tem a economia de regras próprias, na tentativa de escapar às análises interna ou externa, argumentando que as obras só podem ser apreendidas ao associá-las a estilos ou a espaços de obras e a

posicionamentos de uns e outros no campo. Forma-se, assim, segundo o pesquisador, um campo tal como um *habitus*:

Tanto no campo literário como no de outras artes, há com frequência “interesse no desinteresse” a fim de melhor servir a seu interesse. É associado ao campo um “*habitus*”, um sistema de disposições incorporadas que faz com que se integrem mais ou menos suas regras implícitas. Os posicionamentos dos atores são determinados aí por essas disposições e pelos possíveis que o campo libera em função da relação de forças num dado momento. Os produtores do campo literário, ao mesmo tempo agentes e pacientes, estão em luta permanente para adquirir a maior autoridade, o que os obriga por esse motivo a definir estratégias sempre renovadas. (MAINGUENEAU, 2006b, p.47)

Entretanto, a proposta de apreensão do discurso literário de Maingueneau requer outros argumentos, pois, no matiz da composição discursiva e do surgimento de obras e escritores, num dado espaço e tempo e sob certas condições de possibilidade enunciativas e institucionais, a obra deve estar ligada ao tipo de discurso constituinte. Dentro desse tipo de discurso, os locutores nele inscritos devem enunciar para autorizar a si mesmos o direito à fala; no entanto, estando em um discurso constituinte, devido à sua natureza, a legitimação é autoconstitutiva, logo há algo ligado a posições paratópicas, de limite, de fronteira a ser ocupada para se produzirem os discursos. Tratados, ainda segundo Maingueneau (2006b), como ocupantes de lugares paratópicos, é dessa mesma condição que são criadas as possibilidades de negociação entre o pertencimento e o não pertencimento a lugares-limites, fronteiriços, pertencentes e não pertencentes à sociedade tópica, da qual se deseja afastar, mas ainda estando ligado a ela: um flerte paradoxal. Dito de outro modo, o escritor de uma obra não pode ser o único responsável por um discurso que ele busca justamente ultrapassar nem pode falar em nome de um discurso, o constituinte, que mantém sua própria forma de autorização do dizível, um discurso autolegítimo *a priori*. Porém, se o escritor não se inscreve no espaço social e caso não viabilize sua obra diante de uma dinâmica institucional, não poderá, por seu turno, legitimar seu discurso. Essa forma peculiar de estar e não estar imerso em regras composicionais e institucionais na gestão de dado contexto, seja ele presente ou não na irrupção da obra, caracteriza a criação dos textos e dos personagens, bem como outros sentidos da obra, a partir de lugares paratópicos, onde se deve, para ter pertencimento, ao mesmo tempo, estar e não estar de fato, pois nesses lugares há também a luta pelo não pertencimento.

Tal como concebe a sociologia dos campos, é possível falar de lugares potencialmente paratópicos, potenciais nas instâncias sociais e potências no que tange a ser

ocupados. Já na teoria de Maingueneau, não se pode deixar de observar fatores em que se associam os modos de organização do discurso literário constituinte aos lugares de criação paratópica:

A paratopia não pode se reduzir a um estatuto sociológico; neste nível, há apenas paratopias potenciais: não basta ser exilado ou órfão para ser criador. Para que a paratopia interesse ao discurso, é necessário que seja estruturante e estruturada pela produção dos textos: enunciando, o locutor se esforça para superar seu impossível pertencimento, mas este impossível pertencimento, necessário para poder enunciar desse modo, é confortado por essa própria enunciação. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p.369)

A partir dessa perspectiva, há potenciais sociológicos de ocupação dos lugares fronteiriços da criação paratópica, e não criação de lugares e textos literários em si. Maingueneau (2006b, p.90) comenta que um espaço literário, para sair da perspectiva potencial, envolve a obra em três planos distintos, porém de difícil delimitação entre eles, haja vista que ambos “invadem” seus domínios sem muitos problemas.

No primeiro desses planos, o linguista francês ressalta a existência de uma rede de aparelhos na qual há todo do tratamento midiológico²⁹ do espaço das obras. Existem, nesses espaços, aqueles que podem ser os escritores ou o público, embora em certas situações possam ser um e ser outro ao mesmo tempo, sendo que dessa relação nutrem-se e se estabilizam os contratos gerais sobre quem são os mediadores da relação escritor-destinatário. Esses participantes seriam, de um lado, editoras, livrarias, *sites* de divulgação de escritores, obras e editores, programas culturais, feiras de livros, como, por exemplo, a Flip (Festa Literária de Paraty) e a Bienal do Livro, no Rio de Janeiro e em São Paulo, isto é, eventos que, além de debates sobre obras e autores, promovem também a vendagem de livros etc. Em contrapartida, há outros participantes que serão os formadores de um quadro interpretativo dessas obras postas a circular, ou seja, professores, críticos da literatura, ensaístas que baterão o martelo daquilo que é ou não digno de um questionamento reflexivo-analítico e prestigiado com *status* de grande obra, clássico, num ambiente acadêmico, numa festa literária, num artigo etc. Por fim, dessa estampa de circulação e de interpretação constroem-se os cânones, as obras-primas que servirão de elemento norteador para manuais, antologias, compêndios etc. Serão também enunciadores guia para o estilo, tanto estético como discursivo. A ideia de

²⁹ Em nota de tradução, no livro **Discurso literário** (2006b), é mencionado o termo *mídim*, sendo este um conceito advindo de Régis Debray em **Curso de midiológia geral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. O termo refere-se ao espaço total em que a obra pode ser apreendida em seu funcionamento, isto é, a obra não termina no livro em si, físico e material, mas tem a ver com quem a compra, quem a escreve, quem a vende, onde, quando etc.

Maingueneau (2006b) parece justificar a existência, portanto, de um quadro interpretativo que condiciona, além disso, quais são os parâmetros do funcionamento de forma – a concepção estética, estilística – e de fundo – quais dados conjunturais e históricos entram em debate – “aceitáveis” para se entrar na linhagem de herança de determinado modo de campo.³⁰

Outro aspecto que a ideia de campo encontra no texto literário está ligado à representação de confrontos por posicionamentos estéticos a que alguns gêneros se aplicam. Maingueneau afirma existir nisso algo inerente ao escopo da AD, pois ela “foi levada a recortar espaços em que diferentes posicionamentos, para deter o máximo de autoridade enunciativa, se acham em relação de concorrência em sentido amplo, delimitando-se mutuamente” (MAINGUENEAU, 2006b, p.90). Nessa toada, campo está próximo ao que se entende costumeiramente dentro da AD como interdiscurso. Assim, o campo é uma estrutura instável e não homogênea; os posicionamentos alteram-se em mais dominantes e mais dominados. Para a AD, a ideia de instituição e posicionamento, dentro de um campo, seja ele literário, seja qualquer outro, interessa diretamente à composição e à formação autoral das obras. Assim:

Esse maneira de atribuir um papel-chave aos modos de sociabilidade literária vai de encontro à *Doxa* romântica (...) em primeiro lugar, as convivências no âmbito das sociedades restritas: o verdadeiro gênio criador é solitário, o estilo é coisa de “profundezas” e não de “bate-papo” ocorrido numa tribo literária qualquer ou nalgum salão. Uma análise do discurso literário é, em vez disso, obrigada a introduzir um terceiro, que é a Instituição, para contestar essas unidades ilusoriamente compactas, que são o criador ou a sociedade; não para enfraquecer a parte da criação em favor de determinismos sociais, mas para remeter a obra aos territórios, aos ritos, aos papéis que a tornam possível e que ela torna possíveis. (MAINGUENEAU, 2006b, p.98 grifos do autor)

Há também outro plano, envolvendo a questão relacionada a aparelhos instituídos e organizados em âmbito social, a qual não deixa de remeter, em alguma medida, ao filósofo Louis Althusser e à sua teoria de aparelhos ideológicos de Estado. Sobre isso, Maingueneau faz uma ressalva:

O termo “aparelhos” sem dúvida não é muito feliz; pode autorizar a si mesmo mediante o artigo de Althusser publicado em 1970, “Ideologia e aparelhos

³⁰ A título de exemplo, pensando exclusivamente por essa visada teórica, pode-se dizer que **Cadeiras proibidas**, ao instituir um gênero contista que mobiliza elementos típicos de narrativas fantásticas, figurados por eventos estranhos, jogando de perto com o surreal nas ações das personagens, nos insólitos espaços que registram essas ações e ao tentar captar todos os trajetos possíveis do olhar dos leitores, faz o escritor Ignácio se alinhar a outros trabalhos que versam e mobilizam as mesmas maneiras do fazer literário em seus trabalhos narrativos, o que lhe renderá comparações a este ou aquele escritor, por exemplo, a um Borges, a um Gabriel García Márquez.

ideológicos de Estado”, ainda que não partilhemos de seu quadro teórico e de modo particular da concepção de subjetividade que ele implica. Althusser já dava então a “aparelho uma grande extensão, porque o termo remetia a um sistema que integra instâncias tão diversas quanto a família, os partidos políticos, a imprensa, o sistema jurídico, a escola, em suma, o conjunto de práticas e discursos que, mediante o “assujeitamento” dos indivíduos à ideologia dominante, garantiria, de acordo com ele, a reprodução das relações sociais. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 90)

Sem passar em branco o funcionamento discursivo nas instâncias sociais e institucionais, primeiramente, na AD, chega-se, por meio dos estudos de Michel Pêcheux, ao nome de Althusser, que trata da questão dos diversos aparatos que o Estado dominante do poder utiliza para atingir os objetivos almejados. Não assumimos, à esteira de Dominique Maingueneau, essa concepção do trabalho de institucionalização e assujeitamento, pura e simplesmente, dos sujeitos a certas práticas ideológicas, porém não se poderia deixar passar despercebida tal teorização, pois, por muito tempo, ela foi (e ainda é) levada adiante nas pesquisas da AD. Nessa teoria, entre outras coisas, os poderes que um Estado impõe e exerce sobre as sociedades se perpetuam por meio de aparelhos ideológicos (doravante AIE), os quais algumas instituições sociais os representam. Essas instituições podem ser representadas em manifestações repressivas, tais como: tribunais, exército, polícia, a própria administração pública etc., ou podem ser representadas em instituições mais específicas, como, por exemplo: escolas, religiões, família, partidos políticos, mantém a ordem social desejada. Ainda que exista uma distinção entre as maneiras de como os AIEs conduzem e propagam esses controles, eles acabam por convergir para um interesse dominante. Esse pluralismo de AIEs não impede de legitimar e ratificar mais e mais a ideologia dominante que se inscreve num dos paradigmas sociais: de dominação e de exploração. “Nenhuma classe pode duravelmente deter o poder de Estado sem exercer simultaneamente a sua hegemonia sobre e nos Aparelhos Ideológicos do Estado” (ALTHUSSER, 1992, p.49).

Além disso, há o terceiro plano na concepção de Maingueneau que pontua elementos referentes ao espaço do campo literário como um grande arquivo. O arquivo é um termo bastante tenaz dentro dos estudos do discurso. Primeiramente, ele aparece advindo das formulações de Michel Foucault, em **Arqueologia do saber**, como aquilo que:

(...) define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. (...) não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos

enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. (FOUCAULT, 2008c, p.147-148)

O conceito de arquivo ainda ganharia outras formulações dentro da AD, como, por exemplo, a de Guilhaumou e Maldidier, juntando arquivo e língua como suportes ao estudo do discurso. Entretanto, à linha de Maingueneau, seguem algumas modificações, tais como a existência de atividades criadoras a partir de uma memória, surgida, por seu turno, dos embates e dos conflitos sugeridos dentro do campo e que constantemente trabalham e retrabalham com essa memória. Mas essa memória, inseparável dos posicionamentos no campo, também está ligada a instituições, o que, no caso da literatura, seria a instituição literária que valida obras, autores, posicionamentos etc. O arquivo, em função da literatura, na visada teórica de Maingueneau, inclui, além da intertextualidade, as lendas, o que recai ainda na ideia de *archeion* da literatura como discurso constituinte.

Segundo a teoria de Maingueneau, esse posicionamento e essa mobilidade de lugares recaem, com também já dissemos, no conceito de paratopia. A busca de certa situação paratópica de que se valem os escritores caminha nos extremos sociais, naquilo e naqueles que repousam na fronteira da sociedade, lugares estes fronteiros que aglutinaram, algumas vezes, posições máximas e mínimas, para além das posições tópicas em que se encontram os escritores. Ao partir de uma enunciação literária, deve-se considerar uma representação locativa de maneira desestabilizada. A literatura utiliza-se de funcionamentos que rodeiam as fronteiras do socialmente representado e sustentado. Para existir em termos sociais, por um lado, o acontecimento literário não pode estar fechado única e exclusivamente em si, mas, por outro lado, é frequente o desejo de a comunicação literária apartar-se de representações e convenções da sociedade em comum. Há, pois, uma necessidade iminente de jogar nesse entremeio, qual seja, de estar e não estar efetivamente dentro de uma esfera de alcance social. Essa inscrição em espaços de fronteira entre um funcionamento tópico, firmemente incluso nos ambientes sociais, e forças que ultrapassam as regulações e as organizações dos indivíduos faz a literatura ser levada a se inscrever nesses espaços de impossíveis pertencimentos, assim como seus processos criadores se nutrem e retiram insumos desses espaços impossíveis:

A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território. (...) O pertencimento ao campo literário não é, portanto, ausência de todo lugar, mas, (...) uma negociação entre o lugar e o não lugar, um pertencimento

parasitário que se alimenta de sua possível inclusão. (MAINGUENEAU, 2006b, p.92)

Nos anos de existência do campo literário, Maingueneau cita que, de tempos em tempos, a literatura trouxe figuras potencialmente exploráveis para os lugares da paratopia, as quais de alguma forma tentam dar conta desses elementos de criação. No caso seriam: “boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios americanos... a depender das circunstâncias. Basta que seja estabelecida na sociedade uma zona percebida como potencialmente paratópica para que a criação literária a possa explorar” (MAINGUENEAU, 2006b, p.98-99). Obviamente, essas figuras paratópicas mudam de tempos em tempos, prevalecendo ou não nesse percurso.

Isso nos encoraja arriscar a dizer que, durante o período repressivo do Brasil, no qual se deu a publicação de **Cadeiras proibidas**, seria o sujeito dito subversivo ou mesmo um sujeito comum, que se indagava e confrontava diante de uma sociedade aparentemente surreal, tentando de alguma maneira resistir aos padrões socioideológicos do tempo e do espaço descritos em seus trajetos por meio das narrativas; ou ainda qualquer sujeito que vivia sem nenhuma militância contrária àquela situação sufocante, densa e tensa, pois este podia se prender à realidade – embora fabricada e falsa – discursada como verdadeira. Os discursos poderiam criar lugares de inscrição, tanto para a resistência quanto para a conformidade, haja vista as duas realidades. Ignácio Brandão enuncia, a partir do posicionamento daqueles que estavam sufocados pelo regime, o lugar de quem “deveria estar” conformado, sendo, portanto, este posicionamento de sujeito uma das matérias-primas e motricidade de suas narrativas. O mesmo espaço social que prendia a pessoa de Brandão numa realidade fabricada, insólita e repressiva foi palco privilegiado para a criação nas fronteiras, nos limites do sujeito conformado e resistente, loucamente vivendo aquele mundo ambivalente, onde as “coisas eram e não eram”, criando possibilidades, assim, para a gestão de contexto no texto que irrompeu, qual seja, o dispositivo enunciativo **Cadeiras proibidas**, de 1976. Ou seja, não houve o milagre da criação repentina dessa obra da literatura, mas sim aconteceu um “como” e um “de certa forma” e não “outra” para a irrupção e a arquitetura das narrativas de **Cadeiras proibidas**, que foram produtos da própria condição de possibilidade textual para a gestão contextual dos contos, do posicionamento de seu escritor no campo instituído por certo regime literário, instâncias institucionais literárias, como, por exemplo, uma instituição literária formada por críticos, leitores, circulação, escritores que ajudavam a sustentar o

discurso literário e que, dessa forma, influenciaram a gestão feita na obra, no lugar, no tempo, no quadro genérico utilizado de narrativas fantásticas, no engendramento da dimensão cenográfica, que torna difusa a estabilidade do gênero, fazendo-o parecer ora uma crônica, ora um conto. Pode-se pensar, ainda, na forma direta de narração trazida ao texto ou com um narrador-testemunha, um apagamento das personagens, uma elipse do sujeito que toma o turno narrativo, a qualificação das personagens etc.³¹

Esses argumentos aventados querem dizer que a literatura passa a ser vista aqui como um objeto referente a um dispositivo enunciativo de comunicação verbal que se empenha num discurso literário constituente, com suas peculiaridades, e que vamos tentar observar a gestão de contexto feita na obra, a partir de bases que são peculiares em toda enunciação, incluindo, assim, o discurso literário do dispositivo enunciativo **Cadeiras proibidas**, alçado numa esfera comunicativa posicionada em um campo, com um escritor que deriva de posicionamentos já tomados muitas vezes (**Zero, Depois do Sol**) de um regime literário nacional, em uma instituição literária validadora, que participa e entretém relações com sujeitos-interlocutores, comercializações, críticas, censuras etc. Assim, não é porque a pessoa ou o escritor Ignácio de Loyola Brandão e outros tantos escritores ou quaisquer indivíduos da época do Brasil pós-1964 estavam indignados, oprimidos e sentindo-se tolhidos do direito de dizer algo contra ou para alguém, ou qualquer outro discurso sobre o mundo, que teríamos produção literária criadora, embora de fato tenha havido uma cena contista até relevante, mas não sem perdas por censuras etc. O fato é que também existiram textos que não diziam nada sobre ditadura e outros, por vezes, que diziam a favor. A ideia de campo literário é mais ampla e abarca vários modos e posicionamentos de fazeres literários, sendo que essa configuração ampla não vai por si explicar alguém como escritor com alguma obra além de um potencial sociológico de criação literária. Portanto, só existiram textos de exílio, por exemplo, porque existiram autores que, exilados ou não, trataram da escritura desse tema, e os exílios fizeram o lugar de posicionamento para o tema que, por sua vez, fizeram autores sobre exílio; há nisso uma relação convergente, de imbricamento constituente, para que ambas as partes permitam-se, legitimem-se e condicionem-se. Só é possível textos de dizeres tais como **Cadeiras proibidas** porque existiram autores que discursaram dizeres tais como o referido livro, assim como obras tais como **Cadeiras proibidas** existiram em razão de autores que dedicaram seu labor para essa pena.

³¹ Dessas questões falaremos mais na sequência do trabalho, ainda neste capítulo.

O que o conceito de paratopia tenta mobilizar é, então, uma forma da condição do discurso literário e uma forma da condição de criação desse tipo de discurso, sendo assumida tal forma de criação particularmente numa instância de instituição e campo literários. Ignácio de Loyola Brandão está imerso na sociedade em que a referência “Eles” (Cf. Neste capítulo, item Cenografia) fabricam realidades, fazem as pessoas viverem no meio-fio, ambivalentemente, desse mundo; mais ainda, participa desse mundo como jornalista, não podendo dizer o contrário do que vê e pensa. Não pode dizer e tem de abafar. Há a repressão e a mordaza institucional. Para se libertar, ele vai à fronteira desse mundo, recriando-o à sua maneira. Em **Cadeiras proibidas**, esse lugar fronteiro de criação literária ultrapassa qualquer posicionamento comum que os escritores possam ter, pois o discurso da literatura recria mundos em mundos e, embora participe da sociedade convencional, o faz de maneira a gerir peculiarmente a aproximação e a entrada dessa sociedade nas personagens, nas tramas narrativas etc., sendo também a gestão de maneira peculiar. Por isso, argumentamos, na esteira de Maingueneau (2006b), que não é possível correlacionar a corporação de médicos, engenheiros, advogados da mesma maneira que se faz com a corporação de escritores, geralmente referida como academias, pois, mesmo que a literatura seja ligada a uma dada sociedade, de um dado tempo, ela faz sua aproximação, bem como aproxima esses aportes sociais, de maneira bastante peculiar, constituinte, jogando com posições máximas e mínimas das alegorias sociais em toda trama narrativa. O escritor não é alguém que se formou para escritor, tirou um diploma em um curso e vai de encontro a todo trâmite social que está atinado aos serviços que requerem, por exemplo, um diploma de formação (médicos, advogados, arquitetos, engenheiros etc.). Ao contrário, muitas vezes, os escritores tentam escapar a essa forma de vida social. Algo da ordem de um não lugar, para não pertencer a nenhuma amarra existente, seja ela socialmente existente e sustentável ou não. Esse é um lugar/não lugar, não ocupado, não existente, pois não se pode dizer a verdade – deve-se fabricá-la para ser um dizível autorizado, dentro de um universo tópico, regular, palpável, porém nem sempre verdadeiro – é o lugar aonde o escritor Ignácio Brandão tem de ir – retirar-se a um deserto, amplo em possibilidades discursivas, todavia incerto e perigoso – para enunciar e recriar aquilo que, para ele, é o dizível adequado, ou seja, algo da ordem do irreal, do insólito, do falacioso, ambivalente. Como escritor, cria contos e os publica, contos estes que repousam seus sentidos, suas interpretações, seus códigos de linguagem sob a constituição típica do discurso literário, que permite a outros essa realização também. (MAINGUENEAU, 2006b).

Pensemos mais detidamente em **Cadeiras proibidas**: o lugar que é não lugar, ou o lugar paratópico em que o escritor se deslocou, foi produzido num cenário de Brasil truculento para os subversivos, mas bom aos chamados cidadãos de bem. Desde o militante contra o regime golpista até o homem simples, normal, qualquer indivíduo do cotidiano brasileiro pode estar representado nos textos de suas narrativas. Este homem, que não militava, passava a ser investigado e solapado pela sociedade se esboçasse qualquer reação de indagação ou de tentativa de descobrir a verdade por detrás da verdade. Nessa localidade paradoxal e fronteira, o escritor do livro material de análise tentou localizar-se, como um lugar de ordem espacial “este lugar não é o meu verdadeiro lugar” ou como um lugar de ordem social “o país precisa ser repensado, precisa de um protesto, aqui não é um país verdadeiro, os fatos como devem ser postos; vamos desnudar a realidade fabricada”; assim: “A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la de **paratopia**” (MAINGUENEAU, 2001b, p.28 destaque do autor)

Com isso, Brandão e outros escritores constroem espaços dentro de espaços. Mundos dentro de mundos. Perfuram as sólidas rochas da realidade e da verdade, tanto ao lado do individual – a que num esforço contínuo estamos conectados – como ao lado do social, que a história, a ideologia e todas as outras materialidades sustentadas na sociedade insistem em nos inscrever. Em um ambiente repressivo em que há um Estado que se diz defensor dos direitos dos cidadãos, este é mostrado na cena enunciativa (elementos do texto e elementos do discurso) de **Cadeiras proibidas** como algo tomado pelo avesso. Este Estado pune e amordaça a todos. Os que estão contra, mais diretamente num ataque físico e psíquico; os que estão a favor, indiretamente e impingindo a falsa realidade. Obviamente, essa sobriedade de escolha, mesmo que seja falsa, dura até o momento em que os sujeitos exibem a mínima resistência. A partir de então, o Estado, assim como todo corpo social dos textos, entra também em rota de colisão com aqueles que jurou proteger.

Entretanto, o conceito de paratopia, ainda que ligado aos elementos de campo (instituição, posicionamento, arquivo de construção e estilo literários) só tem sua existência próxima dos processos criadores das obras e dos escritores. O escritor, na pujante busca de um verdadeiro lugar, mas que *a priori* não tem nenhum lugar, retira o sumo de sua composição desse mesmo paradoxo, qual seja, de ser alguém que não tem um lugar verdadeiro. Assim, o escritor:

Não se trata de uma espécie de centauro que tivesse uma parte de si mergulhada no peso social e outra, mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar, que alimenta sua criação do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade. Sua paratopia trabalha na verdade com dois termos – o espaço literário e a sociedade. (MAINGUENEAU, 2006b, p.108)

Cada escritor em seu tempo dispõe de algumas maneiras de fazer a gestão contextual da paratopia criadora e seus lugares paratópicos por meio de seus textos, distribuídos em sua obra, e isso contribui particularmente para a obra, fazendo-a tal com ela é. Além disso, essa paratopia criadora não é uma condição inicial para se ter certa obra; ao contrário, ela vai-se construindo, arrematada por tudo aquilo de que o escritor deseja livrar-se, mas seu texto – num regresso à sua própria condição – quer aprofundar, ou seja, não há um lugar de situação para paratopia apartado do processo de criação. Ao produzir uma obra, o escritor cria, nesse mesmo movimento, o “como” das próprias condições de possibilidade de criação, que será engendrada também no dizível de certo engendramento cenográfico, conforme veremos no Item Cenografia deste mesmo capítulo. Todavia, de uma maneira ou de outra, a incessante busca de lugares de posicionamento para além da organização habitual das sociedades faz a mobilização da criação estética dos mais diversos escritores trazer certos elementos, geridos do contexto, para seus textos e personagens. Essa aproximação de escritores, escritos e lugares da criação paratópica vem de um funcionamento embreador, mais precisamente embreagem paratópica aos termos de Maingueneau (2006b, p.120-133). A ideia de embreagem nos estudos linguísticos remonta de longa data. Alguns trabalhos que alunharam esse termo para suas pesquisas e análises foram, por exemplo, os de Roman Jakobson, em que o termo embreagem está diretamente ligado ao embreador, sendo este uma das possíveis posições na relação código-mensagem: “(1) *mensagem que remete à mensagem* (discurso citado); (2) *código que remete ao código* (nomes próprios); (3) *mensagem que remete ao código* (embreadores); (4) *código que remete à mensagem* (autonímia).” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p.182 destaque dos autores); outro trabalho reconhecidamente importante dentro dessa visada teórica é o de Émile Benveniste, o qual, sob nomeação de elementos dêiticos do plano do enunciado, subdivide em discurso, com o plano enunciativo elaborado por meio de marcas pertencentes à dêixis (eu, tu, ele, aqui, agora) e em história, ou narrativa, quando faltam tais marcas, dando a impressão de que os acontecimentos enunciativos parecem contar-se por si mesmos.

Uma das formas de se fazer a gestão do contexto, por meio do próprio texto, quando se trata de paratopia e de todas as suas possibilidades, está justamente na ideia de embreagem, mais ainda na embreagem paratópica, que se marca como um forte conceito para esse trabalho, afinal: “Ela mobiliza elementos (os embreantes...) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuam signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os produz” (MAINGUENEAU, 2006b, p.121)

Assim sendo, o escritor, que busca sua inscrição em lugares-limite da sociedade, chama à cena enunciativa todo o movimento paratópico por meio de lugares, situações, personagens etc., ora no mundo, ora no texto. No caso das personagens, uma condição especial de entendê-las sob essa forma de abordagem encontra-se nas posições máximas e mínimas a que podem chegar, convertendo, muitas vezes, umas na outra. Essas posições seriam: “(...) de fato uma situação de inscrição privilegiada nas posições limítrofes, superior ou inferior, da coletividade, ou seja, nas posições potencialmente paratópicas” (Ibid., p.121).

Os personagens-protagonistas de **Cadeiras proibidas**, qualificados e identificados no mais das vezes por meio das orações adjetivas restritivas ou nas locuções adjetivas restritivas, são sujeitos-personagens que, vivendo situações normais em seus cotidianos mais ou menos estabilizados, quase sempre veem chegar às narrativas situações que os fazem ir da posição máxima, diante de contextos narrativos nos quais a família, o emprego, a vida sã, o não questionamento, o não entendimento por completo da realidade por detrás da realidade, a não excentricidade, a não subversão têm muito valor, até posições mínimas, como, por exemplo, refúgio embaixo de viadutos, exclusão, abandono familiar, loucura, criminalidade, vontade de buscar a realidade que é irreal, a princípio etc. Eles misturam em si os elementos que podem ser de máximo alcance, *performance* e qualidade para aquele mundo dentro dos contos até os elementos mais execráveis, mais subversivos, o lado mínimo de cada um. A transformação é imposta aos personagens, que parecem acumular as duas posições, máximas e mínimas, em alguma medida, seja por força impositiva de outros personagens, seja por um narrador ou pelo próprio escritor, que sente nesse movimento um lugar-limite de criação.

O texto alude a essa gestão do contexto, pois, em um período, digamos, truculento, em que se pode ser suspeito pelo mínimo questionamento, pela mínima tentativa de entender uma realidade que não seja a transparente, tornando-se a qualquer momento um suspeito, um subversivo, o que passa a ser assim é também o próprio engendramento da

própria narrativa, os personagens, os lugares descritos no texto, isto é, uma condição da possibilidade do “como” dizer sobre o que a pessoa/escritor Ignácio parece observar e concluir, obviamente: o amordaçamento dos discursos impunha certas condições de realidade, de dizível, ao empurrar qualquer sujeito a um dos lugares-limítrofes, lugares fronteiriços, paratópicos por excelência.

Em nossa busca analítica, podemos deparar com essas diversas manifestações paratópicas, todavia é possível refinar mais essa questão da embreagem paratópica no texto, gerindo certo contexto, pensando em alguns eixos temáticos de criação. Diante dos lugares paratópicos, vamos tentar utilizar esses eixos, arrolando-os numa batida fundamentação teórica e análises no material de análise. Embora iremos trazer explicações ponto a ponto, **Cadeiras proibidas** parece misturar de diversas maneiras esses elementos de criação e embreagem paratópica, sobretudo os que condizem com elementos sociais, assim como de parecer mostrar bem claramente as posições limítrofes em que se inscreve o escritor, Loyola Brandão, dentro da locução do discurso constituinte, na incessante busca de um lugar verdadeiro.

É possível depreender, de acordo com Maingueneau (2006b), alguns eixos semânticos mais específicos que de muitas maneiras variam as formas de analisar a embreagem paratópica, isto é, aquilo que o lugar paratópico reserva à cena enunciativa de uma obra e aquilo que vem à tona no dizer discursivo da obra de um outro lugar, tocando duas realidades, a de significação e a da linguística. Como o processo paratópico envolve um pertencimento e um não pertencimento, os referidos eixos podem ser, segundo Maingueneau (2006b), ligados a certas formas de composições textuais, ora em máximos ora em mínimos dos personagens, mas quase sempre com a paratopia fazendo-se afastar elementos de um grupo, ligados à espacialidade, e elementos momentâneos, ligados à temporalidade. De acordo com Maingueneau (2006b, p.110):

❖ Existe um tipo de posicionamento paratópico que se empreende na questão da identidade, perpassando-se em lugares e elementos sociais, como, por exemplo, em instâncias familiares e na ordem social, bem como em posicionamentos de figuras igualmente fronteiriças, a depender da época, compreendendo construções temáticas quando estas tentam dar conta de elementos de certa forma marginais, que interajam com as inconstâncias sociais, uma não comunhão de ordem discursiva nos ajustes da teoria do discurso que levamos à frente no trabalho. Em alguma dessas instâncias, se não nas três, será mobilizada a paratopia e

sua embreagem de maneira identitária, pois, por meio da paratopia de identidade, ainda é possível designar outras, como:

1) *A paratopia de instância familiar*, em que há uma espécie de prole oriunda de certa “árvore genealógica” com alguma convulsão socialmente destoante, plasmando-se, por exemplo, em órfãos, filhos bastardos, crianças encontradas ao acaso etc., pessoas que querem se livrar da sequência dessa linhagem familiar, rebelar-se ou isolar-se dela. Em *O homem que liquidou*, como se fosse uma notícia de jornal, um narrador que testemunha o fato, tal qual se fosse um leitor qualquer da notícia jornalística, conta a história de um “homem” que decide perseguir seus parentes e matá-los:

Com o revólver liquidou o pai e a mãe.
Depois os irmãos (...). Correu de casa em casa (...) foi liquidando avós, tios, primos (...). Não deixou nenhum vivo. Tivesse o seu sobrenome, ele matava.
Então, passou a liquidar qualquer tipo de parente.
Quando ele sabia que alguém era casado com uma prima distante da prima em terceiro grau de sua avó, ele ia lá e matava. (...) até que um dia viu que não restava mais ninguém, parente próximo ou afastado.
Era um homem só. Absolutamente só. (BRANDÃO, 2003a, p.11)

O sujeito-personagem deste conto decide caçar os que têm o mesmo sobrenome que o dele, seus parentes mais precisamente, como numa espécie de tentativa de livrar-se não só deles, mas talvez das marcas que os laços de parentesco deixam nas pessoas; expurgar por algum motivo os que estão ou estiveram próximos à sua vida, seja pela linhagem sanguínea, seja pelo simples fato de existirem e serem conhecidos por este “homem” que quer acabar e terminar absolutamente só. Nota-se, ainda, que a narrativa traz uma progressão do conteúdo principal a partir de uma gradação de parentesco, se assim pode-se dizer, primeiros os mais próximos, os pais. São clássicos os conteúdos literários que trazem esse apartar-se dos pais, “matá-los” como uma tentativa de livrar-se ou da linhagem em si, ou de estabelecer-se como soberano e independente em dadas situações. É possível um eixo nesse sentido que possibilita também essa expressão no conto em questão, ou mesmo a tentativa do isolamento, do anonimato.

2) *A paratopia de instância social* parece responder a quase todas as exigências de gestão contextual feitas pelo texto da cena enunciativa de **Cadeiras proibidas**. Este tipo de paratopia advém daqueles que são, de uma forma ou de outra, excluídos de uma nação, de uma cidade, de um grupo, classe social, igrejas, templos, instituições, religiões, “dos

boêmios e excluídos de alguma sociedade (...)”(MAINGUENEAU, 2006b, p.110) – variantes no tempo. Essa não comunhão entre os posicionamentos sociais e os trajetos das personagens pode ser vista, por exemplo, nas posições máximas e mínimas das personagens de **Cadeiras proibidas**. Num certo sentido, nosso material de análise incide com frequência nesse falar de uma nação, de um país, sobretudo a partir das entranhas de suas mazelas, neuroses, convulsões socialmente vigentes, repressões, falsidades, cotidianos e fatos insólitos etc., embora ele traga para seu centro enunciativo, seu centro dêitico de enunciação, outras ordens de paratopias. As posições máximas e mínimas da paratopia social dão conta de lugares paratópicos identitários de criação em que as marcas com formas *físicas* são muito trabalhadas – a questão de uma raça, de uma marca na carne das personagens, monstruosidades etc.

Em *O homem cuja orelha cresceu*, tem-se a história de uma personagem solitária, sucumbida à vida de trabalho e que, devido aos baixos ganhos salariais, necessita constantemente fazer hora extra no trabalho de escriturário, para viver dignamente. Num dado momento, repentinamente à noite, ainda durante um serão no trabalho, percebe certa anomalia física em si:

Estava escrevendo, senti a orelha pesada. Pensei que fosse cansaço, eram 11 da noite, estava fazendo hora extra. (...) Mas o peso foi aumentando e ele percebeu que as orelhas cresciam. Apavorado, passou a mão. Deviam ter dez centímetros. Eram moles, como de cachorro. Correu ao banheiro. As orelhas estavam na altura do ombro e continuavam crescendo. (BRANDÃO, 2003a, p.28)

É possível perceber as marcas físicas incorporadas à personagem. Inicialmente, essa personagem, denominada exclusivamente a partir de um tema-título³², “O homem”, tem vida aparentemente normal, mas a normalidade, que seria ter o trabalho, ganhar o pão com esforço, estar ligado a uma profissão – escriturário –, ou seja, em sua condição máxima de acordo com o posicionamento paratópico, vê sua vida diluir-se numa estranha anomalia, que se marca em suas orelhas, que crescem até o ponto em que ele se torna um inconveniente para a cidade, fazendo jus, então, à adjetivação que suscita a oração restritiva “o homem cuja orelha cresceu”:

Ao meio-dia, a orelha derrubou a porta, saiu pelo corredor. Duas horas mais tarde, encheu o corredor. Inundou a casa. Os hóspedes fugiram para a rua. Chamaram a polícia, o corpo de bombeiros. A orelha saiu para o quintal. Para a rua. Vieram açougueiros com facas, machados, serrotes. Os açougueiros trabalharam o dia inteiro cortando e amontoando. Vieram os favelados, as organizações de assistência

³² Desenvolveremos melhor essa ideia no item Cenografia, ainda neste capítulo.

social, irmandades religiosas, donos de restaurantes (...) Vinham com cestas, carrinhos, carroças, camionetas. Toda população apanhou carne de orelha. (...) Quando todos tinham levado carne para aquele dia e para os outros, começaram a estocar. Encheram silos, frigoríficos, geladeiras. Quando não havia mais onde estocar a carne de orelha, chamaram outras cidades. (...) E a orelha crescia, era cortada e crescia, e os açougueiros trabalhavam. E a cidade não suportava mais carne de orelha. O povo pediu uma providência ao prefeito. E o prefeito ao governador. E o governador ao presidente. E quando não havia solução, um menino, diante da rua cheia de carne de orelha, disse a um policial: “Por que o senhor não mata o dono da orelha?” (BRANDÃO, 2003a, p.29)

O sujeito-personagem dessa trama está em uma posição máxima de paratopia, quando ainda sujeito normal, trabalha, e, além de tudo, pode beneficiar durante certo tempo a cidade com a sua anomalia física. Suas orelhas, fisicamente estranhas, é algo bom à população, ajudou a empregar e a alimentar a população; todavia, quando deixou de ser conveniente, quando deixou de servir, passou a ser um transtorno para as autoridades, que empurravam umas para as outras sem solução no caso. O desfecho se dá a partir da sugestão vinda de alguém simples, com a inocente verdade em seus lábios, que era o menino, qual seja, a morte da personagem “homem” ocupante da posição mínima, ou seja, inútil, estorvo e que deve morrer. Uma transformação de posições indo do máximo ao mínimo. Ser um estorvo a partir de um movimento antes dito como normal se marca de certa forma na gestão textual de **Cadeiras proibidas**, pois os homens que passam a ser perseguidos em algumas de suas narrativas foram também homens “normais”, que tinham seus lares e mantinham-se neles, suas casas, suas famílias, seus empregos; no entanto, ao menor sinal de não conformidade com a ordem social, ao menor princípio de estorvo, são sugeridas ou impingidas exclusões, preconceitos etc.

Há, ainda, as posições de criação, em que a perspectiva de *moral* é bastante trabalhada – a interpretação da marginalidade, dos subversivos, da moralidade a ser seguida. Com isso, em *O homem que atravessava portas de vidro* (p.61-63), temos a história de uma personagem, o “homem”, que nos chega a partir do tema-título, para falar acerca de estranhos acontecimentos que uma personagem presencia diante de um amigo que consegue atravessar portas de vidros, paredes sólidas: “Quando chegou à casa do amigo, encontrou-o atravessando o vidro da porta. Era uma casa de concreto aparente, com uma porta larga, em blindex fumê. O amigo ia e voltava, com uma expressão de surpresa” (BRANDÃO, 2003a, p.61). O fato de o personagem atravessar vidros faz dele alguém diferente, o que, com grau de amizade entre os personagens, faz do homem que observa o outro que atravessa os objetos sólidos advertir, sob certa condição de moralidade, explicação, conselho, o porquê de não poder ou ser

aconselhável continuar a atravessar portas: “— Você se torna marginal, excêntrico. Esquece. Os enigmas e as coisas sem resposta só prejudicam um homem sadio, normal, pai de família como você” (Ibid., p.63). O conselheiro faz a ressalva ao amigo, “homem”, que começava já a gostar de levar um mistério consigo, num tom moral, imperativo:

— Quer dizer que esqueço?
 — Esquece. Manda trocar a porta. E não se atire pelas janelas, só de brincadeira.
 — Vou esquecer, é pena! Estava começando a gostar do meu mistério.
 (BRANDÃO, 2003a, p.63)

Na fala do personagem amigo, que observa a situação e a relaciona a perdas sociais para quem assume ser assim na vida, um diferente, observa-se um tom performático, no sentido de tentar mobilizar e orientar a uma suposta vida moral e correta, saindo, assim, de qualquer chance de cair no lado “marginal, excêntrico” da vida.

Outras posições privilegiadas na condição de criação paratópica trabalham de perto a perspectiva *psíquica* – o louco, diferente, subversivo. No caso de **Cadeiras proibidas**, a própria constituição do gênero faz flertar-se bem de perto com os estados de loucura, de não crer-se realmente naquelas situações narradas, mas que, no desenrolar do engendramento cenográfico, postas no mínimo, sob certa dúvida, pelo menos a princípio. Essa condição, como dissemos na introdução, é uma das nossas hipóteses, que verificaremos no item Cenografia sequente neste capítulo – a maneira como está engendrada e exposta a cenografia, uma cenografia difusa, tornando de certo modo o gênero oscilante entre uma crônica e um conto literário de fato, faz do leitor um grande cúmplice/testemunha, tanto na reflexão sobre os fatos que ocorrem na trama narrativa como na vivência desses fatos.

No posicionamento paratópico de jogo social, os elementos sociais sólidos, palpáveis parecem transitar nos trajetos das personagens por caminhos à beira da loucura, do disparate. Uma loucura também vivida pela pessoa de Ignácio, dentro de sua posição tópica na sociedade, pois é um sujeito que compreende a ambivalência de seu tempo, e que ganha contornos e lugares para criação em seu posicionamento como escritor em campo literário, gestor desse contexto com o qual ele se depara, por meio de seu dispositivo enunciativo, e aonde ele irá para observar e tentar manifestar-se. Assim, a embreagem paratópica, de uma perspectiva do lugar propício à criação de **Cadeiras proibidas**, traz com precisão e recorrência a figura da loucura, do personagem que vive uma espécie de devaneio, irrealidade, ganhando um corpo quase central dentro dos contos e com as personagens do texto objeto de

nosso trabalho. No conto *O homem que descobriu o dia da negação*, vemos a personagem “homem” vivenciar uma estranha situação, que o faz questionar os moldes de realidade:

Pegou o táxi, deu a direção. O chofer:
 — Para lá, não vou.
 — Então, me leve para onde quiser.
 Estava cansado de toda aquela situação e resolvido a se entregar, para ver o que ia acontecer. Tinha começado na feira, pela manhã. (...) Algo estranho ocorreu, na primeira banca, A de tomates.
 — Me dá meio quilo. Do tomate verde.
 — Não, se quiser levar, leva do maduro.
 — Quero do verde e bem grande
 — Só entrego do maduro e pequeno.
 Não discutiu. Achava o pessoal da feira grosseiro. Tentou a outra banca. (...) achou melhor continuar. Na próxima banca decidiu mudar de tática.
 — O que o senhor está vendendo?
 — O que acha que sou vendendo?
 — Eu é que perguntei.
 — O que é isso?
 O homem exibiu um tomate, grande e verde.
 — Um tomate.
 — Engano! Não é um tomate.
 — O que é?
 — Eu é que quero saber. Estava vendendo tomates. De repente apareceu isto.
 — Mas é um tomate.
 (...) Partiu, confuso. Tinha de levar tomate, ervilha, salsicha, couve, laranja, um abacaxi, dois abacates, alface e ovos. (...) “Estou sonhando, não é possível, as pessoas dizem coisas insensatas. Ninguém está batendo bem. O melhor é voltar para a casa, me encerrar no quarto, esperar o dia passar.” (BRANDÃO, 2003a, p.83-86)

O traço de estar-se vivendo uma loucura insana, num tempo e lugar social, neste conto, é visto como algo, em princípio, propulsionado como uma brincadeira: “— Isto é abacate?/ — Não./ — Está brincando comigo?/ Estou?/ Então, vá comprar noutra barraca. Não estou para brincadeiras.” (Ibid., p.85). O que poderia ser provocado por algum mal-entendido, de um equívoco da própria personagem-protagonista “homem”, identificado também pelo tema-título, numa oração adjetiva restritiva, qualificado, portanto, como “aquele que descobriu a negação”, a qual no decorrer da trama tornar-se-á a verdadeira realidade. Progressivamente, a situação parece fugir a toda compreensão, causando a essa personagem a sensação de haver algum problema ou surto nas pessoas, uma indagação do tipo “Estão loucos” ou “Estamos todos nós loucos”, acompanhada, a partir de então na narrativa, da vontade de se trancar, de se afastar, de ficar recluso e ver se o problema é passageiro e causado por uma situação localizável nos sentidos tópicos, conhecidos para a personagem: “Vai ver é essa nuvem negra de poluição. Está afetando as pessoas” (Ibid., 86). Isso também pode evidenciar os lugares de onde se pode trazer a embreagem paratópica desejada para

encenar nas falas das personagens a vivência socialmente insustentável, como, por exemplo, a questão dos lugares poluídos a tal ponto de afetar também a saúde psíquica das pessoas, e não mais somente outras doenças. Ou, ainda, algo que lhe faz indagar um fato da sociedade, mas a indagação, ou a tensa tentativa de querer descobrir e afastar-se da negação, de tentar escapar àquela insólita realidade, o faz entremear pontos perigosos de vivência e convivência, até mesmo sob a pena de estar sendo vigiado ou ser punido por questionar tal surrealidade em que parece estar imerso:

- Se eu vender isto ao senhor, o senhor compra?
 - Compro! Pode me dar meio quilo.
 - Não posso. Se a fiscalização me pega vendendo isso, me multa.
 - Mas quero comprar. De livre e espontânea vontade.
 - O senhor não sabe que ninguém faz nada de livre e espontânea vontade?
 - (...) O melhor era voltar para casa. Foi caminhando, na esquina, um guarda, segurou-o.
 - Onde pensa que vai?
 - Para a casa.
 - A saída não é por aqui. Desde quando os quarteirões têm entrada e saída?
 - Mesmo que não tivesse, olha a placa de contramão.
 - Qual a diferença entre um veículo e um homem?
 - (...) Ele se indagou se o guarda não estaria louco. Ou era mais um a brincar com ele.
 - (...) Foi se afastando, sabendo que o guarda o vigiava, dobrou a esquina, deu a volta.
- (BRANDÃO, 2003a, p.84-86)

A dimensão das mentiras e a descoberta que delas se poderia fazer não eram bem-vindas neste lugar, em que o ponto-limite da paratopia busca fixar-se em uma inserção, criando o espaço também do escritor e da pessoa Loyola Brandão, por exemplo, já que, segundo ele mesmo, a realidade era fabricada, “impingida”, e isso pode ser entendido como um “até que lugar um ‘eles’ podem e não um ‘nós’ podemos ir para fabricar nossa realidade?”. E nesse lugar fronteiro, diante de uma difícil negociação de seu lugar, o escritor vai buscando seu pertencimento a este mundo que, na verdade, é bastante real, pois a descoberta final é a da fabricação da realidade:

- (...) Acho que começo a entender o dia de hoje. Eu pensava que estavam todos mentindo. Que era um dia de mentira. Ou, então, um dia em que todos diziam aquilo que vinha à cabeça. Não. É o dia da verdade. Todos decidiram mostrar as coisas como elas são. Não sei por que razão, nem vou perder tempo em descobri-la. E é curioso esperar o que acontece, as verdades restabelecidas. Pelo visto, hoje vai dar grande confusão. Os homens conseguirão suportá-la? Como eu não suportei?
- Agora no táxi, enquanto não sabia para onde ia (*sic*) meditava sobre tudo e sentiu-se contente. Com a mesma alegria de um arqueólogo que encontra sinais de civilização numa escavação. Dispôs-se a estudar com calma e profundidade a nova situação que se apresentava. (Ibid., p.90)

Descobrir que o real é a mentira, que os sentidos circulantes neste mundo da narrativa, vivenciada pelas personagens, sobretudo o personagem-protagonista “homem”, e utilizada nas instâncias discursivo-enunciativas pelo escritor, faz realidade/irrealidades se dissociarem, deixando a irrealidade como parte verdadeira, a que prevalece nos entremeios sociais, isso tanto para as personagens como para o escritor. Para criá-la, não importam as condições nem ao que comparar aqueles sujeitos-personagens deste universo. Quando o personagem “guarda” utiliza-se da oração adverbial concessiva: “Mesmo que não tivesse, olha a placa de contramão” para retrucar a indagação do “homem” que até então buscava descobrir a negação, ele está demonstrando que tem o direito de criar a negação-argumentação, de impingir a realidade, logo também a de dizer o que deve ser conformado como parâmetro, como “a” realidade, pois todos os homens e todos os objetos estão no mesmo estatuto de compreensão e valor, e está tudo sob o alcance desse outro, um de fora: “— Estas placas são para veículos./ — Qual a diferença entre um veículo e um homem?” (BRANDÃO, 2003a, p.86). Ou seja, são as circunstâncias que vão moldando o negável, que, neste lugar paratópico de criação do escritor, é o discurso dizível, o discurso impingido. E dessa mesma forma há o ponto da embreagem desse lugar paratópico para o escritor, que vivencia isso como pessoa e como escritor, transitando, portanto, em dois campos de atuação na sociedade, o do discurso literário e o do discurso jornalístico, notabilizando a descoberta da negação.

Essa forma de forçar as situações, teoricamente legais, para retrucar, explicar ou construir sentidos para interpretações indagadas pelas personagens dos contos de **Cadeiras proibidas** é recorrente, feita, muitas vezes, para lembrar a falta de liberdade aos sujeitos-personagens que se inscrevem nesse universo narrativo: “— Mas quero comprar. De livre e espontânea vontade./ — O senhor não sabe que ninguém faz nada de livre e espontânea vontade?” (Ibid., p. 84)

Em *Os homens que descobriram cadeiras proibidas*, ao ter sua casa invadida pelos “homens que descobrem cadeiras proibidas”, o personagem, ora referido pelo narrador--testemunha como “dono da casa”, ora como “homem” ou alguma forma pronominal de tratamento, como “Senhor”, questiona algo a interpretar da situação que ele parece não entender, embora encare com naturalidade a situação vivida:

Voltaram da cozinha com a cadeira branca de fórmica.
 — Vamos levar esta cadeira. Amanhã o senhor apareça para prestar depoimento.
 — Não sei como ela apareceu aí. Tínhamos vendido.

“Talvez eles mesmos tenham trazido e colocado lá”, pensou o homem. Pensou, com medo que o outro percebesse o que ele estava pensando. Os pensamentos estavam proibidos há muito, principalmente pensamentos que colocassem em dúvida, ou em cheque (*sic*), as ações dos homens.

— Em que distrito?

— Noventa e oito.

— Está bem. Me dê a notificação.

— Que notificação?

— De que os senhores estiveram aqui.

— Não estivemos aqui.

— Não estiveram? Ainda estão.

— Não estamos. O senhor nunca nos viu.

— Então, que motivo terei para me apresentar amanhã no distrito?

— O senhor se apresenta como voluntário. Levando a cadeira.

— E se eu não me apresentar?

— Voltaremos.

— E então?

— Ou melhor, viremos, mas não estaremos aqui. Não sei se compreende.

— Compreendo bem. É assim: estou livre, mas não estou. (BRANDÃO, 2003a, p.12)

As justificativas surgem em qualquer situação contingente. Aqueles que invadem têm os motivos, mesmo que não existentes, para estar naqueles lugares, tomar, colocar, criar, impingir. Esse eles ou os homens são os que forçam as situações, num traço bastante característico do livro. A presença de um conjunto de homens, seja designados por um pronome “eles”, seja em substantivos no plural, compõe o traço semântico no trajeto das personagens que vivenciam essas imposições na narrativa, detentoras dessa forma de mobilização, conforme tentaremos mostrar ainda neste capítulo, item Cenografia. Nessas situações, o “homem” singular deixa de ser o personagem-protagonista, ficando passivamente envolto às coerções dos “homens”, outros personagens que tomam de assalto os turnos enunciativos, bem como todos os componentes do cadenciamento narrativo.

Uma vez mais as justificativas não vêm de algo coerente ou mesmo de uma subversão explícita. O personagem “homem” apenas decidiu indagar, questionar como e onde deveria proceder com sua apresentação ao distrito e com a colaboração a esses personagens “homens”. Um discurso que, embreado ao texto por meio da fronteira posição da paratopia do escritor/autor, pode aludir ao abuso opressivo, à mordada que se impunha, bem como à criação dos significados possíveis às personagens do plano textual e aos sujeitos do plano discursivo. Fatos estes que ainda comungam nas posições máximas e mínimas nas personagens, pois, na sequência do enxerto da narrativa, o personagem “homem” passa a figurar, então, em uma condição máxima de sua caracterização, transformando-se naquela que não precisa ser coagida, forçada a não questionar, a aceitar as imposições dos “homens”: “— Perfeito. Se todos fossem como o senhor, a nossa atividade seria mais fácil. Não temos

encontrado entendimento” (BRANDÃO, 2003a, p.13). Não questionar a realidade fabricada, portanto irreal, é visto na narrativa como algo positivo. As posições do personagem “homem” vão desde as posições mínimas, em que o sujeito questiona, não aceita, tenta entender, atrapalhando, com isso, os que querem subjugar-lo a certa ordem, até as posições máximas, em que ele é subserviente, bom entendedor, conformado, que facilita o trabalho dos “homens” que podem invadir, questionar, criar os sentidos para um dizível, sem ser identificados “viremos, mas não estaremos aqui”, criando, nessa forma de engendramento, pontos interessantes de embreagem para gestão de um contexto por meio da criação paratópica no texto do conto, uma vez que essas posições ao se apresentarem assim atingem o posicionamento fronteiro da sociedade do escritor em sua aproximação das instâncias narrativas, bem como da própria pessoa de Ignácio Brandão, pois este sentia-se paralisado, embora sabedor de que algo anormal, irreal, que acontecia em seu tempo. O lugar em que está o jornalista é o lugar do repreendido, o que não pode deixar de compreender a realidade, surreal, impingida, entretanto o lugar em que o escritor busca incessantemente estar dá voz aos discursos marginalizados, daqueles que ousaram questionar a soberania que um referente da narrativa “eles”, um outro, um de fora, tenta lhes impor na narrativa e, de alguma forma, na sociedade tópica também.

Outro questionamento que se marca, por meio da loucura, por exemplo, passa também em *Os homens que não receberam visitas*, uma vez que há certa visão no texto deste conto sobre a loucura tratada em local teoricamente propício a isso, um sanatório, e da forma como são feitas interações e separações entre pessoas sadias e pessoas loucas. A interação das pessoas, representadas em personagens sadias, com as pessoas não sadias (ditas loucas no conto) parece tentar manter uma ordem em que os loucos devem ser e agir sempre como loucos; caso contrário, algo pode estar mal, fora da normalidade, e que sempre fiquem reclusos os considerados loucos:

Os loucos esperaram o sábado inteiro. Comportados, cada um em seu lugar habitual. Uns enrolando os dedos, outros fingindo-se de Napoleão (...).

A partir de duas horas, todos esperaram, todos esperaram. O portão foi aberto, o pátio varrido, os saguões lavados, os banheiros desinfetados. (...) Cada louco colocou-se em seu lugar habitual, ali onde os parentes sadios estavam acostumados a encontrá-los. Sentados na beira da cama, deitados embaixo dela, acomodados em bancos, ou com os bancos acomodados neles, de pé junto aos portais, encostados em colunas ajoelhados em degraus, bebendo água da fonte, brincando no jardim correndo em volta do pátio.

Se os parentes sadios chegavam e não encontravam o louco fazendo as coisas de costume, sofriam grande perturbação. Ansiavam, corriam a indagar o que estava

acontecendo, alarmavam-se ante a possibilidade de estarem curados. (BRANDÃO, 2003a, p.67-68)

A condição de loucura é imbricada à condição de quem os vê e os deseja manter como loucos. Os parentes esperam que os loucos tenham atitudes de loucos, e os loucos esperam que seus parentes venham e os vejam nas condições de atitudes condizentes a hábitos de loucura. A condição máxima dessas personagens “loucas” é estarem de fato com comportamento de loucos, mas:

Neste sábado, os loucos estranharam. Os portões se abriram às onze horas. Não havia ninguém diante dele. (...) O que estava acontecendo? À medida que o dia avançava e os parentes não chegavam, os loucos começaram a ter atitudes estranhas. Queriam sair do sanatório, queriam telefonar para pedir notícias, andavam agitados (...).

Faltava pouco para as seis, os portões continuavam abertos e nenhuma visita se aproximava. Ante o barulho de um carro passando na estrada, os loucos se excitavam. A tensão era insuportável. Estariam loucos os parentes sadios? (...) E de sua janela, vendo os loucos a subirem as escadas, torcendo-se naquela dor interna irremediável o direto sentiu. Os loucos tinham-se tornado loucos.

Além disso, a própria condição de loucura, nesse conto, é um lugar de criação paratópica em que se traz a interpretação de que as atitudes desenvolvidas pelos ditos sadios não são diferentes às dos ditos loucos, pois, quando os parentes não viam os loucos em seus hábitos costumeiros, era o motivo de preocupação, ao passo que, se os sadios não fossem visitar os loucos, no local e nas horas habituais, quem se preocupava eram os loucos. Um lugar fronteiro, no qual não estão separadas as atitudes dos que são loucos e as dos que estão sadios. Aí o lugar de criação do escritor faz a embreagem de um discurso questionando a dita barreira entre loucura e não loucura, um lugar nem totalmente preso a acepções próprias da loucura nem totalmente preso a coerções de realidade. Pelo próprio escritor: “situação brasileira me parecia irreal. Ainda parece hoje.” (BRANDÃO, 1996b, p.72-73). Esse mundo alucinado, em que a preocupação com fazer exatamente o mesmo, exatamente das mesmas maneiras sempre, repetidamente, causando conflitos internos e marcas de inquietação profundas, fazia as personagens, loucos ou sadios, vivenciar, dessa forma, a verdadeira loucura, sendo o momento em que todos os personagens se nivelam, em suas posições mínimas, fora “de uma dita normalidade”. A loucura como um hábito de atitudes previsíveis e de isolamento pode ser, de muitas formas, considerada convergente à subversão, porque, caso retomemos outras tramas narrativas, como, por exemplo, *O homem do furo na mão*, poderemos entender que o sujeito-personagem que decide assumir a marca física do buraco

em sua mão, tornando-se um diferente às atitudes normais daquele cotidiano monótono, normal, passa a ser também alguém que subverte certa ordem, a normalidade e o condicionamento de como tudo deve ser, sofrendo coerções e sanções e tendo, como fim, o mesmo lugar de todos aqueles que de alguma maneira subverteram certa ordem imposta, ficando reclusos a um lugar, embaixo de um viaduto no caos deste conto. Ou, ainda, como acontece na advertência feita de uma personagem à outra em *O homem que atravessava portas de vidro*, em que se tinha a não recomendação para atravessar as portas, uma vez que isso era algo pouco comum, fora de uma normalidade.

Como dissemos, **Cadeiras proibidas** parece tratar mais detidamente do eixo ligado à paratopia de identidade, algo que se notabiliza de elementos sociais. Porém, não deixa de ter momentos em que as paratopias espacial e temporal aparecem também.

❖ *A paratopia espacial* é aquela em que se reúnem os isolados. Quando o lugar em que estou não é de fato meu lugar. Aqui, nesta paratopia, os exemplos clássicos são os de exilados, nômades, em que há uma cenografia retratando e arquitetando um falar de dimensões que se assentam sob a planura do saudosismo deste ou daquele lugar, da terra idílica etc. Entretanto, pode manifestar-se em elementos de um lugar dentro do próprio lugar como um todo. Um prédio especial, um lugar secreto dentro de uma sociedade, lugar este em que, de algumas formas, a trama narrativa empurra personagens para se alocarem lá ou faz desse espaço desfecho ou um dos desfechos das histórias. Esse nomadismo pode ser apontado por lugares-limite dentro de uma mesma sociedade, como é o caso de **Cadeiras proibidas**. Em *Os homens cegos no hall de mármore*, a descrição da onipotência e da onipresença de um prédio, tão alto que era possível observar toda a cidade estando-se em seu topo, faz do lugar um ponto-limite de grande ascensão, de condição de dominância e observação, tanto que o personagem “Diretor-Presidente”, no início de sua posição máxima:

Permitia-se levantar os olhos dos papéis e contemplar a cidade, através da parede envidraçada. Gostava daquela massa cerrada de edifícios, das ruas coalhadas de carros, da fumaça, das pessoas que se atropelavam. Agitação e dinamismo o estimulavam. Sentia-se, aqui no alto, responsável por uma grande parte do trabalho desta gente toda. (BRANDÃO, 2003a, p.44)

Entretanto, esse mesmo lugar que, por ora, na narrativa, mantinha um sujeito-personagem em sua condição máxima, controlador, seguro por meio de seu *status* adquirido, transforma-se com o desenrolar do conto num lugar de refúgio para um mal súbito de cegueira

que acometa as pessoas, inclusive o “Diretor-Presidente”, resignado após a cegueira a descer em um *hall* grande de mármore:

— O senhor está se sentido mal?
 — Muito mal. Não enxergo nada.
 — Vou chamar um médico.
 — Não. Me ajude a chegar ao ambulatório. Antes, mande todo mundo sair do corredor. Quem estiver circulando que volte à sua mesa imediatamente. A secretária desapareceu alguns instantes. Voltou e o Diretor-Presidente se apoiou no braço dela. Caminharam em direção ao elevador. Súbito, ela parou:
 — O que foi? Gente?
 — Não. Não estou enxergando nada. Apagaram tudo.
 — Também. Vamos os dois fazer uma consulta. Não é normal.
 (...) A esta altura, já se ouviam gritos vindos do grande hall de entrada. Era um prédio imponente, com um imenso hall de mármore, onde eram dadas as grandes festas, bailes, comemorações. (Ibid., p.44-46)

A condição de existir a partir de então na narrativa de um lugar em que estão alocados todos os que sofrem da “cegueira” repentina faz do *hall* um lugar de fuga e de refúgio, de alojamento, de enclausuramento, de reclusão, dividindo o espaço da liberdade, da não doença, o espaço são: “Cegos e sufocados é que não podemos continuar. Me dá angústia pensar que estamos encerrados dentro de um hall de mármore frio, sabendo que poderíamos estar ao ar livre, ao sol, respirando”(Ibid.,p.48). Nesse *hall*, a voz da personagem brada pela saudade, pela vontade de um lugar que ela sabe que existe e que é melhor, isto é, o lado de fora do *hall*, com sol e ar fresco, um condicionamento de saber que “esse lugar não é meu lugar”; “onde quero estar é outro lugar”.

❖ *Paratopia temporal* diferencia-se da espacial à medida que, para os elementos e os lugares paratópicos ligados à espacialidade, os anacronismos, a resistência de um modo de produção aparentemente ultrapassado, a antecipação de um tempo, a volta a um tempo ou, ainda, um “meu tempo não é meu tempo” caracterizam este tipo de paratopia. Seria o caso, por exemplo, de nosso material de análise, no conto *O homem do furo na mão*, quando, após tentativas de resistir, o sujeito personagem-protagonista do conto, nominado como o “homem do furo na mão”, assume o furo que surgiu em sua mão e decide viver com ele, passando a figurar nos lugares engendrados pela cenografia da narrativa em que socialmente seria aceito esse tipo de indivíduo; entretanto, isso não se deu de forma pacífica. O homem, depois de várias portas socialmente existentes terem-lhe sido fechadas, termina em um ambiente onde existem os iguais a si, ou seja, vários outros homens com furos em suas mãos, a marca da resistência:

De pé, lembrou-se que não precisava ir ao emprego, ir a lugar nenhum. Sentou-se de novo, vendo os vagabundos (seriam vagabundos?) tomarem o que parecia café. Aproximou-se. Um deles estendeu uma lata. Quando olhou a mão do homem, viu nela um orifício de uns dois centímetros de diâmetro que atravessava da palma às costas. Então, ele também mostrou a mão. O homem não disse nada. Ele tomou o café. Ralo, de pó catado nos dois bares, já tinha passado uma ou duas vezes pelo coador. Serviu para assentar o estômago. (BRANDÃO, 2003a, p. 27)

Esses supostos vagabundos, excluídos do seu tempo e do seu espaço, estão reclusos a um ponto social por deterem a marca proibida, em um tempo que não é seu tempo.

Tal forma de gestão de contexto, marcada pelas instâncias de criação paratópica, investe-se também em outras possibilidades de estudo. Uma delas traremos na sequência e versará a possibilidade de a cenografia, uma dimensão da cena enunciativa do dispositivo enunciativo **Cadeiras proibidas**, estar engendrada de maneira que é possível falar em uma organização difusa da trama narrativa, que se recobre no gênero do material de análise. Esse fato, diante da cenografia de **Cadeiras proibidas**, faz também a adesão e a construção dos sentidos tornar-se dúbios, ambivalentes, podendo ser ocupados/interpretados por diversas instâncias enunciativas da narrativa, no mesmo movimento de oscilação do gênero, ora crônica jornalística de fatos diversos, ora um conto literário com elementos fantásticos em si. Queremos dizer, entre outras coisas, que a organização dos traços de paratopia na cenografia se faz em um “como” da própria condição de possibilidade da existência do texto. Caso se apreenda o como se organiza uma cenografia, observa-se também a forma que a adesão dos interlocutores passa a ser mantida. Contudo, a cenografia não é um dado *a priori*, tal como a paratopia também não o é, mas uma dimensão que cria a própria existência ao ser enunciada.

2.4. Notas preliminares à cena enunciativa

A noção de cena enunciativa permite que se entrecruze o modo de operação institucional, vista na questão de um tipo de discurso, o que esse tipo de discurso implica aos sujeitos que nele se inscrevem, o que está sendo mostrado enquanto conteúdo relacionado ou não contextualmente e a relação que esses elementos implicam para os interlocutores de um dado dispositivo enunciativo, seja ele qual for, e o que fará sustentar e ser sustentado mutuamente.

(...) “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual, há a cena da enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais se

institui o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena da enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva de (*sic*) entrelaçam e se sustentam mutuamente. (MAINGUENEAU, 2006b, p.135 destaque do autor)

Segundo Maingueneau, como outrora na AD, não daria para pensar os *corpora* literários descredenciando-os do quadro enunciativo e das suas circunstâncias em que estão envolvidos. Ou, diferentemente disso, ligando-os a um estudo de texto literário sob o primado de perspectivas ideológicas ou políticas, que foram tão úteis à própria constituição da AD. É a partir dos anos 1990 que o estudo do discurso literário passa a ser visto, dentro da AD, como um todo.

Para que algum deslocamento se configure, a nossa hipótese, alinhada à de Maingueneau (2006b), é a de que se faz preciso pensar o texto literário como um dispositivo enunciativo de comunicação e interação verbais. Assim pensando, por seu turno, faz-se necessário ligar a esse dispositivo enunciativo as condições de possibilidade em que ele possa eventualmente ter aparecido. Esta irrupção do dispositivo, por exemplo, nos textos de **Cadeiras proibidas**, como forma de gestão de um contexto, sem dúvida é uma das instâncias de sua aparição e reflete-se, a princípio, no que, de um lado, os estudos pragmáticos chamam de situação de comunicação, ou contexto, ou circunstância de comunicação, e, em contrapartida, em condições de produção para a análise do discurso. Para Maingueneau (2006b), as chamadas condições de produção constituem-se de uma abordagem mais bem analisável, recaindo para o teórico francês no conceito situação de enunciação³³, que, depois de certo refinamento – que tentaremos analisar ainda neste trabalho –, torna-se mais especificamente apreendido como cena enunciativa, justamente por tentar avaliar que não há um dentro e um fora de um texto, e sim que o plano enunciativo, ou a cena enunciativa, encontra-se na ordem do imbricamento com o discurso, e que todo o argumento contextual pode ser encontrado no próprio texto. O discurso e a enunciação estão enlaçados na organização do estético-semântico de uma obra, seja ela qual for. O autor inscreve esses elementos numa junção que resultará na forma como o texto é narrado, como a trama se engendra, resultante, pois, de uma cenografia, de um tom³⁴ com o qual ele se desenvolve e,

³³ Conceito que, nos estudos de Maingueneau, pauta-se em Antoine Culioli.

³⁴ A ideia de os textos carregarem um tom ao mobilizar certa cenografia e sob certo discurso que almeja alguma mobilização do outro é mais bem apreendida em estudos que tratam do *ethos* do discurso, muitos, inclusive, caudatários das formulações e das reformulações teóricas de Maingueneau, em que o *ethos* seria uma das dimensões da cenografia. Uma boa indicação bibliográfica tratando do conceito de *ethos* seria **Imagens de si no**

sendo assim, mostra-se o dizível sobre aquilo que pretende incorporar por parte de seu público-leitor, o que deve ser aproveitado do gênero, o qual, por sua vez, pode oscilar – tornar-se difuso – de alguma maneira em razão do desenvolvimento cenográfico. Acreditamos que esse ponto teórico é peça-chave do entendimento e do procedimento de uma análise do discurso literário do livro **Cadeiras proibidas**, para assim levar em conta como o peculiar e o universal dessa forma de analisar o discurso literário podem entrar em consonância. De certa forma, sobretudo na teoria de Maingueneau, estes funcionamentos e estas argumentações aventados confluem em muitas maneiras para o conceito de cena enunciativa. Ainda do conceito de cena enunciativa, Maingueneau o mobilizará e o definirá, primeiramente, segundo três subdefinições, em que está balizado: cena englobante, cena genérica e cenografia, sendo que em algumas teorias desse autor existem diferenças para o conceito, tanto de ordem metodológica – muito em razão dos *corpora* mobilizados, pois ora será a respeito do discurso religioso, ora do discurso publicitário, ora literário – quanto da ordem de metalinguagem – esse fato também devido aos *corpora* e aos avanços com a consequente revisão teórica por que toda pesquisa passa em alguma medida.

Se tomarmos o conceito de cena enunciativa no **Dicionário de análise do discurso** (2008a), observaremos que se trata de um conceito comutável frequentemente, em AD, por situação de comunicação, que, por seu turno, pode misturar-se a uma ideia formulada em Pêcheux em 1969 e em 1975 (GADET; HAK, 1990c) e reformulada em Jean-Jacques Courtine em 1981³⁵ como condições de produção, na qual, inicialmente, conceitua-se componentes para questões entre a circunstância estritamente linguística em que um discurso é produzido e a produção de efeitos de sentidos derivados deste discurso e que de alguma maneira lhe é pertinente. Além disso, essa mesma noção de condições de produção surgiu na AD para pensar e romper a mobilização das noções de contexto e sujeito de correntes na linguística de filiação pragmaticista e teorias da enunciação. A questão de se ter em uma comunicação a interação entre um locutor e um interlocutor em muitos planos reúne as condições do papel que cada um deve ter diante de tal comunicação. Isso fica bastante evidente também para as teorias pragmáticas.³⁶ Não definiremos pormenorizadamente todas

discurso: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008, de Ruth Amossy(Org.), obra na qual há um artigo sobre o conceito escrito por Dominique Maingueneau.

³⁵ **Análise do discurso político:** o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos, SP: EDUFSCar, 2009.

³⁶ Pensamos aqui nas teorias de ato de linguagem empreendidas principalmente pelos trabalhos de Austin e Searle. Todavia, também esta na crítica de Pêcheux, mesmo que indiretamente, em **Análise automática do**

essas fundamentações teóricas aventadas, porém lhes dedicaremos algumas palavras, iniciando a argumentação sobre cena enunciativa ao observá-la com algumas considerações que lhe são comutáveis, feitas sobre dois mirantes distintos. Brevemente passaremos à argumentação sob uma perspectiva pragmaticista e outra ligada à análise do discurso.

2.5. De circunstância a cena enunciativa

De uma visão mais pragmaticista, o papel de cada indivíduo é regido por uma espécie de contrato. De sua parte, tal contrato passa a ser regido pelo fato de os sujeitos ocuparem lugares institucionais que lhes confeririam a autoridade de dizer ao outro o que dizem, pois a linguagem, para as várias correntes pragmáticas, é considerada como uma forma de ação de sujeitos sobre sujeitos. Cada ato de linguagem, como, por exemplo, condenar, interrogar, batizar, aconteceria com e na instituição em que tais atos estão ligados, pressupondo, por seu turno, o poder pelo fato de eles existirem sob essas condições. Um exemplo prático: se um juiz dentro de um tribunal diz ao réu que ele está condenado a X anos de prisão, por Y ato criminoso, tem-se que o juiz é o sujeito dentro da instituição penal que está designado a dizer a sentença e, ao pronunciar-se para o interlocutor réu e a quem mais caiba nessa circunstância de comunicação, ele age como se todas as condições de possibilidade para tal ato estivessem reunidas num dado contexto pelo próprio ato de linguagem proferido então. Nota-se nisso que o contexto não recobre algo da ordem da história da instituição, do posicionamento institucional do juiz – o que este cargo representa na sociedade historicamente –, mas sim, neste caso, contexto refere-se ao ato da linguagem e de suas condições de acontecimento. “Dito de outra forma, não é porque tais condições estão reunidas que o ato pode ser efetuado, mas porque este ato foi efetuado que se consideram reunidas tais condições. Através de sua própria enunciação, este ato de fala é considerado”(MAINGUENEAU, 1997b, p.30). Ou seja, é da ordem do ato da linguagem o ato histórico da sentença e do papel de cada sujeito que, conforme expressa suas intenções, profere o que lhes é de direito para aquele contexto comunicacional, em razão do ato de dizer sob o contrato prevalecente àquele papel. Essas formas contratuais estão para e entre indivíduos que, em dada circunstância, produzem, portanto, atos de linguagem no contexto de práticas discursivas comuns entre si. Como no exemplo supracitado, o juiz e o réu cumprem

discurso, de 1969, quando de sua análise e reformulação do quadro de funções da linguagem de Roman Jakobson.

dois papéis, um de julgar e o outro de ser julgado, sendo que o juiz sancionará positiva ou negativamente o réu acerca de sua liberdade ou quaisquer outros deveres legais diante da sociedade.

Em contrapartida, o que o conceito de condições de produção da análise do discurso vem propor é a retirada de uma relação pragmática da enunciação para ligá-la a lugares enunciativos institucionais, imbricados, por sua vez, a lugares construídos histórica e ideologicamente. Isso muda a relação que se tem com a circunstância ou com o contexto em que discursos são produzidos. Esse movimento que a AD realiza, além de tentar analisar sob outra abordagem as questões de contexto, circunstância, lugar enunciativo, trata de marcar o território epistemológico e institucional de onde ela deseja partir, rompendo, assim, com as abordagens pragmáticas em muitos aspectos. Assinalaremos duas rupturas, sendo, em primeiro lugar, a ruptura do entendimento de sujeito em relação às correntes pragmáticas; em segundo lugar, a ruptura da noção de contexto substituída pela argumentação do conceito de condições de produção.

Na AD, ao contrário de algumas conceituações pragmáticas, levam-se em consideração na interação comunicacional não somente elementos da ordem da língua, mas também os elementos que escapam a essa ordem da língua: os componentes ideológicos e históricos, estes que são construídos nas enunciações a partir da tomada de posição – gerando, então, um posicionamento – a que os sujeitos se condicionam. Dito de outra forma, a garantia que sustenta o sentido da posição do enunciador de determinado discurso não está no contexto imediato, em que cada sujeito sabe e domina toda a sua produção enunciativa, nos ditames da regência de um contrato, materializados em elementos linguísticos e em elementos implícitos dos enunciados, mas esses elementos são postos na enunciação e são sustentados por outra ordem, isto é, a ordem ideológica em que sujeitos se inscrevem ao dizer o que dizem e o que atualizam do que já foi dito antes, naquele mesmo lugar. Para representar esse sistema de imagens que vão sendo construídas, conforme as posições ocupadas pelos sujeitos, Pêcheux (1990b) faz uma releitura sob o prisma de condições de produção do discurso do quadro de comunicação da linguagem de Roman Jakobson. Diferentemente de Jakobson, para Pêcheux as pessoas que participam de uma interação comunicativa ou discursiva, ao enunciarem, devem dar conta de perguntas como “Quem sou para lhe falar assim?” ou “Quem é ele para que eu lhe fale assim?”, de tal sorte a desnudar, por sua vez, o ponto de vista de um sujeito do discurso sobre o outro. Segundo Possenti, “Pêcheux insiste que essas imagens devem ser tomadas como representações imaginárias, ou seja, que os lugares (de destinador e de

destinatário) são *representações* nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (POSSENTI, 2007b, p.368). Mais ainda, esta insistência, na verdade, é parte da hipótese de Pêcheux:

Nossa hipótese é a de que esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo. Entretanto, seria ingênuo supor que *o lugar como feixe de traços objetivos* funciona como tal no interior do processo discursivo; ele se encontra aí representado, isto é, *presente, mas transformado*; em outros termos, o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada uma *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações). (PÉCHEUX, 1990b, p. 82 grifos do autor)

Em resumo e como mencionamos, para a AD, os problemas determinantes contra os estudos pragmáticos inserem-se no sujeito totalmente intencional, sem nenhuma amarra aos interditos históricos, ideológicos e inconscientes, onde se amarram todos, além de, para a AD, cindir o sujeito que enuncia. Os sentidos a interpretar e a enunciar não estão transparentes na língua nem na questão do contexto, que, para a AD, inscreve-se numa condição de produção que deve ser levada em consideração num jogo de imagens entre os interlocutores. Estas imagens estão ligadas a formações imaginárias criadas ao longo da história e construídas pela ideologia. Essas formações imaginárias não são acessíveis como quadros ou cartazes; elas são, na verdade, partes esquecidas de mobilizações ideológicas e de mobilizações inconscientes. É o que a AD concebe como esquecimentos um e dois. O de número dois seria ligado à ordem da enunciação, criando uma ilusão referencial no dizer dos sujeitos e os fazendo crer na relação direta entre pensamento, linguagem e mundo. É a ligação direta entre as palavras e as coisas, que nos incide também a mais uma vez crer que aquilo que dissemos só pode ser dito daquela maneira, e não de outra. Contudo, frequentes são as paráfrases a que recorremos para “adequar” a sintaxe ao sentido em que nela se aloja. Outro esquecimento, dito número um, é o que está mais próximo à ordem do componente ideológico, ou seja, é resultante das formas como somos afetados por esta ou por aquela ideologia. Com tal esquecimento, temos sempre ilusão de sermos o centro referente do que dizer; sermos o primeiro homem a enunciar uma dada reflexão, esquecendo-nos de que há uma história institucional (a do arquivo produzido) e a do efeito que a memória interdiscursiva nos causa. A AD, desde sua epigênese, credita e atribui às situações de comunicação – deslocada para condições de produção –, as relações dos sujeitos com a

história, dos sujeitos com a ideologia, dos sujeitos com a constituição com outros sujeitos etc. Isto é, os sujeitos envoltos e inscrevendo-se em discursos que conteriam vários desses elementos. Assim sendo, a análise do discurso procede de forma a crer que as formações sociais e as instituições abarcam as práticas discursivas, exercendo nelas a coerção dos dizeres, do agir, do pensar e do compor-se a imagem de si e dos outros.

2.6. A tríade enunciativa: cena englobante, cena genérica e cenografia

Para se tentar um estudo do objeto literário, por meio do qual não se permaneça num esquema de correspondência, estritamente preso às representações sociais, para as quais componentes ideológicos e políticos são de suma importância, tampouco pairar totalmente sobre o nível estilístico ou sobre a categorização dos textos, propomos fazer uma análise sob os auspícios do conceito de cena enunciativa. Dessa toada, o texto literário tem de ser observado como um dispositivo enunciativo, e o seu discurso, encenado e regido também por coerções que são do próprio funcionamento desse dispositivo, que, por sua vez, será alçado a certas condições de possibilidade em um tempo, em um lugar, coberto pela manta de uma instituição, caracterizando, assim, uma situação de enunciação do texto, em que é feita gestão de contexto por um “como” da possibilidade desse texto. Esses elementos encontram-se na questão da cena enunciativa que deriva em muitos predicados das fundamentações teóricas tratadas na seção anterior e que iremos nesta seção discutir mais acuradamente.

Os textos – aqui evocamos um sentido amplo de texto, ou seja, tomando manifestações verbais e não verbais, sob diversos dispositivos enunciativos e seus respectivos discursos: musical, pictórico, entre outros – não são apenas um amontoado de signos parados numa sequência que reconhecemos como um texto-padrão. “Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.250)

O que Maingueneau propõe como cena enunciativa é uma maneira de se analisar quais são os efeitos de sentido tanto internos quanto externos do discurso enunciado por um dispositivo enunciativo, a partir de certa maneira de se mostrar, de se dizer, e que, ao mesmo tempo em que se desenvolve, ajuda a compor o que se pretende construir semanticamente, encenando, cenograficamente, sua fala a um grupo de coenunciadores pretendidos a princípio ou não. Dito de outra forma, o discurso é construído num enlace paradoxal por natureza, pois, à medida que o plano enunciativo se desenvolve, é também desenvolvido pela maneira como esta sendo enunciado.

Qual seria, então, a cena enunciativa de um texto literário, tal como **Cadeiras proibidas**? Dizer que ela pertence a um discurso literário, este tido como um tipo de discurso, é um modo válido de apreensão. Dizer que a cena de **Cadeiras** está ligada ao gênero de que o livro se investe: livro de contos, num gênero literário realista-fantástico ou mágico, publicado numa conjuntura repressiva, carregados de aspectos insólitos, irreais e fabricados que entrariam em acordo com o que realmente acontecia nos dias em que foi publicado, também pavimenta uma rodovia de possibilidades coerentes. Dizer também que **Cadeiras proibidas** conta histórias sobre sujeitos comuns, validadas no seio familiar e que, à medida que estes sujeitos interrogam algum fato da realidade insólita que os cerca, eles são marcados física e psicologicamente, passam a ser vigiados, excluídos, por pessoas que conhecem ou não, nos lugares – urbanos – que estavam acostumados a frequentar, é outra ordem de se ver contada e analisada para o objeto literário.

Esse exercício de questionar uma tripla forma de interpretar o objeto literário é uma maneira de tentar chamar a atenção para o fato de que essas três abordagens da cena seriam pertinentes, mas o que de sólido temos é que o leitor de **Cadeiras proibidas** envolve e está envolvido nessas cenas. Isso porque os coenunciadores são interpelados ao mesmo tempo como leitores/consumidores de uma cena literária, leitores estes que se identificam com o gênero de conto empreendido pela cena, que transforma o real em elementos insólitos, mas coerentemente interpretável, com o escritor etc. No entanto, o ponto central de adesão está na cenografia. Em outras palavras, o que integra essa interpelação e os faz aderir à história de homens comuns, com cotidianos mais ou menos estabilizados, vivendo em seus lares, tudo numa certa conformidade até o momento em que há resistência, a necessidade de alguma forma desestabilizar esse mundo real, a partir da crônica desses fatos diversos, e passar a estar nele de forma irreal é a cenografia. Vamos agora examinar os detalhes de cada uma dessas três cenas, com ênfase analítica na cenografia dos contos de **Cadeiras proibidas**.

2.6.1. Cena englobante

Maingueneau atribui ao conceito de cena englobante algo da ordem do tipo de discurso:

A cena englobante corresponde ao que se costuma entender por ‘tipo de discurso’. Quando se recebe um folheto na rua, deve-se ser capaz de determinar se é membro do discurso religioso, político, publicitário etc. – em outras palavras, em que cena

englobante se deve situá-lo para interpretá-lo, em nome de que ele interpela aquele que o recebe. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 251).

Numa enunciação publicitária de carros, por exemplo, veem-se implicados a ela potenciais consumidores para aquele veículo, presente num gênero, num jornal, numa revista, enunciado de maneira a tentar captar esses interlocutores e expondo o carro com todas as suas vantagens em relação ao concorrente, expondo também a marca, num passeio familiar, entre outras coisas. Da mesma maneira, numa enunciação literária, cria-se a possibilidade do posicionamento do autor nesse campo, criando um lugar de pessoas e lugares fictícios, uso de personagens, percorrendo inúmeras situações e mobilizando diversas vozes. Isso tudo está em junção com uma cena englobante literária, que, em **Cadeiras proibidas**, inscrevia-se a uma cena literária que tinha nos contos um momento forte, como o caso de Rubem Fonseca, Victor Giudice etc., a qual se fez uma das alternativas para se dizer algo sobre a conjuntura histórica, bem como sobre as mazelas humanas de todos os tempos.

Mais especificamente, falar de cena englobante literária é possível a partir da criação de um campo literário, depois do XIX, em que uma instituição valida o estatuto de quais autores são consagrados, quais textos são sagrados, quais são profanos etc. Não há nada de óbvio e trivial em dizer que nem sempre se teve uma cena literária, política, publicitária etc., até porque isso é o que define a situação entre enunciador e coenunciador, os parceiros do discurso, durante um quadro que tem espaço e tempos definidos e limitados. Assim: “Em numerosas sociedades do passado, não existia cena englobante especificamente política. Não se pode tampouco falar de cena administrativa, publicitária, religiosa, literária etc., para qualquer sociedade e em qualquer época” (MAINGUENEAU, 2006b, p.86); ou ainda como o mesmo autor francês argumenta:

Associamos a noção de “cena englobante” à de “tipo de discurso”. Trata-se de uma abordagem inicial. Com efeito, a própria ideia de haver um ambiente físico e bem delimitado de produção verbal que recebe o nome de “literatura” é característica da conjuntura que surgiu no começo do século XIX e na qual em larga medida ainda nos encontramos. É, porém, bastante evidente que em outros lugares e em outras épocas não se pode falar de “cena literária” da mesma maneira. Tudo o que a noção de cena englobante diz é apenas que certo número de gêneros do discurso partilha do mesmo estatuto pragmático e que a apreensão de um texto ocorre por referência a esse estatuto. Desse ponto de vista, pouco importa que os textos que hoje consideremos parte da “literatura” passem a integrar noutra conjuntura outras cenas englobantes. (MAINGUENEAU, 2006b, p.251-252)

Segundo Maingueneau, não se pode opor cena da enunciação e do enunciado como forma e conteúdo, pois a cena é uma parte cabal para o conteúdo. Para isso, a cena

englobante deve atualizar-se pela memória histórica do interlocutor pretendido. Este conceito recebe alguns contornos dentro do escopo de estudo do discurso. À parte essa conceituação ampla, explicaremos, em rápidas palavras, o que seria assim chamado tipo de discurso. Conforme Charaudeau e Maingueneau (2008a), um primeiro critério para falar de tipos de discurso seria o de opô-los a gênero de discurso; isto é, num campo de produção verbal da sociedade, há determinados meios de se mobilizar dispositivos de comunicação, o que recobre temas, papéis, canais etc. Assim, “o tipo de discurso político, por exemplo, recobre múltiplos gêneros: debates televisivos, panfletos, programa eleitoral...” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008a, p. 468).

Num segundo critério, por sua vez, tipos de discurso corresponderiam a estruturas essenciais na combinação e na organização de textos. Então, haveria “quatro grandes ‘tipos de discurso’: *discurso interativo*, *narrativa interativa*, *discurso teórico*, *narração*. Esses são, ao mesmo tempo, *tipos linguísticos* (que mobilizam marcas específicas em cada língua natural) e *arquetipos psicológicos*, independentes das línguas particulares” (Ibid., p. 468, grifos dos autores).

Interessa-nos reter, para análise, a primeira descrição para tipos de discurso, ou seja, a categoria mobilizada em determinado tipo de discurso, no caso o literário, investindo-se em determinado gênero, no caso em questão os típicos casos de realismo fantástico-mágico, para, então, compormos nossa cena enunciativa, que oscilará a estaticidade deste gênero com uma crônica jornalística de fato qualquer, colocando-o em uso da cenografia, a qual nos trará a condição de possibilidade de enunciação de **Cadeiras proibidas**.

2.6.2. Cena genérica

2.6.2.1. Fundamentação de gênero do discurso à luz de Mikhail Bakhtin

Não traremos uma esmiuçada exposição teórica acerca de gêneros discursivos, sobretudo em sua história. Nossa intenção principal é fazê-lo compor um das vertentes da cena enunciativa, a cena genérica. Para tanto, o que faremos será a pontuação de alguns conceitos ligados aos estudos que interessam e são constantemente vistos nas pesquisas de análise do discurso. Tentando manter a espinha do trabalho, qual seja, analisar as condições de possibilidade de um texto literário como dispositivo enunciativo de comunicação, de um mirante linguístico-discursivo, pontuaremos o conceito teórico de gênero para Mikhail Bakhtin (1997a), mas fazendo recair nossa ênfase analítica em Maingueneau (2006b) e seus

estudos do discurso literário atinados às coerções genéricas. Isso não se deve em razão de a teoria de Bakhtin deixar insuficiências teóricas quanto aos estudos linguísticos e/ou literários; ao contrário, seria bastante relevante um estudo bakhtiniano capaz de avaliar o uso do gênero em que se inscreve o nosso material de análise, justamente pela conjuntura histórica em que se encontrava. O que nos leva a esse empreendimento, conforme em outras linhas argumentamos, é tentar avaliar como o engendramento da cenografia dos contos de **Cadeiras proibidas** permite aos possíveis destinatários dessa obra algumas maneiras para aderirem à configuração cenográfica numa ambivalência, numa oscilação – mais precisamente uma difusão – entre um gênero mais ligado a coerções de uma crônica sobre um fato prosaico qualquer e diverso, possivelmente estruturado no cotidiano por um lado e, por outro lado, num gênero fantástico, com elementos mágicos, estranhos, insólitos e surreais de alguma forma mais rígidos, em se tratando desse tipo de utilização genérica em que se lança mão do mágico, do fantástico, do insólito, largamente usada pelo fazer literário. Para isso, porém, em razão da coerência do caminho teórico-metodológico da pesquisa, bem como de trabalharmos com essa hipótese de haver essa oscilação causada pela cenografia, faz-se necessário tentar apreender o objeto literário em seu todo enunciativo, sendo também para este tópico o aporte teórico principal de Maingueneau acerca do discurso literário bastante tenaz.

Durante o percurso escolar, nas instituições de ensino do Brasil, é comum ouvir algo sobre gênero nas disciplinas de língua portuguesa quando se trata de tópicos literários. Na escola, contudo, há algum tempo, a noção e a conceituação estavam ligadas à estruturação desenvolvida na Antiguidade clássica, vindas principalmente da Grécia e de Roma. Tal estruturação privilegiava basicamente três tipos de gêneros: épico, lírico e dramático. Ainda durante o percurso e sob os auspícios da teoria literária, podia-se falar em gêneros escritos em prosa (narrativas geralmente) e gêneros escritos em versos (poesias, por exemplo). Surgiram, perpendicularmente a isso, estudos linguísticos que, na empresa necessária de entender os mecanismos de comunicação e interação da língua/linguagem nos mais distintos textos, em diversos lugares, tempos e entre os homens e a sociedade, reclamavam novas fronteiras para estudar quais eram os mediadores dessa comunicação-interação entre indivíduos.

Não poderíamos afirmar com precisão que esse movimento interpretativo ainda acontece ou que isso ocorre numa alçada mundialista, no entanto o fato presente é o de que, no Brasil, há algum tempo a visão e a abordagem sobre os gêneros na interação comunicativa mudaram de forma significativa, sobretudo com as novas abordagens teórico-metodológicas

sociointeracionistas e com os estabelecimentos de ensino que as adotam no que tange aos estudos da linguagem. Parece-nos, ainda, que o marco para a popularização dos gêneros como mediadores e ancoragem para distintos meios de expressão com a linguagem, no Brasil, dá-se no surgimento, em 1997-1998, dos Parâmetros Curriculares Nacionais (adiante PCN).

O texto que rege os PCNs tem como finalidade levar as teorias que embasavam métodos e conteúdos das mais distintas disciplinas para dentro do âmbito escolar. Pensava-se em reorganizar, via modelos e métodos novos³⁷, todo o arcabouço teórico do currículo previsto para ser trabalhado no percurso escolar, muito em razão de uma demanda crescente. Além disso, o documento PCN seria um unificador dos métodos e dos conteúdos pedagógicos para o ensino nacional. Com o acontecimento dos PCNs, a questão dos gêneros na mediação do uso da linguagem passou a ser privilegiada e revigorou-se dentro dos estudos regulares, pois, conforme nos diz Koch³⁸:

O estudo dos gêneros constitui-se, sem dúvida, numa contribuição das mais importantes para o ensino de L.P. [língua portuguesa] da forma como é preconizado nos PCNs. E mais: somente quando nosso aluno possuir o domínio dos gêneros mais correntes na vida quotidiana, ele será capaz de perceber o jogo que frequentemente se faz por meio de manobras discursivas que pressupõe esse domínio.³⁹

Dos PCNs em diante, houve certa popularização da noção de gênero, pois o conceito e a viabilidade de se trabalhar a questão dos gêneros como suportes ao ensino-aprendizagem em disciplinas específicas, tais como produção e interpretação de texto, as disciplinas de ensino de língua materna ou segunda língua, seja com elaborações textuais específicas de cada gênero e seu respectivo suporte, seja tratando do conteúdo literário etc., é bastante usual atualmente. Embora não tendo esmiuçado toda a história entre gênero, práticas de ensino e PCNs, o breve preâmbulo que menciona essas questões tratadas aqui sem a fortuna que merecem tenta justificar-se apenas para entender, numa geografia brasileira, as

³⁷ Utilizamos a palavra “novos”, mas alguns métodos, como, por exemplo, os da relação sociointeracionista na mediação ensino-aprendizagem já eram utilizados desde os 1980, bem como alguns conteúdos utilizados para argumentar os PCNs não são exatamente novos dentro do escopo de estudos de campos, haja vista a discussão sobre gênero na Linguística Textual e na Análise do Discurso entre os anos 1970 e 1980, para abreviar esta nota explicativa.

³⁸ Texto de Ingedore Villaça Koch. Recebido inicialmente em aula. Disponível em: <http://www.ufg.br/this2/page.php?site_id=25¬icia=5827>. Acesso em: 29/9/2010.

³⁹ Todavia, sendo justo com a citação e com a argumentação da linguista, o outro lado da moeda da consagração do ensino textual a partir das bases dos PCNs é ressaltado, pois ela aponta alguns exemplos em que parece haver imprecisão no conceito de gênero no texto do documento oficial de ensino.

preocupações com o quadro genérico que circula no meio acadêmico, sobretudo o voltado a práticas de ensino da linguagem.

Ao prosseguir para uma abordagem de evocação discursiva para o estudo dos gêneros do discurso, principalmente com o foco nas hipóteses por nós traçadas para **Cadeiras proibidas**, chegamos a uma abordagem amparada nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin – o que estaria também bastante próximo à literatura em razão até mesmo do objeto de estudo ao qual esse teórico se dedicou. Assim, sem esgotarmos a vasta teoria desse filósofo russo e correndo riscos de deixá-la “manca” em razão disso, retomaremos algumas conceituações de gênero discursivo, para explicar alguns aspectos do livro em questão da dissertação. Os estudos bakhtinianos tratando sobre gêneros do discurso definem que as bases construtoras da linguagem estão nos enunciados concretos construídos dialogicamente na comunicação e na interação entre homens e a realidade social em que eles vivem. Esses enunciados são ancorados em gêneros do discurso, os quais se apresentam sob três constituintes básicos, a saber: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Essas três bases constituintes “fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação”(BAKHTIN, 1997a, p. 280). E continua ainda o pensador russo:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e, sobretudo por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 1997a, p.280, grifos do autor)

O permanente caráter dialógico da relação entre indivíduos de um dado grupo, ou comunidade semiótica ao dizer de Bakhtin, é determinante para a promulgação de diversos tipos e formas de gêneros, tanto orais quanto escritos. Nesse campo tão “heterogêneo”, temos muitas formas de estabilização dos enunciados, com seus respectivos gêneros discursivos de aplicação. De um lado, temos simples comunicações orais, como, por exemplo, um diálogo

face a face, até, de outro lado, um romance literário volumoso, como **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, que se subdivide em sete volumes, com mais ou menos 2.500 páginas, a depender da edição. Exatamente por esse múltiplo alcance a que os gêneros podem chegar, recobrando realidades tão distintas da comunicação verbal, é possível de se imaginar, e Bakhtin (1997a) questiona isso, que não haveria um terreno comum aos gêneros (ao menos não necessariamente, tais como bases objetivistas e estritamente teórico-metodológicas que o saber científico prega), não havendo também um caminho que leve a um estudo geral de sua problemática e de seus temas.

Ao levar seu olhar para essa reflexão teórica, Bakhtin reconstrói o terreno em que os estudos sobre gênero haviam firmado seus alicerces. Segundo o filósofo russo, é justamente “A diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes. Provavelmente seja esta a explicação para que o problema geral dos gêneros do discurso nunca tenha sido” (BAKHTIN, 1997a, p.281). Desses elementos que parecem escapar a uma objetividade de pesquisa, surgem, de acordo com a reflexão em **Estética da criação verbal**, estudos mais ou menos estanques e que não alcançam uma abordagem completa sobre gênero, justamente por não olharem para o gênero em sua complexidade interacional, em seu aspecto vivo e dialógico na comunicação entre indivíduos. Num trajeto histórico-metodológico, Bakhtin aborda, de um lado, a perspectiva literária de estudo do gênero. Esta idealiza algo como se, dentro dos atos verbais de comunicação, só existissem as formas literárias. Esses estudos em larga escala se constituíram e protelaram em todos os âmbitos de estudo, seja escolar, seja científico, e ainda existem, conforme tentamos refletir com alguns apontamentos no início deste tópico acerca da abordagem de gênero no Brasil antes dos PCN. Todavia, pelos estudos de Bakhtin, as pesquisas sobre gêneros literários desde a Antiguidade até a época contemporânea ao pensador russo (em alguns casos até a nossa) ativeram-se a traços estéticos, artísticos e literários em cada especificidade, dentro, contudo, dos limites impostos pela literatura e vindos eles do cruzamento num dado espaço-temporal com diferentes gêneros. Disso resultariam práticas, de certa forma, estabilizadas. Por exemplo, no período comum e didaticamente chamado de Realismo, havia preferência por narrativas em romances cujo objetivo, transplantado do fulgor científico e positivista, incitava os escritores a capricharem no rigor estético-formal de seus romances, contos e poemas.

No entanto, continuando com a argumentação crítica de Bakhtin, é trazido à sua discussão algo que também lhe é bastante caro: o estudo dos enunciados na interação

dialógica da comunicação. Aspecto que esses estudos literários do gênero não refletiriam, mostrando que são formas particulares de uso do enunciado, mas com a relação linguística em comum com todos os outros enunciados, o que os coloca em um diálogo interacional. Nos estudos literários do gênero, ao dizer do teórico: “O problema de linguística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta”(BAKHTIN, 1997a, p.281). De outro lado, pela via de estudos retóricos, Bakhtin entende não ter existido progresso teórico no sentido de construir uma teoria fortemente marcada pela apreensão total dos elementos do gênero, embora o autor reconheça que há avanços em relação ao estudo do enunciado. Por essa perspectiva teórica, pensava-se na forma como esses gêneros mobilizavam os interlocutores, como, a depender do engendramento que tinham, levavam o interlocutor a fazer uma interpretação diferente ao pensamento de quem os compôs. Dessa forma, elementos linguísticos fluíam nessa correnteza teórica, mas é justamente neste ponto também que reside a não exclusão total do linguístico, e sim seu apagamento por estes gêneros retóricos serem dotados de grande especificidade. A natureza da compreensão de uma peça jurídica, por exemplo, lida-se mais naquilo que ela diz em seu conteúdo elaborado para convergir ou divergir opiniões do juiz, do promotor, da plateia e elucidar certo caso em questão. Assim também agiam os estudos retóricos do gênero, ou seja, eles prendiam o referente ao seu conteúdo, ao seu dizer do/para o outro.

Não diferentes se fizeram, conforme Bakhtin, os estudos que mobilizavam os gêneros discursivos do cotidiano, “principalmente a réplica do diálogo” (BAKHTIN, 1997a, p.281): os estruturalistas gestados a partir da mobilização da língua como o alvo principalmente da cientificidade da linguística; os estudos behavioristas que tentavam explicar o comportamento humano pelas situações em que se encontravam, independentemente de fatores subjetivos, portanto algo da ordem do previsível e antimentalista. Segundo essa premissa, ao se mudarem as pessoas, mas mantendo as situações externas, logo os comportamentos não se diferenciariam. Além disso, havia os estudos da escola de Vossler que, ao contrário, dispunham-se a estudar a expressividade do trabalho com e sobre a linguagem a partir de aspectos subjetivos. Tais abordagens dos gêneros cotidianos são tematizadas nos estudos bakhtinianos também como limitadas, uma vez que mobilizam apenas enunciados primitivos para estudo de caso, bem como se detêm, como já mencionado, em gêneros no mais das vezes ligados à oralidade. Para Bakhtin, não haveria razão para se limitar e tolher a heterogeneidade dos gêneros discursivos nem deixar escapar a natureza da especificidade dos enunciados. Em seu estudo, o teórico russo da linguagem traça o percurso

do gênero por dois alicerces principais: gênero primário e gênero secundário. Este último é laboralmente mais complexo e encena-se em situações culturais de interação linguagem, de certa forma, mais evoluídas e mais estabilizadas, como, por exemplo, no uso da escrita, sobretudo no que tange a elementos artísticos, sociais, políticos, científicos, entre outros. Os romances, o teatro, o discurso científico são, em geral, os que recorrem a instâncias mais complexas de uso do gênero. Há, ainda, segundo Bakhtin (1997a), também os gêneros pertencentes a um âmbito menos complexo, de características mais primárias ou simples: um diálogo familiar entre pai e filho conversando sobre futebol, uma comunicação cotidiana mais instantânea e prosaica entre sujeitos que mal se conhecem, falando na fila do banco que pelo barulho dos trovões choverá em instantes, algo não tão consolidado na ideologia oficial, ditando determinados *scripts* para que ocorram as interações de “forma correta”.

Mesmo havendo distinções entre gênero primário e gênero secundário, há um ponto de interação entre eles: quando ocorre o processo de formação dos gêneros secundários, os quais absorvem e reelaboram os gêneros primários, constituídos às bases das comunicações verbais mais espontâneas, dentro de seu quadro composicional, em consonância com seu conteúdo e estilo. O próprio Bakhtin nos complementa dizendo:

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo). (BAKHTIN, 1997a, p. 282)

Como elucidam as palavras do teórico, a interação que existe entre os gêneros em sua elaboração mobiliza algo da ordem dialógica da comunicação verbal. Embora tenha elementos da linguagem mais complexos, os gêneros secundários dependem daquilo que vem do outro, das palavras e dos enunciados que estão em uso socialmente sustentado. Nesse processo dialógico, a absorção e a adequação de um gênero mais simples em um mais complexo não sucumbe em favor do outro, mas, ao contrário, ambos têm suas vozes ecoadas nesses enunciados com um todo, em que existe mais que o elemento linguístico em comum. E este lado comum está também na interação, na dependência, no uso feito nas esferas sociais. No diálogo intergênero e interenunciado, constituídos nos processos ativos de comunicação

verbal, a denominação ativo não é só no sentido de utilização por esta ou aquela esfera, mas sim o é por haver uma relação viva de compreensão, interação e uso da linguagem, estando, dessa forma, embebidas nos processos sociohistóricos e ideológicos de um dado tempo, de um dado grupo indivíduos. O estudo dos gêneros secundário e primário teve grande importância para Bakhtin. Mais ainda, a interação que ambos mobilizam para compor-se em alguma medida é componente de quase todo o arcabouço teórico empreendido pelo teórico russo, haja vista que o dialogismo está na constituinte de sujeitos em relação à comunicação e à utilização da linguagem. Este componente dialógico da relação de sujeito e linguagem permeia toda concepção teórica de Bakhtin. É exatamente por meio da inter-relação estabelecida entre gêneros primários e gêneros secundários, e estes, os mais complexos, considerados com especial atenção nos processos e nas operações históricas de sua criação, o caminho teórico para se entender as aproximações e as dispersões entre visões de mundo, língua e ideologia. Não obstante, essa argumentação constrói a chave nos estudos bakhtinianos para compreender uma melhor explicação de enunciado nas mais distintas esferas da atividade comunicacional humana, bem como para se determinar o caráter crucial que este conceito assume nas teorias do filósofo.

Bakhtin argumenta que desde sempre falamos por gêneros. Ainda que não notemos isso nas estruturações de nossa fala, mesmo que a relação comunicacional nos pareça pronta, estamos mediados e interagindo por gêneros. Estrutturamos nossos enunciados concretos, ou seja, sentenças de sentido completo, não simplesmente orações morfossintáticas, embora possam coincidir, de acordo com as situações almejadas por um querer-fazer, para assim relacionar tal volição com nossos interlocutores. Portanto, para Bakhtin, a estruturação de nossa fala é um modo de produção e organização dos enunciados e seus gêneros do discurso pertinentes, estando estes gêneros pudes de sentidos e evitando que não tenhamos de (re)inventar todo o processo de construção sintático-semântica a cada enunciado construído, a cada fala vocalizada pelo outro ou para o outro. Sem assim fosse, uma (re)invenção a cada fala, o processo de comunicação verbal estaria praticamente impossibilitado; lembrando-nos, contudo, de que as formas consagradas dos gêneros discursivos a que recorremos em nossa comunicação enunciativa diferem-se bastante das formas da língua especificamente apreendidas enquanto formas morfológicas, sintáticas, lexicais etc.

Nessa toada, investiríamos os gêneros pertinentes a dadas situações de comunicação e esferas de utilização. Seria para o sujeito-autor Ignácio de Loyola o efeito de

utilizar justamente a estrutura enunciativa e o gênero que a recobre para elaborar **Cadeiras proibidas**, isto é, seria a força motriz da estética criativa da obra, porque o referido autor queria mostrar a fluidez de sentidos, a realidade impingida, mas onde isso se daria? Num gênero que servisse, ao mesmo tempo, de mascaramento e ludibriação aos sistemas de repressão (censura, por exemplo), ou seja, uma espécie de drible no discurso opressor. Um enunciado concreto que mostrasse, pertinentemente, uma situação ambivalente de sentido. Algo fabricado, mas coerente racionalmente falando, até porque os primeiros lugares de publicação foram crônicas jornalísticas.

Num trecho supracitado, Bakhtin destaca que “O romance todo é um enunciado”, diferenciando-se, por exemplo, de uma réplica de diálogo por o dito romance ser um enunciado complexo; com isso, é possível notar que gênero e enunciado são postos em simetria. A relação com os gêneros do discurso faz da conceituação de enunciado uma das colunas do conceito de gênero, ambos intimamente ligados a ponto de o autor comentar que “A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1997a, p.282). Essa relação vida e enunciado é mediada por gêneros. Na visada teórica de Bakhtin, os indivíduos validam a comunicação verbal por meio dos gêneros e “Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema – da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero” (Ibid., p.286). A propósito, dissemos gênero como mediador, pois o entendimento de um enunciado como um todo recobrirá também as suas partes específicas, atraídas e coagidas em seus gêneros particulares. E Bakhtin esteve atento a isso. A este teórico, para além de qualquer orientação de pesquisa, não se poderia deixar à parte essas especificidades, tanto de enunciado de maneira geral quanto dos gêneros que lhe particularizam. Esses são elementos que os pesquisadores devem buscar, segundo o russo. O material de análise linguística vem dessas bases interpretativas.

O enunciado em Bakhtin terá dois estatutos básicos. Um enunciado pode ser uma oração pertencente exclusivamente ao sistema da língua. Ele pode estar preso às estruturas coercivas que uma língua impõe a seus falantes/escritores e ouvintes/leitores. Orações podem ser enunciados quando estes ainda não estão associados à interação verbal conseguida nas esferas sociais de uso, quando não se revestiram das palavras carregadas de seus temas, imersas na realidade sócio-histórica e ideológica. Entretanto, um enunciado

concreto – em seu sentido amplo, quando em uso nas atividades de comunicação dialogicamente estabelecidas – não pode ser uma oração. Ao entrar na realidade de utilização por determinado grupo, em determinado espaço-temporal, tendo mobilizado palavras carregadas de vozes histórico-ideológicas construídas na arena de interação de sujeitos e gêneros, o enunciado concreto já se dotou de valor semântico histórico, composto em algo da ordem do outro, mobilizando, interagindo e respondendo ao outro e a seus dizeres. Todavia, uma oração isolada não pode ser concebida, caso se queira ter uma apreensão total e ampla, no caso, como enunciado e seu gênero. Até porque ela terá sua funcionalidade ligada ao uso dentro de alguma situação de comunicação. Ganhará seu sentido concreto a partir da posição que seu locutor-autor tomar para elaborar sua interação verbal, ou seja, em quais gêneros investirá sua fala responsiva. Por exemplo, nas orações inventadas: “Não vou sair com você, pois estou com dores no corpo”. Pode gerar uma possível resposta: “Tudo bem. Fique e descanse.”; ou, então: “Vamos sair, você melhorará ao ver as belas garotas da cidade.” Dentro de um gênero literário, com certo grau de complexidade maior do que um diálogo mais simples e espontâneo, essas mesmas orações podem ganhar outros possíveis sentidos, chegando a um estatuto de enunciado como um todo, concreto, pois este será relacionado, por sua vez, ao todo da obra, assim sendo, mais um elemento posto no texto para engendrar com precisão o que se deseja no querer-dizer determinado autor, investido de uma atitude responsiva a alguém ou a alguma em relação à interação verbal e social que vivencia, da qual participa e reclama fazer ouvir sua voz. Mais ainda, este mesmo enunciado num consultório médico, porém, pode gerar uma ação responsiva no médico, no intuito de ajudar a pessoa que preferiu aquela oração com algum remédio, tratamento etc. Não necessariamente falar ou agir a partir de um gênero complexo, ou seja, pode existir apenas a réplica do diálogo, em gêneros mais prosaicos.

Bakhtin não constrói um nó teórico entre gênero e sua utilização nas diversas esferas sociais. Ele deixa, dessa maneira, uma frincha para qualquer possibilidade de mudança ou mesmo a articulação de um gênero ser diferente em determinadas posições e utilizações nas esferas sociais:

Mas aqui também, no nível dos gêneros, pode intervir o jogo das inflexões, característico da comunicação verbal: por exemplo, a forma do gênero do cumprimento pode ser transferida da esfera oficial para a esfera familiar da comunicação, que será então utilizada com uma inflexão irônico-paródica; com finalidades análogas, podem-se confundir deliberadamente os gêneros pertencentes a esferas diferentes. (BAKHTIN, 1997a, p.303)

Ou seja, cada esfera de comunicação é investida por um dado gênero específico que lhe atende e lhe recobre os sentidos desejados em seus enunciados, sendo os enunciados tão coercitivos aos locutores-escritores quanto as formas gramaticais da língua. Com isso, essa argumentação se realiza para explicar que a oração não pode ser encerrada em si, e sim que ela deve ser relacionada ao todo da comunicação verbal, ou seja, deve ser levada em consideração enquanto enunciado, com seu respectivo gênero, mobilizado, por sua vez, por sua esfera de utilização, num projeto de querer-dizer. Sem esse estatuto dialógico, de interação entre quem enuncia e quem responde, a oração fica sem pertença, isolada, sem autor.

A oração, assim como a palavra, possui completude em sua significação, completude na sua forma gramatical, mas a completude de sua significação é de natureza abstrata, sendo precisamente isso que a deixa tão clara; é a completude característica do elemento e não o acabamento do todo. A oração, enquanto unidade da língua, assim como a palavra, não tem autor; não é de ninguém (como a palavra), sendo somente quando funciona como enunciado completo que se torna expressão individualizada da instância locutora, numa situação concreta da comunicação verbal. Chegamos assim à terceira particularidade constitutiva do enunciado, concernente à relação do enunciado com o próprio locutor (com o autor do enunciado), e com os outros parceiros da comunicação verbal. (BAKHTIN, 1997a, p.307-308)

Em Bakhtin, o processo criativo para a utilização desses gêneros e dos respectivos enunciados concretos relaciona-se a “lampejos” – por falta de uma definição melhor, talvez um *insight* – de expressividade que surgem quando do contato entre significação linguística e realidade socioconcreta. Ainda nessa linha de criação do querer-fazer de um enunciado e seu gênero e autor, retomando um pouco, como dissemos, a argumentação de autoria exposta no tópico anterior desta dissertação, pois se pode dizer que Bakhtin liga esses conceitos à ideia de visão de mundo, algo da ordem ideologista, tal como Goldmann da teoria literária, ou melhor, sociologia da literatura. Dissemos isso porque o tema de que se investe um gênero estará em consonância com o limite imposto pelo autor, bem como em como ele dirige determinado projeto de dizer. Aquilo que em algum momento o autor russo chama de querer-fazer do autor, aqui próximo ao ele determina também como intuito discursivo: “Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monolexêmica até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras” (BAKHTIN, 1997a, p.300, grifos do autor). O intuito do

enunciado, o elemento que lhe é subjetivo, entra em consonância com o objetivo de sentido, que limita o ato único da comunicação verbal.

O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na *escolha de um gênero do discurso*. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. Esse tipo de gênero existe sobretudo nas esferas muito diversificadas da comunicação verbal oral da vida cotidiana (inclusive em suas áreas familiares e íntimas).

Para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma *forma padrão* e relativamente estável *de estruturação de um todo*. Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escritos). Na *prática*, usamo-los com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência *teórica*. (BAKHTIN, 1997a, p. 301-302, grifos do autor)

Portanto, encerramos a questão de gênero do discurso em Bakhtin diante da perspectiva dialógica, que é derivada da arena cotidiana, em que as produções textuais acontecem numa aproximação com outros textos tecidos em outros momentos históricos dos usos da linguagem em suas distintas esferas. Dessa maneira, se nosso objeto de estudo aqui, **Cadeiras proibidas**, se apresentasse e fosse analisado unicamente sob a perspectiva bakhtiniana, diríamos que, ao carregar uma imagem de Brasil pretendida pelo autor e da qual se exigiria certo trato, um revestimento complexo em torno de palavras, ações, atitudes, discursos, nada melhor que uma estética bastante rebuscada e experimental. Criar distorções de comportamento, imaginação fluida, trabalhar o imagético, sem fronteiras; transgredir o dizível proibido e escapar da censura. Os suportes desse não dizível traziam consigo todo um trabalho de jogar com as palavras, associá-las aos fatos sem serem explícitos demais nem lacônicos de menos etc. O querer-fazer do autor, em **Cadeiras proibidas**, portanto, vinha de uma necessidade pontual, viva nas enunciações, nas artes, mas que recorreram ao histórico fazer literário, enunciando-se concretamente num gênero já consolidado em uma complexidade de uso. O Brasil vivia sob ditadura e cerceamento de liberdades. Porém, a situação também era histórica, e possivelmente os absurdos encenados pelos personagens da narrativa aconteceriam também hoje. Nessa perspectiva de pensamento, os contos de **Cadeiras proibidas** recriam uma manifestação contemporânea da escrita contista que atendeu, naquele momento, à demanda de reconsiderar as maneiras possíveis de escrita vigentes em seu tempo, para discursivizar o que era proibido; mais ainda, utilizar tais maneiras como porta-vozes dos muitos discursos contra o golpe ditatorial do pós-1964. Com

isso, tornar-se-ia, caso fosse a questão, possível pensar em gêneros da literatura fantástica, seja num caminho mais ligado aos aspectos mágicos e sobrenaturais, seja num caminho mais ligado ao insólito, ao estranho, de acordo com suas instâncias de uso, cotidianas, prosaicas, antes de passarem a um gênero predileto de um período ou de autores. Em cada época, as ideologias, as maneiras de se enunciar valem de alguma forma predominantemente, sem necessariamente existir o apagamento de alguns gêneros em detrimento de outros. O que há é que as esferas de uso da linguagem irão eleger este ou aquele gênero discursivo, ou muitos, num dialogismo constituinte, para ancorarem os vários embates sociais aos quais vivenciamos diariamente no cotidiano de nossas vidas.

2.6.2.2 Fundamentação de gênero do discurso à luz de Dominique Maingueneau

Como foi possível observar pela fundamentação na perspectiva de Bakhtin, os gêneros podem configurar-se em formas e estilos bastante distintos, porém quase sempre são advindos das necessidades que a vida cotidiana e o uso dos enunciados concretos contingenciam aos indivíduos. Um trabalho mais amplo e completo não encerraria a obra a uma forma única, figurada e empreendida por certo autor. Uma expressão “A obra do autor tal é dessa ou daquela maneira...” não se resigna apenas a um texto pontual. Ela quer da conta, na verdade, de todo um modo de operação que ora se liga ao processo de composição, ora aos meios de circulação e consumo, ora aos destinatários-consumidores dos produtos textuais produzidos por um autor ou certo grupo de autores. O que se quer dizer é que só haveria um gênero literário, tal qual o de folhetim, porque existiram os que interpretavam essas obras, os que as consumiam, os que as escreviam, os lugares que as imprimiam, uma instituição de validação literária que lhes desse sustentação etc. Um movimento, como, por exemplo, o modernista, suscitaria não só autores considerados a partir e dentro deste movimento de composição estética e literária, mas também questões que com algum fôlego passariam a determinar quem são os leitores desses sujeitos-autores modernos. Desde a composição do campo literário, século XIX, a balança de caracterologia de uma produção literária quase sempre pendeu para as particularidades biográficas e sociológicas que propiciavam aos textos emergirem em terrenos com data e lugar definidos. Todavia, foi no escopo de estudo da história literária que sobretudo os dados biográficos acerca da obra tiveram um lugar de maior destaque. Conforme Maingueneau (2006b), os que se propõem como interpretadores das obras – os literatos, essencialmente – não davam a importância devida aos suportes das obras,

às formas de envio, às formas de circulação etc. Eles se debruçavam com afinco sobre as narrativas em si, à luz de um aquilo que elas poderiam dizer e tinham dito, tanto em relação a uma forma (o lado estético-estilístico) quanto em relação a um pano de fundo (a ingerência histórica na obra). A preocupação com os fatores mediadores e com o lugar em que a obra circula é relativamente recente. Essa concepção da obra como um todo, sobre a afirmação de alguns, vem inicialmente de Bakhtin, como expusemos em breves linhas, sendo, portanto, o pensador russo um dos convulsionários tanto para estudos linguísticos que caminharam rumo a apreensões para além da materialidade linguística, alguma coisa extra (estudo de contextos, diálogos discursivos e intertextuais) e também de uma ideia de midialogia que Maingueneau se baseia a partir da obra de R. Debray, **Curso de midialogia geral**; entretanto, aqui mais sob uma perspectiva de relação de circulação e consumo das obras e dos autores mediante um público-leitor⁴⁰.

Na teoria sobre gênero em Maingueneau, o ponto de distanciamento em relação a Bakhtin se dá na medida em que, para o linguista francês, os autores não utilizam os gêneros como procedimentos para encerrar uma finalidade desejada ou para tornar estável um conteúdo qualquer. O que lhe faz pressupor tal asserção está ligado à ideia de toda enunciação fazer reverberar algum movimento ou alguma ação no mundo, redundando em comportamentos adequados de sujeitos que interagem com essas ações e esses movimentos. Essas argumentações teóricas vão bastante ao encontro da proposta deste trabalho – e aqui um dos motivos por optar pela análise aos moldes de Maingueneau –, pois nossa hipótese é a de que o engendramento da cenografia de **Cadeiras proibidas** não encerra as narrativas nele contidas num único gênero, tampouco é fruto de um modo de circulação em razão do período ditatorial em vigência única e exclusivamente como se fosse a “roda” para os dizeres cerceados, dignos de uma crítica social. Acreditamos, sim, que esses fatores todos podem estar envolvidos na trama da obra em análise, mas eles não são os únicos nem os últimos. Eles serão ambivalentes, oscilantes, porque o modo de operação cenográfico implica isso, e esses fatores elencados podem ser operacionalizados desde que a literatura seja vista como discurso e como dispositivo enunciativo. Cremos que essa questão repousa na premissa de que não há um exterior forçando um interior ou vice-versa. A ideia para tratar do conceito gênero em

⁴⁰ Há também os estudos sobre o público enquanto leitor, partindo do pressuposto de estudos da leitura, recepção das obras e autores, construção dos sentidos das obras pelos leitores etc. Pensaríamos, assim, nos trabalhos de Roger Chartier e Umberto Eco, para citar dois exemplos. Eles existem e levam em consideração a reflexão das obras como um todo. Porém, no caso específico que explicamos, eles não são parte da argumentação, mas os achamos dignos de menção, por isso não poderíamos nos furtar a isso.

Maingueneau versa a respeito da integração entre o que se está posto pelo texto da obra, o que se pretende alcançar com ele e o entorno em que essa obra emerge – ficaremos em nosso trabalho, como já mencionamos, com o que o texto da obra tenta alcançar com sua cenografia. O gênero é uma das condições da obra, e a utilização de determinado gênero preferencialmente tem a ver também com essa condição de irrupção e circulação da obra. Maingueneau (2006b, p.230) cita que, durante o século XVII, os gêneros preferidos eram de formato curto: cartas, sonetos, máximas, gêneros que naquele momento poderiam ser trocados facilmente de mão e mão, gêneros que se submetessem facilmente a marcas de uma conversa, espontânea e livre.

O fluxo do conteúdo da narrativa tenta pressupor um público que desconhece o caráter e as atitudes desenvolvidas pelas personagens. Esse público apenas pode inscrever-se previamente quando o autor já se encontra, de certa maneira, “consagrado” ou ao menos reconhecido, quer por ter um público-leitor, quer por ter boa aceitação crítica, vendagem, num quadro interpretativo, do qual a obra posta a circular reclame a si ou não, bem como ser atendida a isso ou não. Dessa forma, quando **Cadeiras proibidas** foi publicado em 1976, Loyola Brandão já tinha uma aceitação nesse quadro interpretativo, pois já havia publicado outros livros, inclusive **Zero** (1974 edição italiana, 1976 edição brasileira), que talvez seja a obra mais consagrada do autor, com boa crítica e aceitação literária. Além disso, existem os elementos paratextuais, como inscrições de capa e contracapa que dizem se o livro é de contos, romance policial, poesia etc.; se existem prefácio, posfácio; quem os escreveu e os assinou. Esses elementos podem suscitar uma expectativa, tanto para o bem quanto para o mal em relação ao “sucesso” do livro.

Ainda em consonância com Maingueneau (2006b), se para os estudos do discurso o gênero toma corpo de algo importante e de grande dedicação em pesquisas, é porque neles os gêneros são tidos como algo nem tanto a terra nem tanto ao mar, ou seja, os gêneros não são levados a uma total apreensão por conta do lugar em que surge nem as palavras que ele empenha são levadas ao rigor estrutural da linguística. E esse movimento se dá ao longo da história dos estudos acadêmicos que se debruçaram sobre o tema. *Vide* inclusive as argumentações e as reflexões de Bakhtin trazidas neste trabalho em linhas supracitadas.

Um rumo de pesquisa discursivo importante se detém, de acordo com Maingueneau, na classificação das tipologias. Algo importante, sobretudo para estudos literários, pois, embora não tenha fronteira muito rígida, essa classificação tipológica

determina modos de arquivamento, ou seja, em que lugar da biblioteca ficará, em qual loja e seção dela será vendido, qual memória histórica irá preencher nos sujeitos que consomem, vendem, escrevem, explicam determinadas obras, e de leitura, isto é, como ler e o que apreender de determinadas obras e seus escritores. Essa organização tipológica determina, em alguma medida, o papel do professor, do crítico, da livraria, dos professores etc. Constrói-se um quadro de interpretação, conforme mencionamos em outras oportunidades. Então, nessa linha de análise, Maingueneau propõe que não há razão para um analista do discurso não se dedicar a estudar textos envolvidos de gêneros autorais, dedicando-se, como outrora e quase sempre dentro do escopo da AD, a textos envolvidos em gêneros rotineiros, mais testemunhais, ou seja, mais ligados a um tempo e a uma data, a uma instituição firmada nesse espaço, como, por exemplo, programas de partidos políticos, propagandas, folhetos de uma data especial etc.

Como contraproposta para estudar os gêneros menos rotineiros, menos testemunhais (documentos com data, lugar e instituição fortemente marcados), que, durante algum tempo, foram privilegiados na teoria do discurso, e recair sobre os mais autorais, Maingueneau (2006b, p.240) argumenta sobre quatro tipos de gêneros instituídos e os define:

– Num primeiro tipo (gênero instituídos tipo 1), estão alojados gêneros cuja coerção é forte, ou seja, admitem poucas variações. Ainda que assim definidos, são gêneros mais afastados do seio literário. Alguns exemplos dados pelo teórico francês são: uma carta comercial, um guia telefônico, contato entre aviões e torre de controle, ofícios e formulários burocráticos⁴¹. Esses gêneros geralmente não estão ligados a autores ou a processos mais complexos de construção autoral; apenas existem formas ritualizadas, roteiros de elaboração e disposição dos textos, suporte, meios de circulação. Ainda que não existam “autores”, existe com certeza quem assine esses textos.

– Já para um segundo tipo (gênero instituído tipo 2), Maingueneau o define dizendo que se trata de gêneros em que locutores produzem textos individualizados, entretanto seguem

⁴¹ A propósito de um comentário: um programa exibido na emissora Sesc TV, intitulado *Mestres da literatura*, exibido em 7/4/2009, teve seu conteúdo temático desenvolvido sobre o escritor Graciliano Ramos. Nesse programa, falou-se desta passagem ligada à época em que Ramos foi prefeito de Palmeira dos Índios, em Alagoas: outras autoridades, prefeitos, funcionários, amigos etc., ao lerem os escritos de Graciliano, feitos sob as formas desses gêneros rígidos (relatórios, ofícios), diziam que ele não era um prefeito, mas um escritor, em razão das longas argumentações, das descrições, do vocabulário rebuscado, enfim, uma composição sofisticada dos textos. Esse fato se confirmou depois daquele período, com as publicações das obras de Graciliano, que se tornaram clássicos da literatura brasileira.

um conjunto de normas e parâmetros para determinado ato comunicacional. Eles seguem certa cenografia típica, conhecida e já esperada, todavia se alguns desvios acontecem são perfeitamente tolerados. São citados: telejornais, *fait divers*, guias de viagem, entre outros, que podem em sua cenografia utilizar um tom de *ethos* mais informal, um código de linguagem mais ligado à oralidade etc.

– Como uma terceira estruturação de gênero (gênero instituído tipo 3), o linguista francês comenta os de tipo que não são investidos de um cenografia preferencial. Não quer dizer que não haja certos posicionamentos, mobilização de vocabulário que normalmente aparecem. Vez ou outra existe certa inovação, mas não para provocar uma convulsão no modo de fazer circular determinado gênero. Maingueneau traça um exemplo bastante nítido: quem canta e investe num gênero de canção de consumo não tem a pretensão de questionar o gênero canção de consumo: “Não obstante, a inovação não tem aí a função de contestar a cena genérica; salvo exceções, quem canta canções de consumo não questiona o gênero ‘canção de consumo’, nem o publicitário questiona o ‘anúncio publicitário’”.

– Por fim, numa última argumentação de gênero instituído (o tipo 4), o linguista francês vai tratar dos gêneros que seriam descritos com autorais propriamente ditos. Neste tipo de gênero, é possível pensar em cena enunciativa, pois, numa das três cenas (veremos adiante) da enunciação, a saber, a genérica, algo se encontra num estado de incompletude. Dito de outro modo, nesse tipo de composição busca-se construir uma cena que sustente a produção do conteúdo discursivo harmonizada com a própria construção da atividade verbal. Desse movimento resulta, então, a escolha de determinados autores por esta ou aquela categorização da produção estético-verbal, que advém de um posicionamento em um dado campo, o que, por sua vez, fará com que se designe a forma como aquele texto será posto em circulação, ou seja, o que a ele se veicula em termos discursivos. Esse tipo de gênero associa-se facilmente a discursos constituintes, em razão de os textos resultantes não terem espaços predeterminados no corpo social. Pode ser um discurso com finalidade em si mesmo, como muito frequentemente se vê no discurso literário. Escolhe-se o gênero como algo secundário ao verdadeiro espírito, isto é, a produção do belo da literatura, do seu plano estético – diferentemente, por exemplo, de um político buscando votos, que fará um anúncio publicitário com um público-alvo, com um lugar de circulação, ou seja, em estratégias preestabelecidas.

Entretanto, quando se pensa na cena enunciativa, tem-se que os leitores não estão em contato direto com o discurso político, filosófico, literário, religioso, conforme já dissemos na argumentação de cena englobante. Os textos são enunciados por meio de gêneros do discurso, o que aqui detém um dos vértices da tríade enunciativa. O gênero é participante da cena englobante. A literatura investe-se em poemas, contos – como o caso de **Cadeiras proibidas** – romances, fábulas, sermões, enfim, e cada gênero dentre esses cria certo número de expectativas a seu público. Isso porque os gêneros fazem parte da interação entre dispositivos enunciativos e suas circunstâncias de enunciação. Assim:

As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem, como vimos, a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. Elas são facilmente formuladas em termos de circunstâncias de enunciação legítimas: quais são os participantes, o lugar e o momento necessários para realizar esse gênero? Quais os circuitos pelos quais ele passa? Que normas presidem ao seu consumo? E assim por diante. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 251)

No entanto, a associação de cena englobante e cena genérica precisar levar consigo outra ordem de consideração: a da cenografia. Esta é, na verdade, entre as várias maneiras de se enunciar qualquer discurso, sob qualquer gênero e suporte que o ampare, a forma como a enunciação se solidifica, pois é também a maneira como a cenografia se desenvolve que sustenta a estruturação discursiva, seja no nível enunciativo, seja no nível do discurso.

Cadeiras proibidas, num panorama da cena genérica, é uma coletânea de contos literários, ancorada num suporte material tipo livro, sustentando dizeres relacionados ao cotidiano de personagens não nominalizadas ou nominalizadas genericamente e vivendo em seu tempo e espaço os dissabores do cotidiano e da vida, um mundo loucamente surreal. Disso resulta a característica peculiar de a cenografia tentar alçar no segundo plano a cena englobante literária, a cena genérica de conto, para dissolver a ideia de ficcionalidade, haja vista que, para o escritor, o país era e ainda é, ou seja, sempre foi ficcional. Desse objetivo, trama-se essa cenografia para sustentar a enunciação da narrativa. Porém, essa mesma maneira que a cenografia está engendrada faz com que os contos de **Cadeiras proibidas** não estejam tão firmes no gênero realista fantástico-mágico; ela, ao modo como está enquadrada, faz oscilar essa noção, dando, em certos momentos, a impressão de o leitor estar diante de uma crônica sobre fato diverso. Esse acontecimento é previsto naquilo que argumentamos como gêneros instituídos, sobretudo 2, 3 e 4.

2.6.3. Cenografia

Quando os leitores têm em mãos textos literários, na verdade eles estão em contato com a forma de como pode e deve ser enunciado o texto em questão, “a única” forma que o escritor encontrou para dizer o seu discurso. Leia-se a única entre aspas porque quer dizer que foi a forma de o escritor contribuir para seu texto e sua cenografia expressarem a suas condições de possibilidade para a existência de si em um contexto. O gênero e o tipo de discurso, portanto cena genérica (dependendo do gênero) e cena englobante (principalmente este conceito), ficam em um segundo plano da cena enunciativa a partir desse momento. O que prevalece no contato de leitura com a obra, em termos enunciativos e discursivos, está atinado à ordem da cenografia. Desde a formação de um campo literário (século XIX), instaurando um discurso próprio da literatura, pouco se mudou em termos da relação desse regime de apreensão da literatura na sociedade. Vez ou outra mudam-se os suportes – as novelas de José de Alencar inicialmente eram publicadas em folhetins, nas páginas de jornais; as novelas de Manoel Carlos, autor de telenovelas, são criações que passam em capítulos televisivos e gravados –, mas a expectativa de um leitor desse tipo de discurso ainda é encontrar personagens, ambientes, temas, conflitos, desfechos, mazelas, reflexões ou entretenimento que se engendram naquele texto. Outro ponto de pouca variação se dá no tocante aos gêneros de que se utiliza a literatura, ou, dizendo diferentemente isso, nas formas consideradas canônicas de literatura. Contos, poemas, romances, novelas, teatro também pouco se modificaram em sua estruturação. Como mencionamos, modificam-se mais em suportes (se está postado no *blog*, ou num livro só de poemas, impresso com capa, contracapa, prefácio – Quem escreveu seu prefácio? etc.) e meios de consumo e circulação (circula apenas na Internet? É uma narrativa oral? É vendido em livraria? Se sim, em qual seção?). Esses elementos muito contribuem para a efetivação da obra e do autor em termos de circulação. Os gêneros, no que refere aos chamados textos literários, permanecem em certa medida invariantes, o que não significa que novos gêneros não possam ser formados: “O ritual da poesia por certo não mudou muito dos românticos aos parnasianos, mas a cenografia implicada por *As meditações*, de Lamartine, é bem diferente da dos *Poemas bárbaros*, de Leconte de Lisle” (MAINGUENEAU, 2006b, p.254). O que estamos tentando mostrar é que o desenvolvimento da cenografia tem papel importante tanto na inovação da maneira de contar e de ser de um gênero quanto em sua sustentação, seja no plano enunciativo, seja no plano discursivo. Mas, obviamente e em se tratando de uma circunstância de enunciação,

perguntas tais como “Onde circula determinado texto?”, “Por quem é lido?”, “Quais normas regulam seu consumo?” etc. são de suma importância também. Por certo, os leitores de Machado de Assis lembram mais da forma como se constroem e são argumentadas, encenadas, as histórias de seus livros, suas personagens, ou um “Será mesmo que Capitu traiu Bentinho?” do que, por exemplo, se este texto, **Dom Casmurro**, era um romance realista do século XIX, ou possivelmente de predominância sintática de uma oração subordinada substantiva que tenha sido usada em um ou em outro momento do texto.

Nesse sentido, justamente a composição e o engendramento da cenografia irão denotar a obra, justapondo, assim, como um enunciador se remete a seus coenunciadores⁴². Ainda na comparação do romance realista e tentando encontrar o “como” uma determinada obra engendrou em particular sua enunciação, ou seja, o que lhe tornou legítima de se constituir, diz-nos o próprio Maingueneau:

Afinal, qualquer obra, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação que a torna pertinente. O romance “realista” não é apenas “realista” por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna “realista”. Enunciação por essência ameaçada, a obra literária liga de fato o que diz à colocação de condições de legitimação de seu próprio dizer. (MAINGUENEAU, 2001b, p.122)

Assim, a cenografia, por sua vez, define as condições de um sujeito-enunciador, de um sujeito coenunciador, de uma topografia linguística e discursiva, bem como de uma cronografia aos mesmos moldes. Isto não se dá de qualquer forma, pois “Recusando qualquer redução da cenografia a um ‘procedimento’, nela veremos antes um dispositivo que permite *articular* a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade” (MAINGUENEAU, 2001b, p. 134, grifos do autor). A noção de cenografia articula ao mesmo tempo quadro e processo, ou seja, é algo (im)posto por coerções específicas da cena englobante e da cena genérica, porém é um dado que vai ser construído, ajudando, com isso, a manter o quadro cênico, isto é, as três cenas em conjunto. Aos que são leitores contumazes de obras, será exaltada a própria inscrição em um discurso literário, de tal sorte que existem circulações discursivas enaltecendo, por exemplo, a preferência pela leitura literária em detrimento da preferência pela leitura de revistas que acompanham a vida de atores, modelos, cantores, novelas etc.

⁴²Tal como ele é pensado por nós e também por Maingueneau, coenunciador é um termo herdado do linguista Antonie Culioli.

Ao se instituir um narrador responsável pela narrativa que investirá certa cenografia, o autor-enunciador faz dos leitores sujeitos convencidos de qual lugar eles devem ocupar naquele mundo cenográfico. Assim o leitor vê-se “apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação.” (MAINGUENEAU, 2006b, p.252). No caso dos contos de **Cadeiras proibidas**, tem-se esse mundo surreal, insólito, fabricado, no qual a narração busca uma adesão de leitores que diluam e estejam diluídos com e nas suas noções da realidade. Essa ambivalência que parece prender o texto, na verdade, é a própria condição dele, advinda entre outras coisas dos posicionamentos e dos lugares de criação assumidos pelo seu escritor, que observa uma realidade sendo impingida, suprimindo outra realidade que não pode ser dita. Assim, a cenografia quer que façamos parte, então, de um mundo que é aparentemente irreal, mas que, em certos momentos, não se pode ter tal certeza. Para construir e construir-se dessa maneira, a cenografia dispõe de expedientes topográficos – elementos da ordem do espaço que entram na composição do plano enunciativo e do plano discursivo – e expedientes cronográficos – elementos da ordem do tempo que entram em consonância com o plano enunciativo-discursivo. Além disso, a cenografia não é um elemento vazio, ou uma função vazia a ser ocupada, a ser inscrita por um discurso, mas vai-se desenvolvendo paralelamente a esse discurso que se pretende eficaz na interpelação de sujeitos interlocutores em algum discurso. Há nisso, segundo Maingueneau, um enlace:

(...) um processo de *enlaçamento paradoxal* (...) Desde sua emergência, a palavra supõe uma certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso*; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar uma história, para denunciar uma injustiça, etc. Quanto mais o co-enunciador avança no texto, mas ele deve se persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 114 grifos do autor)

Essa citação nos faz refletir que o lugar em que um leitor vê seu espaço de inscrição está vinculado à cenografia no plano enunciativo, e não somente ao gênero, num sentido mais estático, rigidamente estabilizado. Os gêneros discursivos podem adquirir várias formas e, assim sendo, envolver os participantes da comunicação de várias formas.

A cenografia, dessa forma, deve mostrar esse espaço, mas ela não faz isso por si, ou seja, não o constrói por si nem se constrói por si. Esse mostrar é revelado por um tom do texto, que é entoado por um fiador – numa acepção de ser aquele que garante e sustenta certo “mundo” válido para que outros adiram a ele – que pode ser constitutivo de um narrador, de personagens ou, ainda, da própria cenografia. Os elementos do plano enunciativo e do como ele se engendra cenograficamente ajustam nesse mesmo acontecimento a forma de dizer que emerge por meio da cena enunciativa. Por isso, diz-se que a cenografia é em um só fôlego a condição e o produto de uma obra, isto é, a espinha que sustenta um corpo e o corpo tal como ele se mostra e é dito e visto por outros sujeitos. Ou seja: está na obra e no exterior discursivo dela os estatutos de quem é o enunciador e de quem é coenunciador, embora essa fronteira não seja tão bem certa e de fácil delimitação, porque não se pode negar o papel dos coenunciadores, sujeitos-leitores, público-destinatário etc. na construção discursiva de sentidos para os textos, principalmente literários.

Sendo assim, muitos elementos interagem para a mobilização e a caracterização de uma cenografia, mesmo que uma obra possa buscar cenas de enunciação validadas em um momento específico ou em outros momentos mais distantes. Contudo, cada texto irá validar uma cenografia que se impõe em razão do tipo de discurso ou do gênero, ou, ainda, em razão dos dois, mas ela ganhará corpo por seu próprio discurso, no modo em que foi engendrada. No caso de **Cadeiras proibidas**, essa conjunção de cenas se manifestaria como certo hibridismo da parte autoral, bem como da parte textual, na definição da cena genérica. Então, não se ligam esses eventos narrativos sobre a vida de sujeitos comuns, tentando, por vezes, resistir ao cotidiano social que lhes oprime, determina-lhes o que dizer e o que deve ser amordaçado, aonde devem ir ou onde não devem nem imaginar estar, a um gênero definitivamente estático, que possa ser apreendido de forma mais ou menos estabilizada. Para validar-se de maneiras diversas, o engendramento da cenografia faz com que os textos dos contos possam organizar certo modo de gestão de um contexto, que lhes traga formas de adesão, fazendo de seu interlocutor um sujeito que adentre um universo parecido com o de uma crônica de fatos diversos, vívida e pulsante de sua realidade, como de fato, por vezes, foram publicados os textos de **Cadeiras proibidas**, ou que adentre um universo do gênero contos fantástico-maravilhosos, como o livro de fato foi e é vendido, em termos editoriais.

O modo como a cenografia de **Cadeiras proibidas** está organizada faz o texto das narrativas que compõem o livro criar um quadro genérico difuso aos interlocutores, que,

por seu turno, adirão também por meio dessa ambivalência, quer seja dos sentidos, quer seja do quadro cênico. Sobre essa ordem difusa: “A cenografia difusa (...) remete a um conjunto vago de cenografias possíveis de ordem científica e didática, e não a um gênero de discurso preciso” (MAINGUENEAU, 2006b, p.90)

O fato que queremos ressaltar é que o essencial para a apreensão e a adesão de um público-destinatário desta comunicação literária vai-se transmutar para a cenografia do texto, ou seja, a forma “como” ele é engendrado, narrado, falado etc., pois ela é quem “equilibrará” o insólito cotidiano no racional discurso do livro, elementos mobilizados na trama narrativa. Então, quando um sujeito-leitor se depara com as narrativas de **Cadeiras proibidas**, na verdade ele vê encenados fatos de um cotidiano irracional, insólito, aparentemente irreal, de fatos absurdos, mas explicado com uma racionalidade real – realista. Boa parte das ações e das situações em que as personagens se encontram é possivelmente correlacionada a algumas existências extrafictícias, ao menos em algum momento da trama: cotidiano familiar, vida aparentemente normal etc. Essa é uma aproximação do interdiscurso que o escritor dos textos quer levar a cabo na adesão e na mobilização semântica e discursiva, mas a faz passando inevitavelmente pelo plano enunciativo, haja vista a mobilização de posicionamento realizada pelo escritor Ignácio Brandão, conforme observamos em linhas anteriores. Os lugares ocupados pelo escritor na gestão de contexto, feita por meio da própria existência de um texto, mobilizam uma forma cenográfica de ambivalências tomando emprestados elementos que constam da visão da pessoa Ignácio Brandão acerca do Brasil ditatorial, enquanto algo com uma posição tópica na sociedade. Essa cenografia poderia manifestar-se por qualquer outra cenografia, mas esse é um elemento pertinente também à construção da cenografia, pois essa determinação de ser um tipo de cenografia e não outro é o enlace que o texto pretende alcançar para sua própria eficácia, ou seja, “convencer” o leitor de que é esta cenografia, e nenhuma outra, capaz de dizer sobre aquele discurso: “Ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância” (MAINGUENEAU, 2006a, p.68). Essa cenografia argumentada é a correta cenografia para aquele texto, e esse mundo insólito no qual as narrativas de **Cadeiras proibidas** tentam nos jogar vai-se estruturando com os trajetos cenográficos que os personagens percorrem nos contos. Dito de outro modo, a cenografia dos contos do livro é, portanto, construída nesse ambiente fantástico, insólito, mas racional no sentido da sucessão dos fatos, na toada posta pela narração. Embora esteja de alguma forma ligada aos gêneros de cunho fantástico, há algo

recriado pelo encadeamento da cenografia que o aproxima também de uma crônica de um *fait divers*, conforme argumentamos, em que os elementos cotidianos se encaixam perfeitamente na ambivalência e na estranheza. Nosso primeiro aspecto de construção da cenografia recai sobre a progressão temática. Do plano temático de uma obra qualquer, o tema especificamente é um lugar em que, geralmente, reside a informação prévia ou a ordem do elemento pressuposto entre parceiros de um enunciado, bem como é partir de onde serão arrolados os conteúdos enunciativos. Na gramática de texto, próxima às perspectivas da linguística textual, na qual, vez ou outra, vamos nos apoiar, tema é a informação já adquirida. Porém, segundo uma perspectiva de cenografia como dimensão do plano enunciativo, esse elemento conhecido pode ser de outra ordem, apoiado no sentido em que a obra tem de alcance mais amplo, e não o elemento do texto. Um leitor que se encontre diante de um livro cuja capa ou contracapa traga a informação sobre o gênero ao qual ele pertence criará certas expectativas na interação com esse livro (é um texto literário tipo conto, é um romance etc.) Na primeira edição de **Cadeiras proibidas**, da editora Símbolo, não há na capa menção ao gênero, entretanto na contracapa há. Mais ainda: ela descreve não só o livro em si, mas também sobre autor e como, de alguma maneira, surgiram as narrativas:

Cadeiras Proibidas, de Ignácio de Loyola Brandão, autor de *Zero e Pega ele, Silêncio*, entre outros, reúne 24 contos que giram em torno da absurda condição humana nos dias atuais.

Neste livro, o Autor revela uma visão crítica e mordaz dos nossos conturbados dias, através de histórias que ironicamente apreendem instantâneos desse insólito cotidiano.⁴³

Entre os principais elementos que poderiam macular o olhar dos possíveis leitores e fazê-los aderir a esse universo textual de forma imediata estão o nome da pessoa Ignácio de Loyola Brandão, já um conhecido escritor e colunista de jornais e revista, associado ao livro **Zero e Pega ele, silêncio**. Sobretudo com **Zero** o público-leitor pode apreender mais ou menos o que lhe espera em termos de tema, conteúdo, personagens, pois este, se não o mais famoso, é o mais comentado do autor. A contracapa menciona, ainda, que é um livro de 24 contos, com palavras-chave que remeteriam ao conteúdo e a do que tratam as histórias. Esses elementos contribuem de maneira mais ou menos significativa para a compreensão e a adesão de certo público-leitor.

⁴³ Texto da contracapa da primeira edição de **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Símbolo, 1976.

Quanto ao que nos referimos como progressão temática da cenografia da maior parte dos contos de **Cadeiras proibidas**, ela geralmente acontece e inicia-se quando os títulos de certa forma se unem ao corpo do texto, que, por sua vez, seguirá em processo de desenvolvimento. Esses títulos passam a funcionar como temas-títulos. Vejamos: *O homem que queria eliminar a memória* – nesta oração adjetiva restritiva compreende-se semanticamente a história de um homem singular na definição do artigo “o”, mas que também é um sujeito diluído no corpo social, pois o substantivo “homem” determina desde as mais primárias definições acerca dos indivíduos, ou seja, de indivíduos de uma espécie animal, até as definições mais complexas e gerais, como, por exemplo, quando se diz nas Constituições acerca dos direitos do homem, em que este homem relaciona-se a todos os cidadãos que estão compreendidos legalmente em uma nação qualquer, abarcando nesse “guarda-chuva” semântico inclusive mulheres, crianças etc.

Esse procedimento de relacionar o título diretamente a um conteúdo textual maior é bastante usual em notícias de jornais, sendo, assim, um ponto em que a organização cenográfica faz-se oscilar diante de um gênero crônica ou uma notícia, mais ligada, a princípio, ao discurso jornalístico sobre um fato diverso qualquer do cotidiano expresso. Neste conto citado, poderia qualquer homem – embora isso seja estranho, insólito, digamos até irreal – entrar em um hospital e exigir que eliminassem a sua memória. Entretanto, a quem interessaria esquecer-se de alguma coisa, não se lembrar, eliminar a memória? E quem poderia, ou desejaria, detendo uma aparelhagem institucional para fazê-lo? Deixando em ponto de deriva esses questionamentos por enquanto, voltemos às entranhas textuais do conto. Assim:

“O homem que queria eliminar a memória

Entrou no hospital, mandou chamar o melhor médico neurocirurgião. Disse que era caso de vida ou morte.” (BRANDÃO, 2003a, p.32)

Nota-se, nesse excerto retirado do o conto, que a sua cenografia está engendrada de certa de significação a partir de num enlace ao título-texto, tal como falamos parecido a uma notícia. Um dos motivos para haver esse enlace repousa no sistema de referência aos personagens. Primeiramente, faremos alguns comentários sobre embreagem e embreantes do plano enunciativo, uma vez que as marcas linguísticas que indicam elementos mobilizados na língua para indicar a ordem espaço-temporal num ato enunciativo são chamadas dêixis, conforme já aventamos em linhas anteriores. Maingueneau propõe a dêixis

discursiva, empreendida de forma bastante semelhante, exceto por mobilizar os sentidos enunciativos a partir dos posicionamentos de enunciação, próximos aos das formações discursivas: “Em geral, as três instâncias da dêixis discursiva não correspondem a um número idêntico de designação nos textos, mas cada uma recobre uma família de expressões em relação de substituição. Distinguir-se-á nesta deixis (*sic*) o **locutor** e o **destinatário discursivos**, a **cronografia** e a **topografia**” (MAINGUENEAU, 1997b, p.41 destaque do autor).

A cena enunciativa é fator constitutivo dos atributos recobertos por determinada FD, isto é, não são apenas os sujeitos que falam a partir de uma dada condição de produção, sendo este ou aquele sujeito; a cena desta enunciação, além de considerar esses elementos destacados pela FD, vai consolidar e amarrar este ato num plano enunciativo.⁴⁴ Regressando ao texto, os verbos “entrar”, “mandar” e “dizer”, utilizados no pretérito imperfeito do modo indicativo, tal como estão conjugados, podem requerer enunciadores variantes, sejam eles da ordem de um “Eu”, sejam eles da ordem “Tu/Você”, mas não os argumentos, pois o tópico em questão ainda se dá no tema-título, o que implica que o narrador-testemunha, embora deixe apagadas as retomadas, pronominal ou lexical, esteja referindo-se ao homem que queria eliminar a memória. Isso se denota em vários aspectos, entre eles: a referenciação, que comentamos, ao contrário de suscitar algum problema, contribui para que a designação da ação verbal recaia no tema-título; a oração adjetiva restritiva, que especifica justamente aquele homem, que, de certa forma, encontra-se também singular por conta do artigo. No entanto, outro aspecto chama a atenção neste conto e nos demais de **Cadeiras proibidas**: o fato de deixar por vezes apagadas as marcas que designam de quem é a ação prevê não um tradutor da notícia em discurso indireto, mas um narrador-testemunha, como dissemos. Um tipo ambivalente de narrar, que oscila, uma vez mais, na construção na cenografia, como se os elementos trazidos pela embreagem paratópica culminassem para a descoberta de outra realidade, algo fabricado, que é e não é, até mesmo porque há nisso algo do deslocamento paratópico do escritor e da pessoa de Ignácio de Loyola Brandão. Conforme Maingueneau, esse narrador-testemunha passa a ser não somente mais um adorno neutro, mas:

Essa “voz” inserida na ação, que não tem nem a neutralidade de um narrador anônimo, nem a feição desta ou daquela personagem, remete à figura do **narrador-**

⁴⁴ Não trabalhamos nesta dissertação em minúcias o conceito de Formação Discursiva, mas somos, de alguma forma, tributários a ele.

-testemunha, o qual partilha o ponto de vista e a linguagem da coletividade evocada pelo romance, embora permaneça deslocado. Se prolongarmos esse fenômeno, o conjunto da enunciação fica “contaminado” e somos então levados a supor a presença de uma espécie de personagem implícita, que não participaria da história, mas ficaria na sua periferia, um narrador-testemunha fantasmático. (MAINGUENEAU, 2001a, p.125 destaque do autor)

Entretanto, instaura-se uma narração que funciona com um inicial predomínio de um discurso indireto. É mais claro nesse trecho inicial que há um narrador que testemunha a ação do homem contando desde o título com a oração restritiva como se dissesse ou noticiasse “Aquele homem especificamente que entrou no hospital”, como se ele fosse um conhecido do público-leitor, por exemplo, ou, então, um personagem conhecido mesmo, como de fato era pelas crônicas que a pessoa Loyola Brandão mantinha em alguns jornais e algumas revistas dos anos 1970. Há nesse funcionamento a gestão contextual de um mundo dúbio, ambivalente, que pode ser e não pode ser. Entretanto, não se pode falar num completo domínio desse viés jornalístico na maneira de progredir com a cenografia. A fala não passa toda nessa amarração, porque, no parágrafo posterior a este, tem-se: “Estava diante do especialista. Uma sala branca, anônima. Por que é sempre assim, deprimindo a gente logo de entrada?” (BRANDÃO, 2003a, p.32); nesse trecho citado, a maneira como a cenografia se desenvolve por meio da narração é modificada. Em lugar de um narrador que puxa a progressão temática desde o título, a ausência de uma situação enunciativa embreada, bem como a forma verbal de pretérito imperfeito em “estava”, deixa mais um espaço para que tanto o homem que é falado quanto o narrador-testemunha que fala deste homem tomem o turno enunciativo. Entretanto, como saber de quem é o turno se não há um sujeito oracional explícito? Pode ser “(Ele) estava na sala diante do especialista”, o que caracterizaria em razão do pronome pessoal de terceira pessoa “ele” que marca a não pessoa de um plano embreado, em um turno enunciativo claramente tomado pelo narrador, postando-se em posição testemunhal daquela situação inusitada; porém, o verbo estando na forma de pretérito imperfeito “estava” deixa um espaço para a embreagem na condução cenográfica ser de um “eu”, pronome de primeira pessoa, que assumiria, portanto, o turno da narração como “(Eu) estava na sala diante do especialista”, algo que denotaria um sujeito, aquele homem que antes era exposto aos coenunciadores do texto pelo narrador-testemunha, que contava, quase jornalisticamente, sua saga em busca da eliminação da memória, toma a si a forma de contar sua história. O texto que desdobra desse funcionamento cenográfico abre espaço a se ter um ponto de vista de uma ou de outra personagem, conforme a tomada do turno enunciativo. Esse

movimento é uma forma de adesão a partir de um posicionamento de alguém que vivencia ao menos duas realidades, ao menos uma ambivalência de sentido, um mundo real e outro forçado a ser fabricado, lugares onde as coisas são e não são. Marcar-se entre uma forma ou outra de narrar, no caso do discurso indireto (algo como “tradução” das palavras de alguém) para um discurso indireto livre em que justamente se perdem as “fronteiras” dos enunciadores, pelo menos de uma maneira mais clara. É típico do discurso da literatura, imbuído em alguns gêneros em que se espraia tal discurso, sobretudo nos textos de tendências modernas, a partir das narrativas de escritores tais como James Joyce, com *Ulysses*, Virginia Wolf, com *Mrs. Dalloway*, Clarice Lispector, com *A paixão segundo G.H.*, entre outros. Mas esse conto em análise não mantém sua forma de narração nessa toada de discurso indireto livre e discurso indireto. Ele insere trechos de diálogo em que prevalece o discurso direto das personagens. Embora não haja a marca de um verbo *dicendi* (verbo de dizer), há outros sinais que indiciam a prática do discurso direto, como travessões, a colocação por parte do narrador da referência lexical, no caso o médico, de quem fala primeiro:

“O médico:

— Sim?

— Quero me operar. Quero que o senhor tire um pedaço do meu cérebro.”
(BRANDÃO, 2003a, p.33).

Do primeiro trecho, o narrador-testemunha, quando dá o “direito” à palavra para as personagens em si, marca-se num distanciamento do turno enunciativo. Ele, o narrador, poderia ter colocado: (“Então, o médico disse:”) como uma forma, com verbo dizer conjugado em terceira pessoa singular, justamente a não pessoa realçando seu distanciamento; entretanto, utilizando-se de o “médico”, o narrador cumpre a proposta de dar o direito à fala para o próprio personagem. Ao montar esse tipo de engendramento cenográfico, o narrador-testemunha, sob as mudanças de turnos enunciativos e a hibridização das formas de narração da história e narração entre ele e as personagens para discursarem seus trajetos, cria ainda uma topografia do hospital, instituição historicamente lotada no discurso de cura, salvação do corpo e mente de sujeitos doentes. Mas qual seria a doença desse homem que entra no hospital a fim de querer eliminar a memória? Para dar essa resposta, voltamos para a indagação feita em linhas anteriores sobre a quem interessaria tirar a memória. Num processo de embreagem da paratopia, pode-se pensar em sujeitos-personagens que, em sua condição mínima, ou seja, vivendo presos a uma realidade montada, são oprimidos e sufocados sem que a face opressora se mostre totalmente para eles; primeiramente, isto se mostra na própria

voz do próprio personagem “homem” ao responder, em mais um trecho de discurso citado direto:

— “Não quero me lembrar de nada. Só isso. As coisas passaram, passaram. Fim(...) Seria muito melhor para os homens. O dia a dia. O dia de hoje para a frente. Entende o que eu quero dizer? Nenhuma lembrança ruim ou boa, nenhuma neurose. O passado fechado, encerrado. Definitivamente bloqueado.”(BRANDÃO, 2003a, p.33-34).

O que de fato torna essa necessidade de se alienar, de esquecer-se de si e do mundo, poderia ser relacionado ao afastar de uma das realidades vividas na posição paratópica, apagando-se, separando-se de qualquer passado. A isso tem-se, para “o homem”, a ambivalência de ser único, restrito, e de ser amplo, qualquer um, que não queria se relacionar a essa realidade, não participar engajadamente de uma luta que mudasse a situação de amordaçamento e para não observar tal situação, ou não querer vivê-la, o que seria, portanto, a condição máxima desse personagem, isto é, sair daquele mundo fabricado que anseia por esquecer. Saber naquela situação vivida poderia fazer-se confrontar com pessoas que desejavam saber o que as outras pessoas sabiam e se alguma outra realidade estava sendo desmantelada.

No caso de outro conto em análise, *O homem que perdeu as letras do livro*, pode-se adentrar um mundo surreal, insólito, fabricado, no qual a narração busca a adesão de leitores que dilua e esteja diluída com as e nas noções da realidade. Nesta instância, então, o dizível e o mostrado da cenografia do conto lançam mão de expedientes topográficos: “Uma vida comum, normal. Igual à de todo mundo. Sem grandes mudanças, tranquila, estável, renda familiar média, apartamento simpático (...) confortável, dois quartos, sala, cozinha e banheiro” (BRANDÃO, 2003a, p.42) que entram na composição do plano enunciativo-discursivo para ajustar o posicionamento de qual cena validará o discurso para os sujeitos-destinatários, ou seja, a descrição do lugar, de como ele é e o que tem não é em nada gratuita. Essa componente da cenografia almeja o lar, as pessoas comuns, que se apresentam em uma família “normal”, que goza de um *status* e uma estabilização material, cacifada em muitos casos de um cotidiano de qualquer, sobretudo num mundo material e estabilizado tal qual vivemos, e de expedientes cronográficos como “Durante o dia trabalhava. Voltava correndo, fazia o jantar, cuidava dos filhos e ligava a televisão. Os dois não conversavam, diziam boa-noite, bom-dia, bom livro, bom programa, os meninos estiveram bem, etc.” (Ibid., p.42) elementos da ordem do tempo que entram em consonância com plano enunciativo-discursivo

para abalizar a monotonia da estabilização, de um comumente ser igual a todas as famílias, que nadam em harmonia material e social, mas corrompem-se em desumanidades para si e para os outros, afastando-se um dos outros, mantendo relações frígidas. Além disso, como a cenografia não é um elemento vazio ou uma função vazia a ser ocupada, mas vai-se desenvolvendo paralelamente ao discurso no qual se inscreve e que pretende fazer eficaz na interpelação de sujeitos-destinatários em algum discurso, a gradação na progressão dos temas das narrativas se faz de suma importância. Ainda no conto, a oração “O homem que perdeu as letras do livro” nos possibilita perceber a interação entre um tema e o título do conto com o restante da narrativa. Essa interação dá vazão à progressão temática na cenografia do conto, fazendo o título de certa forma se unir ao corpo do texto, que, por sua vez, seguirá em processo de desenvolvimento.

Pode-se dizer ser anormal as letras de um livro caírem espontaneamente, mas tal como ela cenograficamente se desenvolve é perfeitamente coerente, principalmente em um lugar monótono, estabilizado e amordaçado. Assim, o movimento em “O homem que perdeu as letras do livro” unindo-se a “Estava deitado, lendo. À noite, antes de dormir, era o único momento disponível para leitura” (BRANDÃO, 2003a, p.41), que é enunciado do primeiro parágrafo, possibilita a nós notarmos a continuidade entre o título e a progressão temática do texto acerca do homem de quem se fala. Além disso, esse homem permanece elíptico, em um sentido amplo, em boa parte do conto, pois é referido apenas pela oração adjetiva restritiva “O homem que perdeu as letras do livro”, identificando como aquele que perdeu de fato as letras, isto é, é assim que ele é nominado, é assim que surge a notícia sobre ele, e é também assim que ele passa a integrar o mundo da narrativa. No decorrer da narrativa, o homem é apenas descrito elípticamente, pois os verbos aparecem sem pronomes ou grupos nominais que possam, na materialidade linguístico-textual, dizer quem está assumindo o turno enunciativo e, enquanto esse movimento não acontece, pode-se falar de um narrador-testemunha que descreve parte dos cotidianos. Todavia, mesmo sem ter sido referido rigidamente, como em um nome próprio, grupo nominal e que tenha aparecido de formas amplas e genéricas, a oração adjetiva restritiva do tema-título, o substantivo “homem”, nas elipses requeridas pelos verbos do pretérito imperfeito indicativo, como, por exemplo, “lia, dormia, fazia”, é dada uma voz a esse sujeito-personagem para indagar um fato estranho: as letras do livro caem e se perdem. Tendo suas falas postadas entre aspas, o personagem homem ganha essa voz por meio de um jogo de argumentação empreendido pelo narrador-testemunha. Isso demonstra em alguma medida que quem faz toda a operação de o que dizer, de um quando aparecer e como

aparecer ou sucumbir para os personagens do mundo insólito do livro é alguém que está/não está presente, testemunhando ou reprimindo os acontecimentos. Isso é uma recorrência das narrativas de “O homem que perdeu as letras do livro”. Por exemplo, quando o homem não é referido lexicalmente, e sim pronominalmente – como num caso de “ele”, pessoal do caso reto –, tem-se marcadamente a expressividade do sujeito da ação dada pelo narrador, mostrando seu distanciamento, bem como a imposição de quem pode falar e operar com o dizível, com movimento de silenciar e fazer-se presente e falar, com a ordem linguística: “Como não *tinha* o mínimo conhecimento de impressão, imaginava coisas. Na verdade, *estava* abalado” (BRANDÃO, 2003a, p.42 destaques nossos). No trecho do conto com os verbos de pretérito imperfeito destacados, haveria, portanto, a opção de uma comutação do referente embeante da pessoa do discurso para, por exemplo, “Eu” ou “Tu/Você”. Tal como aparecem, com os sujeitos em elipse, os verbos do referido tempo denotam que o direito de dizer, qualificar, descrever, aparecer e apagar está no narrador que ora traduz a distância o texto, ora imbrica-se à ação ou à descrição, misturando os turnos enunciativos, causando ambivalências nas falas do personagem, uma das características também do discurso indireto livre, no qual se perdem os referentes dos turnos enunciativos. Essa “tradução” de fatos diversos cotidianos, de um apagamento das personagens ou curtas referências elas, direta ou indiretamente, dando um “tom” de difusão genérica à trama narrativa é uma oscilação do texto, por meio de sua cenografia, para a estruturação de uma crônica jornalística sobre algum fato que poderia ocorrer com quaisquer indivíduos, também uma forma de gestão do contexto. Obviamente, não aconteceria um fato num mundo racional de as letras caírem de um livro espontaneamente. Nesse ponto entram os elementos literários mobilizados discursivamente. Pode-se deduzir disso uma alegoria de fortes censuras às produções artísticas, inclusive à literatura: “Continuou a ler, as letras embaralharam mais ainda. As linhas pareciam entortar (...) Abriu os olhos, continuou a leitura. Aí, as linhas entortaram como se alguém tivesse dado um empurrão violento”(BRANDÃO, 2003a, p.42). A queda das letras é atribuída a alguém, mesmo que indeterminadamente: “como se alguém tivesse dado um empurrão violento”. Pode ser alguém presente/não presente, um narrador que também testemunha o acontecimento ou mesmo qualquer força maior de um outro, de um de fora àquela situação inicial. De qualquer maneira, não foi uma ação espontânea, segundo o testemunho do narrador. Isso pode mais uma vez aludir, ao inferirmos discursivamente um comentário, aos objetos de repressão e censura, isto é, qualquer elemento – individual ou coletivo –, qualquer figuração artística, poderia ser tolhida, censurada, calada, desde que se considerasse subversivo. Ou, então, ao

que, de forma embreada, o posicionamento pessoa/escritor joga por meio dos elementos paratópicos para criar certas funções dos lugares de criação para os percursos dos personagens.

Assim, com gradativo aumento, as letras do livro do conto em análise também despencam mais e mais, como podemos ver na descrição feita pelo narrador-testemunha: “E as letras começaram a despencar, como leve garoa, no colo dele. Em dois segundos, a página ficou em branco. (...) Foi virando as páginas, uma a uma. As letras formavam, agora, um amontoado preto sobre a cama. Folheou o livro, rapidamente, as letras caíram num enxurrada. Formando um monte considerável” (BRANDÃO, 2003a, p.42). Dessa metáfora da precipitação pluviométrica, é possível observar a gradação que parte de uma adjetivação “leve” para a garoa, chuva fina, branda, chuvisco, às vezes, refrescante, que não causa grandes problemas, chegando até o estado de “enxurrada”, uma grande quantidade de água que corre com força, com violência, por vezes causando danos às pessoas e às cidades. Esse é o movimento da cenografia em que se oscila, ou torna difuso, o gênero mais rígido da literatura para uma crônica jornalística sobre um fato diverso, trazendo à episteme da narrativa esse engendramento cenográfico construído ponto a ponto. Dessa forma, portanto, a partir do início de um tema-título, cria-se uma organização textual regulando certo contexto em que tanto um “eu” quanto um “você” ou um “ele” podem enquadrar-se como responsáveis pelos turnos, deixando, com isso, um ponto aberto de adesão de sujeitos-destinatários também, uma vez que qualquer um de nós – assim como a pessoa e o escritor Brandão, em sua relação paratópica de pertencimento/não pertencimento social – pode/pôde observar e deslocar-se nessa realidade criada, impingida. Um discurso literário e seu texto como a própria gestão de um contexto.

Ainda desse tipo de manifestação enunciativo-cenográfica temos, por exemplo, no conto *O homem que viu o lagarto comer seu filho*, mais um trecho de destaque:

Empurrou a porta e encontrou o bicho comendo o filho mais velho, de três anos e meio. Era semelhante a um lagarto e, na penumbra, pareceu verde. Paralisado, não *sabia se devia* entrar e tentar assustar o animal, para que ele largasse a criança. Ou se *devia* recuar e pedir auxílio. Ele não sabia a força do bicho. (BRANDÃO, 2003a, p.35 grifos nossos)

Os verbos destacados em itálico no excerto supracitado – pretérito imperfeito modo indicativo – mais uma vez podem ser assumidos pela comutação “eu” ou por um “você”. O “eu” pode ser o homem que tentava lutar contra um lagarto invasor e que devoraria

seu filho. Pode ser também um “eu” a partir da perspectiva do narrador-testemunha. Além disso, pode ser um “tu/você”, pois a forma verbal se mantém neutra em razão do modo de conjugação, bem como da concordância que ele suscita. Assim, é como se o narrador-testemunha e a personagem homem apontassem para o próximo a entrar naquela situação: você. Todavia, a cenografia do texto está elaborada de tal forma que, quanto mais ela avança, mais os sujeitos são incorporados àquele mundo estranho, irreal, fabricado, presente, pesado e hostil, haja vista que a designação verbal pode suscitar um terceiro elemento no plano enunciativo, a não pessoa “ele”. Eu, você, ele, ou nós todos juntos, estamos solapados por essa realidade irreal, e é exatamente a este nó paradoxal que as amarras cenográficas nos fazem aderir.⁴⁵

Uma vez mais também, o “ele” aparece não elíptico na última oração do trecho do conto citado quando o narrador o faz surgir. Isso denota que nas duas orações poderiam ser incorporados à construção o “eu” homem ou um “você” destinatário, qualquer sujeito que vivesse tal realidade estranha a qual aquele mundo construído no texto abrigaria, conforme aventamos; entretanto, neste conto também o direito de aparecer, o direito de dizer e ser dito ainda está na voz do narrador que testemunha e seleciona aquilo que pode e deve ser dito.

Outro componente cenográfico desse conto são as ambivalências de interpretação a que ele remete. O tema-título “O homem que viu o lagarto comer seu filho”, em que a utilização do pronome possessivo “seu” desperta forte ambivalência, haja vista que pode ser o filho do homem, do seu do destinatário e, até mesmo, do lagarto. Esta dúvida se dissolve no decorrer do texto, mas causa o primeiro estranhamento. Em: “A mulher chamava e ele pensou: o menino não chorou, não deve ter sofrido. Voltou ao quarto ainda com esperança de salvá-lo pela manhã e decidiu nada dizer à mulher. Apagaram a luz, ele se ajeitou, cochilou.” (BRANDÃO, 2003a, p.37). Estranhamente irrompe um verbo apareceram, denotando uma ação de mais de uma pessoa. Seria pouco provável que ambos os personagens, mulher e o homem, apagassem ao mesmo tempo a luz. Tanto isso é um movimento da cenografia possível que a sequência da narrativa do conto é “ele se ajeitou, cochilou”. Se eles tivessem feito o movimento de apagar a luz juntos, teriam também se ajeitado na cama e depois dormido. O narrador teria descrito essa cena, uma vez que ele é testemunha. Apagar a

⁴⁵ Uma ressalva: embora o pronome pessoal “você” seja referente à segunda pessoa, a conjugação com o verbo “saber” do exemplo “deveria ser”, portanto: “Tu sabias/Você sabias”; isso não ocorre, com certa frequência, quando o pronome é “você”, recaindo, então, sua concordância numa terceira pessoa, como se fosse um ele, a não pessoa: “Você sabia”. Em razão disso também utilizamos, na esteira da tradução de **Análise de textos de comunicação**, “tu” e “você” como sinônimos.

luz pode ser diminuir o pensamento, não pensar; pode ser a ação de uma não pessoa que amordaça e reprime. Além disso, “ele”, pronome pessoal quando utilizado para designar um conjunto de pessoas atuando, plural “eles”, denota os movimentos cenográficos como causadores da designação dos alçozes do homem restrito do cotidiano ou os que lhe impingem ações, emoções e vivências de todo gênero. Um movimento verificado no texto como um todo.

Esse movimento e desenvoltura cenográfica, em que aparentemente um narrador-testemunha expõe como, quem e quando pode ser referido e pode aparecer claramente com um turno enunciativo dentro da narrativa, é uma recorrência das narrativas de **Cadeiras proibidas**. Por exemplo, quando o “homem”, o personagem, não é referido lexicalmente, e sim pronominalmente – como num caso de ele, pessoal do caso reto –, tem-se marcadamente a expressividade do sujeito da ação dada pelo narrador, mostrando certo distanciamento que este mantém em relação ao que está sendo dito ou mostrado, bem como a imposição de quem pode falar e operar com o dizível, com movimento de silenciar e fazer-se presente e falar, com a ordem linguística: “Era uma noite de terça-feira, e *eles* viam televisão deitados na cama. Quase uma da manhã, estava quente. *Ele* levantou-se para tomar água” (BRANDÃO, 2003a, p.35 grifos nossos). Nota-se nesses casos que há mais marcadamente a presença do narrador-testemunha, que, até mesmo nos casos do uso do verbo no pretérito imperfeito do modo indicativo, passa a ser marcada com o referente embreante em forma pronominal, geralmente ligado à não pessoa: “*Ele mandava e desmandava*, dava a escalação.”/*Ele fazia* os juízes abaixarem a cabeça” (Ibid., p.116, grifos nossos). Ou então o narrador-testemunha marca-se aparecendo lexicalmente: “Os *juízes* não chamavam sua atenção”(Ibid., p.116, grifos nossos); Ficou só, *o homem*. Olhando os postes, com os pés tortos.”/*O homem* sentou-se no poste.”(Ibid., p.65 grifos nossos); “O *policial* entrou, apanhou *o homem com o furo na mão* pela gola, jogou-o fora, na calçada.”(BRANDÃO, 2003a, p.23 grifos nossos). Além do mais, esse movimento ocorre também com as formas verbais em que o sujeito da ação só pode ser designado pelo narrador-testemunha, a distância do texto, por exemplo, no pretérito perfeito do modo indicativo. Assim: “*Ela* ficou desconfiada. Brigaram: “vamos jogar isso fora e se acabou”. *Ele* não concordou (...) *Ele* olhou o pacote”(Ibid., p.101 grifos nossos). Nos pronomes e nos verbos destacados, vê-se claramente que, nos lugares de embreagem discursiva, somente o narrador poderia aparecer no lugar do sujeito da ação, fosse elíptico, fosse explícito, justamente pela questão verbal do pretérito envolvida. Portanto, nestes enunciados aqui destacados, diferentemente ao que analisamos em linhas anteriores,

não haveria a opção de uma comutação do referente embebeante da pessoa do discurso, para, por exemplo, “Eu” ou “Tu/Você”, em relação ao uso dos verbos que estão no pretérito imperfeito do indicativo, exceção feita se os enunciados fossem citações diretas das falas das personagens, o que não é o caso neste trecho destacado. Esses elementos verbais tal como postos a funcionar na cenografia dos contos têm a ver com sua própria definição, pois, pelo que tentamos expor sobre verbos e formas verbais, como pretérito imperfeito se enquadrariam os verbos que, estando no passado, indicariam ações não concluídas. Entretanto, segundo Maingueneau (2001a, p.122): “(...) o imperfeito em uma narração encarrega-se da dimensão não dinâmica.” Esta referida dinâmica da cenografia, a de fazer situar um narrador-testemunha que, dentro da narrativa, funciona como aquele que sanciona, que dá o direito a voz aos personagens, que decide em que momento eles aparecerão, deixando com isso em alguns casos o lugar para esses personagens tomarem o turno enunciativo e construir, fabricarem, impingirem sua versão dos fatos diversos que cronicamente estão passando, realiza outro movimento visto em recorrência no livro **Cadeiras proibidas**. Quando há algum movimento que cerceia, reprime, dita alguma norma aos personagens singularmente, no mais das vezes, “o homem”, é engendrado no fluxo narrativo da cenografia um “eles”, os outros homens; nunca um “nós”, que representaria, até pela definição pronominal, eu, o homem singular, mais outros dessa situação que se vislumbra; os “eles” estão sempre por vir, de um lado de fora da situação, mas que constroem de alguma maneira o homem singular e restrito. Mais uma vez usando o conto *Os homens que descobriam cadeiras proibidas*:

Os homens não bateram, porque há muito naquela cidade, ou país, a polícia não precisava bater para entrar. Não traziam mandados judiciais, há muito os mandados tinham perdido a razão de ser.(...) Os homens entraram, atravessaram a sala onde a família jantavam, até então tranquilamente.”/Os homens vasculharam a sala, os quartos, o banheiro, o quarto das crianças, a cozinha, a área de serviço e o quarto da empregada.(BRANDÃO, 2003a, p.12-13)

Essa forma abrupta de chegar e abordar, a quem é permitido fazer questionamentos, patrulhas, invasões a domicílio, está sempre ligada à referência de uma pluralidade externa. Ou seja, fora do seio familiar, fora da singularidade do homem restritivo, mas sempre à vista do narrador-testemunha. Essa estruturação também se dá nos contos: *Os homens que contavam*; *Os homens cegos no hall de mármore*; *Os homens que esperaram o foco azulado*; *Os homens que se transformavam em barbantes*; *Os homens que não receberam visitas*.

Como constatação, citaremos, na sequência, o tema-título e sua respectiva continuação no corpo do texto, exceção feita aos dois já citados e analisados em linhas anteriores *O homem que queria eliminar a memória* e *O homem que perdeu as letras do livro*:

- “O homem cuja orelha cresceu – Estava escrevendo, sentiu a orelha pesada.” (BRANDÃO, 2003a, p.28)
- “O homem que dissolvia xícaras – Na manhã de terça-feira ele descobriu. (Ibid., p.58) – Uma ressalva a esta última argumentação: ainda que nesse caso pareça de certa forma pouco natural a análise, há aqui uma tendência do português brasileiro, em que o sujeito duplo se manifesta; ratificam essas palavras das linguistas brasileiras Rosana de Andrade Berlinck, Marina R.A Augusto e Ana Paula Scher: “É importante salientar, também, que um novo tipo de construção começa a se tornar frequente em PB [português brasileiro]. Trata-se do uso do ‘sujeito duplo’, exemplificando: (...) Diadorim, ela entregou o facão para Riobaldo.” (BERLINCK; AUGUSTO; SCHER apud MUSSALIM; BENTES, 2008f, p.220, descrição entre colchetes nossa). Assim, pode-se dizer que esse tipo de caso – e pelo nosso *corpus* ratifica-se a proposta que temos – acontece quando se tenta remeter ao sujeito topicalizado, ou seja, posto como tópico do assunto. As gramáticas geralmente chamam de pronome cópia de anaforização.
- “O homem que atravessava portas de vidro – Quando chegou à casa do amigo atravessando o vidro da porta.” (Ibid., p.61)
- “O homem que descobriu o dia da negação – Pegou o táxi, deu a direção.” (Ibid., p.83)
- “O homem que resolveu contar apenas mentiras – Naquela manhã, acordou disposto a só contar mentiras.” (Ibid., p.90)
- “O homem que devia entregar a pedra – Quando lhe deram o pacote, pedindo para entregar, não achou pesado.” (Ibid., p.99)
- “O homem que entrou no cano – Abriu a torneira e entrou pelo cano.” (Ibid., p.101)

- “O homem que se endereçou – Apanhou o envelope e na sua letra cuidadosa subscrito a si mesmo: Narciso, rua treze, nº 21.” (BRANDÃO, 2003a, p.103)
- “O homem que gritou em plena tarde – Parou para espiar a vitrine.” (Ibid., p.103)
- “O homem que telefonou para ele mesmo – Discou o próprio número.”(Ibid., p.106)
- “O homem que decidiu investigar – Tinha um laranjal imenso, era um exportador de frutas.”(Ibid., p.108)
- “O homem que queria informações – Saiu à rua, estranhou bastante.” (Ibid., p.109)
- “O homem que passou a amontoar sacos – Pela manhã, ele começou a amontoar os sacos de areia, diante de sua casa.” (Ibid., p.113) – Com relação a este último trecho, ocorre um caso parecido com o que explicamos em linhas anteriores sobre o funcionamento típico do português brasileiro, em um padrão mais próximo à oralidade com a existência de um sujeito duplo.
- “O homem que compreendeu – Consagrou-se ao marcar trinta e sete gols num jogo.” (BRANDÃO, 2003a, p.115)

Um exemplo de texto que foge um pouco a esta regra de tema-título por uma oração adjetiva restritiva é *O homem do furo na mão*. Embora a cenografia caracterize em parte o homem a partir do desenvolvimento da narrativa, o título remete à restrição de um sujeito, qualificando-o mais pela característica física adquirida durante o percurso narrativo “homem do furo”, ou seja, aquele que possui algo diferente, que destoa, que está marcado, que detém um furo – no caso do conto, uma anormalidade que o exclui, a partir do momento em que ele decide viver com essa marca. Essa trama passa-se na centralidade descritiva acerca do sujeito-personagem-protagonista chamado singularmente “homem”. Pela descrição introdutória, à nossa memória vem parte da realidade sufocante vivida pelos indivíduos que estavam no meio-fio entre a luta e a repressão durante a ditadura militar. Na deriva dos discursos. Todavia, essa reflexão não vem logo de início por um tema-título; o narrador-testemunha precisa descrever e fazer os destinatários adentrar o texto.

Na apresentação do enredo, há a descrição do ambiente em que se passa a história que o autor-enunciador delega ao personagem chamado “homem”, simplesmente, posto dessa forma, sem uma efetiva nomeação, sem uma caracterização semântica mais específica. Para possibilitar um efeito de sentido de generalização ou totalização das práticas sociais a todos os cidadãos daquela sociedade, durante boa parte da narrativa o nome “homem” é dado apenas no título. Por quase todo o texto, o personagem-protagonista é referido por pronomes de tratamento, como, por exemplo, *senhor*, e por pronomes pessoais do caso reto: *Ele*. Ou, ainda, suas ações aparecem elípticas nas orações que dão corpo à narrativa. Essas ações elípticas estão na base de um processo estilístico. Há, dessa maneira, a omissão de um termo, um fragmento, um gesto ou um movimento que podem ser recuperados na situação enunciativa. É bastante característico em enunciados marcados por concisão e rapidez. Conforme vemos em: “Quando entrou no escritório, passou rápido pelo chefe.” (BRANDÃO, 2003a, p.23); “Chegou atrasado ao ponto. Quando subiu no ônibus, não conhecia ninguém. O cobrador se levantou” (Ibid., p.22).

Considerações finais

Para finalizar, o que tentamos discutir nesta dissertação, sobretudo no que concerne às noções de Maingueneau de paratopia e cenografia, é que o discurso literário demonstra ter instâncias peculiares, uma vez que o consideramos aqui como um discurso constituinte, discurso este capaz de autorizar-se e legitimar-se a si sem a necessidade de remissão a outras formas discursivas. Esse movimento de estudo discursivo de maneira ampla, sob eixos de possibilidade, a análise do discurso francesa realiza com maestria há um bom tempo. De nossa parte, caudatários à teoria de Maingueneau, tentamos deslocar essa forma de abordagem do texto literário, examinando-o como um dispositivo enunciativo para lhe remeter às suas próprias condições de enunciabilidade e circulação. Foi possível a **Cadeiras proibidas** existir, mesmo em um período turbulento da história brasileira, pois é seu próprio texto uma forma de gestão do contexto que o circunda; os sentidos que orbitavam os contos estavam presentes também na expressão textual, compondo a cena enunciativa. Deste último conceito, deriva a questão da cenografia, que tentamos avaliar como um eixo de possibilidade em que a ambivalência de sentidos tornasse difusa a própria cena genérica, que desenvolve suas maneiras de adesão a partir de certa oscilação, e não preso firmemente às rotinas genéricas de sua forma mais rígida. Essa citada ambivalência adentra o texto por meio das personagens lotadas nos lugares de criação paratópica em que o próprio escritor e a própria pessoa de Ignácio Loyola Brandão vivenciavam. Para ser escritor, ele se deslocou no campo do literário, trazendo o discurso dos que estão nas fronteiras da sociedade: o louco, o homem que carrega a marca física, o que nega a própria genealogia etc. Para ser a pessoa, ele também observava a realidade sendo criada, refratada, impingida ao seu próprio dizer, porém amordaçado pela situação. As personagens criadas sob essa condição paratópica vão desde suas posições máximas, plenas de direitos, sadias, com uma situação social normalmente tranquila, até suas posições mínimas, em que estão presas a uma realidade que as afugenta, as persegue, as marca física e psicologicamente. Isso nos fez refletir que muitas formas de dizer e mostrar no/pelo discurso literário não estão apenas em seu conteúdo mais visível, transparente, e sim e também nas formas que produzem o seu engendramento, a sua organização, isto é, no “como” faz essas operações e não “outras”.

Referências

ALTHUSSER, L. P. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BRANDÃO, I. de L. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Graal, 2003a.

_____. **Cadeiras proibidas**. São Paulo: Símbolo, 1976.

_____. **O homem do furo na mão e outras histórias**. São Paulo: Rosa dos Ventos, 1996b.

CHARADEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008a.

DOSSE, F. **História do estruturalismo: o canto do cisne**. Vol II. Bauru, SP: Edusc, 2007a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2008b.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008c.

_____. **O que é o autor?** Lisboa: Nova Veja, 2009a.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, s.d.

MAINGUENEAU, D. Análise de discurso: a questão dos fundamentos. In: **Cadernos de estudos linguísticos**. Campinas, SP: IEL, 1990a.

_____. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2008d.

_____. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar, 2006a.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006b.

_____. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *Ethos*, cenografia, incorporação In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008e.

_____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar edições, 2005.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1997b.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

MALDIDIÉ, D. **A inquietação do discurso** – (Re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas, SP: Pontes, 2003b.

MUSSALIM, F. Análise do discurso literário: delimitações. In: FERNANDES, C.A.; GAMA-KHALIL, M.M.; ALVES JÚNIOR, J.A.(Orgs.). **Análise do discurso na literatura**: rios turvos de margens indefinidas. São Carlos, SP: Claraluz Editora, 2009b.

MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. (Orgs.) **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. Vol.1. São Paulo: Cortez, 2008f.

_____. **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. Vol.3. São Paulo: Cortez, 2007b.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F. HAK, T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux, 1990b.

POSENTI, S. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2009c.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007c.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2007d.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007e.

OSWALD, D.; TZVETAN, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007f.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988a.

SKIDMORE, T. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988b.