

**ISMAEL FERREIRA ROSA**

**INSCRIÇÕES DISCURSIVAS NA NARRATIVA DE  
*AS HORAS NUAS* DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

UFU

2009



**ISMAEL FERREIRA ROSA**

**INSCRIÇÕES DISCURSIVAS NA NARRATIVA DE  
*AS HORAS NUAS DE LYGIA FAGUNDES***

**TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos – Mestrado em Estudos Lingüísticos – do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos.

Área de Concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Orientador: Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos

**UBERLÂNDIA**  
2009



ISMAEL FERREIRA ROSA

INSCRIÇÕES DISCURSIVAS NA NARRATIVA DE  
*AS HORAS NUAS* DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação defendida e aprovada em 30 de janeiro de 2009, pela banca  
examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos - UFU

---

Prof. Dr. Marco Antônio Villarta Neder - UNIVAP

---

Prof. Dr. Braz José Coelho - UFG (*Campus Catalão*)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

R788i Rosa, Ismael Ferreira, 1984-  
Inscrições discursivas na narrativa de As horas nuas de Lygia Fagundes

Telles / Ismael Ferreira Rosa. - 2009.

181 f. : il.

Orientador: João Bosco Cabral dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

Inclui bibliografia.

1. Análise do discurso - Teses. 2. Telles, Lygia Fagundes, 1923-  
As horas nuas - Crítica e interpretação - Teses. I. Santos, João Bosco  
Cabral dos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
Graduação em Lingüística. III. Título.

CDU: 801

---



## **DEDICATÓRIA**

A meus pais Álvaro e Nilça, pessoas incomparáveis que me conduziram nos caminhos da dignidade, trabalho e perseverança. Pessoas que, em meio a alegrias e adversidades, nunca deixaram de me apoiar, demonstrando seu amor, carinho, compreensão e exemplo de humildade.



## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, o princípio de tudo, o ser maior e regedor do universo cuja presença tem-me fortalecido diante de todos os obstáculos enfrentados nesse percurso acadêmico; um refúgio forte sob a sombra do qual descanso e uma fortaleza em que sempre confio;

Ao meu orientador João Bôsko, um verdadeiro mestre que, com muita competência e entusiasmo, conduziu a orientação deste trabalho, mesmo em momentos adversos e estados de pusilanimidade, transmitiu ânimo e coragem, reavivando e intensificando a disposição em seguir e concluir tal pesquisa instauradora de uma percepção singular acerca das discursividades de uma enunciação literária;

À professora Erislane Rodrigues Ribeiro que, sempre muito disposta e carismática, acompanhou os primeiros passos desta pesquisa, lendo e relendo o projeto e me apresentando inúmeras sugestões tanto teóricas quanto metodológicas, além do vasto acervo bibliográfico cujos vários exemplares de AD foram-me emprestados;

Ao professor Braz José Coelho, um exemplo de mestre e pesquisador que sempre admirei desde a graduação e procurei me espelhar para seguir nesse percurso acadêmico que ora me encontro;

À professora Roxane Kelly Barbosa Silva, grande incentivadora e verdadeira amiga que sempre foi muito entusiasmada pelo meu mestrado; uma pessoa com quem sempre dialoguei e encontrei palavras de força e coragem;

À professora Sirlene Duarte, que, muito simpática e afável, encorajou-me sempre com palavras animosas e a quem também sempre recorri quando precisei de livros;

À professora Ademilde Fonseca, pela leitura e revisão gramático-ortográfica do relatório de qualificação;

Ao professor Marco Antônio Villarta Neder, que, desde o primeiro SEPELLA em que participei, sempre colaborou com suas leituras e comentários pontuais;

Ao Laboratório de Estudos Polifônicos (LEP), em especial a Ana Júlia Queiroz Furquim, Carmem Lúcia da Silva, Grênissa Bonvino Stafuzza, Guilherme Figueira Borges, Luís Fernando Figueira de Bulhões, Ivi Furloni Ribeiro, João Bôsko Cabral dos Santos, Lilian

Márcia Ferreira da Silva, Maria de Fátima Fonseca Guilherme de Castro, Sônia de Fátima Elias Mariano Carvalho e Thyago Madeira França, pela fraternidade acadêmica construída e ricas interlocuções estabelecidas;

Aos meus professores de graduação do *Campus* Catalão que sempre acreditaram no meu potencial e me incentivaram a realizar um mestrado;

À família Urias que, de muito bom grado e receptividade, acolheu-me no período do cumprimento de créditos das disciplinas;

Aos meus colegas do Departamento de Assuntos Acadêmicos e da Coordenação Geral de Graduação do *Campus* Catalão, em especial o professor João Batista Cardoso, que entenderam minhas faltas e acreditaram no meu trabalho;

À minha família, em especial meus pais e minha irmã Sinara Ferreira Rosa pelo apoio incondicional;

A Aparecido José Martins, Viene Bianco Martins e Rafael Isaac Bianco Martins, minha segunda família que muito me ajudou e desejou sucesso;

Às minhas colegas do Centro de Línguas CAC/UFG, pela torcida amiga;

Aos meus amigos Lílian Márcia Ferreira da Silva, Claudinei Vaz Cardoso e Diana Pereira de Coelho Mesquita pela torcida entusiasta e momentos de desabafos das ansiedades que cercaram esta dissertação, como também pela leitura e sugestões gramático-ortográficas;

Aos meus colegas de mestrado, pela convivência harmoniosa e pelos momentos de alegrias e angústias que compartilhamos nesse percurso;

Aos professores e direção do Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos pela seriedade, competência e apoio à realização deste mestrado;

À Eneida Aparecida de Lima e Maria Solene do Prado pelo carisma e atenção com que sempre fui tratado nos trâmites acadêmico-administrativos;

## SUMÁRIO

RESUMO .....	15
ABSTRACT .....	17
INTRODUÇÃO .....	21
I. DO PERCURSO TEÓRICO: CARACTERIZAÇÃO E FRONTEIRAS DA PESQUISA .....	25
1.0. Preâmbulo .....	25
1.1. Caracterização da pesquisa .....	28
1.2. Delineação da rota teórica .....	31
II. DOS FUNDAMENTOS TEÓRICO-CONCEPTUAIS: A ANÁLISE DO DISCURSO NO CAMPO ESTÉTICO DA LITERATURA .....	39
2.0. Preâmbulo .....	39
2.1. Literatura: um discurso dentre tantos outros discursos.....	40
2.2. A dispersão sentidural na Literatura .....	44
2.3. A instância sujeitural na discursividade literária .....	52
2.4. A produção sentidural na discursividade literária .....	62
2.5. A relação dialógico-polifônica e a dinâmica interpelativa do/no discurso literário.....	69
III. DOS FUNDAMENTOS E PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: CONSTRUÇÃO DO DISPOSITIVO ANALÍTICO QUINTESSÊNCIA EM DUPLO-HÉLICE.....	77
3.0. Preâmbulo .....	77
3.1. <i>As Horas Nuas</i> e sua materialidade lingüística: uma lacônica descrição .....	78
3.2. Quintessência em duplo-hélice: um dispositivo para análise do funcionamento discursivo.....	86
IV. DO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DE <i>AS HORAS NUAS</i> : UMA ANÁLISE DAS INSCRIÇÕES DISCURSIVAS .....	99
4.0. Preâmbulo .....	99

4.1. Instauração de formas-sujeito e construção sujeitucional nas circunstâncias enunciativas de AHN: análise da primeira hélice.....	101
4.1.1. A relação macropolar e o ponto de centralidade .....	101
4.1.2. A relação micropolar e o ponto de centralidade.....	131
4.1.2. O movimento da ordem singular na ordem conjuntiva da hélice sujeitucional.....	138
4.2. Construções sentidurais no crivo de inscrições discursivas: análise do movimento da primeira hélice e segunda hélice em sincronia .....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	169
ANEXO .....	175

## RESUMO

Este trabalho tem por escopo analítico as inscrições discursivas no interior da narrativa *As horas nuas* (AHN) de Lygia Fagundes Telles. Fundamentados nos pressupostos da teoria da Análise do Discurso de linha francesa, tendo como base teórica os estudos de Michel Pêcheux e base referencial os estudos dialógico-polifônicos de Mikhail Bakhtin, propomos adentrar no campo da discursividade da produção literária. Alvitramos uma análise qualitativa analítico-descritiva de caráter interpretativista por meio da qual, expomos um olhar-leitor na opacidade e dinâmica do funcionamento discursivo de AHN, investigando como as diferentes vozes enunciativas, em relação polifônica, traspassadas e transpassadas pelo interdiscurso, e a multiplicidade de sujeitos discursivos, no cerne de suas formas-sujeito, compuseram as inscrições discursivas constituintes e constitutivas na/da obra. Para tanto, embasados em Santos (2007), instauramos um suporte analítico-metodológico no imo do conceito de N-essência, construindo associações de elementos constituintes, constituídos e constitutivos de conceitos-operadores. Aventamos o dispositivo da quintessência em duplo-hélice, mobilizando uma conjuntura de ordem sujeitudinal e outra de ordem sentidural para análise do processo de significância do funcionamento discursivo na instauração de inscrições discursivas. Conjugados à técnica do recorte (ORLANDI, 1996), estabelecemos dez operadores epistêmico-analíticos (cinco da ordem sujeitudinal na 1ª hélice e cinco da ordem sentidural na 2ª hélice) enquanto balizas para a apreciação dos processos de construções de sentidos decorrentes das inscrições discursivas das instâncias sujeitudinais recortadas, observando os critérios da recorrência e regularidade. A partir da análise ficou evidenciado o processo que se instituiu ao longo do romance: a constituição de formas-sujeito no âmago de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos imbricados no intradiscurso em relação dialógico-polifônica. Isso fez com se construíssem e firmassem consciências autônomas que, a partir de e no crivo de suas vozes próprias, significassem, significando-se, construindo, assim, identidades presente-passado-futuras. Foi no ínterim de relações de espelhamento refletindo versos e reversos e relações de outricidade refletindo um outro eu e uma projeção de um eu, que sujeitos e sentidos foram produzidos. Sujeitos e sentidos singulares que fazem desse romance telliano uma enunciação estética tão interpeladora e particular.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1. Inscrições discursivas; 2. Forma-sujeito; 3. Significância; 4. Funcionamento discursivo.



## ABSTRACT

This work aims at reflecting on discursive inscriptions built up in the narrative of *The naked hours* (TNH) by Lygia Fagundes Telles. Based on the theory of French discourse analysis, especially on studies of Michel Pêcheux and on the dialogical-polyphonic theory of Mikhail Bakhtin, we intend to enter to the field of discursivity raised up in a literary production. We propose a qualitative analytical-descriptive of interpretative character research through which, we expose a reader-look at the opacity and the dynamic of the discursive operation produced in TNH. We investigate how the different enunciative voices, in a polyphonic way, passed through and passed by interdiscourse, and its multiplicity of discursive subject, in its subject-forms, composed the discursive inscriptions, constitutive and constituent in/from the book. Thus, based on Santos (2007), we established an analytical and methodological support observing the concept of N-essence. That support consists in building associations of constituted, constitutive and constituent elements of operator-concepts. We suggest the quintessence in double-helix device, in which we mobilize an environment of a subjectmental order and other of a sensemental order to analysis the significance process in the operation of the discursive inscriptions. Combined to the cutting technique (ORLANDI, 1996), we established ten epistemic-analytical operators (five of the subjectmental order, in the 1<sup>st</sup> helix and five of the sensemental order, in the 2<sup>nd</sup> helix) to study the processes of sense construction from the discursive inscriptions cut, observing the criteria of recurrence and regularity. The analysis has shown which process is established throughout the novel: the constitution of subject-forms in the core of its discursive subscriptions and interdiscourse crossings, imbricated to intradiscourse, on a dialogical-polyphonic way. Those made them build and firm themselves like autonomous consciences. By their own voices, they meant, meaning themselves, building, therefore, past-present-future identities. It was in mirror relations reflecting verses and reverses and in otherity relations that subjects and senses were produced. Singular subjects and senses that make this novel a tellian aesthetic enunciation so interpellative and particular.

**KEYWORDS:** 1. discursive subscriptions; 2. Subject-forms; 3. Significance; 4. Discursive operation.



No discurso que hoje eu devo fazer, e nos que aqui terei de fazer, durante anos talvez, gostaria de neles poder entrar sem se dar por isso. Em vez de tomar a palavra, gostaria de estar à sua mercê e de ser levado muito para lá de todo o começo possível. Preferiria dar-me conta de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito: bastar-me-ia assim deixá-la ir, prosseguir a frase, alojar-me, sem que ninguém se apercebesse, nos seus interstícios, como se ela me tivesse acenado, ao manter-se, um instante, em suspenso. Assim não haveria começo; e em vez de ser aquele de onde o discurso sai, estaria antes no acaso do seu curso, uma pequena lacuna, o ponto do seu possível desaparecimento [...]

“Eu, eu não queria ser obrigado a entrar nessa ordem incerta do discurso; não queria ter nada que ver com ele naquilo que tem de peremptório e de decisivo; queria que ele estivesse muito próximo de mim como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, e que os outros respondessem à minha expectativa, e que as verdades, uma de cada vez, se erguessem; bastaria apenas deixar-me levar, nele e por ele, como um barco à deriva, feliz.” E a instituição responde: “Tu não deves ter receio em começar; estamos aqui para te fazer ver que o discurso está na ordem das leis; que sempre vigiamos o seu aparecimento; que lhe concedemos um lugar, que o honra, mas que o desarma; e se ele tem algum poder, é de nós, e de nós apenas, que o recebe” (FOUCAULT, 1996, p. 06-07)



## INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles, considerada a grande dama da literatura brasileira (cf. ABREU, 1996<sup>1</sup> e PIRES, 1998<sup>2</sup>) que ainda publica e mantém sua dinâmica criadora capaz de traduzir verbo-esteticamente os enigmas da condição humana, é, sem dúvida, uma das maiores ficcionistas da contemporaneidade.

Nascida em 19 de abril de 1923 no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, Telles iniciou sua carreira literária muito jovem. Começou a criar seus próprios contos quando ainda tinha apenas sete anos, nas últimas páginas de seus cadernos escolares, para posteriormente contá-los nas rodas domésticas de sua família. Segundo ela, “desde criança, comecei a plantar sementes nesse domínio [dissecar a condição humana] e nunca mais me largou a vontade de possuir uma visão sobre o ser humano” (TELLES, 2005).

*Porão e Sobrado* é o primeiro livro de contos publicado pela autora, em 1938, com a edição paga por seu pai, assinado apenas como Lygia Fagundes e classificado por ela mesma como “contos ginásiais”. Em 1944 lança *Praia Viva*, sua segunda coletânea de contos. A partir daí, Telles incursa no mundo literário, e, em 1952, começa a escrever seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, trabalho que alcançou o posto de um dos clássicos da literatura brasileira.

Com uma obra que prima pela abordagem refratária, em que se entrelaçam as fronteiras da sanidade/loucura, morte/vida, realidade/ficção, solidão/amor, Lygia tem conquistado uma admirável crítica não só no Brasil como também no exterior, onde seus livros vêm sendo publicados com grande sucesso, levando-a a obtenção de vários dos mais importantes prêmios literários do país, dentre os quais destacamos: *Prêmio do Instituto Nacional do Livro* (1958); *Prêmio Guimarães Rosa* (1972); *Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras* (1973); *Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte* (1973); *Prêmio Pen Club do Brasil* (1977); *Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro* (1980) e *Prêmio Pedro Nava, O melhor Livro do Ano* (1989).

---

<sup>1</sup> “E continua a ser, como a elegeu há anos Hélio Pólvora, a imbatível *Primeira Dama da Literatura Brasileira*, embora ela mesma não se importe com tais epítetos. Importa-se, sim, com o texto e a capacidade deste ajudar a desvendar mais camadas do enigma atávico da condição humana” (Matéria escrita por Caio Fernando Abreu no jornal *Zero Hora* do dia 06/01/1996. Grifos nossos).

<sup>2</sup> “Lygia Fagundes Telles ri gostosamente quando lembrada das muitas referências a ela, aqui e no exterior, como *grande dama da literatura brasileira*. Traga lentamente um fino cigarro Cartier, olha a sala de seu amplo apartamento nos Jardins, repleta de quadros e objetos em que a literatura é referência principal e, naturalmente, mostra que o clichê colado a seu nome é a mais doce realidade” (Matéria escrita por Paulo Roberto Pires no jornal *O Globo* do dia 04/01/1998. Grifos nossos).

*As Horas Nuas* (doravante AHN) foi o livro que conquistou esse último prêmio. Publicado em 1989, é uma obra que, a exemplo de outras produções tellianas, não possui nem um começo e nem um fim definido. Procura manifestar enigmas da condição humana como a loucura, o amor, a morte, a velhice e a vida por meio das memórias de Rosa Ambrósio, uma excêntrica e decadente atriz que faz um balanço de sua vida sob o efeito etílico de sua apreciada bebida e os apertos da solidão, tendo seus sonhos, devaneios e julgamentos axiológicos misturados aos do gato Rahul (seu felino de estimação), entremeados à voz da empregada Dionísia em sincronia com a voz de um narrador em terceira pessoa.

É um romance que apresenta, em sua construção enquanto manifestação do discurso literário, a coexistência de várias vozes enunciativas e sujeitos-narradores em relação sincrônica que figuram como elementos cruciais na escritura narrativa de caráter memorial dessa obra.

Sendo assim, é um trabalho que se destaca dos demais de Telles por apresentar essa maneira peculiar de construção que desperta a atenção dos leitores. E por isso, vários trabalhos foram desenvolvidos em torno dessa obra, dentre os quais citamos Rubado-Mejia (2001) que estabelece uma relação de cotejo entre AHN de Lygia e *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector, evidenciando a introspecção, a individualização, o espaço poético e o imaginário; Magalhães (1994) que analisa os aspectos estruturais (personagens, o foco narrativo, o espaço/tempo, a estrutura textual e a linguagem) enquanto elementos básicos para o processo de recriação da realidade; Ferreira (2001) que objetiva mostrar os aspectos inovadores da obra sob a forma de cenas simbólicas do personagem Rahul no crivo da teoria psicanalítica dos arquétipos; Silva (2003), por meio de AHN e de mais dois romances de Teolinda Gersão (*O silêncio* e *Os teclados*), examina os comportamentos das protagonistas na via da teoria do romance de formação enquanto heroínas rebeldes num espaço textual inovador.

Outros trabalhos desenvolvidos foram o de Canedo (1998) que apresenta uma análise sobre a fluidez formal dos narradores, evidenciando a interlocução semiótica, a tessitura romanesca sob forma da *representative* e da *auto-poiesis* e o batimento tradição/ruptura; o de Lima (1996) que traça um paralelo entre AHN e *Verão do aquário* (ambos de Telles), ressaltando semelhanças por expressões idênticas utilizadas pelas personagens nessas narrativas através da análise de elementos estruturais, além de apresentar uma apreciação das temáticas feminilidade, ritos de passagem e o fantástico;

Silva (1992) que, por meio do artigo *As Horas Nuas, um jogo de deciframento*, faz uma análise dessa obra, tendo por escopo analítico as personagens na via da intratextualidade; dentre outros.

Com isso, percebemos que profícuos trabalhos de análise foram realizados no campo dos estudos literários, em que se destacam aspectos estruturais e temáticos da obra em sua imanência. Mas sentimos falta de uma apreciação que primasse pela relação interdiscursiva e o processo dialógico-polifônico, entremostrados pelas heterogeneidades enunciativas, que permeiam esse romance telliano, no batimento com a extratextualidade, evidenciando produções de sentidos que são construídas no funcionamento discursivo de tal romance.

Intentamos, então, uma análise em que extrapolaremos a imanência do livro AHN, não nos detendo em sua eventualidade temporal enquanto retrato de uma época, nem nos repousando no norte estilístico de apreensão da obra como um universo fechado, fruto de subjetividades, e nem nos assentando na rubrica “marxista” clássica de que as obras literárias devem ser lidas como um “reflexo” ideológico, visualizando, assim, a obra enquanto instrumento engajado de luta social.

Procuraremos analisar esse romance de Telles enquanto manifestação enunciativa do discurso literário, perpassada por intervenções discursivas anteriores, por vozes precedentes. Alvitramos uma adentrada audaciosa na ordem da discursividade, em que buscaremos alcançar o campo do discurso, objeto teórico produzido na confluência dos aspectos lingüísticos, históricos e ideológicos, apreendendo a materialidade lingüística atravessada por uma divisão discursiva entres dois espaços: o das significações estabilizadas e o de transformações do sentido (PÊCHEUX, 2006, p. 51).

Para isso nos fundamentaremos nos pressupostos da teoria da Análise do Discurso de linha francesa que constituirão o nosso arcabouço teórico-conceptual, tendo como base teórica os estudos de Michel Pêcheux e base referencial os estudos do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin.

Propomos uma análise qualitativa analítico-descritiva de caráter interpretativista das inscrições discursivas no interior da narrativa de AHN, elucidando o atravessamento interdiscursivo, balizado por um dialogismo e marcado por relações polifônicas e manifestações de heterogeneidades enunciativas, presentes na manifestação do discurso literário deste romance de Lygia Fagundes Telles. Procuraremos analisar as vozes plenivalentes que, perpassadas por uma multiplicidade de atravessamentos discursivos,

colaboram para a instauração de uma polifonia enunciativa, isto é, observar de que modo as diferentes vozes narrativas contribuem, transpassadas por relações interdiscursivas diversas, para a composição das circunscrições discursivas dessa obra telliana e a instauração de formas-sujeito.

Destarte, para sustentar nossa proposta, no capítulo I exporemos a rota teórica a ser seguida, evidenciando a constituição do *corpus*, as fronteiras e diálogos teórico-conceptuais, bem como as extensões construídas em torno da pesquisa.

No capítulo seguinte, abordaremos os postulados teóricos por meio dos quais se desenvolverá a análise alvitrada. A princípio, apresentaremos o que se entenderá por literatura, texto literário e os processos discursivos que se estabelecem no interior desse campo estético. Posteriormente, discorreremos, de modo pontual, sobre os conceitos de discurso, sujeito, forma-sujeito, interdiscurso, intradiscurso, dialogismo e polifonia que, imbricados e re-significados na esteira enunciativo-estética do *corpus*, constituirão o baluarte teórico-conceptual sobre o qual se fundamentará a análise.

Entendendo que uma apreciação analítica encontra-se intimamente ligada aos procedimentos metodológicos, apresentaremos no capítulo III a construção do dispositivo de análise. Porém essa separação seccional em capítulos não insinua ou firma uma desvinculação estanque entre teoria, *corpus* e metodologia. Configura-se antes uma opção meramente organizacional do trabalho, pois a definição dos procedimentos metodológicos aliados aos postulados teórico-conceptuais já se estabelecem enquanto elementos constitutivos e constituintes do trabalho de análise proposto.

Embasados em Santos (2007), proporemos um suporte analítico-metodológico no crivo do conceito de N-essência, construindo associações de elementos constituintes, constituídos e constitutivos de conceitos-operadores que nortearão a análise. Aventamos o dispositivo da quintessência em duplo-hélice, mobilizando uma conjuntura de ordem subjetudinal e outra de ordem sentidural no processo de significância do funcionamento discursivo na instauração de inscrições discursivas.

Por fim, no capítulo IV, analisaremos por meio do dispositivo construído anteriormente, o funcionamento do discurso literário, investigando as diferentes vozes narrativas que, transpassadas por relações interdiscursivas diversas, instauram inscrições discursivas, configurando-se formas-sujeito dotadas de consciências autônomas.

# CAPÍTULO I

## Do percurso teórico: caracterização e fronteiras da pesquisa

### 1.0. Preâmbulo

Diversas são as razões e as justificativas que nos conduziram à inscrição no campo teórico da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD). Primeiramente, porque constitui-se um entremeio<sup>3</sup>, uma disciplina que não resvala-se incisivamente no positivismo, já que, conforme aponta-nos Orlandi (1996, p. 23), “não acumula conhecimentos meramente, pois discute seus pressupostos continuamente”. Ademais, porque é um lugar teórico em estado contínuo de movências e deslocamentos.

A AD, nesse sentido, não se configura uma teoria pronta e acabada, mas um campo de interfaces na/da linguagem em constante (trans)formação e (des)construção. Enquanto uma disciplina de entremeio, reporta-se a espaços teóricos outros estabelecidos de forma simultânea, mas marcada por relações contraditórias.

Esses espaços teóricos outros podem ser consubstanciados no tripé Lingüística-Marxismo-Psicanálise que dá base teórico-conceptual para o quadro epistemológico da teoria do discurso.

A AD, que alvitra uma concepção sócio-histórica e ideológica para a linguagem, nasceu da conjuntura dessas três tendências teóricas, nas quais há em comum o predomínio do exterior sobre o individual. Para a lingüística estruturalista, construída a partir dos trabalhos de Saussure, os falantes submetem-se ao sistema lingüístico; na psicanálise de Lacan, o “eu” aparece descentrado, dividido e o inconsciente aparece como determinante; para o marxismo, contrário à concepção cartesiana de que o sujeito é livre, dono de sua vontade, o sujeito é determinado/assujeitado pelas condições materiais e pela ideologia.

Portanto, no entremeio desses campos teóricos instaura-se a conjunção *materialismo histórico* (enquanto teoria das formações sociais, suscetível às transformações que os elementos ideológicos podem produzir); *linguagem* (enquanto base material sobre a qual se desenrolam os processos discursivos) e *discurso* (enquanto

---

<sup>3</sup> Acepção apresentada por Orlandi (1996, p. 23): “Análise de Discurso (AD) [...] uma disciplina que se faz no entremeio”.

processo de determinação histórico-ideológica da produção de sentidos), conjunção esta articulada a uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica.

Destarte, no imbricamento das questões da língua, ideologia, inconsciente e história, instituiu-se o campo teórico da AD, produzindo um lugar marcado pela relação contraditória existente entre essas regiões do conhecimento sobre as quais baseou seu quadro epistemológico. Um lugar transdisciplinar que, pensado a partir de espaços relacionais entre essas regiões do conhecimento, não se confunde ou se constitui enquanto teoria de aplicação de outras disciplinas. Antes, a Análise do Discurso é realizada a partir de deslocamentos dessas regiões teóricas, produzindo uma des-territorialização (cf. ORLANDI, 1996), pondo em questão o sujeito do conhecimento e seu campo, seu objeto e seu método, face à teoria que produz.

A AD, nesse sentido, é o lugar da contradição, “na medida em que ultrapassa os métodos próprios às disciplinas, e trabalha nos seus campos epistemológicos [...] [e] por que não cristaliza para si práticas metodológicas, [...] permite ser afetada pelo *corpus*, que na sua diversidade, acaba por exigir permanentes deslocamentos” (GALLO, 1999, p. 189)

Então, inscrever-se no quadro teórico-metodológico da AD não implica estar em um lugar de aplicação de uma rede conceitual ou um lugar de simples e pura aplicação de outras disciplinas. Pressupõe estar em um lugar que se instaura assumindo a contradição como constitutiva no ínterim das relações entre disciplinas outras ou saberes outros que integram a episteme da teoria do discurso.

O trabalho do analista de discurso situa-se no entremeio, em que se contesta a redução, a imanência e a estabilidade, pois é pensar um lingüístico em seu processo de produção de efeitos. É colocar-se em um lugar de deriva, embrenhar-se na fluidez da discursividade, observando as relações entre discurso, ideologia e linguagem, tendo por base a noção de materialidade, obviamente sem apartar-se do conceito de condições de produção no crivo da relação história/sociedade.

Deste modo, uma das atividades da AD, enquanto corrente teórica focada na articulação da língua e as condições sócio-históricas e ideológicas de produção do discurso, é promover leituras e análises crítico-reflexivas que extrapolem as fronteiras do tão debatido exercício de interpretação de textos e apreciações estrutural-conteudistas da literatura. É investigar um texto sem se prender apenas a elementos lingüísticos ou sem se ater somente ao trabalho histórico e influência da ideologia no discurso.

Segundo Pêcheux (1984, p. 15 e 17)

a análise do discurso não pretende se instituir como especialista da interpretação, dominando o sentido dos textos; apenas pretende construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito (o desafio crucial é o de construir interpretações, sem jamais neutralizá-las, seja através de uma minúcia qualquer de um discurso sobre o discurso, seja no espaço lógico estabilizado com pretensão universal (*apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 11)

A grande empreitada é, portanto, construir sentidos sem neutralizar outras possibilidades; é construir procedimentos por meio dos quais se possa expor o olhar-leitor na opacidade do funcionamento discursivo, refutando as “evidências” e “certezas” que se edificam através da linguagem, a “transparência da linguagem” (cf. PÊCHEUX, 1997).

Por não ser uma disciplina positivista que meramente acumula conhecimentos, a AD estabelece-se em um espaço interpelador cuja postura epistemológica rejeita um ceticismo teórico-científico e coloca-nos em um lugar de questionadores e analistas do processo de produção de sentidos. Entretanto, não somos especialistas em interpretação que dominam e estabelecem “o” sentido dos textos. Antes de se querer saber o que quer dizer um texto ou o que está querendo mostrar, é de interesse do analista do discurso *como e por que* se diz e se mostra algo, por que este e não outro enunciado.

Os sentidos não estão atrelados às palavras, até porque não há literalidade e unicidade sentidural, e nem estão apenas na exterioridade, em um mundo de essências; tampouco estão no sujeito que controla a produção de sentidos e domina o seu falar. Mas, os sentidos são construídos em um movimento de alteridade entre sujeito, língua e exterioridade.

Dessa forma, não cabe a um analista responder “o que quer dizer esse texto?”, mas expor um olhar-leitor (o analista também é um leitor) investigando como se dizem, como se produzem sentidos naquele texto por meio da construção de procedimentos interpretativos.

Por conseguinte, a AD “não nos desobriga da responsabilidade política que consiste em, do interior da teoria, produzir nossas próprias leituras, nossos próprios saberes, definindo assim nosso próprio posicionamento político-ideológico” (FIGUEIRA, 2007, p. 28). Pelo contrário, abre-nos esta possibilidade e a firma por meio de sua postura epistemológica de sempre discutir seus pressupostos e nunca tutelar uma rede conceitual hermética através da qual se constroem interpretações unilaterais.

Portanto, essas são algumas das razões que afixam nossa inscrição nos domínios teóricos da Análise do Discurso, porque não saberíamos lidar com e convalidar verdades

categóricas nem certezas evidentes nos espaços dinâmico-enunciativos da língua em processo de produção de sentidos, e muito menos conluiar com aportes teórico-conceptuais encerrados em si mesmos para a apreciação de funcionamentos discursivos no interior de um *corpus* de análise.

Feitas essas considerações iniciais, passaremos a caracterizar a pesquisa que propomos e delinear a rota teórica que perseguiremos para a realização da análise.

### **1.1. Caracterização da pesquisa**

A pesquisa que ora propomos tem por escopo analítico as inscrições discursivas no interior da narrativa *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles. Alvitramos uma análise qualitativa analítico-descritiva de caráter interpretativista, em que recortes de materialidade lingüística servirão de ponto de partida para a abordagem do modo como funcionam os discursos. Será analítica porque faremos, por meio de elementos norteadores obtidos no quadro teórico definido, uma análise detalhada de seqüências discursivas do *corpus*. Será descritiva, porque haverá uma descrição minuciosa de ocorrências relacionadas à polifonia na manifestação discursiva na obra AHN. Além disso, será interpretativista, porque, a partir de uma proposta teórico-metodológica e uma inscrição discursiva em um campo discursivo de crítica da linguagem, buscaremos focar nosso objeto de estudo.

Entendendo que o *corpus* deste estudo ocupa-se de formas materiais, concebidas na confluência de elementos sócio-históricos e ideológicos, buscaremos analisar o funcionamento do discurso literário no íterim de relações interdiscursivas e relações polifônicas pelo crivo da instauração de formas-sujeito dotadas de consciências autônomas<sup>4</sup>.

Dessa forma, assume-se neste trabalho a concepção de dinamicidade do *corpus* discursivo (COURTINE, 1981), pois é nosso intuito analisar funcionamentos discursivos de uma obra literária, sendo, portanto, inconcebível um fechamento e aprisionamento do material de análise em si mesmo, enquanto formas empíricas.

Não apreendemos, nesse sentido, AHN

---

<sup>4</sup> Essa questão das formas-sujeito dotadas de consciências autônomas será desenvolvida de forma pormenorizada no capítulo seguinte.

como um *conjunto fechado* de dados que relevam de uma certa organização [...], [mas] um *conjunto aberto de articulações* cuja construção não é efetuada uma vez por todas no estado inicial do procedimento de análise: conceber-se-á, aqui, um procedimento de AD como um procedimento de interrogação regulado de dados discursivos que prevê as etapas sucessivas de um trabalho sobre corpora ao *longo de todo* o próprio procedimento. Isso implica que a construção de um corpus discursivo possa perfeitamente ser concluído/fechado apenas no final do procedimento (COURTINE, 1981, p. 14<sup>5</sup>. Grifos do autor).

Constituiremos, então, um *corpus* cuja construção é concomitante ao processo de análise, por meio do qual buscaremos lançar um olhar-leitor sobre o funcionamento discursivo a partir do imbricamento da língua, exterioridade e ideologia, elementos constitutivos da produção de sentidos e sujeitos.

Por se tratar do caráter instável e movediço dos sentidos e sujeitos, somos cômicos de que se estabelecerá uma das leituras possíveis da materialidade lingüística, em questão, dentre tantas outras possíveis. E, por isso mesmo, destacamos que esta pesquisa não pretende tratar exaustivamente a obra em toda a sua dimensão estético-lingüístico-textual ou estabelecer um estudo analítico-reflexivo de caráter interpretativista unilateral. O escopo investigativo que se instaura é diretamente relacionado à problemática discursiva condensada na seguinte questão que norteará o estudo: de que modo as diferentes vozes enunciativas, em relação polifônica, transpassadas pelo interdiscurso, e a multiplicidade de sujeitos discursivos, no interstício de suas formas-sujeito, ajudaram a compor as inscrições discursivas constituintes e constitutivas na/da obra?

Articuladas a esse propósito de análise, estabelecemos as seguintes hipóteses:

- i. Os sujeitos-narradores da obra constituem-se em uma relação similar a das personagens de Dostoievski, sendo construídos sob a perspectiva da plenivalência, isto é, no crivo da polifonia;
- ii. Esses sujeitos-narradores, inscrevendo e identificando-se com dadas formações discursivas, posicionam-se e refletem projeções axiológicas em que elementos do interdiscurso agenciados pela memória discursiva são incorporados/dissimulados no eixo enunciativo de seus dizeres. Esse processo instaura formas-sujeito que estabelecem a unidade imaginária desses sujeitos enquanto instâncias enunciativas;

---

<sup>5</sup> Tradução de Sírío Possenti (circulação restrita) do original: COURTINE, J. J. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours : à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. In: *Languages*, 62. Paris: Didier-Larousse, 1981. p. 9-127.

- iii. São as formas-sujeito que apontam para o efeito de unidade, para a evidência dos sujeitos, instaurando, assim, suas identidades, ou seja, é no crivo da instauração de formas-sujeitos que identidades presente-passado-futuras são construídas;
- iv. Essas formas-sujeito são dotadas de consciências autônomas; e, por fim,
- v. O funcionamento discursivo da obra pode ser analisado por meio de inscrições discursivas das diferentes vozes narrativas provenientes das formas-sujeito, transpassadas e traspassadas<sup>6</sup> por relações interdiscursivas diversas, sendo-nos possível investigar, dentre uma infinidade<sup>7</sup> de possibilidades, algumas instaurações sentidurais decorrentes dessas inscrições discursivas.

A partir dessas hipóteses, arrolamos os seguintes objetivos específicos:

- i. Apreender e analisar as diferentes vozes narrativas que constituem o romance de Lygia Fagundes Telles, delineando a relação de equipolência nele presente, o que o torna um romance polifônico na acepção bakhtiniana;
- ii. Evidenciar a instituição dos sujeitos-narradores no crivo das formas-sujeito cuja instauração se dá pelo ato de inscrever e identificar com dadas FDs, e por meio das quais esses sujeitos tomam posições e se estabelece um efeito de unidade;
- iii. Investigar, por meio do construto metodológico quintessência em duplo-hélice, o funcionamento discursivo dessas inscrições no interior da narrativa, construindo projeções sentidurais decorrentes de um olhar-leitor que se lançará sobre a obra.

---

<sup>6</sup> Entendemos *transpassado* como o que passa além, vai além dos limites, excede e *traspassado* como o que está imbricado, crivado por, perfurado.

<sup>7</sup> Referimo-nos a infinidade porque o sentido nunca pode ser apreendido de forma unilateral e dogmática, e por isso não ser algo fechado e único, mas conforme nos diz Pêcheux (1997, p. 159), o sentido

é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) [...], *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições. (Grifos do autor).

Portanto, não se pode dar cabo ou esgotar, colocando termos à produção sentidural, pois a instauração de sentidos encontra-se em um eterno decurso de movências e deslocamentos, sendo construídos a partir de tomadas de posição no ínterim de um processo sócio-histórico e ideológico.

Diante de tais hipóteses e escopos analíticos que compõem o baluarte propositivo da pesquisa, traçamos uma rota teórica por meio da qual buscaremos cumprir os propósitos estabelecidos e que doravante será descrita.

## **1.2. Delineação da rota teórica**

Para alcançar os intentos instaurados pela análise proposta, conforme já adiantamos na introdução, inscreveremos na esteira teórica dos estudos de Michel Pêcheux e Mikhail Bakhtin.

O primeiro autor, um filósofo francês que se tornou lingüista sem deixar de ser filósofo (cf. MALDIDIER, 2003), foi o precursor da Análise do Discurso de vertente francesa. Encetou a teoria do discurso por meio do texto *Analyse Automatique du Discours*, publicado em 1969, que propunha um campo de interfaces da/na linguagem – a AD – que, apoiada na tríade Lingüística-Marxismo-Psicanálise, alvitava uma concepção sócio-histórica e ideológica para a linguagem.

*Analyse Automatique du Discours*, considerado como o marco inicial dessa disciplina, originou-se a partir de questionamentos sobre a concepção lingüística de Saussure, principalmente a questão do *corte saussuriano*, em que a língua era o objeto visto como um sistema regular sobre o qual influxos externos não exerciam influências. Isto é, a língua não era apreendida na sua interação com o mundo, mas na estrutura de um sistema encerrado em si mesmo. Contrapondo-se a essa ótica estruturalista, Pêcheux propõe a análise não de um sistema de signos ou um sistema de regras formais estático-regular, mas sim da língua significando, constituída na relação homem e história.

O autor francês opera não uma sobrelevação do par dicotômico língua/fala, mas um deslocamento da noção de função sistemática da lingüística para o funcionamento da língua, instaurando um outro objeto, o discurso. De tal modo, o discurso é a palavra em movimento, a prática de linguagem, a língua funcionando; é o lugar da relação língua/ideologia, homem/história, em que se concebe a linguagem como produção de sentidos por e para os sujeitos.

O discurso configura-se o lugar da constituição dos sentidos e dos sujeitos, o ponto nodal teórico no qual se entrelaçam elementos sócio-históricos, ideológicos e lingüísticos, tendo a língua como sua materialidade.

A língua, dessa forma, é a base material sobre a qual o discurso se constitui, a partir das condições de produção que determinam sua instauração, no crivo de elementos da exterioridade.

Pêcheux (1993b) concebe que um discurso é constituído por distintos discursos que são provenientes de diferentes tempos e inscrições sociais, os quais se emaranham no interior de uma formação discursiva, que faz referência àquilo que só pode ser dito em dada época ou espaço social e “é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe sua evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de ‘preconstruídos’ (*sic*) e de ‘discursos transversos’)” (*op. cit.*, p. 314)

Daí se falar em interdiscurso, que é a presença desses diferentes discursos na própria constituição de um discurso. Conforme Pêcheux (1993a, p. 77)

(um) discurso remete a tal outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou da qual ele “orquestra” os termos principais ou anula os argumentos. Em outros termos, o processo discursivo não tem, de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima, e o orador sabe que quando *evoca* tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as “deformações” que a situação presente introduz da qual pode tirar partido... (Grifos do autor)

Um discurso é sempre perpassado por um já-dito anteriormente em outro lugar, ou seja, é constituído por uma memória discursiva. Segundo Orlandi (1999, p. 31) é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. Por isso, a interdiscursividade está relacionada com a memória discursiva, pois esta é constituída de eventos precedentes e exteriores ao discurso que intervêm na construção discursiva, ou seja, discursos anteriores que perpassam o discurso em enunciação.

Assim, o discurso é constituído por vários discursos e os sujeitos que enunciam são construídos na relação com o outro, em que os processos discursivos podem ser entendidos como “uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 1993a, p. 82) e por isso “o orador (experimental) de certa maneira o lugar de ouvinte a partir seu próprio lugar de orador: sua habilidade de imaginar, de

preceder o ouvinte é, às vezes, decisiva, se ele sabe prever, em tempo hábil onde este ouvinte o ‘espera’” (*Ibid.*, p. 77)

Com isso, esse sujeito não é homogêneo nem submissivo ou subserviente às ideologias dominantes (no sentido marxista) – é interpelado pelas condições de produção discursiva, é dinâmico e interativo, constituído na interação social –, pois seus dizeres são um entrecruzamento de diferentes discursos.

Embasados nessa teoria do discurso encetada por Pêcheux buscaremos as noções de discurso, sujeito, forma-sujeito, interdiscurso, intradiscurso e memória discursiva para o desenvolvimento do escopo analítico que propomos.

Mas não tomaremos os conceitos *per se*, antes os imbricaremos e os re-significaremos na esteira enunciativa do *corpus*, tendo por baliza o funcionamento discursivo. Destarte, proporemos um outro olhar sobre a forma-sujeito, promovendo uma releitura dessa concepção no íterim da enunciação estético-literária de AHN. Não aventamos uma desconstrução ou superação da ótica pêcheuxtiana, mas apenas uma outra maneira de analisar o processo de construção/constituição de sujeitos no campo lingüístico-estético-fictício e retórico da literatura. Mostraremos que é no crivo da instauração de formas-sujeito que as personagens literárias do romance, em questão, são construídas, balizadas pelo efeito de unidade, em que as linhas limítrofes entre o interdiscurso e o intradiscurso tornam-se assaz tênues numa enunciação marcadamente metadiscursiva.

Do mesmo modo, trabalharemos com a instauração de sentidos. Construiremos uma extensão da noção de sentido e formação discursiva, mas sem nos desviar da esteira teórica de Pêcheux, pois ao delinear o processo de construção sentidural por meio do conceito de significância, deter-nos-emos nas noções de formação discursiva, formação imaginária, formação social, interdiscurso, intradiscurso, memória discursiva, condições de produção, lugar discursivo, pré-construído e significação. Mobilizaremos esses conceitos de forma a mostrar por quais crivos pode-se observar a instauração de sentidos de uma materialidade lingüística no interior de um funcionamento discursivo.

Porém, não nos limitaremos a Pêcheux, porque, ao nos propormos a tratar da questão da construção de sentidos e sujeitos, além de analisar a presença de diferentes discursos no *corpus*, concebemo-lo constituído por diferentes vozes sociais e por isso analisaremos também esse caráter plurivocal de AHN.

Sobre essa constituição de vozes sociais distintas no interior do discurso, Bakhtin, um filósofo russo da linguagem, a concebeu como sendo a heteroglossia ou plurilingüismo da língua.

Bakhtin, embora não seja um analista do discurso, trouxe relevantes contribuições para a AD. Quando o Ocidente teve o primeiro contato com suas obras, que se deu pelos livros sobre Dostoievski e sobre Rabelais, classificaram-no como teórico da literatura. Poucos anos depois, com a chegada de outros textos sobre a linguagem, entre eles o *Marxismo e filosofia da linguagem*, que estabelecia uma ampla discussão de natureza crítico-filosófica sobre a concepção lingüística e sobre as teorias lingüísticas que estavam se consolidando, muitos enxergaram na figura de Bakhtin um lingüista.

No entanto, com a progressiva e intensiva discussão e divulgação de outros textos bakhtinianos, principalmente os escritos nos primeiros anos da segunda década de 1900, tanto os críticos literários como os lingüistas foram percebendo que Bakhtin não era nem teórico da Literatura e nem cientista da linguagem, mas sim um filósofo da linguagem que propunha um outro olhar sobre os aspectos lingüísticos e que trouxe profícuas contribuições a diversos campos do conhecimento, inclusive à AD.

Uma dessas contribuições é a questão do dialogismo da linguagem que diz respeito à interação intervocal e interdiscursiva, à dialogização que as vozes sociais estabelecem no interior do discurso. Segundo Bakhtin (1979) diálogo não se remete apenas à comunicação que as pessoas frente a frente estabelecem, mas a toda e qualquer comunicação verbal e por isso uma obra literária, um livro constitui-se em um ato de fala impressa que é sempre atravessado por intervenções anteriores, discursos e dizeres outros na mesma esfera de atividade estética que se imbricam em uma produção literária.

Dessa forma, o *corpus* de análise, na concepção bakhtiniana é um ato de fala impresso – que preferimos denominar de manifestação enunciativa do discurso literário – perpassado por diversas intervenções discursivas anteriores, vozes precedentes, e daí a relevância de estabelecermos uma interface com as reflexões teóricas desse filósofo da linguagem.

Assumiremos a noção de dialogismo, pois do mesmo modo que Bakhtin entende uma enunciação (literária ou não) em uma pluralência social, marcada pelo dinamismo no âmbito das significações, em cujo interior diferentes vozes ou diferentes verdades sociais se encaixam e se contrapõem, assim o concebemos.

Quando essas diferentes vozes estabelecem uma relação de equípolência, plenivalência, isto é, participam do diálogo com as outras vozes de igual para igual, e nenhuma se torna mais insigne ou avulta-se entre as demais se destacando ou se tornando mais importante, como consciências autônomas, Bakhtin (1997) denominou polifonia. Esse termo adotado do vocabulário da música, e que foi utilizado para caracterizar a estética romanesca de Dostoievski, diz respeito à

*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental [...]. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 1997, p. 04. Grifos do autor)*

No *corpus* que propomos analisar, a equípolência de vozes/discursos é um aspecto marcante, tanto que esse romance é considerado um dos mais inovadores em relação a outros que Telles produziu, justamente pelo fato de serem memórias escritas de forma inusitada, pois não são contadas somente pelo sujeito do qual se trata, como canonicamente costumam se apresentar, mas contada sob vários pontos de vista e por vários narradores. Assim, AHN releva-se um emaranhado plurivocal e dialógico marcado pela plenivalência, consentindo-nos a chamá-lo de romance polifônico.

Em um romance polifônico, conforme Bakhtin (1997) nos aponta, as personagens, os sujeitos e suas consciências<sup>8</sup> não são definidos aprioristicamente ou delimitados a revelia do sujeito-escritor, mas construídas na relação dialógica com outrem, “com consciências equípolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma” (*op.cit.*, p. 68).

Atentando-nos para o fato de que, em um romance polifônico, prevalece a existência de vozes e múltiplas consciências autônomas, independentes e imiscíveis, estabeleceremos a relação forma-sujeito/consciência autônoma, para explicar o processo de construção/instauração de sujeitos – no crivo das inscrições discursivas – em AHN, uma obra literária marcadamente metadiscursiva e polifônica.

---

<sup>8</sup> Referimo-nos a noção de consciência na acepção teórica de Bakhtin, que a concebe não como uma dimensão psicofisiológica ou biológica, mas sim sociológica e por isso não poderemos reduzi-la a processos interiores ao sujeito. Na verdade, ela é construída de fora, no exterior. Segundo o autor “a consciência individual é um fato sócio-ideológico [...] [e] a única definição objetiva possível [...] é de ordem sociológica [...] A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais” (BAKHTIN, 1995, p. 35). Ou seja, constitui-se na relação com outro através da linguagem no crivo de elementos sócio-históricos e ideológicos.

Para cumprir essa meta da pesquisa e sedimentar o olhar-leitor que lançaremos sobre o *corpus*, apoiar-nos-emos na técnica do recorte de Orlandi (1996) e construiremos, tendo por base a noção de N-essência de Santos (2007), o dispositivo analítico quintessência em duplo-hélice. É um mecanismo epistemológico por meio do qual associaremos conceitos-operadores na movimentação de um eixo horizontal e outro vertical construindo combinações de elementos constituintes, constituídos e constitutivos do funcionamento discursivo.

Conforme já vimos anteriormente, no campo teórico em que nos inscrevemos não há a cristalização de práticas metodológicas, antes a metodologia está diretamente ligada aos objetivos da análise e à constituição do *corpus*.

Assim, por uma escolha meramente teórico-conceptual relacionada aos nossos propósitos e delimitação da materialidade lingüística que investigaremos analítico-discursivamente, decidimos construir esse dispositivo (detalhado no capítulo III), pelas seguintes razões:

- i. Representará a dinamicidade da constituição do *corpus*, porque pretendemos lançar um olhar-leitor sobre o funcionamento discursivo, que não poderá de forma alguma ser algo hermético ou estático, mas dinâmico e em estado de movência;
- ii. Conceberá o *corpus* discursivo no crivo da articulação de dois planos: instauração de sujeitos e instauração de sentidos, em um movimento de alteridade;
- iii. Analisará, por meio do funcionamento de suas hélices, no ínterim da técnica do recorte (cf. ORLANDI, 1996) observando os critérios da recorrência e regularidade, as inscrições discursivas (objeto teórico central de análise dessa pesquisa);
- iv. Apresentará uma forma inusitada de análise do funcionamento discursivo de uma materialidade lingüística;

Nesse sentido, alvitramos a quintessência em duplo-hélice porque aspiramos a um estudo analítico da produção de sujeitos e sentidos no interior de um funcionamento discursivo, em que a dinâmica e a movência são elementos constitutivos e por isso, em alguns momentos, valeremo-nos e explicaremos por meio das concepções físico-científicas

e filosóficas do pensamento de Capra (1989). Da mesma maneira, adotaremos a noção de heterogeneidades enunciativas proposta por Authier-Revuz (1990, 2004) enquanto aporte metodológico para a abordagem e recorte do *corpus*, pois as categorias metadiscursivas das heterogeneidades mostradas funcionarão enquanto elementos de recortilha do processo de metalinguagem presente no emaranhado plurivocal da obra em análise.

Em suma, essa será a rota teórica pela qual percorremos para alcançar os intentos analíticos dessa pesquisa, buscando expor o olhar-leitor que lançaremos sobre o funcionamento discursivo da enunciação literária de AHN.

Para isso, no capítulo seguinte, deter-nos-emos de forma mais minuciosa nos postulados teórico-conceptuais da análise, apresentando pormenorizadamente as acepções assumidas de literatura, texto literário e os processos discursivos que se estabelecem no interior desse campo estético.



## CAPÍTULO II

### **Dos fundamentos teórico-conceptuais: a Análise do Discurso no campo estético da Literatura**

#### **2.0. Preâmbulo**

Trabalhar com o texto literário é suscitar questões. Questões que estão diretamente relacionadas à sua compreensão, à sua interpretação, pois no contexto da criação literária se imbricam vários elementos. Elementos da ordem do histórico, do social, do ideológico, do cultural, do institucional, do lingüístico, do estético e, portanto, do discursivo. O texto literário, no batimento da realidade e da ficção, sempre interpela o leitor: *Quem fala? De que fala? Por que fala? Como fala? Para quem fala?* Interpela, porque as peculiaridades da produção literária no crivo de seus aspectos lingüístico-estilístico-formais implicam efeitos de sentidos e, para além disso, essa produção está numa relação de diálogo com a exterioridade, que é perpassada pela história em alteridade, com a memória discursiva constitutiva da dinâmica produtivo-estética da literatura, implicando também efeitos de sentido decorrentes da inscrição dos sujeitos e dos discursos em diferentes lugares sócio-histórico-ideológicos.

Por esse prisma, analisar um texto literário, sob os moldes da discursividade, implica abordá-lo num contexto assaz complexo em que se ponderam os sujeitos interlocutores, a situação de produção enunciativa e a própria ideologia constitutiva. O texto na ótica da AD não é concebido sob hipótese alguma como transparente, pois, conforme Pêcheux (1999), no campo do discurso não vamos encontrar transparência, mas opacidade e movência de sentidos. Os discursos funcionam sob o “efeito da opacidade”.

É essa a nossa proposta: analisar o romance telliano *As Horas Nuas* (AHN) no cerne da teoria do discurso encetada por Michel Pêcheux em sincronia com os pressupostos dialógico-polifônicos preconizados por Mikhail Bakhtin. Propomos adentrar no campo da discursividade da produção literária. E entrar nesse campo é arriscar-se a embrenhar nos terrenos fluidos do discurso, na dinâmica enunciativo-sentidural da língua. Discurso, como sua própria origem na esteira etimológica – derivado do latim *discúrsum* – “ação de correr para diversas partes, de tomar várias direções” (cf. HOUSSAIS, 2001),

implica a palavra em movimento, a prática dinâmica do sistema lingüístico, o lugar da relação língua/ideologia, homem/história, em que se concebe a linguagem como produção de sentidos por e para os sujeitos.

Para fundamentar e outorgar-nos essa adentrada na ordem da discursividade, primeiramente abordaremos o que entendemos por literatura, texto literário e os processos discursivos que se estabelecem no interior desse campo estético. Posteriormente discorreremos sobre as noções de discurso, sujeito, interdiscurso, intradiscurso, dialogismo e polifonia na amplitude estético-literária, balizas teórico-conceituais que suportarão a análise.

## **2.1. Literatura: um discurso dentre tantos outros discursos**

O conceito de literatura tem sido muito discutido e debatido por vários estudiosos no intuito de se chegar a uma definição. Muitas são as tentativas de acepções. Tentaram defini-la pela via da ficcionalidade enquanto escrita imaginativa, mas esta não foi suficiente, pois, conforme Eagleton (2001), a distinção ficção/factualidade é muitas vezes questionável e, além disso, todos os textos escritos sob os moldes da ficção, como “as histórias em quadrinhos do Super-homem” (*op.cit.* p. 02) deveriam ser consideradas pertencentes à estirpe literária.

Também procuraram definir literatura no crivo da linguagem, definição essa apresentada pelos formalistas russos que viam o “literário” como uma organização particularizada, singular da linguagem, que possuía estruturas e mecanismos de funcionamento alcançados em sua imanência, não sendo, por conseguinte, relacionada à exterioridade, às suas condições de produção.

Ademais, “os formalistas [...] consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística: a literatura é uma forma ‘especial’ de linguagem, em contraste com a linguagem ‘comum’, que usamos habitualmente” (*op. cit.* p. 06), acepção que também não foi anuída pelos estudiosos literários, pois “os formalistas passaram ao largo da análise do ‘conteúdo’ literário” (*op. cit.* p. 04).

Outra concepção que atribuíram à literatura foi a de um discurso “não-pragmático”, pois não possuía nenhuma finalidade prática imediata ou ainda enquanto um conjunto de obras que apresentavam a literariedade, definição compartilhada pelas correntes do

formalismo russo, do *new criticism* e da estilística, que seria “características estruturais peculiares que os [textos literários] diferenciam inequivocamente dos textos não-literários, daí procedendo a viabilidade e a legitimidade de uma definição de literatura.” (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 15).

Assim, com alguns exemplos de tentativas de uma conceituação referencial de literatura, percebe-se a impossibilidade de atribuição de uma concepção objetiva, pois, conforme Aguiar e Silva (1992, p. 14), a literatura envolve

um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos – processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos.

Isso porque a literatura se processa na e pela linguagem, a qual constitui “o ser da literatura, o seu próprio mundo” (BARTHES, 1984, p. 14). A linguagem, segundo o autor, constitui-se o lugar de instauração da literatura, seu corpo, pois esta “está toda contida no acto de escrever, e já não no de ‘pensar’, ‘pintar’, ‘contar’, ‘sentir’”.

Na verdade, a literatura é a imagem da linguagem do homem, não sendo, portanto, retratos de fatos histórico-sociais, mas imagens criadas destes fatos por meio dos discursos. Isso a faz constituir-se um gênero de discurso, conforme nos aponta Todorov (1980). Pensar a literatura dessa forma, é colocá-la como um discurso entre muitos discursos, contudo sem desconsiderar sua especificidade e sua função social.

Bakhtin (2000, 2002) apresentou uma densa reflexão sobre essa questão de se tomar a literatura enquanto um gênero. Ele concebe o gênero literário enquanto uma enunciação estético-cultural mais complexa em que não somente incorpora gêneros primários<sup>9</sup> como cartas, relatos, documentos oficiais, como também os transmutam, distanciando a relação imediata com a realidade. Isso se dá por meio da linguagem que refrata e reflete signos sócio-ideológicos, que por sua vez, revelam a ideologia do tempo e do lugar em que são enunciados e em que se dão as enunciações.

---

<sup>9</sup> Bakhtin (2000) faz uma distinção entre gêneros primários e gêneros secundários, em que estes últimos considerados complexos (p.ex. o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc.), “aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstância de uma comunicação verbal espontânea” (*op. cit.*, p. 281)

Assim, o autor assevera que “a literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura de uma dada época” (BAKHTIN, 2000, p. 362), não podendo separar e desconstituí-la da cultura, para relacioná-la diretamente a fatores sócio-econômicos conforme comumente se faz. Antes, é preciso observar que esses fatores juntamente a elementos culturais influenciam a literatura. Segundo o filósofo russo, a literatura é parte integrante da cultura, sendo unidas por um enlace estético-lingüístico, cujos mundos são, em sua essência, tão ilimitados como o universo.

Entretanto, não se trata de uma dimensão geográfica ou uma amplidão espacial (pois nesses casos a literatura torna-se limitada), “mas de suas profundidades de sentido que são tão insondáveis como as da matéria. Infinita diversidade da ideação, das imagens, das combinações figurativas do sentido, dos materiais e da idéia que fazemos deles” (BAKHTIN, 2000, p. 380).

A literatura, em relação constitutiva com aspectos culturais e aspectos sócio-históricos e ideológicos, instaura-se como uma modalidade de discurso, uma estirpe do gênero secundário, cujo ser é a linguagem na acepção bakhtiniana. A linguagem em sua infinita diversidade sentidural.

De acordo com Bakhtin (2002), a literatura, adentrando aos solos da linguagem, sobre os quais se edifica e constitui seu discurso sob os influxos de elementos da exterioridade – sejam eles sócio-histórico-ideológicos e culturais –, deixa de se instaurar por uma linguagem hermética, um sistema sócio-lingüístico fechado. Antes, “a linguagem literária é um fenômeno profundamente original<sup>10</sup> [...], trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens” (BAKHTIN, 2002, p. 101).

Nesse sentido, Bakhtin “constata que a literatura sempre jogou com a pluralidade de vozes, presentes na consciência dos locutores” (TODOROV, 2000), um emaranhado estético plurivocal construído no seio de um diálogo de linguagens.

A entidade<sup>11</sup> “literatura” funciona ao nível das relações intersubjetivas e sociais, conforme nos aponta Todorov (1980). Funcionando nesses níveis, conseqüentemente uma definição consensual torna-se um óbice, pois as acepções acerca do que é literatura vêm marcadas por valores e verdades. Porém não são valores e verdades de ordem do literário

---

<sup>10</sup> Entendemos original, aqui, não no sentido de primeiro, primitivo, algo novo e inusitado que nunca houvera existido antes. Mas sim algo que tem um caráter próprio, uma especificidade peculiar.

<sup>11</sup> Entidade porque uma essência construída na especificidade e particularidade de um diálogo de linguagens em relação constitutiva com elementos sócio-histórico-ideológicos e culturais da exterioridade.

ou teórico, “mas [do] ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 2001, p. 34-35). Ou seja, valores e verdades instaurados em relações intersubjetivo-sociais, mais precisamente construídos por práticas discursivas, instituídos no domínio do discurso, usando os termos de Foucault (1996).

Dessa feita, anuímos à compreensão de literatura enquanto um gênero do discurso construído estético-plurivocalmente por um diálogo de linguagens em relação constitutiva com aspectos culturais e aspectos sócio-históricos e ideológicos da exterioridade. É uma instância inapreensível por ter como seu ser a linguagem. A linguagem em sua infinita dispersão de sentidos e sujeitos. Em sua eterna movência e descontinuidade, em seus constantes deslocamentos.

De fato, por ser e não ser apreensível, a literatura é “o que constitui o fora de qualquer obra, o que sulca toda linguagem escrita e deixa em qualquer texto a marca vazia de uma ranhura” (FOUCAULT, 2000, p. 70). Segundo Fernandes (2007, p. 231), é construída “como tal, não no ato de escritura de seu autor, mas por uma exterioridade a esse ato e a essa produção que vislumbramos apenas como efeito de sentido marcado por opacidade”.

A literatura é, portanto, instaurada tendo por horizonte o vazio “em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que [...] é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito” (FOUCAULT, 2001, p. 225). É um discurso dentre outros, marcado por sua especificidade e particularidades no espelhamento e caráter plurivocal e dialógico de seu ser: a linguagem.

Por conseguinte, literatura se institui no espaço exterior da infinitude, instaurada pela linguagem que infinitamente multiplicada em seu duplo e em sua reduplicação, encontra-se presente em tantas realidades. Uma linguagem que falando de si mesma, move nas instâncias temporais e espaciais se eternizando.

## **2.2. A dispersão sentidural na literatura**

Constituído nesse espaço exterior, instaurado na e pela linguagem, estendida ao infinito, um texto literário não pode ser concebido sob hipótese alguma como transparente, porque, em sua conjuntura lingüístico-estética, sentidos são construídos e instituídos, provocando efeitos. Linguagens que intentam projeções imagéticas de si próprias com vistas a sobrepujar a morte, porque Foucault (2001, p. 70), remontando Blanchot, assevera

que o ato de escrever é uma forma de eternização, “escrever para não morrer”, porque “o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor: nela, um espaço infinito”; por isso a literatura, enquanto espaço exterior irrompido no ato de escrever, instaura uma imagem reduplicada ao infinito, instituída pela linguagem que manteria a morte afastada.

Sendo assim, uma obra literária se estabelece nesse espaço infinito que é instaurado e encontrado fora de si mesma. Pensar a linguagem na e pela qual a escrita literária se extravasa, é ponderar o espaço, o exterior, o extratextual<sup>12</sup> em que se imbricam elementos sócio-histórico-cultural-ideológicos e lingüístico-estilístico-retóricos no imo do estético. Devemos pensar a literatura em sua exterioridade, fora de si, como linguagens em movência num eterno processo de construção sentidural que deriva da forma de construção lingüístico-estética no batimento com as instâncias sujeitiduais<sup>13</sup> interpeladas pelas condições de produção no decorrer da história.

A literatura, enquanto espaço exterior, não se constitui como “um modo de linguagem, mas um oco que percorre como um grande movimento de todas as linguagens literárias” (FOUCAULT, 2000, p. 70). Linguagens que aduzem dispersões e concomitantemente unidades, linguagens que apresentam especificidades e peculiaridades que, partindo de um imaginário projetado proveniente de um recorte de mundo efetuado pelo sujeito-escritor, instauram o discurso literário construído e materializado sobre um mundo imaginário/ficcional e historicizado ao adquirir sentidos.

Dessa forma, entendemos o discurso literário, conforme Santos (2002, p. 16), como “uma conjuntura de sentidos cujas condições de produção envolvem elementos de estética, de estilo e de retórica”, porque, em sua tessitura, subsídios do mundo exterior são recolhidos, organizados e expressos de forma singular, ressaltando escolhas que estão diretamente relacionadas às marcas da referencialidade polifônica<sup>14</sup> do sujeito-escritor “que evidenciam efeito de sentidos das características idiossincráticas de se expressar [...]

---

<sup>12</sup> Consideramos o extratextual como o fora do nível lingüístico, a exterioridade constitutiva de todo e qualquer texto, o plano que extravasa aos limites sistemáticos morfo-fonossintáticos da linguagem, conglobando-se elementos sócio-históricos e ideológico-culturais nos contornos do sistema lingüístico.

<sup>13</sup> Instâncias sujeitiduais diz respeito à alteridade de instâncias sujeitos no interior do processo enunciativo, oscilando “entre as facetas de um lugar social e de um lugar discursivo na alteridade de formas-sujeito que se movem pela interpelação e pelo atravessamento de discursos outros em seu enunciar” (SANTOS, no prelo). Remetemos o leitor para a p. 52 deste trabalho, lugar em que detalhamos de forma mais pormenorizada essa extensão teórica.

<sup>14</sup> Segundo Santos (2000, p. 231) a referencialidade polifônica indica “a heterogeneidade subjacente às bases discursivas do imaginário sociodiscursivo dos sujeitos. Essa heterogeneidade, por sua vez, é transpassada por discursos distintos. Dessa maneira, as vozes dos sujeitos são entrecortadas por várias outras vozes e por vários outros discursos”.

revelando unidades de forma, de tom enunciativo e de atitude discursiva perante a tessitura de sua narrativa” (*Ibid.* p. 17) no crivo de unidades retóricas que funcionam como

os prováveis elementos fomentadores dos efeitos de persuasão – do narrador ou da narrativa em si [cujo] uso pode estar vinculado à regras, quando se trata de um uso estratégico, consciente, de argumentadores influenciadores de efeitos de sentido ou, simplesmente, uma decorrência natural, inconsciente, da organização sentidural da enunciação literária. (*Ibid.* p. 19)

É o discurso literário instaurado a partir de uma materialidade lingüística (uma obra escrita, no caso), balizado por esses três elementos – estética, estilo e retórica –, que configura o mundo imaginário que se projeta na mente de quem o imagina quando lê um texto literário, mundo imaginário que se institui porque é figurado na e pela linguagem que tem por excelência o princípio criador capaz de instaurar um universo discursivo.

Esse imaginário, instaurado pelo discurso literário, configura-se porque este também está em relação sincrônica com o discurso ficcional que são os

efeitos de sentido provocados por uma conjuntura de enunciados, numa superfície discursiva, que explicitam elementos inerentes ao imaginário consciente ou inconsciente de um sujeito-autor que se enuncia sujeito-escritor, transmutando sentidos de ordem *lugar-comum* para uma amplitude pseudo-realista/naturalista, transcendental, fantástica ou mesmo onírica, por meio de um processo de contradições em que um dito “verdade” se transpõe para um dito “verossímil”, ou ainda, que um dito “interpretação do mundo” se transforma em um dito “re-criação dessa interpretação” (SANTOS, 2002, p. 19. Grifos do autor).

Essas projeções imagéticas instituídas nos interstícios do discurso literário e do ficcional não podem ser restringidas à pessoa do narrador ou do escritor/autor como efeito criador subjetivo-ficcional, porque essas instâncias sujeitudinais são perpassadas por ideologias e discursos outros.

Ao nos propormos a analisar uma obra literária devemos, além de nos atentar aos fatos de sua constituição lingüístico-estético-fictícia, considerar as injunções históricas e do inconsciente silenciadas na tessitura literária. É-nos pertinente questionar o porquê deste enunciado e não de outro, estabelecendo uma tensão entre a composição literária abrolhada e aquela que talvez pudesse ter sido escrita, uma vez que a linguagem é opaca e por isso não possibilita uma representação objetiva da realidade.

Dessa forma, quando alvitramos apreciar uma materialidade lingüística do ponto de vista discursivo, devemos dilapidar as significações apriorísticas e nos deter nos sentidos em construção na opacidade do discurso.

Quando falamos em dilapidar as significações não estamos simplesmente sugerindo uma recusa ou abandono do semântico, e sim propondo uma re-significância da significação, pensando a semântica no contexto teórico-metodológico da AD, na interface com a ideologia, com o discurso, com o inconsciente. Aventamos o termo *significância*<sup>15</sup> em detrimento do vocábulo *significado* como composição morfemática que reforça e concebe significados como efeitos de um processo discursivo, significados em construção. Diferentemente de *significado* que *geralmente*<sup>16</sup> instaura uma idéia de algo acabado e alcançado no interior das próprias palavras ou na relação destas com outros termos morfológicos.

Por conseguinte, significância é o processo sentidural dos discursos balizado pela posição ideológica no crivo das condições de produção, atravessado pela memória discursiva.

Entendemos assim, que as significações são instauradas na relação com a *memória discursiva*, que, segundo Pêcheux (1999, p. 52),

seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, mas tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de quem sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Elas não são fixas, eternas e nem estáticas, mas irrompem, (des)constróem-se, fragmentam-se, transmutam-se na relação com as condições de produção, na relação com todos os dizeres que as antecedem; daí dizermos da estreita relação entre as significações e a memória discursiva.

Nesse sentido, a memória discursiva constitui-se como recorrência de enunciados que, na ordem do discurso, apaga-os ou os fazem surgir, podendo (re)aparecerem atualizados no discurso e/ou rejeitados em um outro contexto discursivo. Isto é, a noção de memória estabelece duplamente uma função discursiva, na medida em que retoma o

---

<sup>15</sup> Essa extensão teórica será apresentada de modo mais pontual na p. 66 deste trabalho.

<sup>16</sup> Destacamos a palavra *geralmente* porque sabemos que nem todas as correntes de estudos lingüísticos postulam o significado como essência alcançada nas relações sistemático-estrutural da linguagem. Entretanto algumas delas (p.ex. semântica formal) ressaltam os processos de significação no interior do próprio sistema lingüístico e que de alguma forma cristalizou essa concepção no campo de análises, observação essa que pode ser comprovada pelo forte hábito que temos em principiar a análise de textos, principalmente os literários – em especial nas escolas –, a partir da busca de significados no interior dos próprios textos ou acepções dicionarizadas. Ou seja, incrustou-se a idéia de que as palavras trazem, em sua própria estrutura ou na sua relação com outros elementos da língua, a essência de seu significado.

passado e concomitante o elide por meio de *apagamentos* e *silenciamentos*, irrompendo na atualidade do acontecimento discursivo e instituindo determinados efeitos enunciativos. Com isso, a memória discursiva permite na infinita rede de formulações a recorrência, a anulação ou a queda de enunciados pertencentes a formações discursivas posicionadas historicamente (COURTINE, 1999).

Desta feita, os sentidos são produzidos por meio da inscrição de dados discursos em dadas formações discursivas, ou seja, a *significância* de um discurso decorre de sua inscrição e pertencimento a uma dada ‘formação discursiva’<sup>17</sup> constituída historicamente, que independe da vontade do sujeito enunciador.

De acordo com Orlandi (1999, p. 45)

a evidência do sentido, que na realidade é um efeito ideológico, não nos deixa perceber seu caráter material, a historicidade de sua construção. Do mesmo modo podemos dizer que a evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade (o fato de que ‘eu’ sou ‘eu’), apaga o fato de que ele resulta de uma identificação: o sujeito se constitui por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva.

Evidencia-se, assim, a idéia teórico-conceitual de *incompletude* dos discursos, dos sujeitos que são constituídos/construídos na relação com o outro. Os sujeitos, os sentidos e os discursos nunca estão completos ou acabados, a *incompletude* é uma condição e característica do sujeito e do discurso.

Na verdade, o mecanismo de funcionamento do discurso instaura-se constitutivamente em *formações imaginárias*, ou melhor, numa “série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 1993a, p. 82).

Nas formulações teóricas da AD, o sujeito é crivado tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente, concebido dessemelhançamente do sujeito cartesiano livre e dominador de suas vontades; é um sujeito descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção discursiva, dinâmico e interativo, constituído na interação social, situando seus dizeres em relação aos dizeres do outro. Esse outro envolve tanto o sujeito destinatário da mensagem (nível em que se projeta, ajusta-se a fala em relação ao sujeito ouvinte, ou seja,

---

<sup>17</sup> Entendemos por formação discursiva (cf. PÊCHEUX, 1997, p. 160), “aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*”. (Grifos do autor)

o nível intradiscursivo) como também envolve a relação com outros discursos já existentes e constituídos historicamente que permeiam a fala do sujeito enunciador, ou seja, o nível interdiscursivo.

Por isso que se refuta, no campo da discursividade, a concepção de sujeito uno, central e origem dos sentidos, porque nos enunciados de um sujeito outras vozes, outros discursos irrompem. De fato, o que se observa, conforme Pêcheux (1997), é uma ilusão do sujeito falante que se vê como a fonte, a origem do seu discurso (*esquecimento n.º 1*) e como o mestre e dominador do seu dizer (*esquecimento n.º 2*), ilusões essas que são estruturantes, pois são incisivas para a existência de sentidos e sujeitos e necessárias para que a linguagem funcione nas produções sentidurais e nos sujeitos.

De acordo com o autor o

*esquecimento n.º 1*, dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o *esquecimento n.º 1* remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que [...] esse exterior determina a formação discursiva em questão [e] o esquecimento n.º 2 *cobre exatamente o funcionamento do sujeito do discurso na formação discursiva que o domina, e que é aí, precisamente, que se apóia sua “liberdade” de sujeito-falante.* (PÊCHEUX, 1997, p. 173 e 175. Grifos do autor)

É esse o movimento que acontece na construção de sentidos e sujeitos, em que estruturas-funcionamentos da ideologia e do inconsciente dissimulam sua própria existência “no interior do seu funcionamento, produzindo um tecido de evidências ‘subjetivas’, devendo entender-se este último adjetivo não como *que afetam o sujeito*, mas *nas quais se constitui o sujeito*” (*Ibid.*, p, 153. Grifos do autor).

Dizendo de outra forma, é no imo da dúplice atividade constitutiva da ideologia e do inconsciente que sujeitos e sentidos são produzidos, pois é no seio de uma ideologia que indivíduos instauram-se sujeitos, é do e no interior de uma ideologia, dissimulada pelo funcionamento do inconsciente, que indivíduos tornam-se sujeitos a partir de uma inscrição discursiva. Uma pessoa torna-se um sujeito inconscientemente ao se posicionar, ao realizar uma tomada de posição, porque ao se inscrever em um lugar discursivo imediatamente o faz circunscrito em uma ideologia, a essa relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência, conforme concebeu Althusser (2003) endossado por Pêcheux (1997). Entretanto, a ideologia não é uma representação imaginária do mundo, invertida, deformada e de que baste interpretar tal inversão e deformação para resgatar o seu conteúdo verdadeiro, como comumente se entende. Para Althusser (2003), o objeto da

ideologia é a relação do sujeito com o mundo ou, mais precisamente, com suas condições reais de existência. O autor defende que o indivíduo é produto das relações sociais e que a ideologia é dada a ele nessas relações, ao que Pêcheux (1997, p. 73) acrescenta dizendo que o ideológico, enquanto “representação” imaginária, está subordinado às forças materiais “que dirigem os homens”, reinscrevendo-se nelas.

Uma das teses de Althusser (2003, p. 41) é a de que a “ideologia tem uma existência material”. Sua tese aponta para a existência não espiritual, mas material das “idéias” ou outras “representações”. As “idéias” de um sujeito existem em seus atos, ou devem existir neles, inscritos em práticas, e essas práticas se inscrevem no seio da existência material de um aparelho ideológico. Em outros termos,

a ideologia não é um ato de pensamento solitário do “indivíduo”, mas uma relação social que tem por objeto representações; e, além disso, que o objeto da representação não é a materialidade dos homens e da natureza, mas sim as relações sociais “reais”, isto é, as relações práticas que põem em relação os homens entre si e com a natureza (*Id.*).

Essa ideologia é material no sentido de que suas idéias são seus atos materiais inseridos em práticas materiais, práticas estas que são reguladas por rituais materiais, definidos pelo aparelho ideológico pertinente às idéias desse sujeito. A partir disso, Althusser define que “não existe prática senão através de e sob uma ideologia” e “não existe ideologia senão através do sujeito e para sujeitos” (*Ibid.*, p. 42).

Segundo o autor “A ideologia interpela os indivíduos como sujeitos” (*Id.*). Ela existe para sujeitos, o que só é possível por meio da categoria sujeito e do modo de funcionamento dessa categoria, pois toda ideologia tem por função, e é isso que a define, constituir indivíduos concretos enquanto sujeitos.

Destarte, ele propõe duas teses: “só há prática através de e sob uma ideologia” e “só há ideologia pelo sujeito e para o sujeito” (ALTHUSSER, 2003, p.93).

Pêcheux complementa essa discussão althusseriana sobre o fato de o indivíduo ser interpelado pela ideologia dizendo que o funcionamento da Ideologia em geral, como interpelação dos indivíduos em sujeitos, realiza-se por meio das formações ideológicas, que se caracterizam como “um elemento suscetível de intervir – como uma força confrontada a outras forças – na conjuntura ideológica de uma formação social em um momento dado” (HAROCHE; HENRY; PÊCHEUX, 2007, p. 26). Sendo assim, “cada formação ideológica constitui [...] um complexo de atitudes e de representações que não

são nem ‘individuais’ e nem ‘universais’, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas em relação às outras” (*Id.* Grifos dos autores), fornecendo “a cada sujeito” sua “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas-aceitas-experimentadas.

Dessa forma, a ideologia aparece enquanto relação imaginária transformada em práticas, reproduzindo as relações de produção vigentes em uma relação social, que tem por objeto representações que não dizem respeito à materialidade dos homens e da natureza, mas às relações sociais “reais”. Ou seja, a ideologia, enquanto relações práticas que põem em relação os homens entre si e com a natureza, tem por escopo transformar indivíduos em sujeitos por meio dessas práticas e por isso Pêcheux (1997, p. 149) também assevera que “só há prática através de e sob uma ideologia” e que “só há ideologia pelo sujeito e para sujeitos”.

Existindo por meios de práticas, não é no campo das idéias que as ideologias existem e, portanto, não é aí que se encontra a possibilidade de entrever seu funcionamento. As ideologias têm existência material, e é nesse domínio que devem ser estudadas, não enquanto idéias. Deve-se, então, estudar as ideologias como conjunto de práticas materiais necessárias à reprodução das relações de produção, conforme Althusser (2003) aventou.

Nesse sentido, é nas práticas discursivas que se deve buscar o lugar de materialização das ideologias. É o discurso o lugar da materialização da ideologia, ao que Pêcheux faz um adendo, colocando que é a língua o lugar da materialização do discurso.

Desse modo, é a partir da materialidade lingüística, instaurando o discurso, que se torna possível analisar e entrever o funcionamento da ideologia em concomitância ao inconsciente, pois conforme já dito anteriormente, é no dúplice funcionamento dessas duas instâncias que sujeitos são construídos. É por meio delas, que se produz um tecido de evidências subjetivas, nas quais indivíduos fazem-se sujeitos e é partir da noção de inconsciente, que se concebe o sujeito, pois sua consciência está descentrada pelo inconsciente que camufla ao sujeito o fato de não agir sob sua intencionalidade, mas pelo viés de uma ideologia e circunscrição discursiva.

Por esta razão, Pêcheux (1997) estabeleceu os dois esquecimentos que constituem ilusões estruturantes para a existência tanto dos sujeitos como também dos sentidos, e necessárias para que a linguagem funcione enquanto lugar de práticas discursivas produtoras desses sujeitos e sentidos.

Assim, considerando que esses mecanismos de funcionamento do discurso se repousam em formações imaginárias, não são os sujeitos físicos ou os seus lugares sócio-espaciais, nos quais esses sujeitos estão inscritos, que poderiam ser descritos no funcionamento discursivo, mas as imagens resultantes de suas projeções (as formações imaginárias) que permitem a passagem de situações empíricas para as posições ocupadas pelos sujeitos no discurso.

O que existe no discurso é uma *forma-sujeito*

pela qual o 'sujeito do discurso' se identifica com a formação discursiva que o constitui [e] que tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo o que interdiscurso aparece como o puro "já-dito" do intra-discurso, no qual ele se articula por "co-referência" (PÊCHEUX, 1997, p. 167).

Desse modo, compreende-se que o interdiscurso se liga intimamente à memória discursiva, pois esta, configurando-se como o saber discursivo que antecede discursos – o já-dito –, figura-se como instauradora de *interdiscursividade*, ou seja, evidencia na rede discursiva discursos outros que a atravessam, irrompendo a relação entre eles. Discursos esses, que a forma-sujeito, "a unidade (imaginária) do sujeito, sua identidade presente-passada-futura" (*id.*), incorpora-dissimula.

Pensando a linguagem discursivamente, o que ocorre é que a memória instaura, constitui o interdiscurso que é incorporado-dissimulado pela forma-sujeito no intradiscurso, nível em que

o autocomentário pelo qual o discurso do sujeito se desenvolve e se sustenta sobre si mesmo [...] é um caso particular dos fenômenos de paráfrase e de reformulação constitutivos de uma formação discursiva dada, na qual os sujeitos por ela dominados se reconhecem entre si como espelhos uns dos outros: o que significa dizer que a coincidência (que é também conviência – e mesmo, cumplicidade) do sujeito consigo mesmo se estabelece pelo mesmo movimento entre os sujeitos, segundo a modalidade do 'como se' (como se eu falasse estivesse no lugar onde alguém me escuta), modalidade na qual a 'incorporação' dos elementos do interdiscurso [...] pode se dar até o ponto de confundi-los, de modo a não haver mais demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito. Essa modalidade, que é a da ficção, representa por assim dizer, a forma idealista pura da forma-sujeito sob suas diversas formas, da "reportagem, à "literatura" e ao pensamento criador (PÊCHEUX, 1997, p. 167-168).

Consequentemente, na modalidade ficcional, a linha demarcatória entre o interdiscurso e o intradiscurso se torna muito tênue e é nesse campo em que se encontra a legítima figura idealista da forma-sujeito, pois as instâncias sujeitos tendem a absorver e

dissimular toda a anterioridade discursiva no eixo de seus dizeres, principalmente em uma enunciação marcadamente metadiscursiva.

### **2.3. A instância sujeitucional na discursividade literária**

Sabemos que o sujeito, na conjuntura teórica da AD, caracteriza-se pela movência, dinamicidade, deslocamentos e (des)construção no interior de uma enunciação. Na verdade, está circunscrito em processos identitários, práticas discursivas e práticas sociais, constitutivos do processo enunciativo.

Não é um sujeito fixo, estável, firmado em um lugar sócio-cultural e ideológico único e hermético, mas marcado por uma contínua alteridade e uma descontínua interpelação<sup>18</sup>.

Segundo Santos (no prelo), quando nos atentamos ao funcionamento discursivo em seu perene decurso de movência e deslocamentos, é-nos impossível ignorar o movimento dinâmico das instâncias sujeito no interior do processo enunciativo, a partir de suas inscrições discursivas, atravessadas pelo interdiscurso e traspassadas pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem.

Para representar esse movimento e de alguma forma mostrar por quais crivos é possível perceber teoricamente essa alteridade das instâncias sujeito no ínterim da enunciação em seu funcionamento discursivo, o autor propôs o conceito *instância enunciativa sujeitucional*.

De acordo com ele,

a idéia de instância se refere ao fato de que, no funcionamento enunciativo, o sujeito do discurso oscila entre as facetas de um lugar social e de um lugar discursivo na alteridade de formas-sujeito que se movem pela interpelação e pelo atravessamento de discursos outros em seu enunciar. A denominação 'enunciativa' deriva do caráter de unicidade e singularidade que baliza as inscrições discursivas de uma instância sujeito, oscilando entre uma alteridade [...] e a movência de sentidos por ela operada nessa alteridade. Já o designativo 'sueitucional' reflete esse caráter de movência contínua em alteridade constitutiva, demarcada por funcionamentos do interdiscurso. Tais funcionamentos, por sua vez, heterotopizam uma diversidade de tomadas de posição da instância sujeito, de acordo com as evidências que sintomatizam sua inscrição em uma rede de significações (SANTOS, no prelo)

---

<sup>18</sup> Interpelação diz respeito ao fato do sujeito ser chamado a existência, representado segundo Pêcheux (1997) por um teatro da consciência, em que a ideologia interpela indivíduos em sujeitos. O fato do "(eu vejo, eu penso, eu falo, eu te vejo, eu te falo etc.) [vincula-se] de onde se pode captar que se fala do sujeito, que se fala ao sujeito, antes de que o sujeito possa dizer "Eu falo" (*op. cit.*, p. 154), isto é, vincula-se ao lugar sócio-histórico ideologicamente marcado no qual inscreverão os sujeitos.

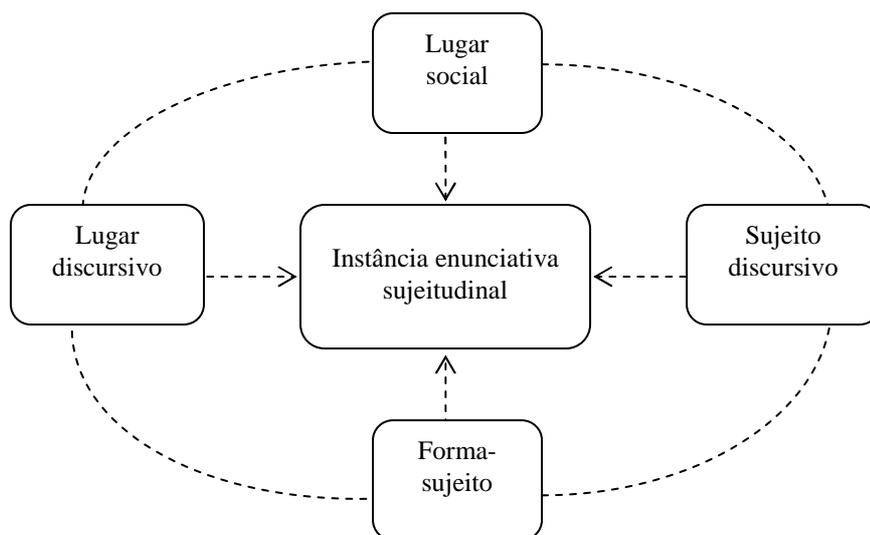
É a partir dessa rede de significação que sentidos emergem, repercutindo um processo de subjetivação. Um processo que foi delineado pelo autor da seguinte maneira: primeiramente imaginemos um sujeito empírico que deixa sua condição de indivíduo ao inscrever-se em uma enunciação. Inscrevendo-se em uma enunciação, circunscrever-se-á a formações discursivas diversas que regulam e determinam seus dizeres. Nessas circunscrições emergem-se formas-sujeitos, formas por meio das quais o sujeito se identifica com dada(s) FD(s), tendendo a incorporar elementos interdiscursivos e dissimulá-los no eixo intradiscursivo de seus dizeres.

Como essas FD(s) interpelam ideologicamente essas formas-sujeito, que são marcadas pelo efeito de unidade, sujeitos discursivos instauram-se no cerne dessa interpelação por meio das tomadas de posições. Essas tomadas de posições conduzirão os sujeitos instaurados a um lugar discursivo ou a um lugar social, ou ainda, uma alteridade constitutiva em ambos.

Quando então esses sujeitos ocupam uma posição de lugar discursivo, lugar social ou ambos, em alteridade, instaurar-se-á um processo de identificação e desidentificação desses e nesses lugares. “Essa inserção posicional de natureza interpelativo-ideológico-heterotópica o transforma em *instância enunciativa sujeitidual*.” (SANTOS, no prelo).

Assim, por meio desse processo marcado por identificação e desidentificação em lugares sociais e discursivos, de natureza interpelativo-ideológico-heterotópica é que se observa o movimento de constituição de instâncias sujeitos no interior de um funcionamento discursivo. Uma constituição dinâmica e singular “da condição de sujeito nos crivos de contradição, equivocidade, opacidade, movência e deslocamentos do, no, para e entre formações discursivas no interior de um processo enunciativo e na descontinuidade da construção languageira em que se funda uma discursivização” (*Id.*).

Poderíamos esquematicamente representar, para uma melhor visualização, esse processo descrito por Santos (no prelo) da constituição/produção de sujeitos da seguinte maneira:



Notamos, dessa forma, que o processo descrito não se trata de lugares estanques nos quais os sujeitos instauram-se, firmando em um ou outro lugar de maneira estático-regular. Antes é um movimento marcado por movências, deslocamentos e descontinuidades em uma alteridade contínua entre lugares sócio-discursivos e formas-sujeito assumidas que constituem sujeitos discursivos. Na verdade, a noção de instância enunciativa sujeitidual pretende destacar essa dinamicidade do processo de constituição de sujeitos, demonstrando movimentos e heterotropizações<sup>19</sup> que são efetuados na constituição de instâncias sujeitos no ínterim de um processo enunciativo.

Como o intento desse trabalho é discutir o funcionamento discursivo no interior de uma obra ficcional, nada mais plausível do que falarmos em instâncias sujeituidinais na discursividade literária, marcando a constituição de instâncias sujeitos no crivo da dinamicidade e movência do discurso.

<sup>19</sup> Para Santos (no prelo) existe uma diferença entre termo *heterotopização* e *heterotropização*:

A heterotopização diz respeito ao deslocamento de sentidos subjacente a uma inscrição discursiva no interior de um processo enunciativo. Trata-se de um conceito desenvolvido por Michel Foucault em seu livro *As palavras e as coisas*. A heterotropização diz respeito a um deslocamento de sentido que coloca em alteridade diferentes significações, subjacentes a um dado sentido por relações de semelhança, identidade, similaridade, contigüidade e conexão metafórica. Trata-se de uma extensão do conceito foucaultiano atribuído-lhe propriedades semiológicas que colocam as palavras em diferentes estágios de sentidurização. Nas relações de semelhança considera-se os aspectos de analogia de caracteres, sintonias convergentes e identidade de diferenças. Nas relações de identidade considera-se os aspectos de singularidade predicativa, assimilação substancial e essência necessária. Nas relações de similaridade considera-se os aspectos de natureza sígnica, comparação sêmica e constituição temática. Nas relações de contigüidade considera-se os aspectos de proximidade semântica, adjacência semiológica e associação semiótica. Por fim, nas relações de conexão por metaforização considera-se os modos de designação, as ligações denominativas e a relações de coerência entre a explicação e a restrição das significações.

Conforme já vimos na seção anterior, a modalidade do ficcional é o lugar em que se atina com a forma-sujeito em sua forma idealista pura (cf. PÊCHEUX, 1997). Sendo assim, entendemos que o primado da instância sujeitudinal na discursividade literária se assenta nessa noção pecheutiana, que, na verdade, como o próprio precursor da AD em seu livro *Semântica e Discurso* disse<sup>20</sup>, foi introduzida por Louis Althusser no texto *Réponse à John Lewis*, em que encontramos a concepção de forma-sujeito da seguinte maneira:

Eles [os indivíduos humanos] agem nas e sob as determinações das *formas de existência* histórica das relações sociais de produção e de reprodução [...] Todo indivíduo humano, isto é, social, não pode ser agente de uma prática que não seja revestida da forma de sujeito. A “forma-sujeito” é, de fato, a forma de existência histórica de todo indivíduo, agente das práticas sociais: pois as relações sociais de produção e reprodução compreendem necessariamente, como parte integrante, o que Lênin chama de “*relações sociais* [jurídico] *ideológicas*”, que, para “funcionar”, impõem a todo indivíduo-agente a forma de sujeito. Os indivíduos-agentes agem, portanto, sempre na forma de sujeitos, enquanto sujeitos. (ALTHUSSER, 1973, p. 70-71. Grifos do autor)<sup>21</sup>

Pêcheux (1997, p. 163), retomando essa noção althusseriana, coloca-a como o meio pelo qual “se dá como essência do real aquilo que constitui seu efeito representado por um sujeito”, pois quando o indivíduo sofre a interpelação em sujeito de um discurso, esta “se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito)”, fundando assim sua unidade imaginária, ou seja, instituindo a forma-sujeito.

Embora essa concepção pecheutiana esteja profundamente acoplada à noção do funcionamento da Ideologia enquanto interpelação dos indivíduos em sujeitos, em que, como disse Althusser (1973), as relações sociais de produção e reprodução impõem-lhes, na qualidade de agente de práticas sociais, o revestimento de uma forma-sujeito que instaure a forma de existência histórica desses indivíduos e as formas materiais-históricas determinativas de uma ação discursiva, acreditamos que esta concepção seja relevante

---

<sup>20</sup> Pêcheux (1997, p. 183) em uma nota de rodapé assim o faz: “A expressão forma-sujeito é introduzida por L. Althusser (‘Resposta a John Lewis’, 1978, p. 67)”

<sup>21</sup> Cf. tradução nossa do original em francês :

Ils [les individus humanis] agissent dans et sous les déterminations des *formes d'existence* historique des rapports sociaux de production et de reproduction [...] Tout individu humain, c'est-à-dire social, ne peut être agent d'une pratique que s'il revêt la forme de sujet. La « form-sujet » est un effet la forme d'existence historique de tout individu, agent des pratiques sociales : car les rapports sociaux de production et de reproduction comprennent nécessairement, comme partie *intégrante*, ce que Lénine appelle “*les rapports sociaux* [jurídico]*idéologiques*”, qui, pour « fonctionner », imposent à tout individu-agent la forme de sujet. Les individus-agents agissent donc toujours dans la forme de sujets, en tant que sujets.

quando lidamos com o universo literário, pois nesse âmbito da ficcionalidade não há (cf. PÊCHEUX, 1997) demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito.

Um “romancista cria ‘seu mundo’, ‘fora da realidade’, com seus próprios objetos, suas qualidades e propriedades específicas, etc., em convivência com o leitor” (*op. cit.*, p. 169) pelo viés da ideologia estética da criação e recriação pela leitura, cuja origem está na forma-sujeito que mascara a materialidade da produção estética.

Conseqüentemente, a existência do real está exterior ao sujeito, haja vista a concepção do pensamento como atividade criadora, em que o ponto de vista cria o objeto. Isso equivale a dizer que é no espelhamento do efeito do real sobre si que surge a forma-sujeito marcada pelo idealismo, em que se elidem as marcas limitativas entre pensar e imaginar. E deve-se salientar que as balizas do idealismo não estão “na estrutura forma (lingüística ou lógica) da expressão [...] mas, ao contrário, na posição da realidade como realidade-para-o-pensamento” (*op. cit.*, p. 170). Dessa forma, esse efeito do real sobre si mesmo em que é produzida a forma-sujeito, “fornece-impõe a ‘realidade’ ao sujeito sob a forma geral do desconhecimento, forma da qual a ficção [...] representa a modalidade mais ‘pura’” (*Id.*).

Assim, conforme discorremos anteriormente, o sujeito na perspectiva da AD não é o indivíduo empírico, mas o sujeito do discurso que traz consigo marcas do social, do ideológico e do histórico balizado pelos esquecimentos nº. 1 e nº. 2. Consideramos, nesse sentido, o sujeito discursivo enquanto uma instância enunciativa que desempenha um proeminente papel na dinâmica languageira, porque não existe discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, sendo discursos produzidos por e para sujeitos.

O discurso, conforme Pêcheux (1997, p. 91), é apreendido na esteira da acepção de *processos discursivos* desenrolados sobre uma base material (a língua<sup>22</sup>) em que se evidencia o devir histórico instituído na dimensão do seu acontecimento, sendo, portanto, o lugar de alteridade de elementos ideológicos, lingüísticos e históricos, fazendo parte da sua constitutividade o sujeito que, interpelado pelos aspectos sócio-históricos e ideológicos, inscreve-se numa determinada FD e no crivo dela enuncia seus dizeres. Com isso, a

---

<sup>22</sup> Base material de viés simbólico enquanto sistema dotado de autonomia relativa a partir do qual se instauram os efeitos de sentidos. Conforme Henry (1975, p. 94), *apud* Courtine (1981, p. 04),

a noção de autonomia relativa da língua caracteriza a independência de um nível de funcionamento do discurso em relação às formações ideológicas que aí se encontram articuladas, nível de funcionamento relativamente autônomo cuja teoria é feita pela lingüística. O conceito que permite pensar esse nível de funcionamento é o da língua. A autonomia é relativa porque, na produção e na interpretação do que se chama ‘seqüências discursivas’, isto é, dos discursos concretos, as fronteiras entre o que separa e o que releva da autonomia relativa da língua e o que revela da determinação desses discursos ‘concretos’ por formações discursivas [...] não pode ser definido *a priori*.

ideologia, sincronicamente, constitui o sujeito e baliza o processo de instauração do sentido.

Além disso, o discurso se relaciona de maneira vinculativa à rede de memórias e aos trajetos sociais nos quais ele irrompe. Segundo Pêcheux (2006, p. 56), “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento no seu espaço”.

Deste ponto de vista, o discurso pode ser analisado “através das descrições regulares de montagens discursivas, [por meio das quais] se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (*Ibid.*, p. 57). Para isso, leva-se em consideração, além da alteridade de elementos ideológicos, lingüísticos e históricos em movências e deslocamentos na rede de memórias e trajetos sociais constitutivos do discurso, o sujeito e suas filiações em formações discursivas.

O sujeito, ao se inscrever em determinada(s) FD(s), identifica-se com dada(s) FD(s), posiciona-se e reflete projeções axiológicas em que elementos do interdiscurso agenciados pela memória discursiva são incorporados/dissimulados no eixo enunciativo de seus dizeres, instaurando a forma-sujeito que estabelece a unidade imaginária desse sujeito enquanto instância enunciativa. Sendo essa instância concebida enquanto descentrada, cindida, interpelada pelas condições de produção discursiva – conforme a acepção da noção de sujeito na AD –, é a forma-sujeito que aponta para o efeito de unidade, para a evidência do sujeito.

Destarte, “*a forma-sujeito do discurso*, na qual coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido, realiza *o non-sens da produção do sujeito como causa de si sob a forma da evidência primeira*” (PÊCHEUX, 1997, p. 266. Grifos do autor), instaurando sua identidade presente-passado-futura.

Acreditamos, então, que a forma-sujeito seja por excelência a instância sujeitudinal da literatura, mais especificamente das obras cunhadas sob a égide da epicidade<sup>23</sup> e

---

<sup>23</sup> Obras escritas no crivo do gênero épico em que uma instância enunciativa estrutura e organiza um mundo lingüístico-esteticamente em que personagens vivem acontecimentos conflituosos em um determinado tempo e em um determinado espaço.

marcadas metadiscursivamente<sup>24</sup>, pois é por meio dela que é construída uma unidade, a identidade de um sujeito em evidência e uma identidade presente-passado-futura.

Essa identidade é constituída, pois, baseada em elementos interdiscursivos – balizados pelo saber discursivo precedente – em sincronia com os elementos intradiscursivos – o fio discursivo da enunciação – projetando-se imagens/identidades que poderão se eternizar, como, por exemplo, as célebres figuras (unidades imaginárias) das personagens da literatura universal Romeu e Julieta, cujas formas-sujeito tornaram-se recorrentes pelas projeções imagéticas de suas identidades construídas ao longo dessa narrativa shakespeariana.

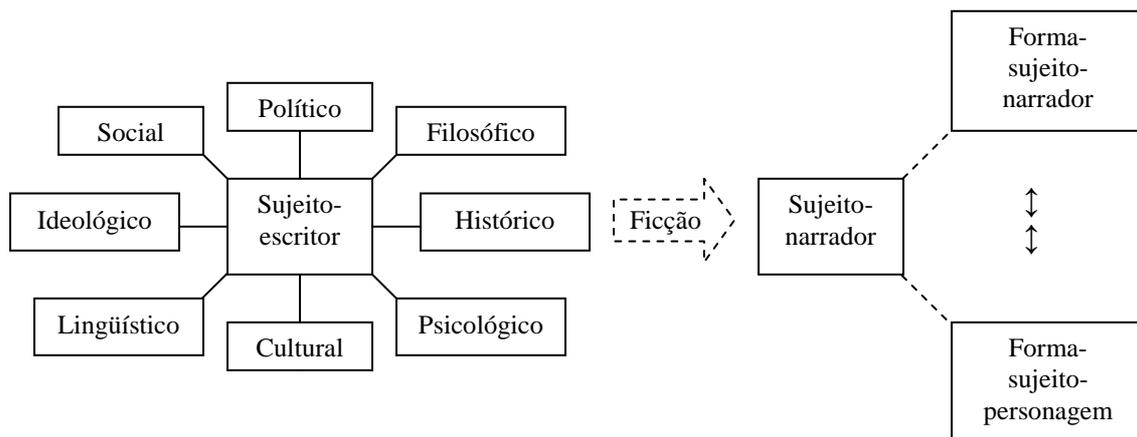
É lógico que não podemos reduzir a recorrência dessas formas-sujeito ao mero fator da construção lingüístico-estilística-retórica balizada pela estética<sup>25</sup>, pois depreendemos que outros fatores extratextuais exerceram influxos como a divulgação das obras de Shakespeare, a crítica literária, o reconhecimento e corroboração institucional do valor literário, para citar alguns. Mas concebemos que o elemento da singularidade e construção das identidades passado-presente-futuras das formas-sujeito personagens configuram-se como fatores potenciais para a recorrência sujeitidual de figuras literárias, porque, quando lidamos com a modalidade da ficção, o caráter simbólico se torna mais evidente, pois trabalhamos com projeções imagéticas de sentidos, construídas no crivo da imaginação, balizadas pela estética.

Sendo assim, entendemos que um percurso de constituição sujeitidual é instaurado na concepção de uma obra literária de estirpe épica, o qual poderia ser descrito da seguinte maneira:

---

<sup>24</sup> Metadiscursividade, conforme Maingueneau (1997, p. 93), refere-se ao processo de “construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso”. Segundo o autor, “o dito é constantemente atravessável por um metadiscurso mais ou menos visível que manifesta um trabalho de ajustamento dos termos a um código de referência”. São por meio de enunciados metadiscursivos que se pode escutar “pontos sensíveis” no modo como uma formação discursiva delimita e/ou define a identidade de um locutor em relação à língua e ao interdiscurso, relações essas que nos são muito atinentes, pois interessa-nos investigar a tenuidade da linha demarcatória entre interdiscurso e intradiscurso. Na verdade, analisar o processo de instâncias sujeitos absorverem e dissimularem a anterioridade discursiva no eixo de seus dizeres, acoplando assim o interdiscurso ao intradiscurso, constitui um dos escopos analíticos dessa pesquisa.

<sup>25</sup> Entendemos por estética, no escopo desta pesquisa, a singularidade das formas de organização e expressão das figuras, das imagens, das representações que configuram a enunciação literária. A estética, mais do que o belo, é a característica de singularidade, a forma de organização, a forma de disposição, dos elementos, das situações, de modo distinto, particular, vinculado à referencialidade polifônica de um sujeito-autor. (cf. SANTOS, 2007 em comunicação pessoal)



Um sujeito-escriptor<sup>26</sup> faz recortes do mundo concebidos a partir de uma traslação<sup>27</sup> do real em que se instaura um processo de atribuição e re-significação de efeitos de real, via linguagem, no imo da imaginação, tendo como escopo a projeção de uma imagem de mundo/sociedade em relação sincrônica e/ou diacrônica com um momento histórico. O sujeito-escriptor assim o faz circunscrito à sua referencialidade polifônica balizado por elementos ideológicos, sociais, políticos, filosóficos, históricos, psicológicos, culturais e lingüísticos, obviamente todos interligados e em relação interdependente:

- *ideológico* porque, inscrito e assujeitado<sup>28</sup> em uma ideologia, enuncia seus dizeres;
- *social* porque, circunscrito a uma formação social, espaço a partir do qual os efeitos de sentido a serem produzidos podem ser presumidos. Espaço este,

<sup>26</sup> Referimo-nos ao sujeito-escriptor em detrimento do sujeito-autor, como aquele que se inscreve no lugar de alguém que efetua a escrita, aquele que organiza e estrutura uma obra literária e não apenas assina ou se responsabiliza pela escrita de um livro – deixamos o lado institucional (não ignorando, mas restringindo aos nossos propósitos de pesquisa) de funcionamento do nome do autor e atemo-nos ao processo de escrituração e organização enunciativo-estética do sujeito-escriptor. Interessa-nos a tomada de posição desse sujeito por meio da inscrição no lugar do escrevente, do organizador e construtor, interpelado pela ideologia estética da criação, o que se relaciona diretamente aos princípios propositivos da análise que ora se propõe.

<sup>27</sup> Traslação do latim *translatiō,ōnis* (cf. HOUSSAIS, 2001) cujo radical derivou translação referindo-se a ação de transladar, isto é, transferir-se, mudar-se, transpor-se, traduzir-se, transformar-se, passar de um lugar/posição a outro/outra. É assim que entendemos o processo de criação literária, mais que uma mimese, é a traslação (preferimos esta denominação por ser uma fonte morfemática) de uma realidade empírica a uma realidade imagética por meio da linguagem no crivo da imaginação.

<sup>28</sup> Quando aludimos ao qualificador assujeitado, não se pense no sentido althusseriano ou marxista de sujeição do indivíduo à ideologia dominante, mas enquanto efeito do mecanismo pelo qual indivíduos constituem-se sujeitos, pois é no seio de uma ideologia que o indivíduo torna-se sujeito, não existindo ideologia sem sujeitos, nem sujeitos sem ideologia. Dessa forma, compreenda-se assujeitado como “tornado sujeito por”, devir da relação ideologia/indivíduo.

articulado ao funcionamento da ideologia, no crivo da luta de classes e produção e reprodução material;

- *político* porque, balizado por relações de poder (institucional, pertencimento a um cânone), projeta sua escrita;
- *filosófico* porque está imbuído de práticas investigativas, analíticas, discursivas, crivadas por visões de mundo provenientes dos campos da ciência, religião, senso-comum, para citar três;
- *histórico* porque, inserido em um processo de produção de sentidos que se define na relação com a linguagem, revela que a história se organiza a partir das relações com o poder e está ligada não à cronologia, mas às práticas sociais;
- *psicológico* porque está crivado pelo inconsciente enquanto manifestações de natureza psíquica do/no sujeito que escapam à consciência, à vontade, manifestando nos sonhos, nos atos falhos, nos lapsos etc. e estruturando a ilusão de completude que constitui esse sujeito;
- *cultural* porque pertence a uma sociedade que lhe incute conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes, aptidões, hábitos que refletem na composição de um trabalho literário; e, por fim,
- *lingüístico* porque para escrever uma obra, necessita de um sistema lingüístico portador de autonomia relativa que possui normas, estrutura e formas de organização próprias às quais os sujeitos devem se submeter.

Desta feita, o sujeito-escritor no crivo de sua referencialidade polifônica, por meio da ideologia estética da criação e recriação, balizada pela ficção, instaura uma instância enunciativa – o sujeito-narrador – constituindo-se o lugar de condução do fio do discurso de uma enunciação literária que, quando se coloca nessa enunciação (narrando em primeira pessoa), instaura-se enquanto forma-sujeito narrador.

Essa forma-sujeito se instaura como tal porque, inscrevendo-se em formações discursivas, posicionando-se, fazendo julgamentos, refletindo ponderações axiológicas, enfim, constituindo-se sujeito, projeta sua identidade passado-presente-futura. Projeção esta, realizada a partir do fato de o sujeito, encerrado na espontaneidade, no idealismo, identificar-se com a FD que o constitui e a partir dela elidir as bordas limitativas entre os eixos interdiscursivos e intradiscursivos, revelando elementos do interdiscurso como um “já-dito” impermisto do intradiscorso de uma enunciação metadiscursiva.

Ou então, quando o sujeito-narrador não se coloca no lugar de partícipe da enunciação literária nem de ponderador axiológico (narrando em terceira pessoa), mas enquanto uma instância medianeiro-transmissora<sup>29</sup>. Essa instância tem por função manifestar os atos locutórios das personagens, dar-lhe voz entremostrando-nos suas inscrições discursivas, nas quais se constituem sujeitos, instaurando sua unidade imaginária e irrompendo sua evidência sujeitidual, configurando-se, assim, formas-sujeitos personagens.

Logo, na discursividade épico-literária, o sujeito-escritor, balizado pela sua referencialidade polifônica no cerne da ficcionalidade, configura uma instância enunciativa, um sujeito discursivo da enunciação lingüístico-estética que não é confundido com a pessoa empírica do escritor, mas constitui-se uma unidade discursiva. Quando esse sujeito discursivo se inscreve em dadas formações discursivas e se identifica consigo, por meio do ego imaginário (lugar da relação imaginária entre o sujeito e a realidade imagético-estética instaurador de delírios de unidade), dissimulando seu assujeitamento às FDs, constitui-se forma-sujeito narrador. Ou quando funciona, enquanto instância medianeiro-transmissora, configura-se um instaurador de formas-sujeito personagens.

Nessa perspectiva, entende-se que as formas-sujeito são o resultado de uma inscrição discursiva que se dá por meio de uma quintúplice de elementos: identificação, pertencimento, agregação, influência e regulação.

Um sujeito discursivo se identifica com uma formação discursiva na qual se inscreve, marcando seu pertencimento a ela. Como é um sujeito heterogêneo, constituído por diferentes vozes sociais, seu dizer é marcado por um entrecruzamento de diferentes discursos que estão em relação de retomada/oposição. Por isso, agrega elementos outros (provenientes do interdiscurso, agenciado pela memória discursiva e outras formações discursivas) a essa FD, que, ao mesmo tempo em que influencia, exerce uma função reguladora sobre os dizeres desse sujeito, determinando o que pode e deve ser dito na posição ocupada por meio da inscrição discursiva.

---

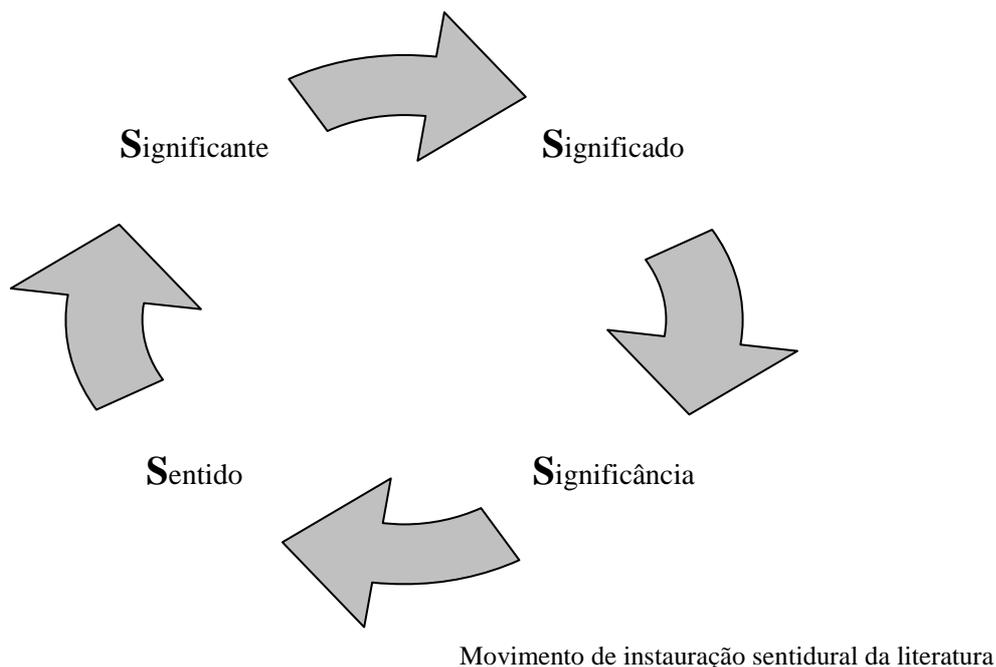
<sup>29</sup> Referimo-nos à instância medianeiro-transmissora enquanto uma construção discursiva que emerge em uma enunciação literária tendo por escopo funcional mediar os atos locutórios (o ato de dizer algo) das formas-sujeito que são construídas nessa enunciação e o lugar do outro (leitor), por meio da transmissão desses atos locutórios.

## 2.4. A produção sentidural na discursividade literária

Como é a partir da inscrição discursiva que os sentidos são produzidos e estabelecidos, conforme já dissemos anteriormente, o sentido não se encontra na materialidade lingüística, mas na relação desta com a exterioridade, em alteridade com a história, com a ideologia, com o interdiscurso agenciado pela memória discursiva.

Pensar em efeitos de sentido, instaurados a partir de uma materialidade lingüística, é pensar nos processos discursivos que se desenrolam sobre essa base material da língua, em que se consideram os aspectos sócio-históricos e ideológicos. Quando se trata dessa materialidade na via do discurso literário, devemos pensar o processo de discursividade na amplitude estética.

Concebemos que a dinâmica discursiva no campo da literatura para a instauração sentidural segue um movimento de quatro esses (4 Ss):



Para uma composição literária são necessárias palavras, ou melhor, significantes (junção fonêmica adunada para representar um objeto e, nesse caso, de caráter material, pois se trata de escrita literária) que, nesse processo de criação estética, são assaz selecionados, pois é na forma de organização e disposição desses elementos, em que se observa sua estrutura fônica, rítmica e sintática, que significados são alcançados, um

conteúdo semântico lhes é atribuído. Esses significados são assimilados na relação entre esses significantes, na estruturação estética em que foram organizados.

É verdade que, ao concebermos assim o processo da dinâmica lingüístico-discursiva da literatura, afastamo-nos um pouco das idéias lingüístico-estruturalistas de Saussure (2006) acerca de significante e significado, pois para o autor fundador da Lingüística, significante refere-se a uma imagem acústica que “não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos” (*op. cit.*, p. 80), ao passo que o significado reporta-se a um conceito exprimido pelo significante, geralmente mais abstrato que sua imagem acústica.

Já no delineamento da dinâmica discursiva no campo da literatura para a instauração sentidural aqui traçada, o significante aproxima-se mais daquilo que Saussure (2006) denominou de signo lingüístico, porquanto entendemos significante como uma junção fonêmica, de caráter material – pois referimo-nos à escrita –, que representa (longe de ser uma nomenclatura porque a língua jamais poderá ser compreendida sob crivos terminológicos que rotulem formas e substâncias do mundo, mas formas de representações que não mantêm relações intrínsecas com aquilo a que se refere), que exprime um conceito construído sócio-arbitrariamente. A acepção de significado alvidrada no escopo da dinâmica bosquejada não se reporta só e somente ao conceito, porque o apreendemos como constitutivo do significante. Esse aspecto intelecto-lingüístico, ou seja, o conceito, já se configura uma parte do que estamos considerando significante.

A acepção de significado a que referimos reporta-se ao conteúdo semântico que é atribuído a esse significante enquanto junção fonêmica adunada que representa um objeto do mundo. Esse conteúdo é estabelecido, observando a correlação entre significantes na estruturação estética em que são organizados.

Para explanar de forma mais pragmática, ilustraremos, por meio de um exemplo, o raciocínio esboçado nessa secção. Valeremo-nos de um texto poético que não faz parte do *corpus* que se propõe a analisar nessa pesquisa, pelo fato de ser mais didático e de extensão mais curta e, que, desse modo, facilitará a exposição arrolada de significante e significado.

Sendo assim, acreditamos que não será um desvio do escopo de investigação do trabalho, mas apenas uma maneira mais prática e célere de corroborar pragmaticamente os crivos teórico-conceptuais que nortearão e balizarão a pesquisa que ora se alvitra.

O texto poético que nos servirá de exemplo ilustrativo é o poema *A Estrela*, escrito pelo clássico poeta e prosador modernista brasileiro Manuel Bandeira e que abaixo será transcrito:

A Estrela

Vi uma estrela tão alta,  
Vi uma estrela tão fria!  
Vi uma estrela luzindo  
Na minha vida vazia.

Era uma estrela tão alta!  
Era uma estrela tão fria!  
Era uma estrela sozinha  
Luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância  
Para a minha companhia  
Não baixava aquela estrela?  
Por que tão alta luzia?

E ouvi-a na sombra funda  
Responder que assim fazia  
Para dar uma esperança  
Mais triste ao fim do meu dia. (BANDEIRA, 1989, p.108)

Lendo tal poema, percebe-se que um destaque enunciativo é dado ao significante *estrela*, que se torna imagem persecutória na voz do sujeito discursivo dessa materialidade estético-lingüística. Enquanto parte integrante de um sistema lingüístico, o significante *estrela* que, enquanto junção fonêmica adunada que comumente representa um astro ou uma pessoa eminente, famosa e insigne, não pode ser entendido apenas no imo desses conceitos integrados à essa adunação lingüístico-estrutural. Quando observamos a relação deste significante com outros do poema, um distinto conteúdo semântico é atribuído à *estrela*, ou seja, um significado lhe é conferido, pois ao correlacionar esse significante, em questão, às palavras estribilhos *alta*, *fria*, *luzir* e principalmente a esta última, que remetem mais para conceito de astro, não podemos afirmar contundentemente que o sujeito discursivo do poema está buscando um corpo celeste que se encontra no longínquo espaço do universo.

Por conseguinte, não podemos anuir à percepção de reduzir o poema à persecução de uma estrela enquanto astro inatingível, pois uma finalidade objetivo-prestada se

colocaria como inquiridora, levando-nos a questionar qual o propósito imediato de ter em domínio um ser inanimado que emite luz própria.

Destarte, mais que um corpo celeste produtor e emissor de energia, com luz própria, e cujo deslocamento na esfera celeste é quase imperceptível ao observador na Terra devido à distância que se encontra, o significante *estrela* adquire um(ns) conceito(s) outro(s), um(ns) conteúdo(s) semântico(s) dissímil(eis) daquele que traz em sua constituição enquanto elemento lingüístico. Não que haja uma desconsideração dos ou uma refutação aos quesitos conceituais que a palavra apresenta, mas uma extensão de significação desses conceitos já-construídos (constituem-se partes integrantes do significante), porquanto ao observarmos todas as correlações da palavra na estrutura estética do poema, percebemos que a inanimação do que se poderia incipientemente considerar elemento celeste sem vida se esfacela na última estrofe quando o sujeito discursivo diz que a ouviu “na sombra funda/Responder que assim fazia/Para dar uma esperança/Mais triste ao fim do meu dia”.

É nessa relação *estrela* ⇔ *responder* que conteúdos semânticos podem ser atribuídos, o que leva-nos a ler o significante em questão como, por exemplo, destino ou uma mulher amada, desejada e impossível de ser conquistada, para citar duas possibilidades.

Assim, observando a estruturação sistêmica dos significantes na composição estético-textual é que significados são construídos e instaurados, conteúdos semânticos são atribuídos considerando a disposição, os conceitos já-integrantes e a relação intersignificante. Mas essa relação por si só não é capaz de explicar ou dar cabo das significações de um texto literário, pois como explicaríamos as várias interpretações que são efetuadas sobre uma mesma composição estética?

Entendemos, então, que um processo mais complexo é instaurado – a significância – conforme já adiantamos na seção anterior. Sendo esta um processo sentidural discursivo, equacionamos suas balizas conceptuais da seguinte maneira:

$$Sgcia = CPs^{(Sc + Id + Hi)} + LD^{(FSj + FS.FI + FD)} + \frac{It d^{MD}}{Itr} + PC^{(ES + DP)}$$

## LEGENDA

Sgcia = significância  
 CPs = condições de produção  
 Sc = social  
 Id = ideológico  
 Hi = histórico  
 LD = lugar discursivo  
 FSj = forma-sujeito  
 FS = formação social  
 FI = formação ideológica  
 FD = formação discursiva  
 Itd = interdiscurso  
 Itr = intradiscurso  
 MD = memória discursiva  
 PC = pré-construído  
 ES = encaixe sintático  
 DP = domínios do pensamento

O conceito de *significância* (Sgcia) norteia a instauração de significações inscritas em um discurso na medida em que se consideram as *condições de produção* (CPs), nas quais esse discurso é produzido, atravessadas pelo *social* (Sc), pelo *ideológico* (Id) e pelo *histórico* (Hi), ou seja, o contexto sócio-histórico e ideológico. Essas condições de produção estão em interface com o *lugar discursivo* (LD), os lugares que a *forma-sujeito* (FSj) ocupa na estrutura de uma *formação social* (FS) – pois a tomada de posição, conforme Pêcheux (1997, p. 171-72), não pode ser concebida de forma alguma como ato oriundo do sujeito-falante, mas como efeito do interdiscurso na forma-sujeito. Essa FS é atravessada pelas forças de um complexo de atos e de representações ideológicas constituintes e constitutivos de posições sociais, isto é, intervinda por *formações ideológicas*<sup>30</sup> (FI) na relação com os lugares de inscrição em dada(s) *formação(ões) discursiva(s)* (FD), a(s) determinante(s) do que pode e deve ser dito em uma posição numa dada conjuntura sócio-histórica.

Além da tomada de posição por uma instância-sujeito, agenciada pela forma-sujeito, inscrita em uma formação social crivada por formações ideológicas e circunscrita a

<sup>30</sup> Formação ideológica, segundo Haroche, Henry e Pêcheux (1971, p. 102) *apud* Pêcheux e Fuchs (1993, p. 166) é “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito uma com as outras”. (Grifos dos autores)

dada(s) formação(s) discursiva(s), as CPs também estão na interface com o *interdiscurso* (Itd), na relação com discursos outros, instaurados pela *memória discursiva* (MD), pelo saber discursivo, o já-dito que antecede o sujeito-falante que, identificando-se com a FD que o constitui – sob a forma-sujeito –, retoma elementos do interdiscurso incorporando/dissimulando-os no *intradiscurso* (Itr), nível do “funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que eu direi depois; portanto o conjunto dos fenômenos de ‘co-referência que garantem o que se pode chamar o ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito” (PÊCHEUX, 1997, p. 166).

Essa incorporação/dissimulação do interdiscurso no eixo do dizer do sujeito encontra-se conexa a construções anteriores e exteriores, mas independentes e em relação de oposição ao que é construído pelo enunciado. Ou seja, encontra-se em relação contígua com o que Pêcheux (*op. cit.*), retomando Henry (1977), denominou de *pré-construído* (PC) para tratar do efeito discursivo ligado ao *encaixe sintático* (ES).

Sendo o PC um efeito instaurado pelo ES, este se constitui

a condição formal de um efeito de sentido cuja causa material se assenta, de fato, na relação dissimétrica por discrepância entre dois “domínios de pensamento”, de modo que um elemento de um domínio irrompe num elemento do outro sob a forma do que chamamos “pré-construído”, isto é, *como se esse elemento já se encontrasse aí.* (PÊCHEUX, 1997, p. 99. Grifos do autor).

Esses *domínios de pensamento* (DP) não são “*conteúdos de pensamento fora da linguagem*, que se encontrariam na linguagem com outros conteúdos de pensamento: na verdade, todo ‘conteúdo de pensamento’ existe na linguagem sob a forma do *discursivo*” (*Id.* Grifos do autor).

Existindo discursivamente, os DP são constituídos pelo pensamento e pelo objeto de pensamento, marcando-se assim dois domínios de pensamento da linguagem. O PC destaca-se por sua característica essencial que é

a separação fundamental entre o pensamento e o objeto de pensamento, com a pré-existência deste último, marcada pelo que chamamos uma discrepância entre dois domínios de pensamento, de tal modo que o sujeito encontra um desses domínios como o impensado de seu pensamento, impensado este que, necessariamente, pré-existe ao sujeito. (*Ibid.*, p. 102)

Essa separação pode parecer paradoxal, mas é “o motor do processo pelo qual *se pensa o objeto de pensamento*, isto é, o processo pelo qual o pensamento funciona segundo a modalidade do *conceito*” (*Id.*, Grifos do autor).

Em outras palavras, o pré-construído remonta ao contexto discursivo, a algo que “já estava lá” antes mesmo da enunciação. É uma acepção que, de acordo com Maldidier (2003, p. 34), “fornece a ancoragem lingüística da tomada do interdiscurso”, estabelecendo uma relação análoga ao par dicotômico *langue/parole* da teoria sistêmico-estruturalista saussureana, em que se aproximaria daquilo que estava presente antes do sujeito enunciar, ou seja, a língua em si, as condições de possibilidade de uso da linguagem.

Estabelecendo uma interface com a noção de pressuposição, o pré-construído emerge das relações da sintaxe e da semântica, situando-se no mesmo lugar em que o discurso se articula sobre a língua. Nesse sentido, “as estruturas sintáticas que autorizam a apresentação de certos elementos fora da asserção de um sujeito lhes aparecem como os *traços de construções anteriores*, de combinações de elementos da língua, já ‘ousados’ em discursos passados e que tiram daí seu efeito de evidência” (MALDIDIER, 2003, p. 35. Grifos da autora).

Destarte, é na conjuntura do encaixe sintático do dizer com os domínios do pensamento da linguagem (o impensado do pensamento) que surge o pré-construído como elemento constitutivo de toda enunciação, pois é algo que antecede e pré-existe ao sujeito enquanto condição. Uma condição necessária para a construção e estruturação do pensamento na qualidade de linguagem e interação social, pois se constitui pelo elemento já existente, as próprias condições de possibilidade da língua que precede o sujeito e a enunciação.

Nesse sentido, não se confunde com a noção de interdiscurso, pois o pré-construído relaciona-se a algo que “já estava lá” no momento da formação do discurso, remetendo à sua objetividade material, ou seja, ao próprio sistema da língua na interface sintaxe/semântica, a traços de elementos anteriores que são esquecidos pelo sujeito – por isso apresenta um caráter mais lingüístico – ao passo que o interdiscurso constitui “o todo complexo o dominante” das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas, sendo regidos por relações de desigualdade-subordinação-contradição” (cf. PÊCHEUX, 1997, p. 147) – evidenciando um caráter mais discursivo que o pré-construído.

Logo, um discurso significa, a partir do contexto sócio-histórico e ideológico em que emerge sua enunciação, na relação com o elemento imaginário que figura no processo

discursivo, os lugares ocupados pelo sujeito na estrutura de uma formação social atravessada por FIs e FDs e com o já-dito sob forma de discursos outros acionados/mascarados no fio do discurso desse sujeito e vinculados a elementos pré-existentes no encaixe sintático em relação interfacial com os domínios do pensamento.

É a partir desse processo que os sentidos de um texto literário são alcançados, não sendo produzidos pelos sujeitos ou somente pela relação entre significante/significado. O sentido é sócio-histórico e ideológico, é o processo histórico que o constitui em relação com sujeito no crivo de sua referencialidade polifônica, constituindo-se um efeito da dinâmica enunciativo-lingüística.

## **2.5. A relação dialógico-polifônica e a dinâmica interpelativa do/no discurso literário**

Na produção de um discurso, conforme já vimos, há sempre uma relação de alteridade entre elementos da anterioridade (a memória discursiva agenciadora de processos interdiscursivos e o pré-construído) e um devir do discurso (no que vem a ser), o que implica que todo discurso se relaciona com outros discursos já produzidos. Existe um primado de relação interdiscursiva, em que os discursos estão em um processo ininterrupto e constante de interpelação, pois o discurso não é encerrado em si mesmo e nem uma produção legítima do sujeito, mas um processo dinâmico, instaurador de efeitos de sentido, em que o que é dito significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz e em relação a outros discursos.

Sendo assim, os dizeres são sempre transpassados e traspassados por outros ditos, por discursos outros. Bakhtin, enquanto um filósofo da linguagem, teorizou sobre essas relações de interação inter-enunciativas e entre discursos, mas especificamente sobre a primeira. Valeremo-nos da conjectura teórica desse autor porque nos auxiliará a entender a relação de discursos, dizeres e vozes que é estabelecida no nível intradiscursivo do *corpus* que analisaremos, o processo dialógico de dizeres que se desenrola no intradiscurso das formas-sujeito de AHN.

Todavia, é necessário um esclarecimento antes de passarmos a discorrer sobre os pressupostos teórico-conceituais de Bakhtin: discurso na perspectiva bakhtiniana não se confunde com a noção de discurso para a AD, pois está inscrita em um viés mais enunciativo que propriamente um processo instaurador de efeitos de sentidos e por isso,

deve ser tomado como um ato enunciativo, um dizer. Nesse sentido, discurso é tomado como fala, dizeres, enunciados em dialogicidade.

Feitas essas considerações, passemos a abordar as relações dialógico-polifônicas no discurso literário.

No âmbito da estética, a uma manifestação enunciativa, mesmo que seja considerada um ato singular, não se pode atribuir um caráter de neutralidade, em que o imaginário estético-estilístico-retórico criado, seja a expressão direta de um discurso que remete a um objeto concebido pelo sujeito-escritor, pois

todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante [ou melhor, sujeito-escritor] interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema (BAKHTIN, 2002, p. 86).

Assim, todo discurso encontra o seu objeto “já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura, ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele” (*Id.*), por isso não existe um ato enunciativo original, pois nele se cruzam o já-dito, os discursos de outrem.

Segundo Bakhtin (2002, p. 86) o que acontece então é a entrada do discurso nesse emaranhado intrincado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações de forma dialógica, entrelaçando-se a eles por meio de complexas interações, “fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico”.

Dessa forma, acrescenta-se um outro fator à aceção de discurso que desenrolamos até agora: a dialogicidade, isto é, o discurso é o lugar da alteridade de elementos ideológicos, lingüísticos e históricos, instituído por processos discursivo-dialógicos desenrolados sobre a língua, atravessados por manifestações ideológico-entonativo-axiológicas de outrem.

Um discurso é sempre atravessado por uma pluralidade de vozes, uma multiplicidade de discursos que mantém entre si um diálogo. Conforme Bakhtin (1979, p. 99), é preciso que se compreenda “a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face, mas toda a comunicação verbal, de qualquer tipo”. Daí, o filósofo russo considerar um livro enquanto “um ato de fala impresso” que “é sempre orientado em função das intervenções anteriores

na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária”.

Nesse sentido, uma obra literária, na concepção bakhtiniana, é um ato de fala impresso – que preferimos denominar de manifestação enunciativa do discurso literário – perpassado por intervenções discursivas anteriores, vozes precedentes que, mesmo sendo uma produção conseqüente de um ato criador, não pode ser elevada à estirpe de primária. Isso porque não tem um objeto “virgem”, incipiente, mas um objeto que já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras.

Destarte, a obra literária “é o lugar onde se cruzam, encontram-se e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências” (BAKHTIN, 2000, p. 319). Contudo, é um ato singular que se integra ao movimento dialógico, àquele emaranhado intrincado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações, encontrando-se e encadeando-se nele.

Um discurso (enquanto efeito instaurado de dizeres) é sempre constituído de já-ditos e por isso assevera-se que é produzido no e pelo interdiscurso, pois não existe sem a presença do *outro*, que se figura com um exterior constitutivo dos processos discursivos. Esse *outro* diz respeito tanto ao mundo social, ao contexto sócio-histórico e ideológico no qual o sujeito está inserido, como também a um complexo discursivo composto por sujeitos outros, por vozes outras, com os quais aquele sujeito dialoga.

Por isso, o sujeito se constitui na e pela linguagem, pois tanto ele quanto o discurso (seus dizeres) provêm de uma interação social que é estabelecida na enunciação, uma interação que culmina no entrelaçamento de diferentes discursos que mantêm entre si uma relação dialógica, em que um discurso encontra-se com o discurso de outrem e não pode deixar ou escapar-se de participar com ele de uma interação viva e tensa.

E isto nos leva às palavras de Bakhtin (2002, p. 88-9): “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica”. Além disso, “todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta imediata” e por esse motivo, “ao se constituir na atmosfera do ‘já dito’, o discurso é orientado ao mesmo para [esse] discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo”.

Dessa maneira, língua, para Bakhtin, é entendida como uma pluralidade social, dinâmica no âmbito das significações, pois, em seu interior, diferentes vozes ou diferentes verdades sociais se encaixam e se contrapõem.

O discurso literário, que se instaura nessa base material de amplitude pluralidade social, é constitutivamente atravessado por discursos outros, por vozes outras que mantêm uma relação dialógica no interior de sua relação como objeto. Essas vozes podem ser tanto enunciativas vindas de sujeitos outros como também “elementos históricos, sociais e lingüísticos que perpassam as enunciações do discurso literário” (cf. SANTOS, 2003, p. 45).

Quando essas diferentes vozes estabelecem uma relação de equipluralidade, pluralidade, isto é, participam do diálogo com as outras vozes de igual para igual, e nenhuma é mais importante ou se destaca mais que outras, sendo, portanto, consciências autônomas, Bakhtin (1997, p. 04) denominou de polifonia, um termo adotado do vocabulário da música, e que foi utilizado para caracterizar a estética romanesca de Dostoievski em que

a voz do herói sobre si mesma e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma das características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes pluralidades de outros heróis. (*Ibid.* p. 05)

Segundo o filósofo russo da linguagem, “Dostoievski é o criador do *romance polifônico*” (BAKHTIN, 1997, p. 05. Grifos do autor), em que “o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (*Ibid.* p. 03).

Dessa forma, Bakhtin aventa duas modalidades de romance: o monológico (homofônico) e o polifônico.

O primeiro está vinculado à noção de monologismo, que diz respeito à ação do autor concentrar em si todo o processo de criação, colocando as vozes, as personagens, as consciências como meros objetos sem voz da consciência de um eu (o autor) que tudo comanda e constrói.

Sendo assim, ao romance monológico está agregada a noção de autoritarismo e acabamento (cf. BEZERRA, 2005, p. 101), em que “o autoritarismo se associa à

indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo” e “o acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor”. Por isso, as personagens dessa estirpe romanesca são objetos do discurso do autor que não se configuram como consciências que podem falar por si mesmas, pois não têm mais nada a dizer, já que disseram tudo, e o autor, enquanto instância da última palavra que ocupa uma posição distanciada, disse as palavras finais tanto pelas personagens quanto por si.

Já no romance polifônico não existe a consciência de um eu único e indiviso que se constitui enquanto um centro irradiador do qual emana todas as consciências, vozes, projeções imagéticas que perpassam uma produção literária. O que acontece é “*a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes*” (BAKHTIN, 1997, p. 04. Grifos do autor). Ocorre uma interação de múltiplas consciências que dialogam entre si, interagindo, contrapondo-se, resgatando-se, recriando-se, constituindo e reconstituindo-se e, por isso, não serem meros objetos dos discursos de outros sujeitos (narradores, personagens) e nem do próprio autor, mas formas autônomas cujas vozes soam ao lado da voz do autor, capazes de discordar e até rebelar-se contra o criador, instituindo um grande diálogo. O autor é, concomitantemente, um participante desse diálogo e o seu organizador, é como se fosse regente e integrante de um grande coral de vozes equípolentes, de consciências independentes e imiscíveis que estão em relação de coadunação.

Polifonia, então, diz respeito ao fato de em uma obra literária existir muitas consciências e vozes que participam do grande diálogo social constitutivo de uma enunciação de igual para igual, sem que nenhuma seja mais relevante ou mais insigne. Por esta razão, não se objetificam, tornando-se meros objetos do discurso de outrem, mas vozes e consciências autônomas que não perdem a sua essencialidade, capazes de falar e responder por si mesmas.

Destarte, entendemos que há uma relação intrínseca entre o aspecto polifônico-dialógico e forma-sujeito tal qual a abordamos na seção 1.3, pois todo discurso pressupõe um sujeito, pois é na relação língua/história/ideologia/sujeito que efeitos de sentidos são instaurados, uma vez que, discursos, enquanto efeito, são produzidos por e para sujeitos. O sujeito, não é o indivíduo empírico, mas o sujeito discursivo crivado tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente, descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção,

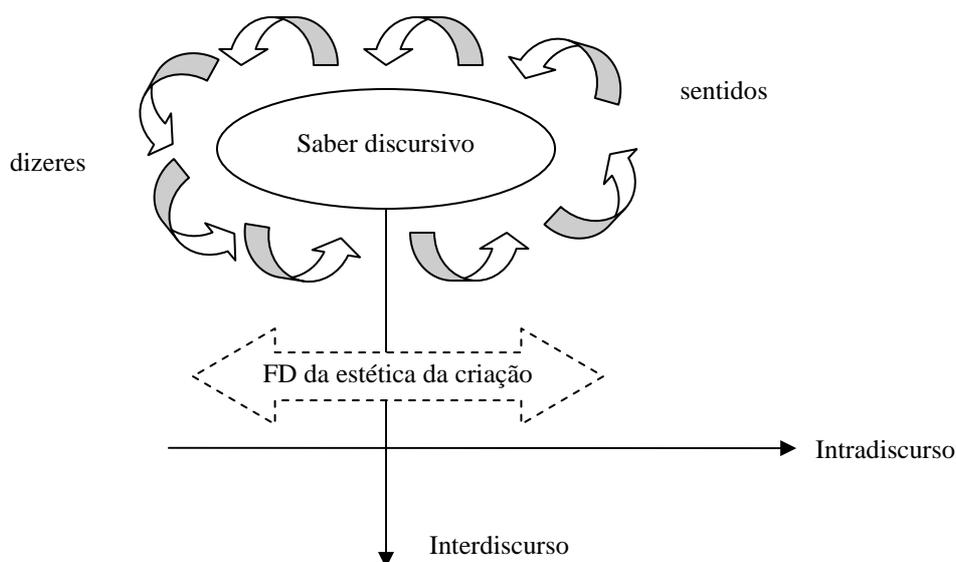
dinâmico e interativo, constituído na interpelação social, em que situa seus dizeres em relação aos dizeres do outro.

Esse sujeito discursivo funciona enquanto uma instância enunciativa, que, ao se inscrever em determinada(s) FD(s), identificar-se com dada(s) FD(s), posiciona-se e reflete projeções axiológicas em que elementos do interdiscurso, agenciados pela memória discursiva, são incorporado/dissimulados no eixo enunciativo de seus dizeres em relação constitutiva com o pré-construído.

Nesse processo de identificação do sujeito com a formação discursiva que o constitui, instaura-se a forma-sujeito que estabelece sua unidade imaginária que aponta para o efeito de unidade, para a evidência desse sujeito descentrado, cindido. É a forma-sujeito que incorpora/dissimula elementos do interdiscurso no intradiscurso, retomando vozes outras e consciências outras com as quais mantêm uma relação dialógica.

Essa forma-sujeito também é portadora de uma consciência autônoma, pois tem voz própria por meio da qual se posiciona e reflete projeções axiológicas, aciona e mascara elementos da memória discursiva instauradora da interdiscursividade. É através dessa forma assumida na enunciação que a identidade presente-passada-futura de um sujeito é instituída. É por meio dela que um efeito de unidade desse sujeito discursivo é instaurado.

Desta feita, configurando-se como um efeito, essa unidade é apenas imaginária, pois é por meio da forma-sujeito, que se torna possível ao sujeito do discurso trazer elementos do interdiscurso – em que circulam “n” dizeres e sentidos do saber discursivo precedente – recortá-los e incorporar o que lhe convém, tendo por crivo a sua identificação com a FD da estética da criação. É por meio dessa unidade imaginária que o sujeito traz enunciados pertencentes a esses saberes precedentes à ordem intradiscursiva, linearizando-os no fio do discurso e materializando assim, uma enunciação literária, na qual exerce sua consciência autônoma:



Assim sendo, é esse o nosso propósito de análise: examinar o romance *As Horas Nuas* de Lygia Fagundes Telles enquanto manifestação enunciativa do discurso literário perpassada por intervenções discursivas anteriores, por vozes plenivalentes, na qual formas-sujeito portadoras de consciências autônomas são instauradas.

Procuraremos, na opacidade da base material da enunciação de AHN, as manifestações dessas intervenções discursivas precedentes, a relação desta com o outro enquanto exterior constitutivo do discurso, o qual figura-se enquanto ponto de partida para uma produção de efeitos de sentido. Esse outro impele a retomada de já ditos, a réplica a fim de produzir um sentido outro para sustentar o mesmo do repetível. Por isso, um dizer se remete ao outro do interdiscurso, agenciado pela memória discursiva e balizado pelo pré-construído, outro esse, que se fundamenta como um atravessamento constitutivo do um.

É nosso intento apresentar o olhar-leitor com que examinaremos o funcionamento discursivo da enunciação literária de AHN e para isso, no capítulo que segue, exporemos os fundamentos teórico-metodológicos que nortearão os procedimentos investigativos de abordagem da pesquisa, além de construirmos o dispositivo analítico-metodológico que conduzirá a análise alvitrada.



## CAPÍTULO III

### **Dos fundamentos e procedimentos teórico-metodológicos: construção do dispositivo analítico quintessência em duplo-hélice**

#### **3.0. Preâmbulo**

Propor uma análise de uma materialidade lingüística não é algo simples e fácil que se faz de forma plácida e distensa. Ainda mais quando se trata de um texto literário envolto em toda sua complexidade lingüístico-estético-retórico e discursiva, já que se constitui por uma materialidade opaca em que a transparência ou a imanência de significações são inconceptíveis.

Sendo assim, um texto literário não é algo evidente cuja superfície lingüística é límpida ou diáfana, mas algo marcado por uma profundidade de sentido tão insondável quanto a da matéria. Algo instaurador de uma diversidade de ideias, de imagens (cf. BAKHTIN, 2000), de combinações estético-sentidurais, balizado por um eterno diálogo de linguagens em descontínuo movimento de (trans)formação e (des)construção de sentidos.

Analisar uma materialidade de natureza tão complexa e amplificada torna-se um desafio por meio do qual sentimo-nos interpelados e impelidos a fazer. Conforme já asseveramos nos capítulos anteriores, alvitramos uma análise qualitativa analítico-descritiva de caráter interpretativista em que adentraremos os meandros da fluidez e movência da discursividade, buscando alcançar o campo do discurso, objeto teórico produzido na confluência dos aspectos lingüísticos, históricos e ideológicos.

Intentamos expor um olhar-leitor na opacidade e dinâmica do funcionamento discursivo de *As Horas Nuas* (AHN), por meio do qual se propõe uma investigação de como as diferentes vozes enunciativas, em relação polifônica, traspassadas e transpassadas pelo interdiscurso, e a multiplicidade de sujeitos discursivos, no íterim de suas formas-sujeito, colaboraram na composição das inscrições discursivas constituintes e constitutivas na/da obra.

Para expor esse olhar-leitor, é necessário que se construam procedimentos, práticas metodológicas que estejam em relação cogente<sup>31</sup> com o *corpus* de análise, pois como bem nos lembra Gallo (1999), no campo teórico da AD não existe uma metodologia cristalizada e sólita, mas uma abertura epistêmica em que as práticas metodológicas permitem ser afetadas pelo *corpus*, que na sua diversidade e amplitude, acaba por exigir permanentes deslocamentos.

Destarte, buscando a exposição do olhar-leitor que lançaremos sobre o funcionamento discursivo de AHN, construiremos o dispositivo quintessência em duplo-hélice tendo por base a noção de N-essência de Santos (2007). Mas antes dessa construção, faremos um breve delineamento do *corpus* objetivando uma célere e panorâmica apresentação da materialidade lingüística que se propõe analisar, contudo, sem se tutelar ou firmar uma desvinculação estanque entre teoria, *corpus* e metodologia. Tal exposição configura-se antes uma opção meramente didático-organizacional que visa a uma apresentação mais pragmática do trabalho, já que concebemos os procedimentos metodológicos vinculados aos postulados teórico-conceituais como elementos constitutivos e constituintes da pesquisa que propomos.

Feito isso, circunstanciaremos e estabeleceremos a ferramenta metodológica que norteará e conduzirá a análise alvitrada.

### **3.1. As *Horas Nuas* e sua materialidade lingüística: uma lacônica descrição**

*As Horas Nuas* escrito por Lygia Fagundes Telles, conforme citado na introdução, é a materialidade lingüística que compõe o *corpus* de análise dessa pesquisa. Publicada em 1989, AHN é uma obra literária produzida por um sujeito-escritor contemporâneo cuja obra acompanhou as mudanças existenciais, políticas, sócio-históricas e culturais que ocorreram ao longo de sua carreira, o que não permite rotulá-lo na divisão clássico-temporal da Literatura. Por isso, epítetos como autor ou escritor moderno, por exemplo, tornam-se um óbice, já que sua produção estético-lingüística não se hermetifica em rótulos

---

<sup>31</sup> A cogência diz respeito ao *referendum* lógico de sentidos, mediante a prevalência e a eficácia de sua representação enquanto convicção prospectiva. Este conceito foi adaptado a partir de uma interpretação discursiva do conceito de argumentos cogentes da *Teoria Consensual da Verdade* de Jürgen Habermas (1990), resguardadas suas convergências epistemológicas com o enfoque discursivo deste trabalho: HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Trad. Ana Maria Bernardo et alii. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

genéricos que observa critérios cronológicos em relação cogente à conjuntura sócio-espacial na idiosincrasia de expressão literária de um autor.

Lygia – não enquanto um nome de autor produzido discursivamente no âmbito institucional, mas um sujeito que se inscreve no lugar de alguém que efetua a escrita, aquele que organiza e estrutura uma obra literária tomando a posição de sujeito-escritor – é uma escritora que mantém ativamente sua ação criadora que anseia pela compreensão da existência e essência humana. Quando perguntada uma vez, em uma entrevista publicada no jornal *Diário de Notícias* (13/10/2005), sobre se o fato de dissecar a condição humana era uma opção, ela respondeu: “Uma obstinação. Desde criança, comecei a plantar sementes nesse domínio e nunca mais me largou a vontade de possuir uma visão sobre o ser humano, mas ele é indesvendável, impenetrável. Mesmo tentando tirar-lhe as máscaras, surgem outras e mais outras”.

Buscando esses domínios do ser humano, a escritora diz que enuncia a partir de um lugar cujo objetivo é a condição humana. “A condição humana me apaixona muito, então eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo. Nesse ato de me desembrulhar, faço do próximo meu cúmplice, meu parceiro” (TELLES, s/d. Em entrevista no *Correio Popular/Campinas*). Ou seja, é no espelhamento do outro, em uma relação de outricidade que se inscreve o sujeito-escritor do *corpus* que analisaremos. É se posicionando em um lugar que reconhece no outro a construção de si, logicamente no íterim do discurso, que o sujeito Lygia se constrói e constitui enquanto escritora.

Para esse sujeito,

o exercício da criação literária [...] é um mistério. As pessoas me perguntam como eu escrevo e eu digo que é um mistério. Até porque entramos no mundo da imaginação, que é muito rico e insondável. Você não define nada. Eu considero o ser humano indefinível, inacessível e incontrolável. Eu não conhecia essas personagens pessoalmente, conheci através da imaginação. “(TELLES, 2005. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*)

No cerne desse aspecto, reconhecendo a amplitude e a infinidade do universo literário, a escritora circunscreve-se a um lugar que observa e anui à assunção de infinda, descontínua e dinâmica produção sentidural, em que não se delimita ou se coloca termos à instauração de sentidos, pois esta se encontra em um eterno decurso de movências e deslocamentos, constituindo-se assim um mistério, algo sobre o qual não se tem controle; por isso, um texto literário se apresenta como uma frutuosa materialidade lingüística sobre a qual intentamos lançar um olhar-leitor.

Lygia, então, inscrevendo-se nesse lugar de reconhecimento da eterna e infinda produção sentidural da estética literária, produziu uma vasta obra. Entre contos e romances, escreveu livros que são conhecidos e reconhecidos nacionalmente e internacionalmente, tanto pelo âmbito institucional da Literatura quanto pelos leitores.

Desde 1938 quando publicou *Porão e Sobrado*, a escritora não parou sua produção literária. No ano passado, em setembro de 2007, na Bienal do Livro, lançou pela editora Rocco seu mais recente livro *Conspirações de Nuvens*. Uma obra composta por dezenove narrativas, que trazem histórias fictícias, reminiscências da infância, relatos de viagens, crônicas sobre a cidade de São Paulo e perfis de intelectuais brasileiros com quem conviveu no período dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil. Paralelamente à publicação desse livro, conforme Vieira (2007), em uma matéria na revista *Carta na Escola* (Edição 19, set/2007), a autora já esboça um novo romance.

Assim, Lygia é uma ativa e atuante escritora que conserva sua dinamicidade criativa e cuja presença na vida literária brasileira é constante, com participações em congressos, debates e seminários além da publicação de obras. É, sem dúvida, uma das maiores ficcionistas da contemporaneidade, considerada pela crítica uma grande escritora e produtora de um acervo literário insigne e singular que extravasou os limites geográficos, alcançando sucesso também no exterior, onde grande parte de seus livros receberam tradução e foram publicados, dentre os quais destacamos: para o alemão: *Filhos pródigos* (1983), *As Horas Nuas* (1994), *Missa do galo* (1994); para o espanhol: *As meninas* (1973), *As Horas Nuas* (1991); para o francês: *Filhos pródigos* (1986), *Antes do baile verde* (1989), *As Horas Nuas* (1996), *Invenção e Memória* (2003); para o inglês: *As meninas* (1982), *Seminário dos ratos* (1986), *Ciranda de pedra* (1986); para o italiano: *As pérolas* (1961), *As Horas Nuas* (1993); para o chinês: *Ciranda de pedra* (1990); para russo e tcheco: *Antes do baile verde* (s.d.); para o sueco *As Horas Nuas* (1991) entre várias outras.

Desta feita, AHN, parte integrante dessa vasta obra, foi escrito por um ativo e contemporâneo sujeito-escritor. É um romance que, como outros de Lygia, não possui nem um início e nem um desfecho estabelecidos definitivamente. Mostra os problemas da condição humana como a loucura, o amor, a velhice, a morte, a decadência.

Configura-se como uma obra de caráter memorialista que apresenta uma forma de construção singular, destoando-se das demais que escritora produziu, pois apresenta a coexistência de várias vozes enunciativas e sujeitos-narradores em relação sincrônica que se figuram como elementos singulares na tessitura narrativa.

AHN narra as memórias de Rosa Ambrósio, uma excêntrica e decadente atriz que faz um balanço da sua vida em meio ao álcool e à solidão. Mãe egoísta, dona-de-casa descuidada, constitui-se uma alcoólatra que atravessa a linha que separa a loucura da lucidez, sofrendo de PMD (psicose maníaco-depressiva), tendo seus sonhos e julgamentos axiológicos misturados aos de Rahul, seu gato de estimação, que teve várias vidas e tem delírios de tornar-se humano. Ele conta algumas de suas passagens por outras vidas, trazendo-nos suas lembranças, instaurando-se uma voz narradora que enuncia por meio de seus pensamentos, já que não pode falar, além de acolitar, singularmente, na escritura das memórias de Rosa Ambrósio.

Devemos ressaltar que essa singularidade de Rahul é devido ao fato de ele possuir uma natureza mágica, ter os sentidos aguçados, pois pode lembrar e assistir cenas de suas vidas passadas e vislumbrar espectros de pessoas já mortas.

Do mesmo modo, há a presença de um terceiro narrador, este se constituindo uma voz narratória de terceira pessoa que relata sentimentos e sonhos das personagens, principalmente de Ananta Medrado e Renato Medrado.

O romance não possui muitas personagens, sendo as principais Rosa e Rahul. Além deles, tem-se: Ananta Medrado, de 31 anos, analista e vizinha de Rosa, uma pessoa discreta e de poucos amigos que desaparece misteriosamente no final do romance; Dionísia, negra e religiosa empregada de Rosa Ambrósio; Cordélia, filha única da atriz que tem o hábito de relacionar-se com homens mais velhos; Gregório, marido de Rosa que era um professor universitário; Diogo, secretário da artista, jovem e bonito por quem ela se apaixona e trai o marido; Miguel, primo e primeiro amor de Rosa, o qual morre ainda muito jovem devido a uma overdose e o primo de Ananta, Renato Medrado, que toma para si o problema do desaparecimento da analista, procurando pistas.

Assim, o livro é dividido em dezoito capítulos que oscilam entre o presente e o passado psicológico de Rosa Ambrósio, sendo o primeiro narrado pela atriz que desfia uma série de lembranças, remoendo seu passado, e, ao mesmo tempo em que se condói de seu fracasso, mergulha num processo de reminiscência que quase beira a um saudosismo.

O segundo capítulo é narrado por Rahul, que conta a sua versão de Rosa (Rosona), tecendo comentários a respeito das personagens e descrevendo suas vidas passadas que foram as de um jovem romano em iniciação sexual, um menino de cachos que vive cercado por mulheres e um atleta viciado que morre de overdose.

Depois, o terceiro, quarto, sétimo, oitavo, nono, décimo, décimo primeiro, décimo quarto, décimo quinto, décimo sexto são alternados por Rosa e Rahul, cada um apresentando sua visão sobre acontecimentos. O quinto, sexto, décimo quarto, décimo sétimo e décimo oitavo são narrados pelo narrador em terceira pessoa, apresentando nesses três últimos, os acontecimentos sob a visão de Renato.

Mesmo trazendo várias vozes narrativas e histórias imbricadas (narrativa de Rahul, história de cada personagem, desaparecimento de Ananta), estas giram em torno de um ponto matricial: as memórias de Rosa Ambrósio, atriz decadente que outrora fora uma artista renomada de grande sucesso.

Quando pequena, era pobre. Morava com seu pai e sua mãe e tinham acesso às leituras por meio do empréstimo de revistas por Tia Ana que era “o lado rico da família” (AHN, p. 40) e pela biblioteca da cidade, onde frequentemente seu pai buscava livros. Porém, em um determinado dia em que seu pai foi à biblioteca, não voltou mais. Desde esse dia, Rosa ficou sem pai e morava com sua mãe, que “era uma vidente com olfato de vidente” (p. 16).

No tempo em que Rosa atingiu a puberdade, seu primeiro amor foi concomitantemente alcançado: o primo Miguel, alguém por quem sentia um forte desejo, mas o achava

um louco varrido! eu me assustava quando ele aparecia em certas ocasiões com o cabelo indomado e aqueles olhos verdes que ficavam negros como as maçanetas redondas das nossas portas, mas por que os olhos de relva úmida mudavam assim de cor? Então eu tinha medo mas o amor era mais forte do que o medo e comecei a mentir inventando pretextos para vê-lo ainda que por um instante, de relance. (p. 184)

Posteriormente, Miguel morreu de overdose, deixando-se a entender se foi suicídio ou realmente um acidente de doses. Foi nesse funeral que Rosa conheceu Gregório, com quem se casou tempos depois.

Após se casar e ter uma filha (Cordélia), Rosa começa a sua vida de atriz e de fama. Como se tornara uma atriz famosa, fez-se necessária a contratação de um secretário, Diogo, que depois se torna o amante de Rosa.

Destarte, a vida da protagonista foi de fama, beleza e luxúria – tinha dois homens a seu dispor, Gregório e Diogo – até que chegou aos cinquenta anos, quando sua carreira desenlaça, pois também sua beleza esvaíra-se com o tempo.

Então, Rosa começa sua vida de atriz decadente e alcoólatra, vivendo entre a loucura e a lucidez. Foi nessa época que perdeu Gregório, que segundo o entendimento dela, morreu de problemas cardíacos, porém sabemos por meio de Rahul que a causa da morte foi o suicídio. Pouco tempo depois, por um momento de exaltação, Rosa expulsa Diogo de casa, ficando sozinha.

Dessa forma, agora velha, sozinha, pois nem sua filha morava mais com ela – estava em um cruzeiro com um velho –, Rosa, amparada por Dionísia, que se tornou muito mais que uma empregada, e sob os cuidados da analista Ananta, transpõe, por meio de palavras, suas memórias com o intuito de reaparecer na “calçada da fama”:

Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que eu? Hem?! ... As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor. ( p. 38)

Paralelamente às memórias de Rosa, um atravessamento outro as traspassa: o desaparecimento misterioso da analista Ananta Medrado, uma mulher fria, impessoal, com atitudes metódicas, que tinha ideais feministas e ainda, aos trinta anos, era virgem.

Mas tudo altera, quando para o sétimo andar (o acima do apartamento de Ananta) muda-se um Vizinho misterioso que passava por um processo de metamorfose à noite, “o Vizinho entrava homem e virava cavalo” (p. 64). E Ananta se interessa por esse Vizinho, chegando se comunicar com ele através de batidas no teto:

Bater nesse teto como batia no chão, batidas fracas (tum-tum) no código inventado enquanto repetia as batidas com mais força (tum-tum!) na mensagem enérgica, Não tenha medo (tum-tum-tum!). Eu estou com você (tum-tum!).Sou sua amiga (tum-tum-tum!). Responda se está me ouvindo (tum-tum-tum!). Por favor – tum – responda! (...) A resposta veio inesperadamente (...) com duas batidas firmes (tum-tum) ele avisou que já sabia, Eu sei. E o ruído da ponta do casco se esfregando no chão num movimento acariciante de tão brando, Eu sei. (p. 74-75)

De tal modo, ela desenvolve um sentimento por esse homem misterioso:

Ananta ficou um instante imóvel, o pasmo somado ao pasmo de ser ainda capaz de se pasmar. E a excitação (quase insuportável) pela revelação do amor, abriu os braços. Fechou-os sem seguida contra o peito e foi rolando suavemente até o toca-discos, rolando e repetindo Eu te amo eu te amo eu te amo.” (p. 75.)

Por meio desse insólito contato e inexplicável sentimento, Ananta se apaixona e poucos dias depois desaparece misteriosamente:

Numa calma noite de quinta-feira ela foi a uma reunião de trabalho com a companheiras do grupo, a violência contra a mulher era o tema principal do encontro. Antes que a reunião acabasse, por volta das oito horas, saiu. Tomou o carro, voltou ao edifício, deixou o carro na garagem... (p. 207),

Certamente entrou no apartamento, mas não amanheceu. Desapareceu misteriosamente.

É nesses capítulos 14, 17 e 18 que surgem na obra índices de outro gênero discursivo, por meio dos quais, características de uma estirpe policialesca ganham mais contorno em uma enunciação de caráter memorialista, pois surge Renato Medrado, um primo distante de Ananta que vai desenvolver todo um processo de busca de pistas e resolução do mistério, indo a necrotérios, hospitais, Distrito Policial, delegacia, busca que, devido ao final do romance, termina sem um desenlace.

Vale-nos ressaltar que o romance não se encontra linearizado tal qual apresentamos, apenas o fizemos para fins didáticos.

Sendo assim, o *corpus* sobre o qual nos propomos debruçar analítico-discursivamente é uma materialidade lingüística construída de forma heterogênea e singularmente, em que, mais que um processo dialógico-polifônico, uma relação interdiscursiva é instaurada no batimento com a extratextualidade, com o contexto em que o romance foi abrolhado, o que faz necessário uma breve incursão pela anterioridade histórica, no íterim da qual foi produzido.

Escrito nos anos 80, AHN dialoga com, reflete e refrata esse período marcante na história do século XX, tanto pelos acontecimentos políticos quanto sociais, pois foi uma década em que o mundo teve o seu maior avanço tecnológico, em especial na área da informática, por isso considerada, eventualmente, como o fim da idade industrial e início da idade da informação (cf. ALZER; CLAUDINO, 2004).

Foi nessa época que posturas políticas e sociais, no crivo das formações ideológicas, como o neoliberalismo, modelo econômico-político consagrado nos EUA pelo governo de Ronald Reagan e das ações da primeira-ministra Margaret Thatcher, no Reino Unido, sedimentaram-se. Era um modelo que previa menor interferência possível do Estado na atividade econômica, como estímulo à iniciativa individual e à competição, modelo que exerce influências até os dias atuais.

Um outro conservadorismo em relação ao sexo é instaurado, proveniente da pandemia da Aids que eclodiu nessa época. Também foi nesse tempo que ocorreu o derrocamento do comunismo e dos ideais clássicos da esquerda, principalmente, em função

do colapso da União Soviética e fim da Guerra Fria, colapso esse que deu espaço ao domínio mundial dos EUA.

No domínio da sociedade, principalmente nos campos da arte (cinema) e da mídia (publicidade e TV) ocorre uma supervalorização da imagem, da beleza exterior, ressaltando-se um padrão/modelo a ser seguido, posturas sociais e políticas que perduram até os dias atuais.

Ademais, foi nos anos 80 que ocorreu o “boom” da informática e a popularização do computador pessoal e também surgiu um outro sistema socioeconômico, baseado especialmente no conhecimento, em que a formação acadêmica, relacionada ao crescimento pessoal, tornou-se condição para a ascensão social.

No âmbito nacional, a década de 80 “foi uma década de ouro” (cf. CLUBE ANOS 80<sup>32</sup>), época em que foi derrubada a ditadura militar, passando-se do regime autoritário à democracia, e, com isso, os exilados durante tal regime retornaram ao país.

Nessa época, eclode o movimento das “Diretas Já”, em que do governo do general João Batista Figueiredo passa-se a eleição de Tancredo Neves, o primeiro civil a ser eleito desde 1960. Porém, o governo tão esperado pelos brasileiros não acontece, pois Tancredo falece antes de tomar posse, assumindo em seu lugar, o vice José Sarney. Foi a administração de uma época marcada pelo fenômeno da estagflação (cf. ALZER; CLAUDINO, 2004), em que a inflação chegou a índices recordes de 87% ao mês ao passo que a economia permanecia estagnada.

Medidas foram tomadas, como a instauração do Plano Cruzado que adotava o Cruzado enquanto unidade monetária nacional, porém sem muito sucesso.

Os anos 80 também foram marcados pela nova Constituição e, ao fim da década, Fernando Collor de Melo é eleito presidente da República Federativa do Brasil, “como exemplo de um novo triunfo do conservadorismo” (*op. cit.*, p. 48) e promessas de um novo tempo de desenvolvimento e crescimento para o país, acontecimento que asseverava a consolidação da democracia.

Fatos mais pontuais igualmente assinalaram essa década no Brasil como: a derrota na Copa Mundial de Futebol de 82; o *Rock in Rio*; o falecimento de compositores e artistas ídolos da juventude (Raul Seixas e Cazuza); o nascimento de grandes bandas de rock

---

<sup>32</sup> <http://www.clubeanos80.com.br/brasilblumenau.80#brasil> (Acesso em 29/12/06 às 17h48min), um site dedicado a esse período no Brasil.

nacional e internacional, fazendo com que o cenário de produção musical fosse um dos mais ricos na história da música nacional.

A sociedade (cf. CLUBE ANOS 80), devido a todos esses fatores político-econômicos e sociais apontadas nessa breve exposição teve “o aprofundamento de questões sociais e, intimamente, as pessoas começaram a questionar seus próprios valores”, fazendo com que a década de 80 fosse “a época do existencialismo”.

Esses aspectos foram apresentados, porque conforme aduz Pêcheux (1993a, p. 75), é necessário “o estudo da ligação entre as ‘circunstâncias’ de um discurso – que chamaremos daqui por diante suas *condições de produção* – e seu processo de produção” (Grifos do autor), haja vista que um discurso é sempre balizado pela suas condições de produção, no crivo dos aspectos sócio-históricos e ideológicos que abarcam um dito ou possibilitam sua enunciação. Por isso, torna-se relevante abordar de forma sucinta as condições de produção de AHN, até porque ajudará ao leitor deste trabalho a entender alguns dos recortes que faremos no suporte analítico-metodológico que fundamentará o escopo apreciativo da pesquisa.

Assim, esse curso panorâmico e célere tentou apenas uma breve contextualização e apresentação do *corpus* dessa pesquisa para situar os leitores, pois o foco e escopo analítico não se centra no lugar do sujeito-escritor, na história deslinear de AHN ou no contexto sócio-histórico e ideológico em foi produzido. Passaremos então, à construção e instauração do dispositivo metodológico que balizará a análise alvitrada nos baluartes propositivos do trabalho.

### **3.2. Quintessência em duplo-hélice: um dispositivo para análise do funcionamento discursivo**

Para se construir uma percepção interpretativa acerca de uma materialidade lingüística, é necessário que se observe uma rede conceitual, que se estabeleçam critérios analítico-metodológicos de delimitação, instaurados enquanto “um elemento constitutivo, em nível de fundamentação e de suporte, para práticas hermenêuticas e heurísticas do escopo pragmático” (SANTOS, 2007, p. 187) de uma pesquisa.

Destarte, valer-nos-emos da técnica do recorte (cf. ORLANDI, 1996, p. 139), por meio da qual estabeleceremos unidades discursivas que, segundo a autora, são “fragmentos

correlacionados de linguagem e situação”, sendo, portanto, o recorte um fragmento de situação discursiva.

A situação discursiva a que nos propomos analisar é a manifestação enunciativa do discurso literário do romance telliano AHN, da qual recortaremos cinco fragmentos epistêmico-analíticos base: dizeres que remetem a valores morais/sociais, a religiosidade, a metalinguagem, a decadência e a anterioridade artística, centrando-nos em cinco instâncias subjetivas pólos: Rosa Ambrósio, Rahul, Dionísia, narrador 3<sup>a</sup> em pessoa e Ananta Medrado. Serão epistêmicos e também analíticos porque balizarão a estrutura da percepção interpretativa, suportando o paradigma de análise que construiremos.

Nesse sentido, os cinco fragmentos epistêmico-analíticos nos servirão de balizas para a apreciação dos processos sentidurais decorrentes das inscrições discursivas das instâncias subjetivas recortadas, por meio das quais observaremos a relação dialógico-polifônica instauradora de sentidos.

Os critérios de recorte utilizados são os da recorrência e regularidade, em que procuraremos instâncias temático-discursivas<sup>33</sup> mais recorrentes e que apresentem uma maior regularidade nas circunscrições das personagens do *corpus*, que, por sua vez, foram escolhidas, em nossa análise, por serem mais recursivas e apresentarem um processo identitário-discursivo singular, destacando-se, por isso, dentre as demais personagens.

Sendo assim, construiremos um dispositivo analítico-metodológico no crivo da proposta de Santos (2007, p. 190), que diz respeito à N-essência, um mecanismo epistemológico por meio do qual associamos conceitos ou categorias metodológicas, “construindo combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos” ou conceitos-operadores.

Uma N-essência possui dois eixos de movimentação epistemológica: um horizontal representando as micropolaridades teóricas, que, conforme Santos (2007, *Ibid*), são “elementos de identificação conceitual que delimitam unidades de recorte fundadoras de uma *semiose conceitual*<sup>34</sup>” e um vertical que representa as macropolaridades, ou seja,

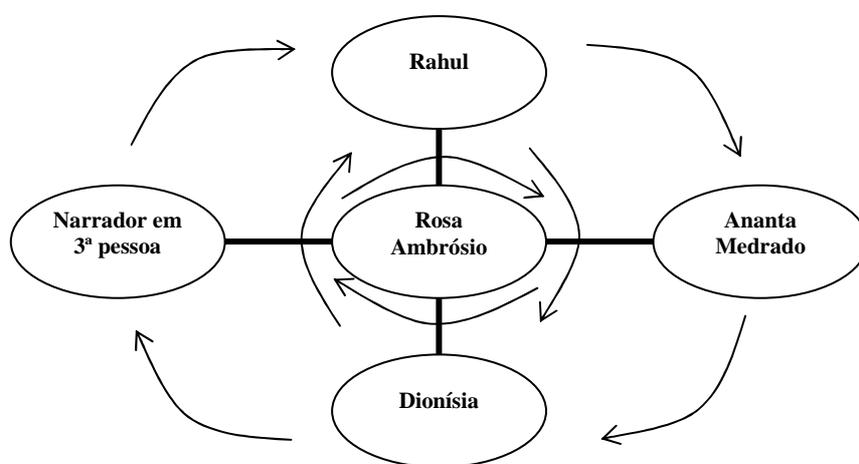
---

<sup>33</sup> Denominamos instâncias temático-discursivas as construções sentidurais que giram em torno de um argumento-núcleo, isto é, um motriz constitutivo de um assunto/tema, produzindo efeitos. Por exemplo, a religiosidade se constitui uma instância temático-discursiva por se apresentar uma construção sentidural, que gira em torno do tema religião, recorrente e regular na enunciatividade literária de AHN, e instauradora de efeitos.

<sup>34</sup> Segundo o autor, *semiose conceitual* refere-se à “propriedade que um conceito adquire, de significar epistemologicamente a partir de parâmetros pontuais que o delimitam enquanto fronteira de suporte para um construto teórico. Dito de outra forma, um conceito pertencente a um referencial teórico passa a constituir-se em uma significação singular, no interior de uma enunciação acadêmica instaurada” (SANTOS, 2007, p.190)

“concepções de ordem conjuntiva que refletem amplitudes de percepção na relação entre um conceito de polaridade e seu alcance em face de uma relação de clivagem e injunção enunciativa”. (*op. cit.*)

Propomos para a análise, quintessências – porque mobilizaremos cinco instâncias enunciativas que funcionarão como operadores desse funcionamento discursivo – em duplo-hélice: uma hélice da instância sujeitidual e outra da instância sentidural que estarão em relação constitutiva de interface:



Hélice 1: Instância Sujeitidual

Nessa hélice, teremos como ponto de centralidade a forma-sujeito narrador (FSj-Nar) Rosa Ambrósio por ser a personagem sobre a qual as memórias são escritas e em torno da qual gira o romance. No eixo vertical teremos a FSj-Nar Rahul enquanto uma macropolaridade sujeitidual de ordem determinativa, porque, por meio de seus enunciados, determina o curso da narrativa. Porém, essa determinação não é no sentido de ordenança, prescrição ou decretação autoritárias, mas no sentido de precisão, indicação de algo por meio de uma análise, de uma avaliação, atuando, dessa forma, como um elemento agente, co-gerador de algo na constituição/construção identitária de Rosa Ambrósio por meio de seus pontos de vista, posicionamentos avaliativos e projeções axiológicas.

Na ulterior extremidade do eixo, teremos uma outra macropolaridade sujeitidual, esta, de ordem descritivo-explicativa que, diferentemente da FSj-Nar Rahul, a forma-sujeito personagem (FSJ-Pers) Dionísia, não determinará a constituição/construção do ponto de centralidade, pois não se configura como um narrador. Porém, funcionará

enquanto um elemento descritivo e não agenciador (agenciador enquanto um elemento agente/intermediário por meio do qual se constrói, instaura algo), porque são em exíguas extensões do romance que essa personagem tem voz, sendo, portanto, seus pontos de vista e posições axiológicas enunciados por vozes distintas que não a sua própria, ou seja, sua voz é enunciada/apresentada pela voz do outro. Por essa razão, a FSJ-Pers Dionísia se configura como um partícipe que descreve e explica (justificando, esclarecendo, interpretando por meio de seus enunciados citados por Rahul ou pela própria Rosa Ambrósio) determinados posicionamentos e atitudes do ponto de centralidade.

Destarte, no eixo vertical, temos uma conjuração macropolar, constituída por uma movimentação de alteridade que conflui em uma ordem conjuntiva<sup>35</sup>, porque reflete os caracteres da amplitude e da abrangência discursivo-sentidural e em uma ordem de injunção enunciativa, porque as três instâncias sujeitacionais recortadas exercem uma influência de determinação que injunge as circunstâncias enunciativas de AHN, definindo, precisando, direcionando-as para o ponto matricial do romance: as memórias de Rosa Ambrósio, o ponto matricial em torno do qual a narrativa gira, conforme vimos na breve descrição do *corpus* na seção 3.1.

Já no eixo horizontal, temos como micropolaridade sujeitacional de ordem determinativa o narrador em terceira pessoa, que é colocado ao lado da FSj-Nar Rahul e da FSj-Nar Rosa Ambrósio, porém não se configurando enquanto uma forma-sujeito, pois não granjeou uma identidade, uma unidade imaginária, mas figurou-se enquanto instância enunciativa instauradora de formas-sujeito personagens (Ananta Medrado e Renato Medrado). Essa instância enunciativa, assim como a macropolaridade sujeitacional de ordem determinativa, exerce influxos sobre o ponto de centralidade precisando, indicando por meio de análises avaliativas<sup>36</sup> e atuando como um elemento agente, co-gerador de construções sujeitacionais. Entretanto, dessemelhantemente da FSj-Nar Rahul, esse narrador faz essas análises avaliativas por meio da FSj-Pers Ananta Medrado (ou da FSj-Pers Renato), dando-lhe voz e expondo os posicionamentos axiológicos que a analista faz de Rosa Ambrósio. Assim, a terapeuta da atriz, por sua vez, encasa-se na outra extremidade do eixo horizontal da quintessência, configurando-se enquanto micropolaridade sujeitacional de ordem descritivo-explicativa.

---

<sup>35</sup> A ordem conjuntiva diz respeito à relação contígua de elementos que remontam a um todo dinâmico e descontínuo instaurador de efeitos de sentidos.

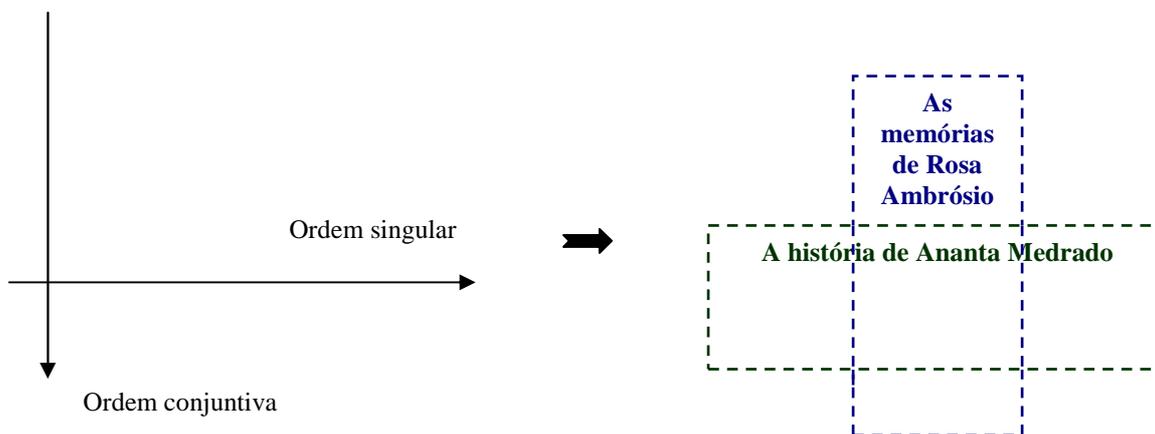
<sup>36</sup> Análises avaliativas porque enuncia por meio das vozes das personagens opiniões, posicionamentos avaliativos sobre o ponto de centralidade, Rosa Ambrósio.

Configurando-se como tal, nos mesmos moldes da FSj-Pers Dionísia, Ananta Medrado não determinará a constituição/construção do ponto de centralidade, pois não se figura um narrador. Mas funcionará enquanto um elemento que descreve, explica e até analisa atitudes do ponto de centralidade, tendo seus pontos de vista e posições axiológicas enunciados via narrador de terceira pessoa.

Entretanto, devemos ressaltar que a FSj-Pers Ananta difere-se em muitos aspectos de Dionísia, pois ocupa um lugar privilegiado no interior da narrativa, a ponto de sua história e vida interpenetrarem-se às memórias de Rosa Ambrósio. Conforme apresentamos na seção anterior, uma narrativa de suspense fulcrada na analista é instaurada por meio do narrador em terceira pessoa, ficando os capítulos quinto, sexto, décimo quarto, décimo sétimo e décimo oitavo destinados à vida e história de Ananta e apicados no desaparecimento dessa tão conspícua FSj-Pers.

Destarte, construímos a conjunção micropolar que, assim como aquela engendrada no eixo vertical, é constituída por uma movimentação de alteridade, porém da ordem do singular que instaura uma significação inusitada nas circunstâncias enunciativas de AHN.

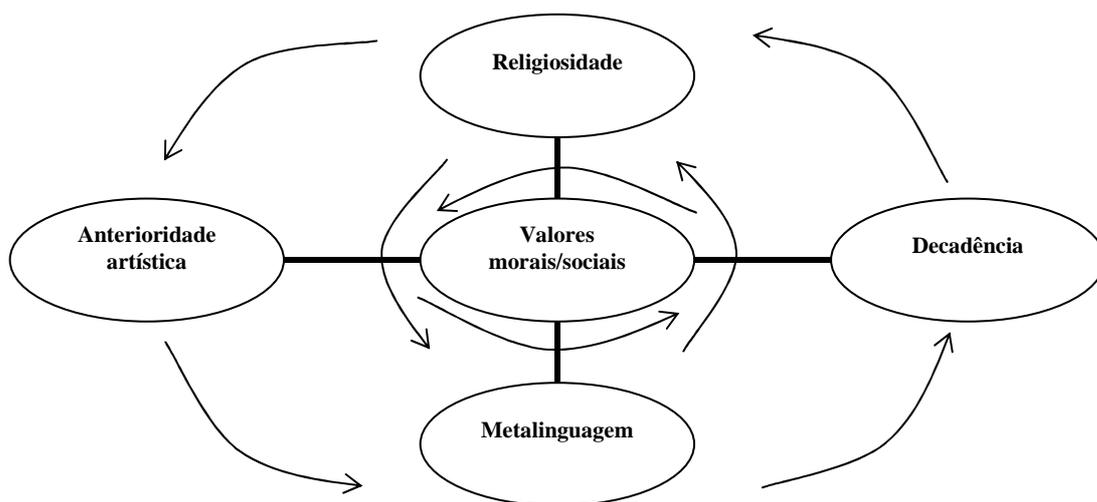
O que temos, nesse caso, é uma ordem singular<sup>37</sup> interpenetrando-se a uma ordem conjuntiva:



<sup>37</sup> Essa ordem singular, conforme Santos (no prelo), reporta à unicidade, ao irrepetível, ao involuntário, ao intravísível e ao idiossincrático.

Uma ordem singular que em alteridade com a ordem conjuntiva, ambas de caráter sujeitudinal, constituem-se unidades de recorte e concepções epistemológicas<sup>38</sup> integradas para a investigação da dinâmica de significação, instaurada na manifestação enunciativa do discurso literário em AHN.

Além dessa hélice sujeitudinal em que estabelecemos um recorte de sujeitos e dos quais analisaremos as suas inscrições discursivas vinculadas à constituição sujeitudinal no devir da forma-sujeito, instituímos uma segunda hélice, por meio da qual, instauraremos cinco elementos temático-operadores de significação na enunciação literária, que balizarão o recorte de unidades enunciativas, isto é, de dizeres para as análises da dinâmica de significação do *corpus*:



Hélice 2: Instância Sentidural

Teremos como ponto de centralidade dizeres que remetem a valores morais/sociais, porque entendemos que no contexto sócio-histórico e ideológico dos anos 80 duas formações discursivas foram instituídas: *a formação discursiva conservadora*, designação da determinante que norteia o que pode e deve ser dito pelo sujeito no posicionamento de conservador, que não admite a libertinagem (luxúria, volúpia e sexualidade) iniciada no Brasil no final dos anos 60 e início dos anos 70, que se estendeu ao longo dos anos 80 e, por isso, olha com saudade um passado de conservadorismo e preservação dos valores

<sup>38</sup> Concepção epistemológica porque reflete uma acepção de estrutura analítica, uma percepção que estrutura um dispositivo de análise.

morais; e a *formação discursiva libertista* que instaura os nortes por meio dos quais, num dado lugar discursivo, enaltece-se a liberdade, a ponto de não incorrer ou se esbarrar em limites, sejam de natureza moral ou de conduta, formações discursivas estas que estão diretamente relacionadas ao ponto de centralidade, pois a tomada de posição por parte das formas-sujeito do romance sobre valores sociais/morais decorrem do funcionamento dessas FDs .

Essas formações discursivas estão relacionadas à anterioridade histórica da década de 80, momento em que se eclodiu um outro conservadorismo frente aos valores e à sexualidade, conseqüente da pandemia de Aids deflagrada nessa época, conforme vimos na seção anterior. Devemos ressaltar que não estamos tutelando o contexto como grande determinante dos sentidos de uma enunciação literária e nem restringindo a análise aos influxos das condições de produção. Apenas recortamos e elegemos o embate das FDs conservadora e libertista como aspecto de análise por ser recorrente e regular na extensão estética de AHN (cf. critérios de recorte da recorrência e regularidade), evidenciando uma relação interdiscursiva com a anterioridade histórica do *corpus*, um profícuo diálogo com as condições de produção, e por isso a escolha centrar-se nessa categoria temático-operadora de significação no discurso literário do romance em questão.

Como macropolaridade sentidural de ordem determinativa na verticalidade desse ponto de centralidade, teremos a religiosidade exercendo uma função de regulação sobre os valores sociais/morais, determinando-os, indicando-os, direcionando-os, especificando-os para, tendo por imo a ideologia cristã.

Na outra extremidade do eixo vertical, encasa-se a metalinguagem como macropolaridade sentidural de ordem descritivo-explicativa, funcionando como um elemento por meio do qual se descreve, justifica-se, promove esclarecimentos, estabelece interpretações acerca do ponto de centralidade. O *corpus* se apresenta, pois, como um metaromance em que a FSJ-Nar Rosa Ambrósio, ao mesmo tempo em que escreve, discute a escrita de suas memórias apresentando, em sua extensão, formas metaenunciativas designadas também como formas metalingüísticas, metadiscursivas, metacomunicacionais (cf. Authier-Revuz, 2004, p. 82). Tratam-se, portanto, de “*formas isoláveis* na cadeia [...] *estritamente reflexivas* que correspondem ao desdobramento, no âmbito de *um* ato único de enunciação, do dizer de um elemento por um comentário ‘simultâneo’ [...] desse dizer.” (*op. cit.* Grifos da autora). São formas marcadas lingüisticamente, por meio das quais se

explica o próprio dizer à medida que ele é dito, como também se explica/analisa dizeres outros trazidos à enunciação presente-ocorrente.

Por essa razão recortamos a metalinguagem para compor o campo macropolar descritivo-explicativo, pois é por meio dessas formas metaenunciativas, que preferimos denominar metalingüísticas, que o ponto de centralidade da quintessência sentidural é descrito, explicado e justificado.

Sendo assim, compomos a conjuntura macropolar sentidural que, assim como aquela sujeitudinal, é constituída por uma movimentação de alteridade afluída em uma ordem conjuntiva refletora dos caracteres da amplitude e da abrangência discursivo-sentidural, pois os elementos temático-operadores de significação na enunciação literária tomados como recortes funcionam como balizas enunciativas, sinais por meio dos quais as memórias de Rosa Ambrósio serão analisadas na pesquisa, evidenciando a anterioridade histórica no batimento com a memória discursiva dos anos 80, ressaltando-se o diálogo produção literária ↔ exterioridade.

No eixo horizontal, temos como ponto de micropolaridade de ordem determinativa a anterioridade artística (a vida artística glorial, de fama e os trabalhos dramáticos encenados por Rosa Ambrósio), que ocupa um lugar de determinação, regulando, apontando, precisando os valores morais/sociais que são defendidos por essa FSj-Nar.

Na outra extremidade do eixo, a decadência (situação atual de atriz alcoólatra, decadente, velha, descuidada e solitária) ocupa o lugar micropolar de ordem descritivo-explicativa, funcionando como elemento que descreve, explica, justifica determinadas atitudes e comportamentos da artista frente ao ponto de centralidade.

A conjuntura horizontal sentidural moveu-se em torno da FSj-Nar Rosa Ambrósio, porque, passando pelos mesmos crivos daquela conjuração sujeitudinal, é constituída por uma movimentação de alteridade da ordem do singular, que instaura uma significação particularizada em consonância com essa FSj-Nar na manifestação enunciativa do discurso literário em AHN. Entendemos que a anterioridade artística e a decadência são elementos singulares na construção do romance e na dinâmica de significação em relação cogente às inscrições discursivas.

Dessa forma, construímos o mecanismo epistemológico que balizará nossa análise, representando o olhar que lançaremos sobre o *corpus*. Foram estabelecidas duas hélices teórico-analíticas e conceptuais que estarão em relação interfacial, por meio das quais buscaremos examinar a constituição sujeitudinal, via forma-sujeito, no entrelaçamento

interdiscursivo em AHN. Observaremos o processo de imbricação do interdiscurso no intradiscurso, analisando a presença de discursos outros e vozes equípolentes em relação dialógico-polifônica.

Além disso, atentar-nos-emos, também, à existência de uma relação enunciativa que remete a um Outro/outro no fio discursivo como devir de unicidade do sujeito, relação essa promotora do caráter de unidade que é conferido às FSj-Nar e às FSj-Pers desse romance, instauradas a partir das inscrições discursivas. Por isso, para tal exame, centrar-nos-emos nas inscrições discursivas das formas-sujeito, recortadas na hélice sujeitudinal no crivo dos dizeres selecionados na hélice da instância sentidural.

Essas hélices funcionam como elementos geradores da produção de sentidos e sujeitos na/da enunciação literária de AHN. Seriam elas, as balizas do funcionamento discursivo do *corpus* que nos propomos a analisar, uma forma de representação e análise do movimento de produção sentidural e sujeitudinal no íterim de um funcionamento discursivo.

Sendo assim, o movimento das hélices se assemelha metaforicamente ao funcionamento das hélices das turbinas de um motor de uma aeronave. As hélices, enquanto um aparato composto por um cubo central e pás radiais que, em rotação, formam um túnel em espiral através do ar, são responsáveis por produzir força ou impulso. São elas as produtoras, por meio de seu movimento rotativo, da energia de deslocamento e equilíbrio de um avião, por exemplo.

Desse modo, é no girar e rotar das hélices que se desencadeia o processo de funcionamento de um avião, esse “aparelho de grande porte, que, à semelhança das aves, corre no chão para alçar vôo, realiza esse vôo e desce num pouso suave e seguro, até parar, no chão” (MAIA, 2006, p. 22)

Criando uma área circular de altas pressões pelo deslocamento rotativo das pás radiais é que se produz a força que impulsionará o motor das aeronaves. Segundo Figueiredo (2008), aeronaves que fazem uso desses motores movidos por hélices são chamados turbo-hélices, em que as turbinas não têm a finalidade de apenas gerar potência para mover o compressor do motor, mas também de fornecer a potência para o propulsor, a energia necessária para fazer funcionar/decolar uma aeronave.

Aviões que fazem uso de motores turbo-hélices “são relativamente silenciosos, mas possuem velocidades, capacidade de carga e alcance menores do que os similares a jato” (*op.cit.*). Entretanto, podem-se usar hélices contra-rotativas que utilizam uma segunda

hélice rodando no sentido contrário à hélice principal para aproveitar a energia cinética perdida no movimento circular do escoamento. A contra-rotação é também uma maneira de aumentar a potência sem aumentar o diâmetro da hélice e anula o efeito de torque nos motores de alta potência assim como os efeitos de precessão giroscópica.

Destarte, o dispositivo analítico duplo-hélice, pela via da conotação, funcionará de forma similar aos motores turbo-hélice em movimento de rotação e contra-rotação, não produzindo energia cinética ou força/impulso, mas desencadeando o processo descrito no capítulo anterior, denominado significância.

No íterim do movimento da hélice sujeitudinal no sentido horário e da hélice sentidural no sentido anti-horário, instaurando a significância, pode-se observar e analisar o funcionamento discursivo da enunciação literária de AHN.

Assim como as hélices da turbina do motor de um avião, o movimento do duplo-hélice no dispositivo analítico não produzirá apenas potência para impulsionar a discursividade de uma enunciação, mas produzirá a força necessária para fazer funcionar a discursividade.

Asseveramos tal proposição embasados em Pêcheux (1997), porque, para o autor, é na produção de sujeitos e sentidos que se pode perceber o funcionamento discursivo; é no crivo do discurso que sujeitos e sentidos são construídos.

Com isso, instauramos o dispositivo quintessência em duplo-hélice que pretende representar e descrever um funcionamento discursivo no interior de uma enunciação literária. Uma enunciação complexa e profusa em um constante e infindo curso de movências e deslocamentos.

Da mesma forma que a matéria ou a natureza, um universo enunciativo não pode ser apreendido como estático ou uma parte isolada de uma exterioridade que lhe é constitutiva. Por isso, como adiantamos no capítulo I, não trataremos os recortes e as unidades discursivas, que estabelecemos na instauração do suporte analítico-metodológico que ora se propôs, como partes isoladas de uma cadeia. Antes, assumiremos a noção de dinâmica (cf. CAPRA, 1989) no funcionamento das hélices enquanto instaurador do processo da significância.

Segundo o autor citado, o mundo anteriormente era compreendido, na visão mecanicista, como algo formado por partes menores e a matéria desse mundo era sólida, inerte e totalmente passiva. Porém, com os avanços nos estudos e desenvolvimento de uma parafernália tecnológica, percebeu-se que as partes menores de uma matéria, isto é, os

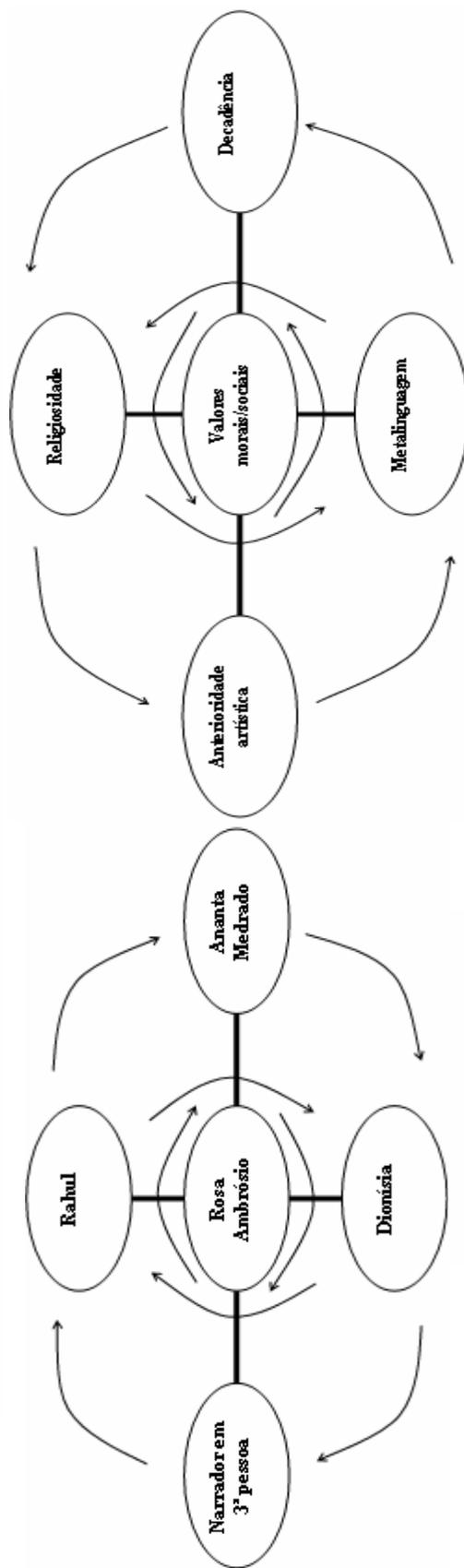
átomos não eram simplesmente partículas duras e sólidas que formavam blocos constitutivos básicos, pois no interior dessas partículas movimentos de unidades ainda menores não paravam. A matéria aparentemente inerte estava em constante agitação.

Ora, “o aspecto dinâmico da natureza emerge da teoria quântica como uma conseqüência da natureza ondulatória das partículas subatômicas, [...] [em que] a unificação do espaço e do tempo implica que a existência da matéria não se pode dissociar da sua atividade” (CAPRA, 1989, p. 148).

Assim, o mundo, visto pela ótica da física moderna, não é mais retratado como matéria passiva e inerte, mas em um estado de movimento contínuo, vibrante e dançante, pois em seu interior uma agitação rítmica e ondulatória de estruturas moleculares atômicas e nucleares é constitutiva. Segundo o autor, a natureza não se encontra em um equilíbrio estático, e sim em estado dinâmico de equilíbrio. (*op. cit.*, p. 150).

Essa dinâmica não é diferente no universo da discursividade. A movência, a dinâmica, a (des)continuidade, a vibração, a fluidez, a dinamicidade são elementos constituintes e constitutivos do mundo lingüístico produzindo sentidos e sujeitos.

Destarte, assumindo a noção de dinâmica, enquanto movimento constitutivo do funcionamento discursivo, estabelecemos o dispositivo metodológico que balizará a análise dessa pesquisa e que abaixo será representado esquematicamente:



Hélice 1. Instância Sujeitucional

Hélice 2. Instância Sentidural

**LEGENDA**

- Sgcia = significância
- CPs = condições de produção
- Sc = social
- Id = ideológico
- H1 = histórico
- LD = lugar discursivo
- FSj = forma-sujeito
- FS = formação social
- FI = formação ideológica
- FD = formação discursiva
- Itl = interdiscurso
- Itr = intradiscurso
- MD = memória discursiva
- PC = pré-constituído
- ES = eixo sintático
- DP = domínios do pensamento

$$Sgcia = CPs (Sc + Id + H1) + LD (FSj + FSFI + FD) + \frac{Itl^{MD}}{Itr} + PC (ES + DP)$$

Esse dispositivo, composto por duas hélices estabelecendo um movimento rotatório e contra-rotatório, funcionará como elemento balizador para a construção de uma percepção interpretativa que faremos de AHN, para o olhar-leitor que exporemos sobre o funcionamento discursivo da obra. No ínterim do movimento da hélice sujeitural no sentido horário e da hélice sentidural no sentido anti-horário, instaurando a significância, observaremos e analisaremos a dinâmica discursiva dessa enunciação literária, buscando apreciar a maneira pela qual as diferentes vozes enunciativas, em relação polifônica, traspassadas e transpassadas pelo interdiscurso e a multiplicidade de sujeitos discursivos, no ínterim de suas formas-sujeito, compuseram as inscrições discursivas constituintes e constitutivas na/da obra, apreciação esta, desenvolvida no capítulo que se segue.

## CAPÍTULO IV

### Do funcionamento discursivo de *As Horas Nuas*: uma análise das inscrições discursivas

#### 4.0. Preâmbulo

Expôr um olhar-leitor sobre uma manifestação enunciativa do discurso literário de natureza tão opaca e enleada, como AHN, é uma aventura teórico-analítica, em extensão parafrástica às palavras de Pêcheux *apud* Maldidier (2003)<sup>39</sup>, que sentimo-nos interpelados a empreender. Uma aventura porque incorreremos em risco ao adentrar os terrenos fluidos da ordem do discurso; porque perigaremos no intrincamento de aspectos lingüísticos, históricos e ideológicos, constitutivos de uma enunciação estético-literária. Uma empresa audaciosa que nos levará a desbravar os domínios obscuros e movediços da discursividade em funcionamento instaurada nos meandros plurivocais de AHN.

Além de ser uma aventura, porque implicará em riscos, será teórico-analítica porque, por meio de uma análise de caráter hermenêutico, construir-se-ão percepções teóricas que, de alguma forma, estabelecerão deslocamentos e um olhar outro sobre o funcionamento discursivo de uma enunciatividade literária.

A despeito de todos os riscos e obstâncias, exporemos a apreciação analítico-interpretativa que faremos da superfície lingüística de AHN em relação cogente à exterioridade dela constitutiva. Aceitamos o desafio, cômnicos da complexidade e amplitude discursiva do *corpus*, e, por isso mesmo, não pretendemos estabelecer “o” sentido do texto literário em questão ou uma interpretação hermética e unilateral.

Ocuparemos o lugar de questionadores e analistas do processo de produção de sentidos, entendendo que estes não estão encerrados nas palavras, pois não existe literalidade e unicidade sentidural, e nem estão submetidos apenas à exterioridade, em um mundo

---

<sup>39</sup> A autora explica que a expressão *aventura teórica* foi usada por Thomas Herbert, pseudônimo de M. Pêcheux, em seu primeiro artigo: *Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais e, especialmente, a psicologia social*, publicado no *Cahiers pour l'Analyse*, 2. Neste texto, há o seguinte comentário do autor: “uma ciência em estado nascente é uma ‘aventura teórica’ [...], o acesso ao objeto é obtido por caminhos ainda não franqueados, em que os passos em falso ainda não estão excluídos” (*apud* MALDIDER, 2003, p. 99)

de essências. Também os sentidos não se encontram em um sujeito que controla a produção na enunciação e domina o seu falar, mas são construídos em um movimento de alteridade entre sujeito, língua e exterioridade.

Intentando evocar a responsabilidade política que temos no interior de uma teoria, de “produzir nossas próprias leituras, nossos próprios saberes, definindo assim nosso próprio posicionamento político-ideológico” (cf. FIGUEIRA, 2007, p. 28), apresentaremos a percepção interpretativa que se construirá em torno da enunciatividade estético-literária de AHN, tendo por imo o seu funcionamento discursivo.

Após termos, no capítulo anterior, contextualizado o *corpus* e estabelecido o dispositivo analítico-metodológico que norteará essa percepção interpretativa, passaremos às análises da discursividade instaurada pelas inscrições discursivas no interior dessa narrativa, elucidando o atravessamento interdiscursivo, balizado por um dialogismo e marcado por relações polifônicas e heterogeneidades discursivas nas manifestações enunciativas do discurso literário de AHN.

Procuraremos analisar as vozes equípolentes que, perpassadas por uma multiplicidade de atravessamentos discursivos, colaboram para a instauração de uma polifonia enunciativa, tendo por crivo a teoria pecheutiana sobre o discurso em consonância com os pressupostos dialógico-polifônicos de Bakhtin, conforme já antecipado.

Partindo da pressuposição de que formas-sujeito são instauradas na dinâmica enunciativa do discurso literário em que o interdiscurso, agenciado pela memória discursiva, articula-se ao intradiscurso em relação cogente ao pré-construído, e por meio das quais se instituem unidades imaginárias para o(s) sujeito(s) discursivo(s), deter-nos-emos em suas inscrições discursivas, em seus enunciados e vozes que, por sua vez, estão constitutivamente atravessados pelo social, pelo ideológico e pelo histórico, e inter-relacionados dialogicamente com outros discursos, com outras vozes. Ou seja, focalizaremos o entrecruzamento enunciativo-dialógico-polifônico no espaço discursivo de AHN, projetando que sentidos são instaurados e construídos no cerne das circunscrições discursivas das formas-sujeito, formas estas instituídas no funcionamento do discurso literário que é produzido nas circunstâncias enunciativas da manifestação estético-lingüística em questão, tendo por suporte os crivos do dispositivo quintessência em duplo hélice.

Primeiramente, analisaremos a relação de construção sujeitidual na primeira hélice, abordando a conjuntura macropolar (vertical) e depois a conjuntura micropolar (horizontal) seguida do olhar-leitor que lançaremos sobre o traspasar e transpassar desta conjuntura na macropolar. Posteriormente, investigaremos a primeira hélice em relação à segunda de natureza sentidural, trazendo as percepções teórico-analíticas tanto na macropolaridade quanto na micropolaridade, tendo por baliza as inscrições discursivas das formas-sujeito que são instauradas na extensão narrativa do romance.

#### **4.1. Instauração de formas-sujeito e construção sujeitidual nas circunstâncias enunciativas de AHN: análise da primeira hélice**

Seguindo os nortes do dispositivo quintessência em duplo hélice, passemos à ordem conjuntiva refletida no eixo vertical da primeira hélice, apresentando a construção do ponto de centralidade e sua relação macropolar.

##### **4.1.1. A relação macropolar e o ponto de centralidade**

O *corpus*, conforme já descrito na seção 3.1 (p. 78), é uma materialidade lingüística singular, cuja construção se edificou por meio de um emaranhado plurivocal, balizado por relações polifônicas. Suas circunstâncias enunciativas, ou seja, o conjunto de fatores enunciativos que circundam o universo discursivo de AHN, constituem-se no intradiscorso das personagens enquanto nível que garante o fio da enunciação literária como manifestação discursiva. É nesse nível que fica em evidência a instauração do discurso partindo do efeito provocado em uma dada realidade.

A realidade presente na obra são as memórias da atriz alcoólatra Rosa Ambrósio que não está mais no palco, conforme diz sua forma-sujeito narradora (FSj-Nar) “Sou uma atriz decadente...” (AHN<sup>40</sup>, p. 19) (Fragmento 1 – F1) que não tem ninguém mais ao seu lado, exceto a companhia do gato Rahul e da empregada negra Dionísia, pois seu marido morreu, seu amante foi embora e sua única filha a deixou para viver libertinamente com homens mais velhos. Configura-se, então, uma realidade presente da artista a partir da qual, na voz de sua FSj-Nar, “[escreverei] as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-

---

<sup>40</sup> TELLES, L. F. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor” (p. 38) (F2). Fica-nos claro o processo de relações imaginárias que se estenderá ao longo dessa narrativa memorialista, pois a FSj-Nar atribui um lugar a si mesma e ao sujeito-leitor, transparecendo a imagem que ela faz do seu lugar (narradora de suas próprias memórias) e do lugar do outro (leitor/ouvinte<sup>41</sup>). Essa FSj-Nar apresenta, portanto, sua disposição de imaginar, preceder seu interlocutor, conforme observado no parágrafo citado, em que imagina/antecipa a aprovação do título de suas memórias pelos leitores.

Dessa forma, são essas formações imaginárias que permitem a passagem das situações empíricas, que nesse caso seria uma atriz não atuante que se tornou alcoólatra e depressiva por se sentir solitária e velha, para os lugares discursivos que ocupará no decorrer da narrativa.

Constituindo-se enquanto uma FSj, que, no discurso literário (cf. PÊCHEUX, 1997, p. 169), encontra-se em sua forma idealista pura, em nome da “ideologia estética da ‘criação’ e recriação pela leitura”, Rosa Ambrósio ocupará o lugar de narradora de suas memórias. Aquela que contará e exporá sua vida, vendo na produção de suas memórias, uma forma de reascender ao pedestal da fama: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho” (p. 38) (F3).

Será uma forma-sujeito porque, constituída e revestida pelo efeito da unidade, inscreve-se em determinada(s) FD(s), no crivo das quais, identificando-se ou contra-identificando-se, posiciona e reflete projeções axiológicas em que elementos do interdiscurso, agenciados pela memória discursiva, são incorporados/dissimulados no eixo enunciativo de seus dizeres, balizado pelo pré-construído.

Ora, é a partir dessa forma-sujeito, no ínterim da qual coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido, que se realiza o *non-sens* da produção do sujeito como causa de si sob a forma da evidência primeira (cf. PÊCHEUX, 1997), que se estabelece a unidade imaginária desse sujeito enquanto instância enunciativa. Um sujeito que se vê único e indiviso, que acredita controlar a produção sentidural de seus dizeres em uma enunciação marcadamente metadiscursiva. Um sujeito

---

<sup>41</sup> Referimo-nos a esses dois lugares porque a partir do capítulo 15, a atriz diz não mais estar escrevendo, mas registrando sua fala por um gravador: “Então liguei o gravador e resolvi ir falando o que me der vontade e este será um capítulo das memórias que estou começando agora, atenção...” (p. 175), por isso se falar em um lugar do outro como ouvinte que escutará, a partir de capítulo aludido, as lóstimas memoriais e as percepções axiológicas da conjuntura sócio-histórica que cerca Rosa Ambrósio.

como Rosa Ambrósio, que “esquece” seu assujeitamento às FDs e FIs que a constituem, que esquece a relação de subordinação-determinação do interdiscurso sobre sua enunciação.

Porém, assujeitamento, conforme já asseverado anteriormente, não está sendo tomado numa perspectiva marxista ou althusseriana de sujeição servil ou subserviente à ideologia dominante, mas uma condição de existência do sujeito, tomando por base Pêcheux (1997). Apreendemos o assujeitar como o tornar-se sujeito por meio da inscrição em uma ideologia, pois é no seio desta que o indivíduo torna-se sujeito, não existindo ideologia sem sujeitos, nem sujeitos sem ideologia. Assim, assujeitamento é efeito do mecanismo pelo qual indivíduos constituem-se sujeitos, o ato de “tornar-se sujeito”, o devir da relação ideologia/indivíduo.

Assujeitando-se, isto é, tornando-se um sujeito por meio de sua inscrição no viés da ideologia estética da criação (cf. PÊCHEUX, 1997), Rosa Ambrósio instaura-se enquanto uma forma-sujeito. Uma forma-sujeito narradora que se inscreve no lugar da escritora e contadora de suas memórias, as quais serão expostas e transpostas por meio de uma metaenunciação, em que, num ato único, desdobram-se um dizer e um comentário simultâneo desse dizer (cf. AUTHIER-REVUZ, 2004). Em outras palavras, uma enunciação em que se comenta o dizer à medida que é dito, explica-se o próprio dizer como também se explica/analisa dizeres outros trazidos ao ato enunciativo presente-ocorrente.

Destarte, é no cerne de uma manifestação estético-literária, marcadamente metadiscursiva, que Rosa Ambrósio se constitui uma FSj-Nar. Uma forma que, refletindo projeções axiológicas em que elementos interdiscursivos, agenciados pela memória discursiva, são incorporados/dissimulados no eixo do intradiscurso em relação cogente ao pré-construído, está revestida do efeito de unicidade. E está revestida desse caráter único porque, por meio de formas metalingüísticas e da tenuidade demarcatória entre o interdiscurso e o intradiscurso, construiu para si uma unidade imaginária<sup>42</sup> (escritora e narradora de suas memórias) no âmago da qual instaurou sua identidade passado-presente-futura.

---

<sup>42</sup> Conforme já expusemos anteriormente, mesmo o sujeito sendo descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção discursiva, é no seio da forma-sujeito que um efeito de unicidade é construído, uma evidência do sujeito é instaurada, pois é por meio dessa forma que se institui sua unidade imaginária. (Vide p. 51 deste trabalho)

Assim, essa FSj-Nar, imbuída do caráter de unidade e imersa na ilusão de completude, inicia sua escritura memorial:

Excerto 1 (E1)

O querido Douglas. Éramos jovens e só os jovens se encaram com o riso secreto que ninguém entende, testemunhas um do outro, é apenas isso, me via nele como num espelho. Posso começar assim as minhas memórias: Quando nos olhávamos eu via minha beleza refletida nos seus olhos (p. 10)

Nesse trecho proemial do livro que marca o encetamento das memórias após dois parágrafos de elucubrações sobre sua vida, a FSj-Nar, fazendo uso do modalizador *poder*, concede a si própria a permissão de começar suas memórias. E começá-las falando de seu grande amor ilícito: Douglas, seu amante. Por meio do comentário *Posso começar assim as minhas memórias*, que se mostra enquanto uma forma isolável, crivada por reflexões na cadeia enunciativa, deixa entrever a partir de qual lugar discursivo enunciará: no imo da possibilidade de dizer e concomitantemente comentar seu dizer; de explicar seus enunciados à medida que são ditos.

Esse comentário destacado é uma forma isolável marcada por reflexões porque demonstra um posicionamento axiológico da FSj-Nar, por meio do qual uma projeção reflexiva de concessão (autoriza a si própria começar as memórias) e evidência (reforça pelo modificador *assim* a maneira pela qual iniciará sua escritura memorial) são instauradas. Essas projeções produzem um efeito de controle, pois é como se Rosa Ambrósio tivesse domínio sobre seus enunciados, direcionando-os e manipulando-os conforme quisesse. Isso se torna possível porque essa FSj-Nar instaurou para si, por meio de comentários metaenunciativos, essa unidade imaginária, já aludida, que, nos contornos de sua forma narratária imbuída do caráter de unicidade, projeta uma imagem singular: uma atriz alcoólatra, decadente e solitária que escreverá suas memórias para reaparecer na calçada da fama.

Enquanto escritora de suas memórias, acredita dominar e construir sentidos como lhe convém, porque, afinal, rever seu passado, examinar e avaliá-lo, refletir sobre seu presente e projetar seu futuro constituem o escopo da escritura de seu livro memorial *As Horas Nuas*.

Sendo assim, nada mais plausível do que se falar em uma FSj-Nar que se instaura no interior da enunciação estético-literária do *corpus*, pois é no crivo dessa construção sujeitudinal que uma unidade para si é criada (mesmo que aparente, pois um sujeito nunca é homogêneo e único, mas descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção

discursiva, dinâmico e interativo, constituído na interpelação com outrem). Essa unidade é construída, em AHN, por meio de marcas metaenunciativas, em que elementos interdiscursivos, agenciados pela memória discursiva, são mascarados nos dizeres em relação cogente ao pré-construído. Uma unidade instaurada por projeções axiológicas e comentários metadiscursivos que, paulatinamente, ao longo da narrativa, vão delineando a FSj-Nar Rosa Ambrósio por meio de sua inscrição discursiva no lugar de construtora textual, que está sempre a refletir sobre o processo dessa construção, conforme se observa abaixo:

E2

Licença, Diu, não leve a mal mas vou ficar um pouco por aqui mesmo, bestando no espaço. Seguindo leve nessa órbita espiralada até pousar de novo no planeta azul. *Acho mansa essa palavra, pousar*. Mas tem que ser espaçonave, imagine se aquele avião pousou, está claro que comecei a gritar, Estamos caindo! Por favor, minha senhora, fique calma, pediu a comissária de bordo me agarrando com seus dedinhos de ferro e fazendo aquela cara suave. Tenho ódio de comissária de bordo, todas fingidas, Me larga! Já estava em prantos quando ela me entregou suavíssima nas mãos da amiguinha fotógrafa, clique! clique! pouse péssimo, pose pior ainda, clique! (p. 09. Grifos nossos)

E3

*O cravo brigou com a Rosa*, eu cantava na escola. *Preciso aproveitar essa idéia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal – com letra maiúscula – confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão*. Quando deviam estar como o inocente par de bibelôs gêmeos na vitrine da mamãe, lembra? Dois gordos menininhos de cabelo encaracolado, cada qual na sua pedra, o cestinho de morango no colo e o sorriso. Enfeitando a mesma prateleira, Deus do lado direito e o Diabo por perto com sua sedução sem intenção. Sem malícia. (p. 11. Grifos nossos)

Nos trechos destacados, um devir de domínio e controle é instaurado por meio dessas marcas metaenunciativas, pois ao utilizar os verbos *achar* (em E2) e *precisar* (em E3) que remetem para o campo de pessoalidade e subjetividade, os comentários incursionam pelos meandros da inferência e julgamentos particulares.

Ao enunciar *Acho mansa essa palavra, pousar*, a FSj-Nar institui uma projeção axiológica de um elemento da língua, denotando aparentemente um posicionamento pessoal, quando, na verdade, por meio desse modalizador, dissimulou a idéia pré-construída de leveza e delicadeza que a palavra *pousar* traz nos domínios de pensamento do seu pré-construído (PC).

Um processo semelhante acontece no segundo trecho, em que, também fazendo uso do modalizador *precisar*, Rosa Ambrósio evidencia a necessidade de aproveitar elementos

interdiscursivos da canção de roda *O cravo brigou com a Rosa* na escritura de suas memórias. Porém, o fará porque *acha* deslumbrante ver o Mal e o Bem em uma mescla única. Enunciando o mesmo modal *achar* citado no primeiro excerto, a FSj-Nar dissimula seu assujeitamento ao interdiscurso, por meio de um comentário axiológico desse discurso outro, trazido aos seus dizeres, pois, imersa na ilusão de completude e domínio dos sentidos, como, também, assujeitada na ideologia estética de criação, acredita que *aproveitará*, na enunciação memorial, o discurso da confusão Bem/Mal num mesmo domínio.

E aproveitar é se servir de um para formar/fazer outro, mas esse outro, conforme já nos asseverou Bakhtin (2002), nunca é adâmico, isto é, primeiro e estritamente único que não tenha predecessor ou sucessor. Na verdade, todo dizer/discurso é dialógico, porque se configura um ato orientado para uma resposta de um já-dito e a essa influência não pode esquivar-se. Segundo o autor, citado no segundo capítulo deste trabalho, “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto” (BAKHTIN, 2002, p. 88).

Nesse sentido, esse outro, formado do um, não é um ato incipiente, profundamente inusitado. Antes é um ato singular que se integra ao movimento dialógico da discursividade, ao emaranhado intrincado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações, em cujos contornos enunciativos se encontra e se encadeia.

Contudo, essa questão de constitutividade discursivo-dialógica é esquecida pelas instâncias-sujeito que funcionam no duplo movimento da ideologia e do inconsciente (cf. apresentado na p. 48 deste trabalho). Um processo ilusório, apodíctico no processo discursivo de produção sujeitacionais e sentidurais, no cerne do qual os dizeres e a construção sujeitacional da FSj-Nar Rosa Ambrósio são instaurados.

Imersa na ilusão de completude, essa FSj-Nar acredita, pelo crivo duplo da ideologia estética da criação e do inconsciente, que seu livro serão “memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner!*” (p. 41) (F4). Um trabalho tão bom e inédito que a trará de novo ao mundo da fama, que fará uma atriz decadente se reerguer e galgar novamente os já conhecidos degraus da glorial e célebre escalada artística: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho” (p. 38) (F5).

Ora, mas esse trabalho não é estritamente único, que se constitui um ato original e extremamente inusitado. É uma obra singular que se integra à dinâmica dialógica da discursividade e que não pode esquivar-se à determinação/subordinação do interdiscurso.

Porém, no ínterim do funcionamento dos esquecimentos, constituindo os contornos imaginários de sua FSj-Nar, Rosa Ambrósio, por meio de comentários metadiscursivos, esquece essa relação de integração dialógica e determinação/subordinação ao interdiscurso e por isso, além dos excertos já citados em E2 e E3, destacamos outros, longe de esgotar as ocorrências em que essa FSj-Nar enuncia e demonstra sua ilusão de controlar os sentidos e ser o centro produtor dos sentidos de seus dizeres:

E4

Coroadada e descalça, a fímbria esvoaçante da camisola se prendendo nas folhinhas, nos gravetos. Fímbria, palavra ondulada, leve, queria ter uma filha com esse nome, Fímbria. Assim isolada não sei o que quer dizer, mas fímbria de camisola louca eu sei que é da loucura deslizando nos gramados. Espaço destinado aos caminhantes sem pressa e o tempo dos apressados, tudo feito na coxas, o Brasil nas coxas, ficou malfeito? Foda-se! (p.39)

E5

E estou preparando para outros lances, quero dar uma guinada. Guinada em que sentido? [...]. Guinada. Mudança de vida, desvio da proa (p. 153)

E6

velhice, ô! meu Pai, que palavra ignóbil. Prefiro falar em madureza. Idade da madureza (p. 11)

Nos primeiros trechos, Rosa Ambrósio empenhou-se em explicar a significação das palavras *guinada* e *fímbria*. Como se tivesse controle sobre os sentidos das palavras, a FSj-Nar diz que fímbria, essa palavra leve e ondulada, quando usada para referir-se às orlas da camisola de uma louca, significa a loucura deslizando pelos gramados. Mas esses gramados não são qualquer um, antes *o espaço destinado aos caminhantes sem pressa*. O mesmo processo se repete em E5, no qual guinada é explicada como mudança de vida, desvio de proa. E isso, tanto evidencia o efeito de unidade no âmago do qual essa instância sujeito foi construída, como também o funcionamento da ilusão de controle sentidural em uma metaenunciação.

Em E6, processo semelhante ocorre. Rosa Ambrósio revela sua preferência por *madureza* em detrimento de *velhice*, entremostrando-nos uma inscrição discursiva que perdurará em todo o romance: alguém que não aceita a senilidade, pois a atriz enquanto

jovem era muito bela e vaidosa, mas quando alcança a velhice não quer se sucumbir aos efeitos do passar do tempo, por isso toda palavra que remeta a vestudez é repudiada.

Vendo-se “uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança” (p. 11) (F6), uma rosa despetalada, “Minha pele amoleceu [...]. Murchei, hem?! Rosa Despetalada, sua criada, direi a Deus quando for me apresentar.” (p. 104) (F7), Rosa Ambrósio transmite sua revolta em ficar velha, achando, portanto, ignóbil a velhice, algo hediondo, de caráter vil e baixo, conforme sugere o qualificador *ignóbil*.

Sendo assim, prefere madureza, palavra que remete à construção de um objeto de pensamento mais apreciável, numa alusão à experiência e não à decadência, deixando transparecer o desejo de que não se construa, em torno de sua pessoa, a imagem de alguém que está na velhice, *dobrando o Cabo da Boa Esperança*, de alguém que está perto da morte, de uma velha que já foi linda, mas perdeu a beleza e encontra-se em decadência tanto física quanto psicológica.

Resgatando a memória discursiva, esse ponto geográfico, citado em F6, que se situa no extremo sul do continente africano antes era denominado de Cabo das Tormentas. Figurava-se um lugar, conforme descreve relatos épicos e textos de séculos passados, de violentas tempestades e perigos que sempre impediam os navegadores de contornar a enseada do cabo, o que acabou por construir um sentido de finamento em torno da locução denominativa dessa extremidade lócus. Aproximar-se de tal lugar era como avizinhar-se da morte e por esta razão se fazer a relação dobrar o cabo/chegar à morte.

Destarte, a FSj-Nar parece denegar seu fenecimento frente ao tempo. Uma denegação que se estende em várias partes das quais citamos três: “Se possível, com certo romantismo, ele [Diogo] sentiu meu constrangimento, esta brutal diferença de idade, eu disse *brutal*?” (p. 13. Grifos da autora) (F8), “Aqui, minha velha [voz de Diogo]! Minha velha. Era brincadeira e não é brincadeira” (p. 14) (F9) e “Onde é que eu falhei, meu Pai! Passando de mão em mão [sua filha Cordélia] e ainda por cima de velho” (p. 47) (F10), em se observa esse repúdio aos velhos por meio do qualificador *brutal*, do modificador *não* sobre o predicativo *é brincadeira* e do comentário *e ainda por cima*.

Contudo nesse repúdio à senilidade que dirige ao expirar da vida, sentidos outros podem ser construídos daqueles que a FSj-Nar, imersa na ilusão de completude, deseja construir por seus enunciados, pois esse negar tão contundente permite leituras outras por meio de questões que se colocam: Por que não quer se sucumbir à velhice? É por que o estado da vestudez indica um aproximar-se do fim? Esse aproximar-se do fim traz um

sentimento de frustração e fracasso? O sentimento de alguém que não fez muito na vida e agora não pode fazer mais nada?

Analisando passagens da narrativa que se remetem à vida devassa e dissoluta de Rosa Ambrósio, essa leitura torna-se possível, pois em diversos trechos do romance, a FSJ-Nar diz de suas atitudes libertinas: “Tive *homens, até que não foram muitos mas tive*. Tudo somado, ficaram esses dois, Gregório. E Diogo. Sem falar naquela lembrança tão esgarçada, verdade ou invenção? Miguel?” (p. 11) (F11); “Tive alegrias e tive ganhos, quero ser justa porque também ganhei *mas hoje ficou sendo o dia da perdição*” (p. 37) (F12); “Abraço apertadamente o travesseiro. Mentira, querido [Gregório], *tudo mentira* e você sabe, os mortos sabem tudo, se antes da despedida você já sabia quando eu estava mentindo, imagina então agora” (p. 39. Grifos nossos) (F13).

Por meio das partes destacadas, a devassidão e os comportamentos de libertinagem são evidenciados, pois teve diversos homens ao seu dispor (marcadamente plural, mesmo que se tentou amenizar pelo comentário *até que não foram muitos*, entretanto a amenização foi cindida imediatamente pelo conectivo de adversão *mas*, o que reforça o fato de ter se relacionado com vários homens); levou uma vida dissoluta com muitas alegrias e ganhos, mas que resultou em conspiração e o *hoje ficou sendo o dia da perdição*, enunciado que avulta e remete-se à anterioridade lascivo-luxuriosa da atriz.

Em um cotejo entre o dêitico *hoje* em F12, que aponta para a situação atual da artista, e o seu passado impudico, um processo de significância que instaura significações é vislumbrado: a construção sujeitudinal do ponto de centralidade Rosa Ambrósio se institui na tomada de posição no lugar discursivo de escritora de suas memórias, considerando as condições de produção que a balizam. Essas condições referem-se aos aspectos de padrões de beleza pré-estabelecidos sócio-culturalmente por uma sociedade constituída no crivo de uma ideologia da beleza e firmados ao longo de uma historicidade cujo imo sustenta e reforça um paradigma de belo que se traduz em um emblema de força, distinção e potência.

Assim, inscrita nesse lugar discursivo, uma forma-sujeito narradora é construída cujos dizeres significam na medida em que se entrevê o atravessamento de uma formação social, marcada pelo consumismo, relacionada aos elementos da formação ideológica do neoliberalismo<sup>43</sup>, intervindos por uma formação discursiva cujas regras de formação

---

<sup>43</sup> Respaldados no conceito de ideologia apresentado na p. 49 deste trabalho, entendemos pela denominação formação ideológica do neoliberalismo as condições prático-sociais em cujo crivo indivíduos se constituem

regulam um lugar, no cerne do qual, não se pode aceitar a velhice. Associado a esse funcionamento das formações, encontra-se o agenciamento da memória discursiva que remonta a uma construção de beleza preexistente historicamente por práticas discursivas e que se silencia na ordem do discurso em meio ao movimento interdiscursivo, dissimulado no eixo do intradiscurso. Esse eixo, por sua vez, está em relação cogente ao pré-construído instaurado pelo encaixe sintático dos dizeres da FSj-Nar, conexo aos domínios de pensamento da linguagem, o que está consentâneo ao que mostramos nas breves análises de E2, E3, E4, E5 e E6 em que foi demonstrado esse movimento.

Dizendo de outra forma, a tomada de posição de Rosa Ambrósio no lugar de alguém que denega veementemente a velhice revela um funcionamento assaz complexo de elementos sócio-históricos e ideológicos que, emergidos nas condições de produção em que essa enunciação estético-literária foi abrolhada, adunam-se aos elementos interdiscursivos e intradiscursivos das condições discursivas produzidas no próprio interior do romance em que a FSj-Nar se constitui no crivo da ideologia estética da criação, conforme apresentamos anteriormente (p. 103).

No âmago desse aspecto, fica óbvio que os sentidos não ficam restritos a esses elementos das condições de produção, pois seria vislumbrar a materialidade lingüística fechada em sua eventualidade temporal, como o retrato de uma época. O que observamos é o movimento de funcionamento desses elementos, que consideramos da ordem da exterioridade e anterioridade, relacionados a elementos da discursividade produzida no ínterim de sua própria enunciatividade.

Entendemos que a FSj-Nar da atriz, que constitui o ponto de centralidade da análise que propomos, constrói-se em uma dinâmica discursiva na qual aspectos sociais, ideológicos e históricos revelam e remontam a um paradigma de beleza sustentado pela ideologia neoliberal prerrogando o individualismo e o consumismo, por meio da mídia. É no seio desta que se instaura um modelo a ser seguido: uma mulher jovem, vaidosa, preocupada com sua aparência – tem que ser única e exclusiva –, gastando dinheiro com produtos cosméticos de primeira qualidade e vestuário refinado, pois seguir esses moldes significa ser insígnia e destaque. É nos influxos desse modelo que Rosa Ambrósio se

---

sujeitos estabelecendo relações práticas por meio das quais os homens se relacionam entre si e com a natureza. Essas relações têm por cerne a produção de bens de massa, em que seus meios concentram-se nas mãos de uma classe minoritária influenciada pelo princípio da iniciativa individual, da competitividade e do lucro (cf. descrição das CPs esboçada a partir da p. 84). Essa produção é massa porque visa ao consumismo instaurado e reforçado pelos meios midiáticos, um dos sustentáculos desse paradigma ideológico, pois quanto mais se consome, mais se produz, conseqüentemente, resultando em maiores lucros.

constrói: foi sempre bela, vaidosa, gostava de se admirar em espelhos, preocupava-se sempre com sua aparência, porque, conforme ela própria diz, inscrita nesse lugar e no cerne dele se constituindo sujeito, “a beleza exige respeito” (p. 12) (F14), revelando uma subjetividade em torno da beleza que não lhe foi algo surgido de um sentimento íntimo, mas construída pela exterioridade, pelo funcionamento daqueles elementos sócio-históricos e ideológicos destacados.

Mas o tempo passou e a juventude com ele se foi. Seguir esses moldes precisamente torna-se laborioso para a atriz, porquanto seu corpo ficou frágil, debilitado e o seu *hoje*, materializado em F12, revelou-se o dia da perdição, porque foi o momento em que percebeu o quanto perdeu em ser superficial e se preocupar apenas com seu exterior. Por esse motivo, circunscrita ao lugar discursivo que descrevemos anteriormente, toma a posição de repelir a senilidade e é no crivo desse processo de significância que seus dizeres se significam: a velhice enquanto o imo de sua decadência, o apagamento de sua pessoa; enquanto reveladora de desejos não realizados e expectativas não alcançadas; instauradora de um sentimento de inutilidade. Nos interstícios dessas construções sentidurais, urge a necessidade de escrever suas próprias memórias, as quais a fará viver novamente, a reaparecer já que está sendo delida pela vestudez que lhe mostrou um passado dissoluto, uma vida improfícua e superficial.

Como se nunca houvesse vivido ou realizado algo digno de ser orgulhado, a atriz, mesmo com ganhos e alegrias que a vida de palco lhe proporcionou, entendeu, pela inscrição no lugar de escritora de suas memórias, que não lhe foram verdadeiros. Sua vida foi de mentiras e enganos, mostrado em F13, pois mesmo casada com Gregório, mantinha um relacionamento de amor com Diogo, que era o secretário que cuidava dos contratos e negociações artísticas de Rosa Ambrósio.

Esse relacionamento era supostamente escondido do marido, pois a FSj-Nar diz que Gregório sabia de tudo, porém, como era discreto, fingia não saber e ou sequer se preocupar com a traição, até porque esta faz *parte* do amor: “As traições. E foram tantas, hem?! [...] Gregório aquele sábio, já sabia que a traição faz parte do amor. Faz apodrecer o amor, é claro, mas sem morte e podridão o amor não poderia ressuscitar...” (p. 180) (F15).

Por meio de F15, a atriz mostra, na escritura de suas memórias enquanto a forma encontrada para rever seu passado, refletir sobre seu presente e projetar seu futuro, mais um ingrediente de sua vida: a traição, um elemento em torno do qual um sentido de constituição é instaurado. Construindo-se enquanto parte de uma das relações sociais de

Rosa Ambrósio – a relação amorosa – esse elemento revela-se constitutivo de seu amor, exercendo uma dúplici atividade: matar para fazer viver.

A traição, nesse sentido, aparentemente parece algo que exerce uma proficuidade no contrato social de uma relação amorosa, mais especificamente no casamento – a FSj-Nar vivia uma união legal com Gregório –, pois mesmo que apodreça a confiança, viole a verdade mútua de uma sinceridade, ressuscita. Questionamos: ressuscita o quê? Um segundo amor? Uma resposta evasiva e um desvio pela via do discurso religioso-cristão é indicado pela voz da atriz, subsequente a F15: “Faz apodrecer o amor, é claro, mas sem morte e podridão a amor não poderia ressuscitar *como Jesus ressuscitou, ah, como estou lúcida, um deslumbramente de lucidez, sem morte não há ressurreição*” (p. 180. Grifos nossos) (F16).

O enunciado destacado marca, ao contrário de sua asserção, a falta de lucidez da artista e a pressão que seu passado exerce sobre sua constituição sujeitudinal. Foi uma pessoa falsa, mentirosa, enganadora que sequer prezou o homem com quem foi casada e por quem sentia um amor verdadeiro, já que Diogo era somente um amante que lhe satisfazia os prazeres carnis. Esse desvio pelo discurso religioso-cristão que a levou a dizer tão categoricamente o enunciado *sem morte não há ressurreição* e fazer um paralelo entre *traição* e *morrer para fazer viver*, na verdade, instaurou um efeito de retórica e de subterfúgio. Trouxe a sua enunciação elementos de um discurso outro para, falando de forma graciosa e aprazível, delir sua culpa e apresentar uma projeção axiológica menos aparente e devassa de seu tenebroso passado.

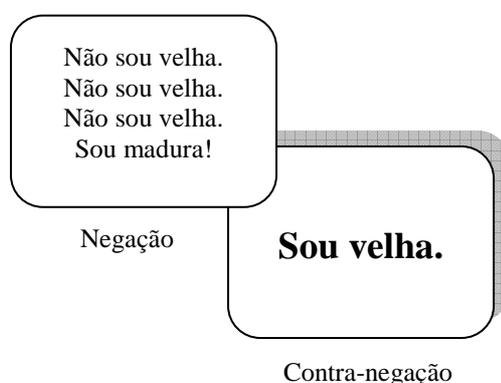
Valemo-nos para essa percepção interpretativa de um fragmento enunciado pela FSj-Nar logo no parágrafo seguinte a F16: “Sou uma atriz e uma atriz de classe deve falar bem. Com a altivez de quem interpretou Shakespeare e se prepara para volta ao palco. Eu vou voltar” (p. 180) (F17). O modificador *bem* reflete marcadamente esse efeito de retórica que resultou em uma maneira de escape da artista, pois falando bem, dissimularia o saber discursivo anterior e preexistente de traição e, de alguma forma, poderia construir, no crivo da ideologia estética da criação, uma significação outra para esse elemento que esteve fortemente presente em suas relações amorosas.

Entretanto, os sentidos escapam aos sujeitos, e permite, em sua infinda, movente e dinâmica produção, instaurações outras como, nesse caso, traição, que significou em um processo, no âmago do qual, considerou-se uma anterioridade discursiva e a própria construção enunciativa, uma instituição sentidural de baluarte sócio-moral na relação

amorosa de Rosa Ambrósio. Um baluarte que, nesse processo de escrita das memórias, lhe revelou que as traições foram enganar e mentiras que a mataram moralmente, mas escrevendo sobre eles poderia viver novamente e de alguma forma redimir-se: “As traições. E foram tantas, heim?! Não interessa, aprendi que o essencial é estarmos vivos, não tenho tempo para ser infeliz” (p. 180) (F18).

É nesse imo do lugar de escritora de suas memórias que a FSj-Nar Rosa Ambrósio de constitui: uma atriz decadente que teve um passado devasso e vê na escritura de seu livro memorial uma forma de remissão e reparação, já que não lhe resta muito tempo, pois foi com o passar dos anos que se viu ser apagada e aproximar o sentimento de inutilidade. Por esta razão, *dobrando o Cabo da Boa Esperança*, a atriz denega terminantemente a vestudez que se tornou um índice de decadência, já que não quer ser velha, e muito menos aceitar a senilidade. Foi sempre admirável, seguiu continuamente o paradigma da beleza descrito nos parágrafos anteriores e a velhice lhe era algo hedionda e vil.

Mas por negar tão contundentemente o fato de ser velha/decadente, acaba por evidenciar a contra-negação, ou seja, a asserção que é negada. Em outras palavras, dizendo o que não é, para dizer o que é, a FSj-Nar, negando sua velhice, termina por destacá-la:



Por meio de colocações preconceituosas como “Não sei o que essa pobre jovem [Ananta Medrado] pode fazer por mim. Nem ela nem um analista velho que *os velhos já estão surdos, exauridos, tantos teoremas. Sem falar nas hemorróidas, nos enfisemas, nos gazes. Afundados até as orelhas no próprio pântano, quem quer saber?*” (p. 50. Grifos nossos) (F19), reforça sua aversão a vestudez. No trecho destacado, demonstra uma atitude de desprezo e ojeriza em relação a pessoas mais velhas, avultando-lhes os problemas de saúde e sedimentando a concepção de vulnerabilidade e incapacidade para

lidar com teoremas (problemas) da vida, em especial, questões de analista, o que nos leva a questionar: E a experiência?

Mas Rosa Ambrósio, embora ressalte a maturidade e experiência de vida como sua preferência, não está se importando com o amadurecimento decorrente de anos vividos. É ainda o corpo e a aparência o que lhe preocupa: “Deviam morrer cedo [...]. Antes da queda dos cabelos, do dentes, das carnes” (p. 146-7) (F20), e por isso, em uma sessão com Ananta, diz sentir ódio “pelo próprio corpo, *o traidor!* Ele não é o mesmo, Ananta, muda depressa demais” (p. 75. Grifos nossos) (F21).

Assim, um sentido outro, pela via do não-dito, da asserção negada, é construído. Isso decorre do fato de Rosa Ambrósio revelar indícios do porquê se preocupa tanto com a velhice que assinala a proximidade do fenecimento da vida: sua vida de devassidão e luxúria não foi proveitosa, e agora que se encontra sem a beleza de outrora, não gostaria de morrer. Senão o que restará de lembranças suas? Uma atriz vulgar, lasciva, mãe egoísta, dona-de-casa descuidada, alcoólatra e narcisista? Parece-nos que essa não é sua vontade, pois seus enunciados são marcados por arrependimentos e lamentos das horas passadas e perdidas:

E7

O Tempo correndo contra, os ponteiros girando ao contrário, depressa Rosa Ambrósio! O grande relógio na torre da praça, Veneza? Sustentado por anjinhos de bronze tão gordos, tão risonhos *mas em volta do mostrador a advertência terrível que acabei esquecendo, tantas advertências, meu Pai!* Não posso guardar tudo, a Lili só quer o presente *mas se não me acontece nada presentemente, hem?!* Não sei que livro vai sair com as memórias do mês passado. (p. 41. Grifos nossos)

Nesses enunciados coordenativos de oposição, materializa-se o sentimento de culpa e compunção, pois demonstra o instante em que a FSj-Nar percebeu o quanto perdeu. O tempo passou mas ela não tinha dado conta que o esvair cronológico é algo sem retorno. Muito além dos anjinhos gordos ao redor do mostrador, ela se esqueceu do movimento contínuo e ininterrupto dos ponteiros. O tempo passa, o tempo esvai-se e com ele a beleza, o vigor físico. E alguém que somente preocupou-se com a aparência exterior, o que fará quando esta fenecer?

Além da vaidade, Rosa Ambrósio se esqueceu, ou melhor, não se preocupou com tantas outras advertências: religiosas, morais, sociais, intelectuais. Por isso, a vulgaridade do exterior físico e o narcisismo lhe são características tão acentuadas em sua construção

sujeitucional e formação identitária. Passando os tempos de beleza e luxúria, nada lhe acontece presentemente, pois está velha, decadente e esquecida, como mostrado em E7.

Logo, encontram-se os indícios de motivos do seu ato de denegar tão veementemente a velhice, porque não concebe o fato de morrer idosa e no esquecimento, configurando-se também uma razão para a escrita de suas memórias, conforme já asseveramos anteriormente.

Dessa forma, encontramos, por esse delineamento da constituição sujeitucional do ponto de centralidade apresentado até então, três eixos hermenêuticos entre o tempo e a velhice e a instituição de Rosa Ambrósio enquanto uma FSj-Nar de suas memórias, a saber: i) a questão de uma busca do tempo perdido pela libertinagem, ii) a busca do tempo perdido pela negação da velhice e iii) a busca do tempo perdido pelo esquecimento.

No crivo desses eixos é possível dizer: a atriz empreende a uma busca do tempo perdido cuja necessidade coincidiu com a chegada da senilidade. Um tempo que foi perdido em meio às atitudes e aos atos lascivo-luxuosos de sua vida libertina que se mostraram depreciadores e passíveis de vergonha e arrependimento, fazendo com que tome posição em um lugar de escritora de suas memórias para assim remir-se e de alguma forma delir, com suas projeções axiológicas, seus erros e anterioridade condenável. Um tempo perdido que foi interpelado pela velhice, este elemento forte e incisivo na constituição sujeitucional da artista que passou a ser execrado e negado terminantemente, pois mostrou tanto a fragilidade, a superficialidade e a decadência de Rosa Ambrósio, como também o esquecimento que estava enfrentando.

Sendo assim, escrever um livro memorial seria algo que poderia marcar a busca por esse tempo perdido e de alguma forma recuperá-lo, pois ao falar de si e refletir sobre si, registrando suas lembranças, suas reminiscências, suas memórias, não cairia no esquecimento. Voltaria a viver pelas suas próprias palavras, enunciando-as metadiscursivamente e construindo para si uma FSj-Nar marcada pelo efeito da unicidade, no ínterim da qual, demonstra sua imergência na ilusão de completude e de domínios dos sentidos de seus dizeres.

Destarte, por meio dessa breve descrição até neste ponto arrolada, apresentamos, muito concisamente, a contrução sujeitucional do ponto de centralidade da primeira hélice do dispositivo que norteia a análise a que se propôs esta pesquisa. Uma construção sujeitucional instituída nos crivos da sua FSj-Nar em relação à escrita de suas memórias como elemento de remissão e reaparição. O que fizemos por meio da investigação de

enunciados de sua própria voz. Mas, conforme já estabelecido no capítulo anterior, existe uma macropolidade sujeitodal de ordem determinativa, a FSj-Nar Rahul, que, por meio de seus enunciados, influencia também o curso enunciativo do romance. Uma determinação que não se resvala em ordenança ou decretação autoritárias, mas enquanto precisão e indicação por meio de análises ou avaliações, atuando, dessa forma, como um elemento agente, co-gerador na constituição/construção identitária de Rosa Ambrósio através de seus pontos de vista, posicionamentos avaliativos e projeções axiológicas.

A FSj-Nar Rahul, em relação polifônica – pois sua voz, assim como em um grande coral, atua junto à voz narratária da atriz –, é um gato que traz consigo todas as singularidades e características identitárias de um animal que passa por um processo de humanização o qual culmina nos atributos máximos do ser humano: o fato de ter memórias e possuir imaginação criadora (cf. SILVA, 1992). É uma forma-sujeito narradora que, na mesma medida da FSj-Nar Rosa Ambrósio, co-narra o romance, determinando o curso enunciativo da narrativa por meio das poeiras de suas “lembranças que caberiam até na casca de uma noz” (p. 52) (F22), suas projeções axiológicas sobre suas vidas passadas, sobre o círculo familiar a que pertence (Rosa Ambrósio, Dionísia, Gregório, Diogo, Cordélia e Ananta Medrado), dos lugares que concede às vozes de outras instâncias sujeitos; por fim a também construção de suas memórias.

É no cerne dessas poeiras, as quais adquirem a significação de dispersão, que o gato enuncia e se constitui uma FSj-Nar. Por meio de uma enunciação descontínua e dispersa, tal qual os grânulos esparsos e intermitentes, elementos constitutivos das poeiras, que Rahul fala de seus fragmentos de vidas e exerce sua imaginação criadora, pensando, imaginando, refletindo e criando, enfim, instaurando-se também um criador do romance.

O gato é um animal que congrega em si várias características contraditórias e discrepantes, como agressividade e suavidade, agilidade e languidez, afeto e ardileza dentre outras, e por esta razão sempre despertou a suspeita de possuir uma natureza mágica, sendo comumente associado a bruxos e feitiços e cercado pela idéia “consensual” de possuir sete ou mais vidas. Em Rahul, essa áurea de magia não foi descartada, antes foi reforçada pelo fato de poder rever suas vidas passadas (um jovem romano em iniciação sexual, um jovem atleta corredor viciado em heroína e um menino de cabelos cacheados que vivia cercado por mulheres) e ver expectros de pessoas já mortas:

E8

Entro na sala. A menina antiga está sentada no sofá. Chega imprevistamente com seu vestido de tafetá, botinhas de pelica branca e o bordado dentro do bastidor. Tem gestos de uma menina que gosta de mostrar que é bem-educada. Arruma ajuizadamente a saia para que não amasse. Ajeita no regaço o bordado com a agulha espetada no pano e contorna com mãos limpas o bastidor. Só eu vejo a menina de pescoço comprido e botinhas de abotoar. [...]. Às vezes me observa com ar cerimonioso, não gosta de gatos. Desaparece. *Os visitantes*. A cantora era outra aparição sem explicação. Vestia-se de preto, os cabelos lustrosos presos na nuca, um pente espanhol espetado meio de lado. Vinha com seu xale de franjas de seda escorregando dos ombros nus, a pesada maquiagem de palco já um tanto desfeita. Impressionantes as olheiras esverdeadas afundando os olhos febris mas ainda assim era bonita [...] Ficava na sala seu perfume adocicado, enjoativo. [...] Até que as visitas da cantora do xale — por que cismeiei que era cantora? — foram ficando mais raras [...] Veio tão etérea na última madrugada que pensei, não vai mais voltar. Quando saiu arrastando a franja evaporante do xale, nem o perfume ficou. Resistiu mais o velho de chapéu-coco, o *pincenez* preso a um cordão preto, os aros redondos com lentes escuras de um cego. Debruçava-se na janela, inspecionava o céu, não era cego. Devia estar se perguntando se levava ou não o guarda-chuva. Abotoaduras de ouro nos punhos brancos. No colarinho alto e duro, nem sinal de gravata, esquecera a gravata? Botinas engraxadas. Quando me acostumava com a simpática presença do velhinho de chapéu-coco, exatamente como aconteceu com a moça do xale, também ele acabou por se gastar. Certa tarde encontrei-o tão reduzido que dele restara apenas uma sombra flutuante com um vago contorno humano. [...] É sua última aparição, pensei. Não foi, voltou ainda uma vez. Eu dormia na minha almofada quando acordei certa manhã num sobressalto, um raio estourou por perto. Vi então o fino contorno aproximar-se da janela para examinar o céu de aço, sim, ia cair uma tempestade, deve ter concluído o resíduo da imagem. Que se dissolveu em meio do gesto que fez para segurar o chapéu, ventava. Durante certo tempo nem a morte os liberta das miúdas preocupações da rotina. (p.107-9. Grifos nossos)

É essa natureza mágica da FSj-Nar Rahul que lhe confere um *status* privilegiado nas circunstâncias enunciativas de AHN, a ponto de divergir em alguns fatos narrados por FSj-Nar Rosa Ambrósio e construir, por meio de seus enunciados, um efeito de veracidade, marcando a representação/construção de uma verdade incontestável. Um exemplo é a morte de Gregório, fato que apresentou divergência, pois, segundo a voz da atriz e de mais outras formas-sujeito (Ananta, Diogo, Dionísia e Renato Medrado), Gregório morreu de enfarto fulminante, porém, Rahul relata que foi suicídio e apresenta, no excerto abaixo, essas duas versões, instaurando, assim, um efeito de evanescência (representação/construção de um acontecimento) e veracidade dos fatos:

E9

Matou-se. Sua preocupação maior era não ocupar as pessoas, não ocupar principalmente mãe e filha já ocupadas com suas frivolidades. Não pesar para ninguém, nem mesmo para si próprio: não temia o corpo e sua morte, temia o corpo e sua doença. Conhecia esse corpo até onde foi possível conhecê-lo, estudou-se. Esmiuçou-se. As probabilidades. Os riscos. Conversava às vezes com seu médico, aquele primo que rapidamente assinou — rapidamente demais — o

atestado. Informava o médico primo do seu estado de saúde, isso em meio de conversas distraídas, que conduzia habilmente enquanto bebiam e a música rodava. Só eu sabia que preparava o primo — e a si mesmo — para a morte que devia parecer inevitável. Pareceu. Ninguém podia supor que a idéia de se ver condenado a uma paralisia ou coisa parecida o fizesse se precipitar assim [...] O corpo de Gregório estendido ainda na cama-divã para onde fora carregado por ele e pelo primo médico. A camisa aberta. Esse primo balançando a cabeça tristíssima e repetindo que tudo indicava que foi mesmo um enfarto fulminante. Quando? Por volta das onze, talvez meia-noite... [...] Ananta já entrava com seu avental e sua aparente inocência. Diogo voltou-se para ela. Tocou-lhe o braço. Falou entre os dentes: enfarto?... Ela [...] compartilhou do exame com o colega quando ele recomeçou o exame. Assim que terminou, guardou os óculos no bolso. Apanhou a camisa xadrez de Gregório e cobriu-lhe o peito. Sim, não há dúvida, ela disse. Espero que tenha sido rápido (p. 85-6)

Sendo assim, a FSj-Nar, instaurada a partir de uma voz memorialista do gato, constrói-se enquanto uma macropolaridade sujeitudinal de ordem determinativa, que também exerce influxos sobre o curso da narrativa, ocupando igualmente o lugar de narrador e construtor das memórias da atriz decadente e também construtor de suas próprias memórias. Dizemos desses dois lugares porque, quando toma posição no lugar de narrador, instaurar-se-á enquanto uma outricidade da atriz, conforme veremos mais adiante, e quando toma posição no lugar de construtor das memórias, enuncia, concomitantemente à voz da artista, tanto a história e memórias dela como as suas também. Afinal é “um gato memorialista e agnóstico — existe?” (p. 115) (F23) que se constituirá uma forma-sujeito narradora.

Do mesmo modo que Rosa Ambrósio, Rahul configura-se uma FSj-Nar porque instaurou para si uma unidade imaginária construída no crivo do efeito da unicidade, por meio do qual um processo de formações imaginárias, mesmo que veladamente, é entremostrado. É possível vislumbrar o lugar discursivo do qual o gato enuncia: i) interpelador/enunciador/narrador de pensamentos, já que não fala, mas pensa e reflete sobre sua vida presente-passada e futura e sobre a vida das outras formas-sujeito tanto personagens quanto narradora do romance; e ii) o lugar do outro, um outro seu interlocutor a quem se dirigem os vários questionamentos enunciados pela voz narratória de Rahul.

Em E8, citado anteriormente, é possível apreender uma indagação: “por que cisme que era cantora?”. Ou ainda, em F24, “O grito [...]. Fiquei aturdido, sem entender, mas o que estava acontecendo?” (p. 24), ou mesmo, em F25, “Para retornar – quem sabe? – na poeira de outras vidas” (p. 87).

Pode-se à primeira vista, dizer que as perguntas são dirigidas à própria FSj-Nar Rahul estabelecendo um monólogo elucubrativo. Mas, após uma apreciação mais pontual, não se pode assertar categoricamente tal observação, pois há momentos do fio enunciativo de seu intradiscurso, em que é marcado lingüisticamente o outro do seu dizer, como no excerto que destacamos a seguir:

E10

Recomeçar do nada, adiantaria? Não. Logo eu chegaria ao ponto em que estou, o ressentimento. A preguiça. E o mundo igual, igual a crueldade ou mais aprimorada ainda, a técnica aprimora os instrumentos. Atiça a imaginação. A violência da miséria se aperfeiçoando contra as crianças, contra os bichos. Empolgantes as infiltrações sentimentalóides nos discursos. Mas hoje eu sei o que quer dizer esperança, *podem perguntar que eu sei*. Só não posso responder (p. 87. Grifos nossos).

Ao apresentar essas projeções axiológicas sobre a conjuntura da sociedade cruel para com as crianças e animais, os dizeres de Rahul trazem marcadamente, em sua superfície lingüística, o outro a quem se dirigem no comentário *podem perguntar que eu sei*. Esse outro, assinalado pela morfema vazio modo-temporal e desinência número-pessoal do verbo *poder*, não se remete a um *eles/elas*, pois esse não é possível ser recuperado nem lingüisticamente (por meio de formas verbais na cadeia sintática do enunciado), nem extratextualmente (por meio de alusões, referências exofóricas).

Sendo assim, uma terceira pessoa não pode ser inferida do/no enunciado, alguém de ou sobre quem a FSj-Nar está falando, mas é possível concluir que está se dirigindo a uma segunda pessoa (vocês), configurando-se um outrem: “[*Vocês*] podem perguntar que eu sei. Só não posso responder”. E vocês, o outro (ouvintes? leitores?), é aquele que constitui o interlocutor do gato.

Dessa forma, instaura-se uma forma-sujeito narradora no interím de relações imaginárias, pois veladamente entremostra seu lugar (interpelador/enunciador/narrador de pensamentos) e o lugar do seu outro, como também constrói para si uma identidade presente-passado-futura, em que elementos interdiscursivos são dissimulados/camuflados no eixos de seus dizeres, instaurados por um efeito de unicidade em seus enunciados, porém, não tão marcadamente quanto os dizeres da FSj-Nar Rosa Ambrósio porque, conforme vimos anteriormente, nos dizeres da atriz a construção desse efeito, instaurado pela ilusão de controle dos sentidos, é mais evidenciada (p. ex., em E4, E5 e E6, p. 107).

Esse efeito de unicidade nos enunciados de Rahul é menos evidente, pois não há o uso tão recorrente de formas metaenunciativas que marcam a vontade de controle sentidural. Apenas para mostrar essa dissimulação do interdiscurso no intradiscurso, citaremos dois trechos evidenciando tal ocorrência:

E11

Pulo do fogão para a pia. Que está molhada, escolho um caminho mais seco por entre as poças d'água. Sacudo as patas traseiras que foram as mais atingidas e pulo para o chão. Meus olhos lacrimejam com os detergentes, *não será a bomba atômica mas os detergentes que vão acabar com os homens*. Bichos. Plantas. *Morte suave e perfumada* com as essências a escolher, jasmim, violeta ou flor de laranjeira que Dionísia vai tacando em tudo, pias, panelas, paredes. Minhas patas têm o perfume de um roseiral. Lambo o veneno perfumado. (p. 107. Grifos nossos)

E12

A morte seria fácil, bastava cruzar o vão da vidraça e despencar lá embaixo na direção da alameda de pedregulhos. Tecida e destecida no seu movimento incessante, a vida já me aproximara de Gregório. E se eu tivesse que morrer para nessa segunda oportunidade me aproximar dele novamente? Se é que a gente pudesse se reencontrar — *eu disse a gente? Eu disse a gente. Porque a idéia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposos da Rosona, o que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma* (p. 114-15. Grifos nossos)

Em E11, a FSj-Nar diz que não será a bomba atômica a responsável pelo fim do mundo, mas os detergentes. Mas essa percepção é própria do gato? Não será uma voz da ciência que está ecoando em seus dizeres? Acreditamos que sim. O que se percebe é um elemento interdiscursivo (discurso científico produzido em meios acadêmicos que, preocupados com as mutações físico-climáticas da natureza, desenvolveram estudos e comprovaram que detergentes são produtos altamente destruidores do meio ambiente) dissimulado no fio do dizer de Rahul pela negação *não será* e a asserção seguinte estruturada pela locução verbal de futuro, *vão acabar com* que remete para uma projeção de certeza da própria voz que enuncia, uma verdade construída por uma percepção própria. Mas, quando se analisa mais minuciosamente, esse discurso outro (discurso da ciência) emerge esfacelando a propriedade enunciativa do dizer, ou seja, ao produzir sentidos, rui a idéia de o eu ter propriedade sobre seu dizer, como se fosse o senhor de seus enunciados e fonte exclusiva deles.

Já em E12, observa-se a presença do comentário metadiscursivo *eu disse a gente*, por meio do qual se materializa e se evidencia a ilusão de domínio dos sentidos. Ao se levantar a questão do motivo de dizer *a gente*, imediatamente se apresenta, com uma ruptura sintática – primeiro uma afirmação, seguida de uma pausa (ponto final) e, depois, o

enunciado declarativo de causa – a razão de por que ter enunciado a gente. A gente traz em seu pré-construído a idéia de humanidade, ser humano (gente = homem, povo, população), não apenas a questão de ser *eu + Gregório = a gente, nós*, ou seja, referir-se à primeira pessoa do plural. Na verdade, materializa o desejo de ser humano, tornar-se um homem (desejo do gato apresentado em várias extensões do romance), porque “a idéia de ser de novo um bicho é tão dilacerante” e em todas vidas passadas, nunca lhe ocorrera de ser um gato: “Era bom ser morcego? Pensei ainda em ser passarinho mas nesse devaneio nunca me ocorreu ser um gato” (p. 59) (F26). Ser gato é algo com que não se conforma, ainda mais “um gato sem raça. Castrado e com memória” (p. 111) (F27)

Nesses fragmentos, observa-se um antagonismo das relações de animalizações (morcego, pássaro, gato) e uma personificação reprimida, segregada da macropolaridade teórico-determinativa. Era um gato sem raça, castrado, existencialmente punido que toma posição no lugar de construtor das memórias, enunciando, também, suas próprias memórias.

Destarte, em seu dizer desdobra um comentário do seu próprio dizer, crivado por reflexões e percepções axiológicas, o que termina por construir um metaenunciado instaurador de um efeito de unidade, pois, comentando e se explicando, é como se Rahul tivesse controle sobre sua enunciação, o que o faz constituir uma forma-sujeito narradora.

Além disso, tal qual a FSj-Nar Rosa Ambrósio, o gato construiu, por meio de seus enunciados, uma identidade presente-passado-futura (gato castrado, sem raça que deseja ser homem e pode rever suas vidas passadas). Identidade, enquanto a conjuntura de traços e características que singularizam e ao mesmo tempo pluralizam um sujeito, fazendo-o único e múltiplo no interior de vários lugares sociais e discursivos. É a identidade o elemento que permite ao sujeito se perceber como único pela relação com o “outro”, pois passamos a ser sujeito quando descobrimos o outro, porque percebemos o que somos observando o que o outro não é e que somos na via do outro.

Assim, acordamos com Orlandi (2001), que a identidade é um movimento na história, não sendo homogênea, pois está em constante transformação. Não há identidades fixas e categóricas. “Esta é uma ilusão – a da identidade imóvel – [...] é parte do imaginário que nos garante uma unidade necessária nos processos identitários” (ORLANDI, 2001, p. 204), consentindo o sujeito, ao significar, significar-se. É na via dos processos de significação constituídos por um deslize, o qual se dá em redes de filiações históricas, que se instaura a construção da(s) identidade(s) dos sujeitos.

Nesse sentido, apreendemos o processo de construção identitária dos sujeitos no íterim dos processos de significação instaurando discursividades e, mais especificamente, do processo de significância (cf. p. 66 deste trabalho) por meio do qual os sujeitos significam (já que sentidos são construídos por e para sujeitos) e, concomitantemente, significam-se.

É esse o processo que vislumbra na configuração sujeitodal tanto de Rosa Ambrósio quanto de Rahul, constituindo-se formas-sujeito narradora e construindo sua(s) identidade(s). Uma produção identitária presente-passado-futura, pois se baseia em elementos interdiscursivos – balizados pelo saber discursivo precedente – em sincronia com os elementos intradiscursivos – o fio discursivo da enunciação – projetando-se enquanto construções sujeitodinais.

A FSj-Nar Rosa Ambrósio, enquanto ponto de centralidade da análise, conforme já apresentamos, passou pelo crivo desse processo de significância. Um processo em que, a partir do contexto sócio-histórico e ideológico no qual emerge sua enunciação, inscrevendo-se em lugares discursivos, no íterim dos quais ocupa lugares na estrutura de uma formação social atravessada por FIs e FDs, e acionando/mascarando já-ditos sob forma de discursos outros no fio de seu dizer, que está vinculado a elementos pré-existentes no encaixe sintático em relação interfacial com os domínios do pensamento, a artista instaurou para si construções identitárias: “Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada...” (p. 92) (F28).

Nesse enunciado, consubstanciam-se os significados construídos por e pela FSj-Nar Rosa Ambrósio por meio do processo da significância que pode ser analisado no crivo de suas inscrições discursivas (análise que será desenvolvida de forma mais pormenorizada na seção 4.2). Por ora, diremos que é enunciando que a atriz se significou, construindo para si identificações, mas não somente se construindo através de sua própria voz como também na voz do outro e na relação com o outro.

Um outro que exerce influxos nessa construção identitária da atriz é a macropolaridade FSj-Rahul que também instaura para si processos de identificações: gato sem raça, castrado, memorialista, agnóstico que tem delírios de se tornar homem, instauração essa, realizada no íterim do ato de enunciar, enunciando de si e dos outros.

Não obstante a sua construção por meio do outro, o movimento que nos interessa é a determinação que Rahul desempenha sobre a FSj-Nar Rosa Ambrósio, pois é esta que constitui o ponto de centralidade da análise. Sendo o gato um co-narrador do curso

enunciativo da romance, também estabelece marcas identitárias de sua dona, como se observa no excerto abaixo:

E13

Relaxada e beberrona, continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais, veste a primeira peça que tira da gaveta. Uma bruxa seduzindo o tempo. Gente com caráter envelhece mais depressa, a responsabilidade é um arado cavando sulcos no couro cabeludo. Na face. Mas Rosona é irresponsável, será poupada (p. 89)

Em E13, uma delimitação do processo de construção subjetiva dessa outra FSj-Nar é evidenciado pela voz do animal: além de atriz medíocre e decadente, velha alcoólatra, mãe egoísta, narcisista, amante infiel e dona-de-casa descuidada, é relaxada, beberrona, devassa e irresponsável.

Rahul, na verdade, constituiu-se uma consciência autônoma que se revela uma macropolaridade subjetiva de ordem determinativa se instaurando em um atravessamento enunciativo da memória discursiva, interpelado enquanto intradiscursividade. Uma FSj-Nar que estabelece um relação de outricidade em alteridade descontínua com o ponto de centralidade, construindo-se uma consciência outra da atriz que a interpela, que diz o que ela não diria ou traz à tona o que gostaria de deixar nos mais recônditos espaços de seu passado.

Nesse sentido, a gato exerce uma determinação enquanto coadunador da construção subjetiva de Rosa Ambrósio. É como se fosse a memória discursiva da artista em constante interpelação, instituindo-se uma outricidade anterior e interior da FSj-Nar da atriz.

Se se nega terminantemente a velhice, escondendo sua idade e preferindo se parecer uma pessoa madura, a voz de Rahul ecoa na materialidade lingüística do romance dizendo: “Gostaria de saber onde se localiza a natureza mais profunda de Rosa Ambrósio nos seus cinquenta e oito ou nove anos” (p. 89) (F29), mostrando que a artista já está muito próxima dos sessenta anos e evidenciando o desejo, que parece ser mais uma dúvida do gato, de encontrar uma natureza mais profunda do ponto de centralidade, haja vista a atriz estar imbuído da superficialidade e aparência (o que também corrobora a análise que fizemos de F15 na p. 111).

Ou então, se Rosa quer delir seu passado devasso e marcado por representações/encenações, tanto artísticas quanto sócio-morais, que a fizeram levar uma

vida de mentiras e enganos, o gato a interpela: “Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência” (p. 92) (F30), revelando que a anterioridade a constitui. A artista foi um sujeito dissimulado e fingido cujos papéis encenados se amalgamaram à sua constituição, a ponto de se interpenetrarem à sua vida e fazerem-na um mosaico de fragmentos dispostos aleatoriamente a depender da situação e conveniência momentânea.

É no crivo da voz da FSj-Nar Rahul que a memória discursiva interpela Rosa Ambrósio. Um passado que quer ser esquecido, mas que, no âmago dessa voz narratória e polifônica, interior e anterior a voz da FSj-Nar da atriz, manifesta-se e se coloca provocador ante o presente da artista. Uma anterioridade que ela, constituída na ideologia estética da criação, por meio da escrita de suas memórias, quer fazer desvanecer, mostrando uma coetaneidade remidora e deslumbrante, conforme já dito em fragmentos anteriores, como em F3: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho” (p. 38).

Entendendo que as memórias serão as possibilidades de reaparecimento e absoluto sucesso, entrevê-se o narcisismo da atriz: ainda quer fama, mesmo que seu passado lhe acuse e a velhice lhe mostre sua decadência. Quer ser destaque e bela, por isso nega e execra tão veementemente a senilidade.

Contudo não admite essa vontade de insígnia e nem os motivos de odiar tão intensamente os velhos e tudo que lembre a velhice, conforme já vimos anteriormente, mesmo que apresente indícios causais como os três eixos hermenêuticos apresentados na p. 105 deste trabalho.

Mas a FSj-Nar Rahul, enquanto intradiscursividade interpelativa, revela o porquê:

E14

A pobrezinha da Lili com sua cara de boneca que envelheceu e não sabe, tamanha resistência, meu Pai! Estava virando uma macaquinha enfeitada, um verdadeiro sofrimento essa luta. Luta e castigo. Isso das mulheres bonitas e dos homossexuais sofrerem dobrado quando começa a decadência. Seres destinados à destruição como todos nós mas com a obsessão da beleza. *O culto do corpo*. (p. 125. Grifos nossos)

É o culto do corpo. A obsessão pela beleza. Ainda a inscrição discursiva do belo que se instaura enquanto um elemento constitutivo da construção sujeitodal da atriz, o que mostra uma significação do que é a escrita das memórias:

Memórias = delir o passado + redimir-se + reaparecer deslumbrantemente

As memórias *As Horas Nuas* se instauram enquanto o modo que lhe permitirá delir seu passado, porque por meio de suas palavras pode dizer o que quiser e mostrar como lhe convier sua anterioridade, já que se constitui uma FSj-Nar do seu livro memorial revestida do caráter de unicidade. Delindo seu passado, que se apresenta tenebroso e devasso, redimir-se-á e poderá reaparecer de forma glorial, reascendendo de sua decadência e do esquecimento trazidos pela velhice.

Entretanto, há a presença de uma outra voz narratária que se coaduna à sua voz: a de Rahul que se instaura enquanto uma outricidade, uma FSj-Nar outra que adquire a figuração de interpelação de uma memória discursiva personificada na determinação enunciativa sujeitucional representada pela gato Rahul.

Assim, observa-se esse movimento de alteridade descontínua na instauração da FSj-Nar do ponto de centralidade da análise, no cerne do qual uma outricidade narratária exerce uma relação de determinação, tomando a representação de memória discursiva que interpela, de uma voz outra anterior e interior que diz o que está sub-reptício aos enunciados e à constituição sujeitucional da atriz.

Ademais, Rahul também exerce essa participação determinativa na construção sujeitucional de Rosa Ambrósio por meio dos espaços, em suas narrações, concedidos à voz da atriz, como se observa no excerto baixo:

E15

Ando na cama revolvida. Do alto dos travesseiros posso ver melhor o seu perfil. Que resiste como nas medalhas. Mas sem os banhos de sol, sem as massagens e duchas a pele se ressentiu, parece mais flácida. Baça. Cresce seu horror pela claridade, pela rua, *Tanta violência lá fora!*, respondeu [Rosa Ambrósio] à filha. *E depois, sair com quem? ‘Os amigos foram se afastando à medida que sua estrela começou a ficar cinzenta’*. Restou a Lili que chega de repente toda enfeitada e quer arrastá-la a um restaurante. A um cinema. *Ao teatro, nem pensar, já avisou aos que ainda fazem convites, Nunca mais piso num teatro* (p. 82. Grifos nossos)

Nas partes grifadas, a voz de Rosa Ambrósio é inscrita de maneira marcada, ressoando na cadeia enunciativa, configurando um discurso direto. Já as partes entre vírgulas, também inscrevem a voz da atriz, porém ditas com as palavras de Rahul, sendo, portanto, um discurso indireto, por meio do qual, pode apresentar a voz do outro, mas à sua maneira, crivado por suas percepções axiológicas, estabelecendo, assim, precisões e

determinação sobre o dizer da artista. Espaços que se revelam tensivo-discursivos, evidenciadores de um efeito de determinação ou controle.

Desse modo, a FSj-Nar gato Rahul exerce uma função determinativa no construir e constituir-se da atriz. Além dele, existe também um outro que influi na instauração sujeitucional de Rosa Ambrósio: a forma-sujeito personagem (FSj-Pers) Dionísia. Esta se configura, no dispositivo analítico, a outra macropolaridade vertical de ordem descritivo-explicativa que funciona enquanto um elemento que descreve e não agencia/determina, pois são em limitadas e parcas partes da narrativa que essa personagem tem voz, aparecendo apenas em lugares cedidos pelas instâncias narratárias. Muitos de seus pontos de vista e percepções axiológicas são trazidos à enunciação por outras vozes que não a sua própria, uma evidência que a instaurará enquanto um elemento vinculado a uma ordem do pré-construído, um elemento que funcionará no movimento do eixo vertical enquanto uma referência do ponto de centralidade.

Nesse sentido, essa FSj-Pers se estabelece como um partícipe que descreve e explica, justificando, esclarecendo, interpretando, por meio de seus enunciados citados por Rahul ou pela própria Rosa Ambrósio, alguns dos posicionamentos e atitudes do ponto de centralidade da análise, de forma a referendá-los.

Dionísia (carinhosamente alcunhada de Diú) é a ajudante doméstica que extravasa a relação empregado/patrão, tornando-se uma verdadeira amiga e cúmplice de Rosa Ambrósio, daí falarmos dessa FSj-Per enquanto um elemento de referência da atriz. Na verdade, é a empregada quem assume o comando da casa e da patroa, pois esta, imersa no vício do alcoolismo, não tem condição para dirigir nem a si própria. Para corroborar tais observações, citamos:

E16

Dionísia entrou com a bandeja.

— O chá saiu tarde porque o pãozinho demorou. Prova, está quente.

— Acho que não vou mais voltar lá. Na analista, Ananta, prefiro ficar falando com você, ela não gosta de mim e *você é minha amiga*. Você não é minha amiga?

— Sou.

— O amor é importante, Diú. Vamos ficar juntas sempre, você vai me proteger. (p. 131. Grifos nossos)

E17

Os passos ficaram mais próximos. Dionísia acendeu a luz.

— Queria saber se a senhora vai continuar aí no chão.

Cubro a cara com a blusa e sinto nela o perfume da véspera. Atiro a blusa longe, mas será que não posso ficar em paz? [...]

— Apaga a luz, Diú! Meus olhos, a enxaqueca...

— Cordélia ia descer e eu disse que não carecia, que a senhora estava dormindo, que estava tudo bem. *Precisei mentir*. (p. 43-4. Grifos nossos)

E18

— Queria minha filha.

— Ela saiu, a senhora esqueceu? Mudei hoje a roupa da cama e a senhora arrastando o lençol aí no chão. *Vem* tomar seu banho. (p. 46. Grifos nossos)

E19

Abro os olhos. Dionísia com seu casaco de tricô, gorro e meias de lã, está saindo. Ou chegando, nunca se sabe.

— Estava pensando. Rezou por mim?

— Rezo sempre mas a senhora precisa também se ajudar, disse *enérgica*. Tirou o lenço do bolso e limpou o nariz, está resfriada. (p. 102. Grifos nossos)

E20

— Hora de dormir, *chega* de agitação. Vai, deita. (p. 106. Grifos nossos)

E21

Dionísia olhou o relógio-pulseira [...]. Cobriu-o com o punho do vestido.

— Daqui a meia hora tem um canal que só leva programa infantil, vou ligar desde já. Tenho que sair mas não demoro.

— Outra vez?! Vocês ensaiam tanto, é pior do que no teatro, hem?!

— Faço parte do coro, *já contei isso, a senhora não escutou* (p. 132-3. Grifos nossos)

Em E16 e E17, esse clima de amizade e cumplicidade é evidenciado, pois a atriz declaradamente diz que Dionísia é sua amiga sendo confirmada por esta, e, através da asserção modalizadora destacada em E17, a empregada acolita a atriz por meio de uma mentira contada à Cordélia, condescendendo ao aleive, contra princípios que acredita, pela FSj-Nar Rosa Ambrósio.

Já nos excertos seguintes, E18, E19, E20 e E21, as partes grifadas demonstram o controle aludido que a FSj-Pers exerce, por meio do uso de formas verbais imperativas que expressam ordem e até atitudes, como na resposta enérgica que deu a atriz ou, então, na última réplica sublinhada, que constrói um efeito de rispidez e autoridade (*já contei, como a senhora não escutou?!*), mostrando o poder de comando que exerce na casa da patroa.

Sendo assim, Dionísia também se constitui enquanto uma forma-sujeito porque, assim como Rahul e Rosa Ambrósio, instaurou para si uma identidade presente-passado-futura no crivo de seus enunciados e relação com o outro. Uma negra religiosa, uma agregada preta, pobre e viúva após um mês de casada: “Só Dionísia cumpriu. Faz duzentos anos que se casou com aquele Baltasar. Que morreu um mês depois de derrame e nunca

mais mesmo” (p. 48) (F31), muito casta e direita, são alguns elementos de sua construção identitária emergidos em seus dizeres e nos dizeres dos outros.

Enquanto uma macropolaridade da hélice vertical de ordem descritivo-explicativa, a FSj-Pers Dionísia exerce influxos na construção sujeitodal da atriz, apresentando percepções que descrevem e explicam a construção e instauração de Rosa Ambrósio, instituindo-se enquanto elemento trazido à enunciação para referendar constituição do ponto de centralidade.

Dentre essas percepções, destacam-se:

E22

— Queria tanto enlouquecer, Diú, não morrer, mas enlouquecer, vou me desintegrando sem pressa, um pé no mar, outro no telhado. A cara na nuvem e o rabo só Deus sabe onde vai parar.

— *A senhora precisa trabalhar de novo, é bom ter um serviço.*

— Eles não me querem.

— Por que não? Tem muita *gente de idade que trabalha.*

Gente de idade, ah, querida Dionísia. (p. 47. Grifos nossos)

E23

— Devo estar com febre. A menopausa, você sabe.

— Mas já faz tempo que acabou, a senhora esqueceu? *Foi junto comigo.* (p. 48. Grifos nossos)

E24

Abro os olhos. Dionísia com seu casaco de tricô, gorro e meias de lã, está saindo. Ou chegando, nunca se sabe.

— Estava pensando. Rezou por mim?

— Rezo sempre mas a senhora precisa também se ajudar, disse enérgica. Tirou o lenço do bolso e limpou o nariz, está resfriada. *Precisei de dinheiro e passei na Cordélia, tudo isso agora é com o secretário dela que cuida dessas coisas.* Parece um moço bom. (p. 102. Grifos nossos)

E25

— *Cordélia mandou trancar o bar* e a senhora achou a chave. Hoje ela quis saber da senhora, não respondi porque não posso mentir. (p. 103. Grifos nossos)

Em E22, o enunciado destacado manifesta a ociosidade em que vivia a atriz. Marcando a entrega completa e total ao vício do álcool, sua decadência físico-sentimental, a perda da beleza e de seus dois homens, Rosa Ambrósio deixou o gosto pela vida, e por isso quer isolar-se do mundo: “poso de artista solitária, me deixa em paz! Até que a vontade da luta me sacode e então saio desencadeada, de elmo aceso feito Joana d’Arc, tanta certeza de vitória, tanta coragem [...] mas agora eu queria ficar deitada aqui no chão. O escuro. A trégua. Não ver e não ser vista” (p. 11) (F32). Por meio do enunciado grifado

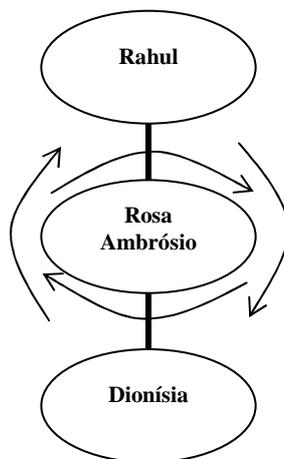
em E22, que foi estruturado pelo modalizador *precisar* instaurando um efeito de conselho, a FSj-Pers Dionísia descreve a pusilanimidade do estado da atriz, remete ao estado de ócio por que passava a artista.

Seguindo ainda em E22 e relacionando-o a E23, as formas destacadas *Tem muita gente de idade que trabalha* e *Foi junto comigo*, reforçam a idade da FSj-Nar, uma senhora idosa mas que tem força para trabalhar, assim como Dionísia, pois esta, também velha, trabalha e parece ter quase que, senão a mesma idade da artista, já que as duas tiveram a interrupção do ciclo menstrual num mesmo período. Poderia se questionar, que talvez fosse uma menopausa precoce da atriz ou de Dionísia, mas a idéia de as duas terem a mesma idade é evidenciada em várias partes da narrativa: “Devia [Rosa Ambrósio] andar pelos *cinquenta anos*, lá sei, mente a idade agora e antes, ninguém mais sabe” (p. 52) (F33), “uma preta *velha* [Dionísia]” (p. 46) (F34), partes estas que ressaltam e podem corroborar o fato de ambas serem velhas e poderem ter quase a mesma idade.

O fato de ambas serem amigas, terem a mesma idade e interrompido o ciclo menstrual na mesma época, constrói uma ratificação daquela evidência que apontamos anteriormente: a FSj-Pers Dionísia enquanto um elemento vinculado a uma ordem do pré-construído, um elemento que funciona enquanto uma referência do ponto de centralidade. Sua voz ecoa na enunciação como referendação, por meio de suas descrições e explicações, da voz de Rosa Ambrósio. Aconselhando, advertindo, explicando essa FSj-Pers, instaura-se como uma outricidade que, diferentemente de Rahul enquanto um elemento da ordem da memória discursiva em constante interpelação, acolita a construção subjetiva da atriz, descrevendo-a, mas sem exercer a determinação do gato. Dionísia não se constrói uma voz que diz o que a artista não diria, antes seus enunciados condizem com os de Rosa Ambrósio.

De fato, a empregada é uma macropolaridade descritivo-explicativa que referenda a construção da FSj-Nar da atriz, como se observa em E24 cuja passagem destacada constitui enunciados em que a FSj-Pers descreve e explica a frágil situação da FSj-Nar Rosa Ambrósio, a qual nem condição de cuidar de seu próprio dinheiro tem mais, ficando este na responsabilidade de Cordélia. Usando a expressão *tudo isso agora*, Dionísia explica que a renda monetária da atriz está inteiramente a cargo do secretário da filha. Em E25, novamente o alcoolismo é avultado, pois a dependência da artista é tamanha que foi preciso mandar trancar o bar de forma a evitar que Rosa continuasse a pegar as bebidas e as apreciasse às ocultas, conforme estava fazendo.

Dessa forma, apresentamos o movimento de construção subjetudinal das instâncias enunciativas que compuseram a conjuntura macropolar que, constituída por uma movimentação de alteridade, confluuiu em uma ordem conjuntiva (cf. apresentado na p. 89, nota 35, deste trabalho), por meio da qual os caracteres da amplitude e da abrangência discursivo-sentidural foram evidenciados. Nessa movimentação, mostramos uma ordem de injunção enunciativa em que as três instâncias subjetudinais recortadas exercem uma influência de determinação que injunge as circunstâncias enunciativas de AHN, definindo, precisando, direcionando-as para o ponto matricial do romance: as memórias de Rosa Ambrósio, que constituem o escopo da narrativa. Memórias que se estabelecem enquanto um elemento de remissão e reparaçãõ de uma atriz decadente, instaurando formas-sujeito narradoras e formas-sujeito personagens que estabelecem relações de outricidades, no crivo das quais se significam, significando o outro. Enfocamos, assim, o eixo vertical da primeira hélice do dispositivo de análise:



Eixo vertical das macropolaridades da hélice subjetudinal

Passaremos, na seção que se segue, à abordagem do eixo horizontal, mostrando a construção subjetudinal das micropolaridades de ordem do singular.

#### 4.1.2. A relação micropolar e o ponto de centralidade

As circunstâncias enunciativas de AHN giram em torno das memórias de Rosa Ambrósio, as quais, relatando a vida da atriz, seus (des)amores e, apresentando suas percepções axiológicas, constitui a narrativa principal. Porém, enredos paralelos são delineados, marginando essa narrativa principal. Estes instauram uma função de reflexo, em que histórias-dentro-da-história funcionam enquanto espelhos<sup>44</sup> que refletem “versos<sup>45</sup> e inversos<sup>46</sup>”, como por exemplo, as memórias de Rahul, narrativas dramáticas (das peças encenadas), história pessoal de cada FSj-Pers e a narrativa de suspense<sup>47</sup> fulcrada no desaparecimento de Ananta Medrado.

Ananta é a analista que mora no sexto andar do mesmo prédio em que Rosa mora. É ela quem cuida e ajuda a atriz em seus problemas psicológicos decorrentes da P.M.D (psicose maníaco-depressiva) tautócrona ao problema de alcoolismo. Constitui-se a “muleta de vidro” da artista: “Lá vou me apoiar na muleta de vidro, fico falando e quando seca o cuspe ela [Ananta] diz, Continue. Milhares de explicações que não explicam. Não sei o que essa pobre jovem pode fazer por mim” (p. 50) (F35).

Coincidindo com a condição ser “transparente e fria” tal qual o vidro, a analista instaura-se, também, uma forma-sujeito, pois construirá ao longo na narrativa sua identidade presente-passado-futura tanto em sua voz (fala muito pouco) e muito mais na voz do outro (já que é uma mulher fria e domina com maestria a técnica do silêncio, deixando, assim, os outros falarem por eles e por ela, ficando mais a cargo de ouvir). Uma FSj-Pers que se instaura enquanto uma tomada de posição do ponto de centralidade em relação à narrativa, uma outricidade que se revelará uma circunscrição discursiva da atriz, conforme veremos mais adiante.

---

<sup>44</sup> Essas relações de espelhamento serão exploradas de forma minuciosa no decorrer dessa seção, em especial na seção 4.1.3.

<sup>45</sup> Versos remetem a reflexos de um outro que se aproxima do um, sem muitas distâncias ou discrepâncias. É o outro similar do um.

<sup>46</sup> Já, inversos referem a reflexos de um outro que distancia do um, estabelecendo uma relação de contraposição/inversão. É o outro oposto do um.

<sup>47</sup> Dizemos de uma narrativa de suspense porque, conforme apresentamos na breve descrição do *corpus* (p. 84 deste trabalho), nos capítulos 14, 17 e 18 surge, na obra, índices de outro gênero discursivo, por meio dos quais características de uma estirpe policialesca ganham mais contorno em uma enunciação de caráter memorialista. Devido ao desaparecimento de Ananta, um processo de busca de pistas e resolução do mistério é desencadeado, instaurando um clima de apreensão e tensão que é próprio de narrativas consideradas de suspense.

A primeira alusão acerca de Ananta ocorre no primeiro capítulo, na voz de Rosa: “E a pequena Ananta, essa analista idiota. Técnica do silêncio mas quando ela fala é para descobrir que o mel é doce” (p. 14) (F36). Contudo sua primeira aparição realmente acontece nos quinto e sexto capítulos, cujas instâncias narratárias não são nem a FSj-Nar Rahul nem Rosa Ambrósio, mas um narrador de terceira pessoa. E assim permanecerá ao longo do romance: partes da obra que são centradas em Rosa Ambrósio, são narradas por ela mesma (cap. 1, 3, 8, 12, 13, 15, 16), as focalizadas em Rahul são narradas por ele próprio (cap. 2, 4, 7, 9, 10, 11) e as que centram em Ananta Medrado são narradas por esse narrador em terceira pessoa (cap. 5, 6, 14, 17, 18).

Assim, existe um diferencial enunciativo entre as narrativas de caráter memorial (de Rosa e Rahul) e a narrativa de suspense. Um diferencial que estabelece um efeito de distanciamento no ínterim de uma enunciação de terceira pessoa em detrimento da primeira pessoa. Um efeito instaurado em correlação com os contornos identitários da analista: Ananta também se constrói distante e impessoal. Uma virgem de trinta anos, feminista e solteira com atitudes metódicas e frias cuja história enlaça às memórias da atriz. Um enlaçamento que mostra Ananta enquanto a outricidade de Rosa Ambrósio, desejada de retornar ao que era enquanto jovem. Segura, altiva e que desaparece como os espelhos das outricidades de Rosa.

Destarte, o narrador de terceira pessoa constitui-se uma micropolaridade sujeitudinal de ordem determinativa, porém não se configurando enquanto uma forma-sujeito, haja vista que não construiu uma identidade para si, uma unidade imaginária, mas uma instância enunciativa instauradora de formas-sujeitos personagens (Ananta Medrado e Renato Medrado). Funcionará enquanto uma interpelação de Rosa Ambrósio, marcando o diferencial enunciativo aludido anteriormente que revela a alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da atriz a partir da narrativa de sua própria memória. Um narrador que se instaura um outro representativo das formações imaginárias de Rosa Ambrósio enquanto outricidade metaenunciativa.

Da mesma forma que Rahul, esse narrador, enquanto instância enunciativa, exercerá determinações sobre o ponto de centralidade, não da ordem da interioridade e anterioridade como o gato, mostrado nas análises anteriores. Mas uma força interpelativa da ordem da exterioridade que atravessará a voz de Rosa, enquanto uma interdiscursividade, levando a atriz a uma tomada de posição em relação simbólica com a outricidade construída pela FSj-Pers da analista.

Por meio de sua voz, essa instância enunciativa ecoará, polifonicamente, ao lado da voz da FSj-Nar Rosa Ambrósio e da FSj-Nar Rahul, também enquanto uma outricidade da atriz. Uma voz medianeiro-transmissora que traz vozes de uma interpelação ideológica da sociedade, da condição humana, social e profissional do ponto centralidade. Essa instância enunciativa constitui, também, vozes de uma exterioridade social, cultural, política, psicológica, que instauram a condição de vida da atriz, pela heterocronia de seu ciclo de vida, crivado pelo vício, pela patologia depressiva, pela própria auto-interpelação de censura, de não-aceitação de sua própria condição humana.

E se configura uma voz medianeiro-transmissora, conforme já apresentamos no capítulo II (nota 29, p. 61), porque tem por função manifestar os atos locutórios de sujeitos outros construídos no funcionamento discursivo do romance, dar-lhe voz entremostrando-nos suas inscrições discursivas. Esses sujeitos outros se sintetizam em duas FSj-Pers: Ananta Medrado e Renato Medrado.

Assim, pela voz dessas duas FSj-Pers e por sua própria voz, a instância narrador em terceira pessoa se constitui uma outricidade enunciativa de Rosa Ambrósio, apresentando análises avaliativas e expondo posicionamentos axiológicos da atriz.

Citamos a seguir, algumas ocorrências desse processo, agrupadas pela voz de quem enuncia e dispostas em um quadro para melhor visualização e organização:

Voz do narrador	Voz de Renato	Voz de Ananta
<p>E26 Rosa vinha às vezes com uma pastilha de hortelã que trincava entre os dentes, os óculos escuros escondendo os olhos. E ainda o gato para confundir o confundido, sua paixão. Sua culpa. Que se misturava ao ódio que sentia pelo próprio corpo, o traidor! Ele não é o mesmo, Ananta, muda depressa demais! (p. 75)</p>	<p>E27 — É uma mulher muito atraente. E inteligente, está animada com essa nova peça, vai voltar ao teatro, não? [...] Sua patroa é um ser solar, tem o sol dentro dela. (p. 217)</p>	<p>E28 Constelações de teoremas terrestres e celestes, os celestes ficavam com o professor Gregório e seus telescópios. O estranho professor Gregório formando com a atriz e a filha uma constelação rara. (p. 63)</p>

<p>E29 Dionísia lançou um olhar atento na direção de Renato Medrado que por sua vez inclinava-se para a fechadura que resistia à nova chave. Ela tirou outra chave do bolso e ele tirou um cigarro. Apertou os olhos e a boca para não rir, Rosa Ambrósio viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente, esqueceu o tornozelo afetado? Esqueceu. O que era grave para uma atriz que fingia uma torcedura. Mas se ela não estava no palco não tinha tanta importância assim, desculpou-a complacente. Bebida é o diabo... E não parecia nem um pouco abatida, ao contrário, ia firme como se fosse entrar em cena naquela hora mesmo, assim que ouvisse as três batidas clássicas, toc-toc-toc! Concentrou-se soprando a fumaça para o teto. No teatro atual ainda usavam essas batidas? Tinham abolido tudo, ia chegar o tempo em que dispensariam os atores, ficaria o som. E a imagem, como no cinema. Quis saber se o apartamento do sétimo andar continuava vago. Parece que tem um problema, não tem? (p. 217)</p>	<p>E30 — Parece que ela se dava bem com duas vizinhas, o edifício é pequeno, sete andares, um apartamento por andar na mesma coluna, Ananta ocupava o sexto. A moradora do quarto andar é a tal atriz aposentada, Rosa Ambrósio. Era paciente de Ananta, desconfio que tem problemas, alcoolismo. Fazia terapia de apoio. A filha que mora no quinto andar está fazendo um cruzeiro de luxo pelos mares do sul, parece. São muito ricas. Numa só tarde percorri todos os apartamentos ocupados e desocupados, no terceiro andar morava o secretário particular da atriz. Foi despedida. Ela não quis me receber, mandou dizer que estava indisposta, falei com os empregados. (p. 173)</p>	<p>E31 Desligou e ficou olhando a echarpe Chanel que Rosa Ambrósio trouxera. Presente de aniversário, querida, não é deslumbrante? Respondeu-lhe que o seu aniversário ainda estava longe, seria em Dezembro. Rosa pareceu não ter ouvido, Tenho mania com echarpe, tem que ser comprida e dar voltas voltas... (p. 75)</p>
--	--	---

Na primeira coluna (E26 e E29), o movimento enunciativo de determinação do narrador é marcadamente evidenciado, pois, no crivo de sua voz, expõe percepções avaliativas de Rosa Ambrósio. Em E26, primeiramente apresentando um descrição de como às vezes a atriz chegava ao consultório da analista, enuncia uma projeção axiológica marcada pela expressão *e ainda* seguida dos sintagmas nominais, interrompidos por pausas, *sua paixão e sua culpa*. Nessa estruturação, o estado de paixão ressentida de Rosa

(havia mandado Diogo embora, mas tinha se arrependido) e sua conseqüente culpa, pois fora ela a responsável pela partida do amante, são ressaltados.

Isso demonstra uma interpelação que a voz narratória de terceira pessoa exerce, porquanto ao referir-se à parêntese sentimental da atriz, paixão/culpa, associada ao ódio pelo corpo, revela intimidades da constituição subjetiva de Rosa Ambrósio. Uma artista egoísta e obstinada que não queria ceder à culpa de sua solidão, pois para ela, não havia responsabilidade alguma pela retirada de Diogo, conforme observamos em F37: “Diogo, esse foi embora *andando*. E de mal comigo, é tão antiquado dizer, ficou de mal. Ficou de bem.” (p. 11. Grifo nosso). O termo grifado demonstra que foi embora com suas próprias pernas, *andando*, sugerindo que foi por vontade própria, simplesmente pelo fato de ter ficado de mal com atriz.

Dessa forma, evidencia-se que não se sente culpada ou não quer admitir que foi responsável por seu amante ter ido embora. Mas esse sentimento de culpa lhe interpela pela voz de Rahul: “Diogo que devia acusá-la, estava bebendo demais e na bebedeira perdia tudo e culpava os outros. *Está certo, querido, bebo e perco as coisas, perdão. Volte ao seu harém, adeus!*” (p. 111. Grifos nossos) (F38) e pela voz do narrador em terceira pessoa. Ambas vozes enunciativas, que se revelam outricidades do ponto de centralidade, indicam-lhe a responsabilidade, pois como explicar essa paixão ressentida apontada em E26?

É essa culpa que ocupa os recônditos espaços de seus sentimentos, que quer ser escondida, mas forças interpelativas insistem em apontá-la. Sentindo-se solitária, segundo o narrador em terceira pessoa, o gato se constitui uma válvula de escape das carências afetivas da artista, já que ela não tem o amante ao seu lado, a quem possa acariciar e por quem possa ser acariciada. O bichano é alguém com quem pode dividir seu carinho (obviamente não o mesmo carinho que dispensaria a Diogo) e sentir-se também de alguma forma acarinhada pelas manhas e languidez do felino, e por isso o gato confundir o confundido, ressaltando o estado de perturbação e confusão em que se encontrava a atriz, conforme enunciado em E26.

Já em E29, o narrador apresenta, concomitantemente, a voz de Renato e as projeções que faz de Rosa Ambrósio, por meio das quais, evidencia o estado de dependência alcoólica e fraqueza psicológica da FSj-Nar. Por meio do enunciado *Rosa Ambrósio viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente* revela o quanto sua anterioridade artística era algo incisivo em sua

constituição sujeitudinal. Enquanto artista, vivia encenando e fingindo, sua vida era um verdadeiro teatro no qual exercia vários papéis. Por sua vida ter sido tão fingida e encenada, o álcool era algo a que recorria para alívio das tensões exercidas pela seu passado e pela anterioridade artística.

Alcól e fingimento foram os elementos que levaram o narrador a dizer do esquecimento da encenação que Rosa fazia do tornozelo torcido, *o que era grave para uma atriz que fingia uma torcedura*. Mas foi desculpada pela voz da FSj-Pers Renato, pois a artista já não estava mais no palco e a grande responsável era a bebida, *o diabo*, que acaba por prejudicar de alguma forma as pessoas. E isso demonstra uma significação dessa voz enquanto um discurso transversal que atravessa a enunciação para justificar a constituição da atriz, instaurando-se, assim como a FSj-Pers Dionísia, uma voz de referendação. Porém, uma voz no eixo horizontal da ordem singular, o que lhe credita a significação de autoridade, pois não é a atriz que traz à enunciação, antes uma instância narratária outra.

Continuando ainda em E29, mesmo imersa no vício do alcoolismo, Renato Medrado diz que *não parecia nem um pouco abatida, ao contrário, ia firme como se fosse entrar em cena naquela hora mesmo*, e como voz de autoridade e referendação, alude à conjuntura de superação pela qual a atriz estava passando nos últimos capítulos do romance, conjuntura essa que será mais explorada adiante.

Na segunda coluna do quadro (E27 e E30), o processo de determinação da constituição sujeitudinal de Rosa Ambrósio ainda continua, porém, na voz de Renato Medrado que, em E27, expressa e avulta algumas características de Rosa Ambrósio (inteligente e atraente – traços que a atriz estava recobrando nas últimas extensões da narrativas) e por isso poderia fazer sair de si o sol que estava oculto na devassidão, no narcisismo, nas mentiras de outrora e ser um *ser solar*. Como também, em E30, acrescenta que a FSj-Nar era uma atriz aposentada (algo que somente Renato diz) que sofria de alcoolismo e tratava com Ananta.

Com essas breves análises, percebe-se o ponto de centralidade se constituindo por meio de determinações: ora interpelado pela micropolaridade determinativa, ora referendado pela FSj-Pers Renato. Já a micropolaridade descritivo-explicativa, situada na extremidade direita do eixo horizontal do dispositivo de análise, a FSj-Pers Ananta Medrado – que construiu para si identidade(s), conforme alguns traços já apresentados no

início dessa seção – , instaure-se uma tomada de posição de Rosa, análise que será mais detalhada na seção 4.1.3.

É uma forma-sujeito que, assim como a FSj-Pers Dionísia, descreve, explica e até analisa atitudes do ponto de centralidade, tendo seus pontos de vista e posições axiológicas enunciados via narrador de terceira pessoa, que revela uma alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da FSj-Nar da atriz. Algumas dessas ocorrências foram dispostas na terceira coluna do quadro, no crivo das quais a analista apresenta percepções avaliativas de sua paciente.

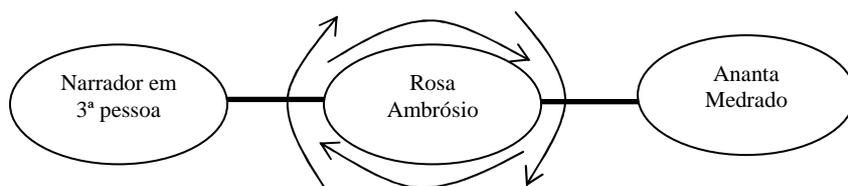
Em E28, fazendo uma combinação sêmica entre constelação e teoremas (problemas), Ananta evidencia a preocupação material de Rosa Ambrósio. Na família da atriz, constelações de problemas existiam, tanto celestes quanto terrestres, mas *os celestes ficavam com o professor Gregório e seus telescópio* (que era professor de astronomia, tranquilo, despreocupado, muito culto, e por isso os celestes eram dele: questões espirituais e idéias eram a ele que deviam ser remetidas). Já os terrestres (materiais, do mundo palpável) estes ficam a Rosa e Cordélia (problemas de alcoolismo, luxúria, devassidão, mentiras...), e por esta razão a analista estranhava uma composição (Grégorio + Rosa Ambrósio) de tal natureza, *o estranho professor Gregório formando com a atriz e a filha uma constelação rara*, um contraste absoluto do celestial com o terrestre.

Dessa forma, na voz de Ananta, revela-se a circunscrição discursiva da artista ao materialismo, a constituição sujeitucional de Rosa no imo da vulgaridade e superficialidade. Foi sempre ligada às questões corporais-estéticas, o que foi reforçado em E31, excerto em que a terapeuta descreve a mania de echarpe de Rosa, mas não as comuns, as *Chanel*, marca requintada e que esbanja *glamour*.

Com isso observou-se a movimentação micropolar da primeira hélice, constituída por uma movimentação de alteridade, porém da ordem do singular<sup>48</sup>, que também determina na construção sujeitucional do ponto de centralidade, exercendo interpelações e revelando outricidades.

---

<sup>48</sup> Conforme apresentado no capítulo III, a ordem singular, conforme Santos (no prelo), reporta à unicidade, ao irrepitível, ao involuntário, ao intravizível e ao idiossincrático.



Eixo horizontal das micropolaridades da hélice sujeitodal

E sendo da ordem do singular, mais que influxos exercidos sobre a instauração da FSj-Nar Rosa Ambrósio, constitui uma enunciação outra que atravessa a enunciação principal: a história de Ananta Medrado transpassando e traspassando as memórias da atriz. O que temos, então, é uma ordem singular interpenetrando-se a uma ordem conjuntiva, marcando a tensão decorrente da alteridade descontínua entre o narrador em terceira pessoa (a interpelação determinante) e a FSj-Pers Ananta Medrado (a tomada de posição da FSj-Nar Rosa Ambrósio) que se instaura enquanto interdiscursividade descritivo-explicativo de uma tensão enunciativa no funcionamento discursivo dessa alteridade descontínua. Essa interpenetração será analisada a seguir.

#### **4.1.3. O movimento da ordem singular na ordem conjuntiva da hélice sujeitodal**

A história de Ananta, apresentada panoramicamente no capítulo anterior (vide p. 83), situa-se, conforme já sugerimos em passagens anteriores, no entremeio de dois elementos: suspense e mistério que podem ser associados aos gêneros discursivos de enunciações policiais. Um entremeio singular que é construído no íterim da conjunção da lógica e da negação da lógica, pois o desaparecimento da analista e os esforços empreendidos por Renato e pela polícia em localizá-la instauram um efeito de expectativa que – se seguisse a lógica do gênero policial – deveria culminar numa solução do caso. Mas isso não ocorre, porque o mistério cerca as circunstâncias enunciativas de AHN, a lógica é negada – existe um gato narrador, memorialista que pode revistar suas vidas passadas e ver espectros de pessoas mortas; existe um Vizinho que se metamorfoseava em cavalo – elementos que aproximam muito mais do fantástico, do ilógico.

Assim, o mistério permanece até o final, a ponto de o romance terminar sem a solução do desaparecimento de Ananta. Para onde teria ido? Por que sua história cruzou as memórias de Rosa Ambrósio? Quem era essa analista na conjuntura memorial da atriz?

Ao apresentarmos, no capítulo dois, algumas considerações sobre a constituição de um sujeito, destacamos a questão de que os sujeitos, os sentidos e os discursos nunca estão completos ou acabados, a *incompletude* é uma condição e característica do sujeito e do discurso. Os sujeitos estão em (des)contínuo e ininterrupto processo de construção, porque são descentrados, cindidos, interpelados pelas condições de produção discursiva, dinâmicos e interativos, sendo, portanto, constituídos na interação social, situando seus dizeres em relação aos dizeres do outro. É na relação com o outro que sujeitos se constroem e instauram construções identitárias.

Seguindo essa coordenada teórico-conceitual, acreditamos poder responder a algumas daquelas perguntas, ou melhor, acreditamos expor um olhar-leitor sobre esse atravessamento singular da conjuntura micropolar nas memórias de Rosa Ambrósio.

Ficou evidenciado, em F2 citado anteriormente, que as memórias da atriz são marcadamente metadiscursivas, em que Rosa escreve seu livro “as minhas memórias, [...] As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor” (p. 38) e concomitante a esse processo, discute e rediscute o processo de escrita. Nesse processo, conforme já adiantamos no início da seção anterior, enredos paralelos são instaurados, marginando a enunciação principal que é o balanço crítico de sua vida efetuado pela artista. Esses enredos marginais instauram uma função de reflexo, em que as histórias-dentro-da-história funcionam enquanto espelhos.

Espelho, tão enigmático e aparente, é um instrumento que reflete uma imagem que parece ser fiel ao real sem o ser, pois sempre se apresenta invertido, reflete a realidade às avessas. O espelho é uma imagem obsessiva que se manifesta recorrentemente em toda a extensão narrativa de AHN. Apreendemos quarenta e uma ocorrências (conforme atesta o anexo) desse significante nos dezoito capítulos, um sinal enunciativo que revela uma alteridade tensiva e descontínua entre a FSj-Nar Rosa Ambrósio e suas memórias como o avesso de sua constituição sujeitudinal sincrônica.

Pode-se dizer que tal imagem obsessiva se restringe ao mero índice de narcisismo de Rosa Ambrósio, que era extremamente vaidosa, exibicionista e venerava sua contemplação no espelho. Entretanto, ao escrutinar todas as ocorrências que se remeteram a este elemento, a imagem do espelho vai além de ser uma referência narcísica,

constituindo-se uma representação metadiscursiva. Dizemos isso porque estruturas verbais como *olhar através do*, *olhar pelo*, *ordenar aos*, *aceitar ser o*, *enfrentar o espelho(s)* instauram uma construção para além da simples contemplação de ver-se no ou olhar-se no espelho como sinal de vaidade estética. Uma construção que diz respeito à relação que estabelece com o outro. O outro como espelho do um, refletindo suas imagens, (re)discutido pelas formas-sujeito que se instauram na narrativa.

Essa observação é marcadamente evidenciada na voz de Rosa Ambrósio: “O humor, Rosona, não perder o humor! Disse ainda [Diogo], Preciso de você para me ver melhor nas minhas fraquezas. Aceitei ser seu *espelho* deformante mas nele me via perfeita.” (p. 96. Grifo nosso) (F39). Ou então de uma forma ainda mais clara: “Sei que é um puta clichê este, mas a solidão insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no *espelho* mais próximo que é a sua medida” (p. 178. Grifo nosso) (F40).

Assim, ressalta-se o efeito que a imagem do espelho constrói: o efeito da outricidade, em que no outro o sujeito se vê ou não se vê, (des)construindo-se. A história de Ananta, embora não declaradamente, constitui um outro, um espelho que reflete o que denominamos, anteriormente, de “versos e inversos” (Vide notas de rodapé 44 e 45, p. 131), que instaura tomadas de posição do ponto de centralidade.

A analista, enquanto uma FSj-Pers, constitui um espelho no qual a FSj-Nar Rosa não se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. A atriz, em um de seus escapes elucubrativos (devaneios e distanciamentos via reflexões), quando conversava com Dionísia, relata seu pensamento: “Olho para o *espelho* que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã” (p. 145) (F41). Por meio deste enunciado, uma alusão é feita à Ananta. Alusão que se materializa no nominativo *divã*, o lugar no qual Rosa sempre se acomodava em suas consultas com a terapeuta – “Rosona sentou-se no *divã*, flexionou as pernas e enlaçou-as” (p. 124) (F42), “Rosona sentada no *divã*, Ananta sentada na sua cadeira” (p. 130) (F43) – e no modificador *geladamente* que remete à característica fria da analista.

Destarte, aludindo a essa FSj-Pers, a atriz evidencia que o espelho não reflete sua imagem, ou seja, não há um processo de identificação, porque o espelho lhe olha (não reflete sua imagem) de forma fria, julgando-a, *uma diva*, como se obervou em F41. Se não há um reflexo de verso, em que existe uma proximidade, sem muitas distâncias ou discrepâncias (não instaura um outro similar ao um), então há um reflexo de inversos em

que existem distâncias, uma relação de contraposição/inversão (instaura, em tal caso, um outro oposto do um).

É desse modo que Rosa se constrói na relação com Ananta, uma relação de inversos: a artista é expansiva/a analista é fria, a artista é devassa/a analista é virgem, a artista é narcísica/a analista é singela, a artista é superficial/a analista é profunda, a artista é machista/a analista é feminista, a artista é velha/a analista é jovem, dentre tantas outras oposições. Instaura-se uma significação que remete a uma fabulação acerca da tomada de posição de Rosa Ambrósio: a terapeuta é uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, a FSj-Nar procura pelo seu inverso, o seu avesso.

Ananta Medrado, instaurando-se um espelho da artista, na conjuntura memorial, constitui um avesso. Um avesso que é uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria de ser: jovem, bonita, inteligente. Uma posição na qual Rosa queria estar, por isso dizemos que a analista figura uma tomada de posição por parte do ponto de centralidade.

Para sustentar tal percepção analítica, citamos:

E32

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta [...] Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, [...]. Faz diferença porque sou mulher, hem?!... Nenhuma diferença, ela responde. Essa analista idiota aí em cima. (p. 20-1)

Por meio desse excerto, Rosa evidencia sua inveja por Ananta, pela sua juventude. Mostra sua vontade que a diferença de idade entre o amante e ela, uma mulher artista, não fosse tão grande. Se rala tanto de inveja a ponto de atribuir à analista o qualificador *idiota*, o que revela uma denegação de sua própria constituição de sujeito (velha decadente), reforçando sua revolta e preterição pela senilidade. A terapeuta é uma idiota, mas um idiota em cujo lugar e posição gostaria de estar.

Nesse processo de reflexos e instauração de imagens, Ananta se institui, concomitantemente, um espelho que reflete inversos e uma imagem de desejo, uma tomada de posição almejada pela atriz. No entanto, a história que tem por fulcro a figura da analista, não projeta somente imagens inversas, como também versos, estabelecendo diálogos e proximidades. Um desses reflexos de versos é o diálogo entre o desaparecimento da analista e o desaparecimento do espelho de aumento da atriz.

Conforme já dissemos mais acima, o espelho (marcador de seu narcisismo) é uma imagem obsessiva da FSj-Nar Rosa Ambrósio, que possuía em sua casa uma fatura desse instrumento – “O piso irregular de ardósia verde lembra um gramado. Brilham os frascos de cristal, os boiões de sais, os dourados dos espelhos e dentre todos o grande espelho ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura” (p. 31) (F44) – e tinha obsessão por se contemplar em espelhos, por isso em todas as partes de sua casa existia um ou vários. Quando fica velha, já desgostosa com a vida e interpelada pelo seu passado devasso, essa obsessão enfraquece e a atriz passa quase que toda a narrativa buscando (e teme encontrar) o espelho de aumento que usava para se maquiuar:

E33

Rosona veio com seu *robe d'interieur* e seu espelho de aumento que odiava mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o espelho para onde ia. (p. 26)

E34

Rosona levantou-se mas evitou o espelho. (p. 34)

E35

Estou esbagaçada, disse e examinou o meu pescoço num movimento inesperado, queria ver se eu tinha pulgas. Não tinha. Enfrentou o espelho com arrogância... (p. 35)

E36

Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu. [...] Acha o meu espelho, Diú! peço e estendo a mão. (p. 47)

E37

Rosona procurava seu espelho e um anel com uma pedra de água-marinha e que naturalmente alguém já tinha levado. (p. 111)

Assim como Ananta desaparece, o espelho some e não é encontrado até ao final do romance. O desaparecimento da analista, que se dá quando ela conhece o Vizinho misterioso que mudou para sétimo andar e, às noites, passava por um processo de metamorfose (de homem a cavalo), instaura um reflexo de verso com o sumiço do espelho da atriz. Foi a partir do momento em que Rosa também presencia atos metamórficos (Gregório transforma-se em morto, Diogo transforma-se no objeto de espera, ela transforma-se numa velha decadente...) que seu espelho desaparece. Há uma proximidade entre os eventos de desaparecimento: desaparece o espelho material sem o qual Rosa não

ficava (*o espelho dos horrores*, conforme E33) e desaparece o espelho que refletia seu inverso e sua imagem de desejo (o espelho da outricidade).

Esse diálogo revela, por meio desse desaparecimento simultâneo da analista e do espelho que não são encontrados até o final da narrativa, uma influência linguageira na discursividade em que se inscreve a tomada de posição da FSj-Nar do ponto de centralidade. Desaparece o seu eu e a projeção de seu eu, e é a busca pela sua constituição enquanto sujeito que constitui o escopo da escrita de suas memórias. Uma constituição na via da denegação de sua decadência, de sua velhice e de seu passado libertino. Um processo que se instaura na alteridade entre sua interpelação e sua tomada de posição ante sua própria condição de sujeito. Espera se constituir, reconstruindo sua condição de sujeito no cerne da escritura de seu livro memorial.

Assim, é nesse desaparecimento sincrônico o qual leva a atriz, nas últimas partes do romance, a ficar sem seus espelhos, que o seu constante processo de busca é evidenciado: um espera encontrar (espelho de maquiagem<sup>49</sup>, que representa sua condição de sujeito: antes refletia sua beleza, seu narcisismo, seu vigor natural, mas, nas condições coetâneas, mostrava-lhe a imagem de uma velha decadente que tinha perdido a beleza) e outro espera ser encontrado (Ananta, a denegação dessa condição de sujeito da artista instaurada, pois é na relação com a analista que execra o que é, buscando ser o que não é, na via da tomada de posição no lugar da terapeuta). Ambos são elementos a quem conta suas intimidades, que se constituem o imo da instauração de sua condição enquanto sujeito, mas com o diferencial de que o primeiro espelho reflete seu verso (sua condição de sujeito) e o segundo reflete seu inverso (a denegação dessa condição de sujeito).

Contudo, no ínterim dessa falta dos espelhos, um outro objeto, que apresenta características tanto do espelho dos horrores quanto da outricidade (em especial, deste) é evidenciado: um gravador, ao qual recorre, registrando nele as suas memórias, que se torna um confidente e “terapeuta”. Uma máquina fria, impessoal que coincide muito mais com atitudes austeras de Ananta Medrado, o que nos permite entrever uma materialização da imagem da analista no crivo na constituição do gravador enquanto seu outro a quem recorre para falar de sua vida e continuar a escrever, nesse caso, relatar suas memórias.

---

<sup>49</sup> Um também confidente da atriz, pois conversava com o espelho falando de sua beleza e procurando sempre, por meio dele, estar mais bela e apresentável pelos efeitos maquiadores que eram constantemente retocados, por isso nunca apartar-se dele.

Isso mostra uma evidência enunciativa dessa condição sujeito opacizada por uma denegação que se coloca enquanto alteridade descontínua entre uma interpelação do real e uma tomada de posição no real. Poderíamos, então, descrever o gravador enquanto uma outricidade reveladora da inversão de crenças na existência da própria condição de sujeito, colocada como fabulação da instauração da condição de sujeito.

Dessa forma, a história do desaparecimento de Ananta reflete versos e inversos nas memórias da FSj-Nar Rosa Ambrósio: a analista é um outro, uma tomada de posição do ponto de centralidade, uma Rosa Ambrósio às avessas e também a projeção de desejo que a atriz delinea para si. É um outro cujo desaparecimento coincide com perda de um elemento que representa o narcisismo da atriz. Um desaparecimento que reflete a perda de sua projeção de desejo (sumiu-se o espelhos dos horrores e a outricidade), e conseqüentemente, leva ao enfraquecimento da vaidade excessiva que possuía, à instauração da fabulação acerca de sua condição de sujeito.

Assim, o atravessamento da história da analista na narrativa principal instaura um efeito singular de refração, em que o curso dessa narrativa, assim como a propagação da luz, quando passa por uma interface que separa dois meios opticamente, sofre mudança da velocidade e direção (cf. CAPRA, 1989), passa por desvios e deslocamentos. Esse atravessamento se configura, pois, como sendo de uma ordem sentidural, instaurando sentidos outros nessa interpenetração enunciativa. É no interior desta que as memórias da atriz recebem e instituem construções sentidurais e sujeitiduais outras (relação de espelhamento e outricidade que revelaram versos e reversos) como também, significa a história de Ananta (reflexos sujeitiduais e materializações imagéticas da analista enquanto um outro de Rosa Ambrósio, enquanto tomada de posição da atriz).

Observando, então, o movimento dos eixos horizontal e vertical da primeira hélice, delineamos um funcionamento discursivo das produções sujeitiduais de AHN, no crivo das relações de espelhamento e das relações de outricidade. Expusemos um olhar-leitor no íterim da construção de um dispositivo de análise, mostrando uma leitura que se pode fazer de um processo de ordem singular atravessando uma ordem conjuntiva.

Contudo, essa primeira hélice que revela a construção de sujeitos na extensão narrativa do *corpus*, está em uma relação interfacial com uma segunda hélice, da ordem de uma construção sentidural e que será descrita na seção que se segue.

## **4.2. Construções sentidurais no crivo de inscrições discursivas: análise do movimento da primeira hélice e segunda hélice em sincronia**

Sujeitos e sentidos constroem-se em um movimento sincrônico de movências, deslocamentos, marcados pela incompletude. É no cerne de uma identificação com um lugar que discursos se produzem, instaurando construções subjetivas e sentidurais. Dizendo de outro modo, é a partir da inscrição discursiva que os sentidos são produzidos e estabelecidos, conforme abordamos no segundo capítulo.

O sentido não se encontra na materialidade lingüística, mas na relação desta com a exterioridade, em alteridade com a história, com a ideologia, com o interdiscurso agenciado pela memória discursiva. É no íterim do processo denominado de significância que sentidos são instaurados. Portanto, constroem-se a partir do contexto sócio-histórico e ideológico em que emerge na enunciação, na relação com o elemento imaginário que figura no processo discursivo, os lugares ocupados pelo sujeito na estrutura de uma formação social atravessada por FIs e FDs e com o já-dito sob forma de discursos outros acionados/mascarados no fio dos dizeres desse sujeito e vinculados a elementos pré-existentes no encaixe sintático em relação interfacial com os domínios do pensamento.

Sendo assim, por meio das inscrições discursivas, é possível entrever e vislumbrar o funcionamento da produção de sentidos em relação cogente<sup>50</sup> com os sujeitos sobre o qual exporemos um olhar-leitor.

Nas seções anteriores desse capítulo, ainda que veladamente, mostramos alguns desses atos de se circunscrever em um discurso e a partir dele se construir sujeito e produzir sentidos. Ao apresentar a instauração de Rosa Ambrósio, Rahul, Dionísia e Ananta Medrado, algumas inscrições discursivas foram entremostradas, as quais serão mais minuciosamente analisadas.

Balizados pelos recortes temático-operadores de significação do eixo vertical e horizontal da segunda hélice (vide apresentação no capítulo III, p. 91), centramo-nos em duas vertentes: inscrição religiosa (ordem conjuntiva) e inscrição sócio-moral das formas-sujeito (ordem singular), construídas na primeira hélice, inscrições essas cujas configurações sentidurais serão analisadas.

---

<sup>50</sup> De acordo com o que apresentamos no capítulo três, a cogência diz respeito ao *referendum* lógico de sentidos, mediante a prevalência e a eficácia de sua representação enquanto convicção prospectiva.

A FSj-Nar Rosa Ambrósio, conforme já descrita anteriormente, apresenta um caráter de idealismo espontâneo na medida em que, identificando-se com a FD da metaenunciação e tornada FSj-Nar no interior da ideologia estética da criação, tende a absorver-esquecer discursos outros instaurados pela memória discursiva no intradiscurso. Inscreve-se em lugares discursivos, no íterim dos quais enuncia e demonstra sua tomada de posição:

E38

A rua suja, o teatro sujo. A televisão. Começaram agora a usar crianças nos anúncios de máquinas, sorvetes, refrigerantes. As meninas fazendo gestos esgares sensuais de putas. Não tenho nada contra as putas mas não é um exagero tanta lição de putaria? O reino da vulgaridade. Nem quinze anos tinha Cordélia, nem quinze anos! e já começou a sair com a homenzarrada. Tudo velho. O sexo livre, abaixo as calcinhas! O louco livre, abaixo as grades! Aceito, nenhuma censura, longe de mim, hem?! Sou uma artista. Meu nome é Liberdade! bradei numa peça com a roupa da própria. Mas tenho uma modesta pergunta a fazer, será conveniente que a loucura e o sexo, fiquem assim soltos na praça? O adolescente sem estrutura, o velho sem estrutura, o povo inteiro, meu Pai. O país da imaturidade. Gregório me olhava como se olha uma criança doente, lamentando mas mantendo uma certa distância, não interferia. Diogo interferiu até demais, dava opinião em tudo, me agredia sem a menor cerimônia, Sua puritana, sua reacionária!( p. 18).

No excerto citado, a FSj-Nar inscrevendo-se na FD que chamamos anteriormente de conservadora em detrimento da FD libertista (ver p. 91-2 deste trabalho), retoma dizeres antecedentes e emergidos de um lugar discursivo: “a mídia oitentina impulsionou anúncios que exploram a sensualidade”, “a televisão, o teatro, enfim o contexto se tornou vulgar”, “a mídia está propalando lições de sexualidade”, dizeres esses que são agenciados pela memória discursiva, pois se configuram como já-ditos que são incorporados pela FSj-Nar no intradiscurso.

Trazendo esses elementos da FD libertista, a forma-sujeito se inscreve na FD conservadora (fato observado pela FSj-Pers Diogo que a acusa de puritana, reacionária), acionando e mascarando elementos do interdiscurso no nível intradiscursivo, no seio da qual se posiciona contrariamente a esses elementos, dissimulando a interdiscursividade: *Não tenho nada contra as putas mas não é um exagero tanta lição de putaria? O reino da vulgaridade.* Enunciando essa proposição em E38, a FSj-Nar mascara o elemento “A mídia exagera na sensualidade” que faz parte da memória discursiva enquanto um elemento do saber discursivo que se faz corrente na estirpe social moralizadora. Na sentença em 1ª pessoa *Não tenho nada contra as putas* interligada à interrogação adversativa *mas não é um exagero tanta lição de putaria?*, evidencia a ilusão de que esse dito provém

originalmente da FSj-Nar, ou seja, demonstra marcadamente o funcionamento do esquecimento nº1.

Com esse mascaramento, a FSj-Nar, posicionando-se na FD conservadora e crivada por influxos das condições de produção em que sua inscrição discursiva se dá/se configura – anos 80 –, estabelece uma construção sentidural, por exemplo, do termo sujo/suja. Esse termo, usado no início do excerto, reforça a posição “conservantista” da FSj-Nar, que inscrita na FD conservadora, repudia a forma pela qual o teatro, a mídia televisiva e a sociedade trata o sexo. E dizemos sociedade, porque *rua suja* não pode ser entendida enquanto uma situação empírica, mas uma situação discursiva instaurada pelo termo *rua* (os transeuntes que passam por ela), ou seja, pessoas que fazem parte da sociedade que se tornam “sujas” por explorar/conluir o sexo livre e a sensualidade e até por aceitarem o fato de *usar crianças nos anúncios de máquinas, sorvetes, refrigerantes. As meninas fazendo gestos esgares sensuais de putas.*

Essa tomada de posição, que revela uma inscrição discursiva da atriz no conservadorismo, remete à interpelação que a sexualidade exerce sobre sua construção subjetiva. Seu passado dissoluto, sua anterioridade devasso-luxuriosa a interpela, levando-a a circunscrição de um lugar que denegue todos seus atos libidinosos, refute a vulgaridade. Por isso, a FSj-Nar se indigna e considera, no intradiscorso linearizado em E38, a idéia corrente no interdiscorso da época oitentina, o mundo (mídia e sociedade) como *O reino da vulgaridade*. Como prova disso é o fato de sua filha Cordélia que ainda nem tinha quinze anos completos quando começou a sair com homens mais velhos e praticar *O sexo livre, abaixo as calcinhas*.

Por isso, respaldada em elementos interdiscursivos correntes nos anos 80, a forma-sujeito da atriz narradora faz a associação sexo/loucura (pois foi o sexo livre, libertino, sem limites, imprudente, “louco” que eclodiu a pandemia da Aids), enunciando a aproximação-trocadilho *O sexo livre, abaixo as calcinhas! O louco livre, abaixo as grades!*. Por meio desta associação, questiona, fazendo *uma modesta pergunta... será conveniente que a loucura e o sexo, fiquem assim soltos na praça?*, demonstrando novamente seu posicionamento conservador.

Nesse sentido, Rosa Ambrósio ratifica sua inscrição discursiva conservadora. Uma inscrição inversa ao posicionamento, por exemplo, de Cordélia, que está inscrita em uma posição libertina. Essa tomada de posição, por parte da atriz, não a faz ser uma conservadora, pois vai de encontro com a devassidão e luxúria em que instaurou sua

construção sujeitucional, marcando uma oposição, uma denegação de sua anterioridade. Institui, nesse ato, um efeito de remissão, por meio do qual, a artista quer delir o seu tenebroso passado, redimir-se e instaurar uma identificação outra, constituindo-se sujeito em outro lugar discursivo como forma de efetivar essa sua denegação identitária.

Contudo, não é somente essa tomada de posição no discurso do conservadorismo o índice revelador desse efeito de remissão. Esse posicionamento em relação aos valores morais/sociais, por parte da FSj-Nar que revela uma denegação identitária, estabelece uma relação de determinação com a macropolaridade da religiosidade. É na via da inscrição no discurso religioso-cristão que a atriz enuncia, remetendo-se a um passado de extrema moralidade com saudosismo:

E39

Seria bom se existissem ainda os mosteiros dos antigos monges velhinhos com suas bibliotecas insondáveis. As alquimias. Os mistérios. As freiras mais dissimuladas do que os monges encobrando os segredos na terra da horta. Debaxo das margaridinhas do jardim. As histéricas levitavam amparadas por anjos, a garganta lanhada de tanta ladainha, os joelhos ulcerados nas penitências. *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.* (p. 37)

Aludindo a alguns elementos do passado como os mosteiros, símbolo de consagração, pureza e moral, a FSj-Nar ressalta o conservadorismo puritano dizendo que *seria bom* a existência desse valor em um país da imaturidade.

Ainda em E39, uma citação em itálico marca a inscrição da voz do canto litúrgico católico *Agnus Dei*, o qual é cantado ou recitado no início da repartição do pão eucarístico em serviços religiosos do catolicismo. Essa parte do canto inscrita na enunciação da atriz pode ser traduzida da seguinte maneira: “Cordeiro de Deus, tirai o pecado do mundo, dai-nos a paz”, o que confirma e assevera as palavras de Rosa Ambrósio, pois considera o mundo (inscrita na FD conservadora) decadente, mergulhado na imaturidade e absorvido na imoralidade, a ponto de dizer que sua época é “O Século Pornográfico. E Gregório falava no próximo Século Metafísico, o pobrezinho.” (p. 37) (F45). Por isso traz ao intradiscorso uma voz outra, marcada lingüisticamente no fio do discurso, para dar suporte e assinalar sua identificação-pertencimento à FD conservadora. Revela assim, sua inscrição no discurso religioso-cristão, pois, diante de tal situação do mundo, o que pode ser feito é rogar para que “o Cordeiro de Deus” tire o pecado, a imoralidade e traga a paz.

Dessa forma, demonstra-se que é no cerne da religiosidade que sua inscrição conservadora é evidenciada e explicada por meio da metaenunciatividade no crivo da qual

o romance foi escrito. É trazendo o dizer do outro para, ao circunscrevê-lo, afirmar-se como um. Dizendo de outra forma, é marcando, no dizer, o outro (voz da religião) de forma explícita para garantir, asseverar o seu dizer, que a atriz se afirma enquanto *um* (uma “pessoa” casta, conservadora e cristã, elementos indiciadores e instauradores da unidade imaginária e identidade da personagem Rosa Ambrósio).

Sendo assim, por meio da discussão, até esse ponto, arrolada, observamos movências sentidurais da ordem conjuntiva da segunda hélice do dispositivo analítico-metodológico na constituição do ponto de centralidade sujeitucional, Rosa Ambrósio: a macropolaridade temático-operadora ‘religiosidade’, determinando valores morais/sociais, no crivo da metaenunciação construída nas memórias da FSj-Nar da artista.

Se Rosa se inscreve em discursos da ordem da religião cristã, a sua outricidade co-narradora que se instaurou enquanto forma-sujeito, o gato Rahul, na condição de macropolaridade determinativa e memória discursiva em contínua interpelação, o faz opostamente. Inscrevendo-se em um lugar de agnóstico: “Um gato memorialista e *agnóstico*” (p. 115. Grifo nosso) (F46), “*Não acredito em Deus*” (p. 136. Grifos nossos) (F47), o gato marca sua tomada de posição e identificação com a FD ateísta-agnóstica (formação discursiva que regula o lugar no qual sujeitos assumem não ter conhecimento da existência de deuses e não ter fé na existência de qualquer um).

Essa inscrição discursiva da macropolaridade determinativa da hélice sujeitucional, enquanto memória discursiva que interpela Rosa Ambrósio, revela a tomada posição que, no passado, a atriz realizou. Foi uma pessoa devassa, libertina que teve vários homens a seu dispor. Uma pessoa vaidosa, egoísta, invejosa, fingida, superficial que não observou condutas, valores sócio-morais e, portanto, não seguiu preceitos religiosos cristãos quer sejam, humildade, temperança, amor ao próximo, fé, para citar alguns.

Nesse sentido, a inscrição de Rahul se coloca como interpelação, mostrando o lugar onde o passado da atriz tomou posição: um lugar em cujo interior não tem crença, não se segue preceitos religiosos e, por isso, possibilita viver tal como se queira, sem se esbarrar em limites de moral e conduta estabelecidos por uma crença religiosa. Pode-se viver libertinamente, despojadamente como a artista viveu, tendo vários homens, sendo narcísica, invejosa, falsa, o que revela a anterioridade de Rosa Ambrósio numa circunscrição discursiva do ateísmo agnóstico, pois se ela cresse realmente em Deus, do Cristianismo, seu passado não teria sido tal como foi.

Já a FSj-Pers Dionísia (macropolaridade descritivo-explicativa) inscreve-se na mesma FD religiosa-cristã que Rosa Ambrósio, porém sua inscrição revela muito mais fé e dedicação. Dizemos isso, porque a empregada é extremamente religiosa, crente e rezava todos os dias. É um outro que revela um pré-construído que referenda a construção subjetudinal da atriz. Um espelho que reflete versos de sua constituição enquanto instância enunciativa subjetudinal FSj-Nar, conforme ela mesma diz: “ah, querida Dionísia. Meu *espelho* verdadeiro”. (p. 47) (F48). Um espelho verdadeiro que referenda a inscrição da atriz no lugar discursivo de devota e crente de Deus, pois ambas falam muito de sua crença na religiosidade do cristianismo, por exemplo, como em E24 citado anteriormente, quando a artista pergunta a empregada *Estava pensando. Rezou por mim?*, porque cria nas orações de Dionísia, mesmo que ela, uma alcólatra e decadente atriz, não rezasse freqüentemente.

Destarte, a inscrição discursiva da empregada, difere, embora circunscrita à mesma FD religiosa-cristã (formação discursiva que regula o lugar no qual sujeitos crêem no cristianismo, compartilhando da mesma crença), da inscrição de Rosa, pois esta apenas crê, mas não segue os preceitos e doutrinas tão de perto quanto Dionísia. Mesmo se diferindo, a negra crente recebe a significação de pré-construído que referenda a crença da artista porque crê em Deus, o que revela uma tensão discursiva com a interpelação da memória discursiva figurada por Rahul. Uma tensão que constrói um efeito de denegação, pois na via de Dionísia, a atriz novamente denega sua tenebrosa anterioridade.

Já na micropolaridade em que situa o outro espelho do ponto de centralidade subjetudinal, o não-lugar é a inscrição de Ananta. Imparcial, fria e distante, a analista não transparece de qual lugar religioso fala. Enuncia a partir de uma a-religião, instaurando o inverso de Rosa Ambrósio, a projeção que gostaria para si. Se Dionísia representa o pré-construído por meio do qual referenda sua crença em Deus, a analista se constitui o lugar desejado pela atriz: a inscrição a-religiosa, em que não se segue uma religião, mas “o *Carpe Diem!* Ordenei [Rosa] aos espelhos. A colheita imediata.” (p. 177) (F49). O “colha o dia” como o presente, aproveitar o presente, viver o hoje. Como se a vida fosse um fruto maduro que amanhã pode cair ou estar podre, conforme sugere *colheita* em F49, não pode ser economizada para amanhã, o presente deve ser aproveitado, colhido em imediato. Por isso ordena aos espelhos, às outricidades as quais refletem seus desejos, suas projeções almejadas, que colham o dia (*Carpe diem*), aproveitem o dia, sua preocupação com o presente.

Nesse sentido, inquietações, por exemplo, com preceitos religiosos deveriam ser deixadas, pois o que importa é o presente. Essa é uma projeção que Rosa constrói por meio de seu espelho Ananta Medrado: uma tomada de posição em um lugar a-religioso, o que instaura um outro efeito de tensão, pois, se pela empregada referenda sua crença em Deus, pela analista reflete a inscrição que parece estar, o que reforça a interpelação contínua da memória discursiva representada por Rahul. A atriz pode até crer em Deus, mas não segue a doutrina religiosa, é como se não tivesse uma religião, fosse a-religiosa, crendo apenas na divindade, mas deixando a prática e os ensinamentos de lado, como se observa pela voz de Diogo citada pela FSj-Nar do gato: “Essa sua vaidade é inacreditável. Se você conseguisse pensar menos em si mesma, entende? não pode ser bom viver assim em estado de apoteose mental, *fala tanto em Deus, já leu o Eclesiastes?*” (p. 27. Grifos nossos) (F50)

Desse modo, o que fica evidenciado é a crença em Deus e a inscrição no lugar cristão que marca a religiosidade enquanto um elemento determinante na concepção de valores sócio-morais da atriz expressa em suas projeções axiológicas. Observando essa descrição, perguntamos: O que representa essa religiosidade em relação determinativa com valores sociais/morais no escopo da metaenunciação? Por que a religiosidade está tão presente nos metaenunciados da FSj-Nar Rosa Ambrósio?

Fazemos essas perguntas que pretendem construir percepções interpretativas porque, como alude Pêcheux (2006, p. 57), quando nos inscrevemos no campo teórico da Análise do Discurso, situamo-nos na relação interfacial descrição/interpretação em que “através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posições [...], como efeitos de identificação assumidos e não negados”. Por isso sempre perguntamos sobre as significações, sobre os efeitos, afinal de contas não estamos lidando com a materialidade lingüística em si e sobre si mesma. Pelo contrário, nos propomos a analisar o discurso, os processos discursivos que se desenrolam sobre essa base material, os efeitos de sentidos que são provocados por essa materialidade, ou seja, descrevendo e interpretando, concomitantemente.

Assim, a religiosidade, enquanto uma regularidade na extensão narrativa do *corpus*, mais que um marcador da inscrição da forma-sujeito Rosa Ambrósio na formação discursiva conservadora e religioso-cristã, que determina o posicionamento no lugar discursivo do conservador em relação aos valores morais/sociais, constitui-se um significativo elemento na construção subjetiva da atriz. Um elemento que se instaura no

processo de significância do funcionamento discursivo enquanto uma representação do resgate da auto-estima, uma representação da moral individual e um resgate da divindade por parte do ponto de centralidade da primeira hélice.

É uma representação do resgate da auto-estima porque, é por meio dela, que a FSj-Nar atriz busca redimir-se de sua anterioridade narcíseo-luxuriosa e resgatar-se da decadência. Segundo ela, “Minha pele amoleceu mas a sua é tão rija. Murchei, hem?! Rosa Despetalada, sua criada, direi a Deus quando for me apresentar. Você acha que vou pro céu, Diu? (p. 104) (F51) e somente a partir da constatação de seu “fenecimento” com o avançar dos anos é que passou a se preocupar com a religiosidade *Você acha que vou pro céu, Diu?*. Essa constatação colaborou para que Rosa Ambrósio mergulhasse em um processo de P.M.D (psicose maníaco-depressiva), pois não tinha a beleza de outrora, baixando sua estima e fazendo-a sofrer de depressão.

Mas essa crise que culminou na P.M.D não é proveniente pura e simplesmente de um sentimento individual da atriz, mas uma subjetividade construída pela exterioridade. Conforme vimos anteriormente, na análise de F12, p. 109, na sociedade oitentina, a mídia, enquanto um aparelho ideológico, promove a supervalorização da imagem, da beleza exterior, ressaltando um padrão/modelo a ser seguido. Ações que foram tomadas sob os influxos ideológicos do neoliberalismo que reforçava a individualidade, a competição, a expansão do mercado econômico.

Dessa forma, nos influxos ideológicos dessa exterioridade, a FSj-Nar Rosa Ambrósio não podendo mais ter a beleza e alcançar o padrão de beleza lhe era “oferecido”, imerge na P.M.D, pois revolta-se contra a natureza, não querendo se sucumbir aos efeitos do passar de tempo. Por isso, vê-se *uma frágil mulher cheia de carências e aparências* que está *dobrando o Cabo da Boa Esperança*, ou seja, perto da morte, como já citado anteriormente em F6.

Conforme já dito e mostrado anteriormente na seção 4.1.1., a velhice é, na tomada de posição da atriz, algo que deprecia o ser humano, tornando-o decadente e debilitado. Assim, não podendo mais estar nos moldes ideológicos do paradigma do belo, pois já estava se tornando uma Rosa Despetalada, Rosa Ambrósio busca na religiosidade uma inscrição discursiva outra que lhe traga a auto-estima: “Respondo agora, eu não sei nada. Sei que o corpo é do Diabo, porque foi depois que rompi com meu corpo que me aproximei de Deus” (p. 50) (F52).

Isso revela que a FSj-Nar se inscreve no discurso religioso como uma forma de desvencilhar-se da decadência – que em grande extensão da narrativa é descrita e execrada – na qual estava soçobrada e recobrar sua estima de outrora.

Um outro sentido da religiosidade determinando, no ínterim do processo da significância, os valores sociais/morais de Rosa Ambrósio é o resgate da moral individual, pois tendo uma vida devassa e de luxúria, a FSj-Nar vê na inscrição religiosa uma forma de se eximir.

#### Segundo a FSj-Nar Rahul

E40

Relaxada e beberrona, continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais, veste a primeira peça que tira da gaveta. Uma bruxa seduzindo o tempo [...] Rosona é irresponsável (p. 89)

Nessas palavras nota-se a interpelação da anterioridade da artista, permeada de irresponsabilidade e luxúria (tinha um marido e um amante) além de ser, já citado em F8, “Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada...” (p. 92). Por isso, para redimir-se de seu passado, a religiosidade era inscrição discursiva possível que, a fazendo se hermetificar no conservadorismo, isentar-se de sua devassidão.

Além dessas duas construções sentidurais, levantadas acerca da religiosidade na instauração de Rosa Ambrósio, enquanto uma instância enunciativa sujeitidual forma-sujeito narradora de suas memórias – resgate da auto-estima e resgate da moral individual –, podemos levantar uma terceira, o resgate da divindade, enquanto elemento de fé que baliza o recobrimento de sua auto-estima e moral individual.

A atriz freqüentemente traz Deus e o chama em seus enunciados, como em F53: “Ô! *meu Pai*, estão acabando com eles. Bebo depressa, que *Deus* salve os índios. Que *Deus* salve as árvores, quilômetros de verde queimando com os bichos” (p. 38. Grifos nossos) ou então em E41:

E41

Ô *meu Pai*! eu Vos agradeço de coração leve e penso uma coisa que talvez seja importante, penso que *Deus* precisa de nós assim como somos, contraditórios, confusos na nossa pureza-impura porque é na desordem que *Ele* se ordena e nos ordena, é neste caos de afinação-desafinada que *Ele* se realiza na perfeição (p. 179. Grifos nossos)

Nesse ato de trazer e chamar, marca-se a crença da atriz em Deus, como também evidencia a relação que estabelece com a divindade: crê porque Deus precisa dela como é, nesse entremeio da pureza-impura, conforme enunciou em E41. Assim, não precisa mudar, seguir tão de perto preceitos e doutrinas que a confinem. É na contradição e desordem que Deus também se ordena, portanto, precisa da artista nessa aparente pureza que se mostra impura, marcada pela lascívia, devassidão, pelas mentiras, pelos fingimentos, enfim pelo narcisismo. Se se ordena, a divindade também a ordena, o que instaura um efeito de justificação, pois teve que ser imperfeita, ter um passado dissoluto para que Deus a consertasse, afinasse-a, ordenasse-a.

Destarte, a atriz justifica veladamente sua anterioridade por meio do resgate da divindade e no crivo de sua inscrição religiosa aceita a velhice e faz as pazes com seu corpo, no antepenúltimo capítulo do romance, concretizando o que disse em F52, citado anteriormente: *Sei que o corpo é do Diabo, porque foi depois que rompi com meu corpo que me aproximei de Deus.*

Esse momento de aceitação, que marca a conjuntura de superação a que nos referimos quando da análise de E29 (na p. 136 deste trabalho), está descrito no excerto abaixo:

E42

Fiz as pazes com meu corpo porque fiquei com pena dele, faz o que pode para me agradar, para corresponder, consegue? Fico comovida, tantos anos de luta, quase sessenta e esse corpo ainda de pé, perdendo um pouco o equilíbrio mas de pé o pobrezinho. Estou quase chorando de emoção mas reconheço que é um corpo ligeiramente fatigado, hem?! (p. 178-9)

Foi na via da religiosidade, que resgatando Deus (rompendo com seu corpo, com vaidade estético-corporal), resgatou sua auto-estima (ficou comovida, emocionada e reconheceu que mesmo frágil, ainda estava de pé, viva) e sua moral individual (era uma pessoa próxima de Deus, que mesmo tendo um passado reprovável, a divindade precisou dela dessa maneira para se ordenar e ordená-la).

Assim, a religiosidade é um elemento macropolar da ordem conjuntiva que exerce uma função de determinação sobre os valores sociais/morais determinando-os, indicando-os, direcionando-os, especificando-os para, seja de uma forma ou outra, tendo por crivo a ideologia cristã. É um elemento que exerce incisivos influxos na constituição subjetiva de Rosa Ambrósio no crivo da centralidade sentidural dos valores sócio-morais da segunda hélice, pois marca e estabelece significações das concepções e inscrições discursivas da

atriz frente aos posicionamentos referentes à moral, à conduta, enfim aos valores sociais. Instaure uma circunscrição da artista ao lugar de conservadora e crente em Deus que, nos últimos capítulos de suas memórias, consegue aceitar seu corpo tal como é.

Contudo, não é somente a religiosidade o elemento que exerce uma função de determinação sobre a construção subjetiva da atriz no imo dos sentidos. Existe um segundo elemento, este micropolar da ordem singular: a anterioridade artística que determinou e determina singularmente a constituição de Rosa Ambrósio. Constitui-se um elemento da ordem do singular, porque na sua idiossincrasia exerce influxos revelando o que escapa ao sujeito: sua fragmentação e sua amalgamação. É no cerne de sua anterioridade artística, representando os papéis encenados, que seu passado se configurou e seu presente, descrito e instaurado nas memórias, também se configura com relação aos valores sócio-morais.

No excerto abaixo, esse processo de determinação dos valores sócio-morais pela anterioridade artística é evidenciado:

E43

Bebo devagar. O pano baixa devagar. Desconfio que essa idéia narcisista já andou numa peça, eu já sabia o nome da peça, enfim milhares de pessoas banais já falaram nessa banalidade. Um dia eu fico na praia. Mas fui verdadeira. Assumi minhas curtas verdades, assumi minhas mentiras compridíssimas, assumi fantasias, sonhos — como sonhei e como sonho ainda! Principalmente assumi o meu medo. Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias. Que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais e provocadas, ah! um cansaço. Por que ficar sabendo tudo se não posso fazer nada? [...] Não tenho culpa se tomei horror pelo horror conformado. [...], ah! querido Gregório, perdão, mas não suporto mais tanta miséria, merda! Fui batizada, catequizada, conscientizada e tudo isso para ter a certeza de que não sou Deus e mesmo que fosse. Estou ciente, e daí? Não, não adianta se revoltar, Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre. (p. 10)

Este parágrafo é apresentado imediatamente após a FSj-Nar mostrar o início de suas memórias em que ressalta Diogo como seu espelho, no qual “eu via minha beleza refletida nos seus olhos” (p. 10) (F54). Por meio deste enunciado em F54, que se faz preambular na narrativa, um efeito de presunção é construído e demonstra a inscrição discursiva da atriz em um lugar narcísico: considera-se muito bela, porque via sua beleza em Diogo. Pode parecer uma idéia muito narcisista para um início de memórias ao dizer de sua beleza estampada no olhar do amante. Mas, segundo a atriz, já esteve presente em uma das peças

encenadas por ela cujo nome não se lembra. É uma idéia muito corrente a ponto de ser trivial, banalidade, pois *milhares de pessoas banais já falaram nessa banalidade*, e banal, entendido não no sentido de vulgar, mas comum.

Quando esse dizer é seguido pela proposição *Um dia eu fico na praia*, a FSj-Nar deixa-nos entrever seu desejo de insígnia. Dizemos isso porque, ao propor um início em que está presente o narcisismo e ter encenado uma peça com o mesmo tema, ela se torna uma pessoa comum, juntando-se aos milhares de pessoas banais. Existem milhares de pessoas vaidosas e exibicionistas que fazem questão de louvar sua beleza. Porém, quando enuncia *um dia*, evidencia esse desejo aludido, pois um dia ficará na praia, não em um lugar espacial-concreto, mas em uma área, um lugar especial repercutente de insígnias, distinguindo-se da banalidade, o que reforça a sua vaidade e seu forte sentimento narcísico.

Continuando ainda em E43, demonstra-se que mesmo se incluindo no vasto grupo de pessoas comuns que fazem uso do sentimento de Narciso, ou seja, são vaidosas, Rosa Ambrósio apresenta um diferencial, instaurando novamente o efeito de insígnia: foi verdadeira, pois, ao dar vazão ao narcisismo, assumiu suas curtas verdades, as compridíssimas mentiras, as fantasias, os sonhos e principalmente o seu medo nessa peça teatral, elementos esses que exerceram influxos em sua vida, porque conjuntamente *instauraram um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias*, culminando em mudanças, interferências nos valores sociais da atriz. Ela tomou aversão pelo horror conformado e prefere ficar alienada às desgraças humanas, pois nada pode fazer para mudar. No âmago da mentira, fantasias e sonhos que projetaram evasões ao real de sua vida, que instauraram fugas da realidade pela via das encenações, tornou-se uma alienada. Uma pessoa que era indiferente aos problemas alheios, conforme demonstra a questão por ela enunciada *Por que ficar sabendo tudo se não posso fazer nada?*.

É por essa alienação associada à velhice e ao seu passado dissoluto que a FSj-Nar chegou a decadência, que se constitui a micropolaridade descritivo-explicativa do eixo vertical da segunda hélice. Na via da decadência se descreve e explica porque Rosa Ambrósio se inscreveu no lugar discursivo de conservadora, devota de Deus, alienada a problemas alheios, inscrições que remontam para os valores sócio-morais de sua construção sujeitucional. É porque se tornou idosa, perdeu a beleza de outrora e seu passado se mostrou uma força interpelativa, que se instaurou decadente: uma velha atriz aposentada sofrendo de P.M.D, alcoólatra e solitária que recorreu à escrita de suas memórias para reaparecer, remir-se e instaurar, por meio de suas inscrições discursivas, uma construção

sujeitudo outra, um processo de identificação outro: uma pessoa conservadora, religiosa, arrependida, redimida que estava, por meio das pazes que fez com seu corpo, revivendo, levantando do processo de decadência em que estava imersa.

Com isso, observa-se o movimento de alteridade proposto na segunda hélice da quintessência epistêmico-analítica: a anterioridade artística determinando os valores morais/sociais explicados pela decadência. Várias foram as peças encenadas pela FSj-Nar Rosa Ambrósio que de alguma forma influenciaram sua vida e, por isso, ela faz questão de enunciar e entremostrear tais influências, comentando os influxos instaurados, como nesse trecho:

E44

Enfim, não tem importância, cumpro minha vocação, fiz o que pude. Ao contrário de Cordélia, pobrezinha. Minha filha, minha filha!, eu gritei do alto do penhasco, era uma tragédia grega e meus vestidos despedaçados na ventania. Queriam que eu descesse do pedestal, pronto, desci, estou aqui no chão. Fecho os olhos e vejo minha filha passar boiando no rio do supérfluo, da espuma, cheguei a pensar que fosse ficar uma tenista, ganhou aí umas taças. E não aconteceu nada, zero. (p. 11)

É observado, nesse trecho, o entrelaçamento da anterioridade artística à vida da atriz, em que as linhas limítrofes entre teatro e realidade da atriz tornam-se muito tênues. A FSj-Nar mostra que fez o que pôde para sua filha, para que fosse alguém na vida, talvez uma tenista, mas esta não lhe escutou, pois Cordélia passou a levar uma vida devassa ao lado de homens mais velhos. Com isso, sua filha adquire as formas de uma personagem que fora sua *filha* em uma tragédia grega<sup>51</sup> e morrerá, pois, para a atriz, é como se Cordélia tivesse morta. Enquanto mãe, não considerava as atitudes da filha dignas, não aprovava a vida libertina. Talvez preferisse a morte de Cordélia a vê-la na luxúria e devassidão dos relacionamentos com homens de idade muito além da juventude da filha.

O teatro, dessa forma, instaura um lugar de construção e constituição, também, de Rosa Ambrósio, que enquanto um sujeito descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção discursiva, dinâmico e interativo, constituído na interação com o outro, foi no palco que se sentiu única e completa: “Só no palco, não é estranho? sempre fui inteira.” (p. 143) (F55).

---

<sup>51</sup> Essa tragédia grega sugere muito a peça shakespeariana *Hamlet*, mesmo que saibamos que se trata de uma tragédia inglesa, em especial, a cena de afogamento da personagem Ofélia. Até permite uma aproximação entre os nomes Cordélia e Ofélia, o que reforça o enlaçamento do teatro e a realidade de Rosa Ambrósio, pois em E44 a FSj-Nar parece transparecer o desejo de que sua filha antes tivesse passado pelo processo de Ofélia, ou seja, morrer do que vê-la levando uma vida libertina ao lado de homens velhos.

Sua anterioridade artística exerce, então, determinações sobre sua constituição, em que constrói um efeito de unidade, pois é na atuação que se sente inteira, assumindo tanto suas verdades, como também suas mentiras; assumindo fantasias, sonhos e, principalmente o seu medo, conforme apresentado em E43. Mas no seu real, é fragmentada, constituída por partes dos papéis encenadas, pelos quinhões das fantasias vividas no palco, o que mostra também um efeito de fragmentação da anterioridade artística.

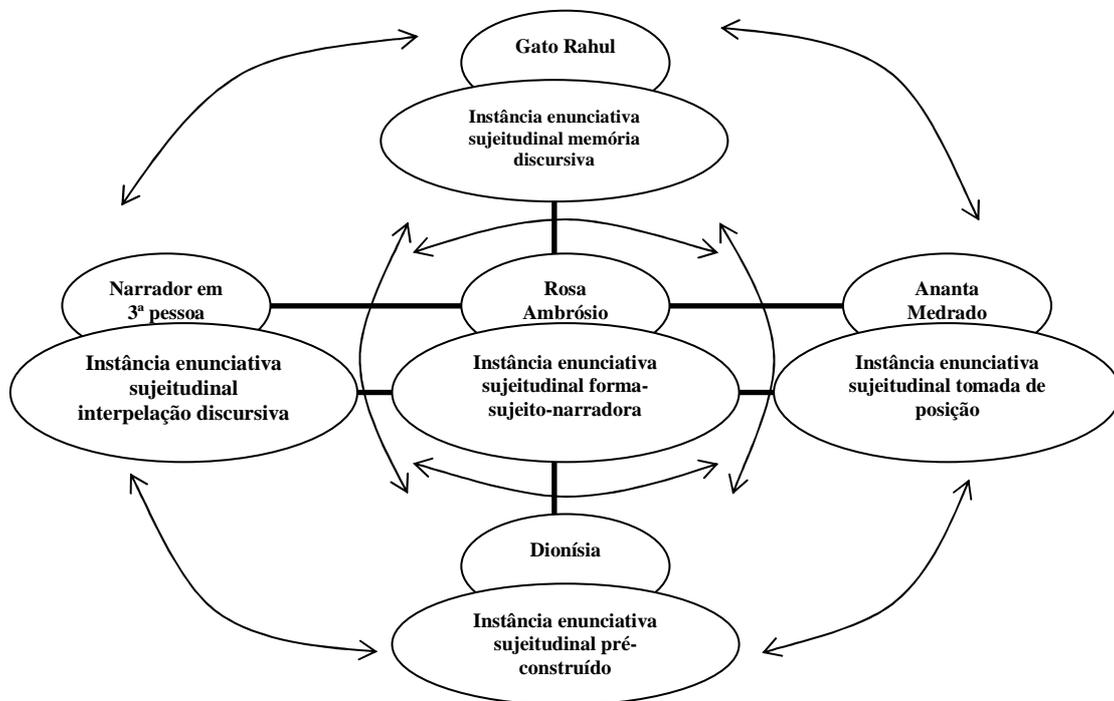
Destarte, este é o processo que entendemos estar instituído ao longo do romance: a constituição de formas-sujeito no crivo de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos imbricados no intradiscorso em relação dialógico-polifônica, o que as fazem constituírem consciências autônomas, pois têm voz próprias e significando, significam-se, construindo assim identidades presente-passado-futuras.

Constituindo consciências autônomas, tanto as formas-sujeito narradoras quanto as personagens se instauraram em uma relação similar a das personagens de Dostoievski, ou seja, no crivo da polifonia, enquanto vozes que se disseram por si próprias e se significaram na relação com outro, em que nenhuma preponderou sobre a outra, configurando-se, portanto, em uma relação de plenivalência, o que confirma nossa primeira hipótese levantada. E se construindo formas-sujeito que no imo do efeito de unidade estabeleceram suas identidades, comprovou-se nossa segunda, terceira e quarta hipótese.

Ao descrever e analisar a construção dessas formas-sujeito o fizemos por meio de suas inscrições discursivas, mostrando e interpretando os lugares nos quais se circunscreveram e as tomadas de posição por elas empreendidas, revelando o olhar-leitor que lançamos sobre a obra. Isso revelou um funcionamento da discursividade literária produzida na materialidade lingüística de AHN, o que corrobora a última hipótese de nossa pesquisa. Um funcionamento que foi suportado pelo dispositivo metodológico da quintessência em duplo hélice, no ínterim do qual demonstramos que sujeitos e sentidos são produzidos em um movimento horário e anti-horário de um eixo vertical e um horizontal de operadores epistêmico-analíticos, recortados nos crivos dos critérios da regularidade e recorrência.

Foi no cerne de relações de espelhamento refletindo versos e reversos e relações de outricidade refletindo um outro eu e uma projeção de um eu, que as formas-sujeito, no âmago de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos, imbricados no intradiscorso em relação dialógico-polifônica, constituíram-se. Relações de espelhamento e relações de outricidade que nos fizeram a vislumbrar um funcionamento discursivo pelo

movimento de alteridade entre duas hélices resultantes que representam dinamicamente o olhar-leitor que estabelecemos em nossas análises:



Hélices R: Movimento de produção discursiva d'As horas nuas

Entendemos que no movimento do funcionamento enunciativo no sentido horário da hélice 1 de ordem sujeitidual (apresentada na p. 88 deste trabalho) em alteridade com o funcionamento da hélice 2 de ordem sentidural (apresentada na p. 91 deste trabalho), no imo do processo da significância, o ponto de centralidade se constituiu em um complexo e dinâmico *continuum* de relações com formas-sujeito outras, instauradas na enunciação literária do romance de Telles. Formas-sujeito essas que representam e se significaram enquanto instâncias enunciativas sujeituidinais, conforme conceito apresentado no segundo capítulo, p. 52. Formas-sujeito que estabeleceram relações de espelhamento e outricidade com Rosa Ambrósio, a centralidade epistemológica da análise, que se constrói enquanto uma instância enunciativa sujeitidual forma-sujeito-narradora de suas memórias. Uma FSj que instaura uma imagem singular: uma atriz alcoólatra, decadente e solitária que escreverá suas memórias para reaparecer na calçada da fama. Ocupando o lugar de escritora de suas memórias, acredita dominar e construir sentidos como lhe convém,

porque, afinal, rever seu passado, examinar e avaliá-lo, refletir sobre seu presente e projetar seu futuro constituem o escopo dessa escritura.

Escrevendo essas memórias, formas-sujeito outras são construídas, as quais representam e exercem influxos discursivos sobre a construção sujeitucional do ponto de centralidade.

No crivo da análise que expusemos sobre funcionamento discursivo de AHN, o gato Rahul, enquanto macropolaridade teórica determinativa figurou a memória discursiva da atriz em constante interpelação. Uma força impulsora que interpela, uma voz outra anterior e interior que diz o que está sub-reptício aos enunciados e à constituição sujeitucional de Rosa Ambrósio. Diz o que a artista não diria ou traz à tona o que ela gostaria de deixar nos mais recônditos espaços de seu passado. Estabelece-se uma relação de outricidade em alteridade descontínua com o ponto de centralidade, construindo-se uma consciência outra da atriz que traz um passado que quer ser esquecido, mas que, no âmago dessa voz narratária e polifônica, interior e anterior a voz da FSj-Nar da atriz, manifesta-se e coloca-se provocador ante o presente de Rosa.

Já Dionísia, ocupando a macropolaridade teórica descritivo-explicativa, constituiu-se como instância enunciativa sujeitucional vinculada a uma ordem do pré-construído, um elemento que funciona enquanto uma referência do ponto de centralidade. Sua voz ecoa na enunciação como referendação, por meio de suas descrições e explicações, da voz de Rosa Ambrósio. Aconselhando, advertindo, explicando, a empregada se instaura enquanto uma outricidade que, diferentemente de Rahul (elemento da ordem da memória discursiva em constante interpelação), acolita a construção sujeitucional da atriz, descrevendo-a. Dionísia não se instaura uma consciência da qual emana uma voz que diz o que a artista não diria, antes seus enunciados condizem com os de Rosa Ambrósio.

Esses elementos do eixo vertical, da ordem conjuntiva, marcaram a força impulsora da interpelação na produção de sentidos e sujeitos na memória.

No eixo horizontal, o narrador em terceira pessoa, enquanto micropolaridade teórico determinativa, não se constituiu uma forma-sujeito porque não construiu para si identidades ou processos de identificações. Mostrou-se uma interpelação de Rosa Ambrósio, marcando o diferencial enunciativo entre as memórias da atriz e narrativa de suspense de Ananta que atravessou significativamente a narrativa memorialista. Na verdade, marcou a alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da atriz a partir da narrativa de sua própria memória. Um narrador que se instaurou um outro

representativo das formações imaginárias de Rosa Ambrósio enquanto outricidade metaenunciativa; uma força interpelativa da ordem da exterioridade que atravessou a voz de Rosa, enquanto uma interdiscursividade, levando a atriz a uma tomada de posição em relação simbólica com a outricidade construída pela FSj-Pers da analista.

Na extremidade direita, Ananta Medrado, ocupando a micropolaridade teórico descritivo-explicativa, constituiu-se a instância enunciativa sujeitucional tomada de posição. Instaurou-se um espelho no qual a FSj-Nar Rosa não se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Construiu-se a outricidade de Rosa Ambrósio, desejada de retornar ao que era enquanto jovem.

Na verdade, a terapeuta foi uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, a FSj-Nar procurou pelo seu inverso, o seu avesso. Um avesso que se evidenciou uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria que fosse: jovem, bonita, inteligente, segura, ativa. Uma posição na qual Rosa queria estar e por isso se falar que a analista figurou uma tomada de posição por parte do ponto de centralidade.

Esses elementos do eixo horizontal, da ordem singular, marcaram a força propulsora da tomada de posição que, em alteridade com força impulsora da interpelação, construíram sentidos e sujeitos na complexidade lingüístico-estético-retórica e discursiva da materialidade do *corpus*, constituído no intrincamento de aspectos lingüísticos, históricos e ideológicos.

Assim, foi esse o olhar-leitor que lançamos sobre o funcionamento discursivo instaurado nos meandros plurivocais de *As horas nuas*. Um funcionamento em descontínuo e dinâmico movimento de (trans)formação e (des)construção de sujeitos e sentidos que foi representado no rotar e contra-rotar de hélices, compostas por recortes balizadores. Um dispositivo de análise que pretendeu representar o funcionamento da discursividade de uma materialidade lingüístico-literária, mostrando construções sujeitacionais e sentidurais que se emergiram na superfície lingüístico-estético-retórica e fictícia desse romance telliano.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos aos termos que prenunciam o findar de um trabalho que propôs a analisar discursividades. Um trabalho que ousou adentrar aos terrenos fluidos e movediços do discurso produzido na confluência dos aspectos lingüísticos, históricos e ideológicos constituintes e constitutivos da dinâmica enunciativo-sentidural da língua; que buscou entrever o funcionamento do discurso no eterno e ininterrupto processo de construção de sujeitos e sentidos.

Como enunciado na epígrafe deste trabalho, receamos ao propor uma adentrada nessa obscura e arriscada ordem do discurso. Uma ordem incerta que não reflète transparência calma, profunda, ou que seja indefinidamente aberta. Não obstante os riscos e obstáculos, intentamos apresentar percepções teórico-analíticas de como sujeitos e sentidos são produzidos em uma enunciação literária marcadamente metadiscursiva muito singular da produção estética de Lygia Fagundes Telles, *As Horas Nuas* (AHN). Um romance construído em um emaranhado plurivocal, marcado polifonicamente por relações de diálogo, que chama a atenção e intriga leitores.

Por meio de uma análise descontínua, marcada por retomadas e alusões que referendam o objetivo da pesquisa, cujo cerne era investigar o funcionamento discursivo, no crivo das instaurações das formas-sujeito em relação cogente às suas inscrições discursivas, estabelecemos um olhar-leitor sobre o *corpus*. Uma análise marcada pela dispersão e movência do discurso literário produzido nas circunstâncias enunciativas de AHN.

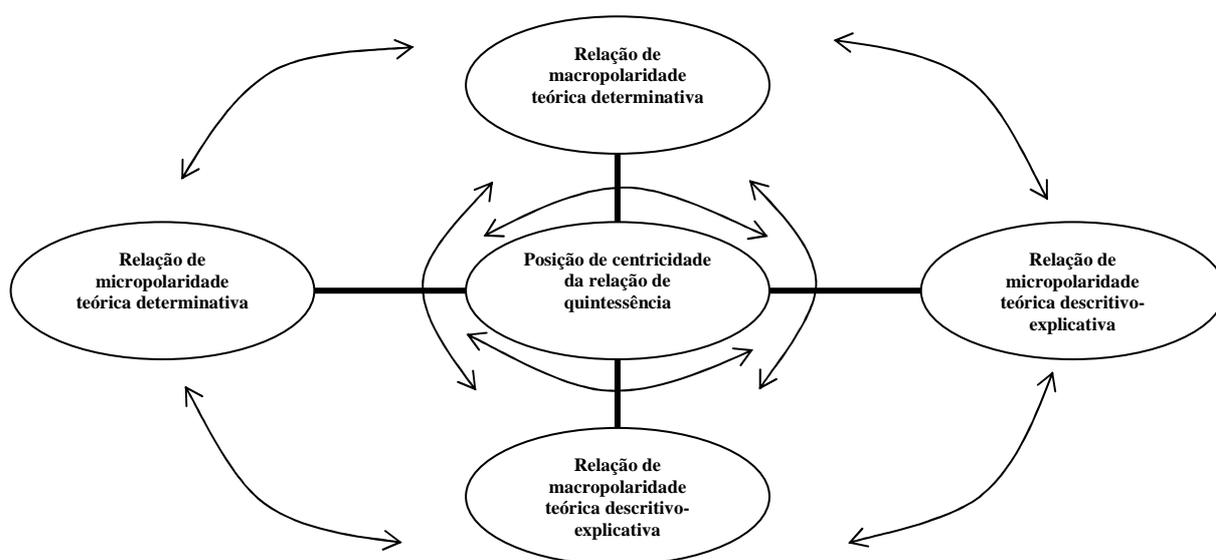
Essa apreciação evidenciou o processo que se instituiu ao longo do romance: a constituição de formas-sujeito no crivo de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos imbricados no intradiscurso em relação dialógico-polifônica. Isso fez com que se construíssem e firmassem consciências autônomas, as quais, a partir de e no crivo de suas vozes próprias, significassem, significando-se, construindo, assim, identidades presente-passado-futuras.

No cerne de relações de espelhamento e de relações de outricidades, sujeitos e sentidos foram instaurados no funcionamento discursivo da obra. Um funcionamento que foi analisado pelo dispositivo da quintessência em duplo hélice, tendo por base o conceito de N-essência de Santos (2007). No imo desse conceito, estabelecemos um mecanismo epistemológico, por meio do qual associamos conceitos-operadores, construindo, em

consonância à técnica de recorte proposta por Orlandi (1996) e aos critérios de recorrência e regularidade, combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos. Estabelecemos duas hélices: uma sujeitural no sentido horário e outra sentidural no sentido anti-horário, instaurando a significância, ou seja, o processo pelo qual um discurso significa. É a partir do contexto sócio-histórico e ideológico em que emerge a enunciação, na relação com o elemento imaginário que figura no processo discursivo, os lugares ocupados pelo sujeito na estrutura de uma formação social atravessada por FIs e FDs e com o já-dito sob forma de discursos outros acionados/mascarados no fio do discurso desse sujeito e vinculados a elementos pré-existentes no encaixe sintático em relação interfacial com os domínios do pensamento, que sentidos se constroem.

Dessa forma, no movimento de um eixo vertical e outro horizontal, formados por cinco pólos ocupados por operadores epistêmico-analíticos, instauramos o princípio de funcionamento da uma discursividade. O eixo vertical que reflete caracteres de ordem conjuntiva, remetendo-se a amplitudes de percepção na relação entre um conceito de polaridade e seu alcance, em face de uma relação de clivagem e injunção enunciativa. E o horizontal que é de ordem singular, reportando-se à unicidade, ao irrepitível, ao involuntário, ao intravisível e ao idiossincrático (cf. SANTOS, no prelo).

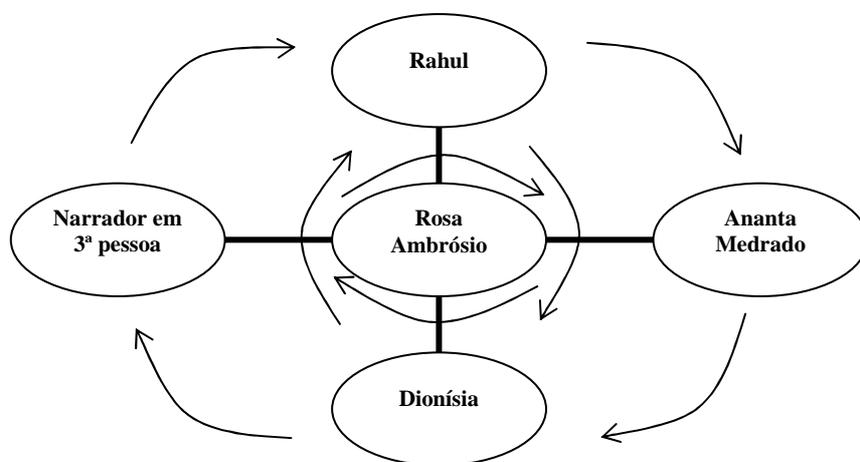
Esse princípio pode ser representado na hélice abaixo, mostrando o funcionamento enunciativo no sentido horário/anti-horário pela força impulsora da interpelação e pela força propulsora da tomada de posição de uma instância-sujeito, e figurando o ponto inicial para o desenvolvimento da análise apresentada nessa pesquisa:



Hélice 0: Princípio de funcionamento

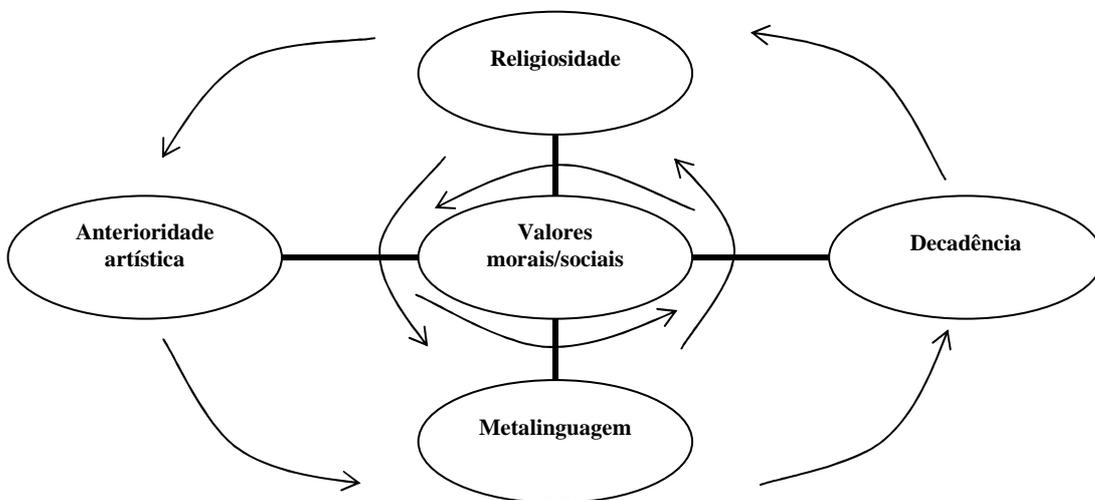
Observando esse princípio, construímos, então, duas hélices enquanto elementos geradores da produção de sentidos e sujeitos na/da enunciação literária de AHN. Foram elas, as balizas do funcionamento discursivo do *corpus*, uma forma de representação e análise do movimento de produção sentidural e sujeitural no íterim de um funcionamento discursivo.

Na primeira hélice, representou-se o funcionamento enunciativo no sentido horário pela força impulsora da interpelação por meio de uma relação de espelhamentos e outricidades:



Hélice 1: Instância Sujeitural

E na segunda evidenciou-se o funcionamento enunciativo no sentido anti-horário pela força propulsora da tomada de posição da instância-sujeito no cerne de suas inscrições discursivas:



Hélice 2: Instância sentidural

Foi o rotar e contra-rotar dessas hélices, desencadeando a significância, que enfocamos e expusemos nosso olhar-leitor. Um olhar que buscou elucidar o modo pelo qual sujeitos e sentidos são instauradas em sua dinâmica e perene movência e descontínuos deslocamentos. Um modo instituído no ínterim de relações de espelhamento, refletindo versos e reversos e relações de outricidade, refletindo um outro eu e uma projeção de um eu. Relações que instauraram Rosa Ambrósio enquanto uma forma-sujeito narradora.

Essa FSj-Nar foi construída, por meio de comentários metaenunciativos, no crivo dos quais instaurou uma unidade imaginária para si, projetando uma construção sujeitudinal singular: uma atriz alcoólatra, decadente e solitária que escreveu suas memórias para reaparecer na calçada da fama. Alguém que, na condição de escritora de suas memórias, acreditou dominar e construir sentidos como lhe convinha, a partir da revisão de seu passado, examinando e avaliando-o, da reflexão sobre seu presente e da projeção de seu futuro, obviamente tornada sujeito no imo da ideologia estética da criação.

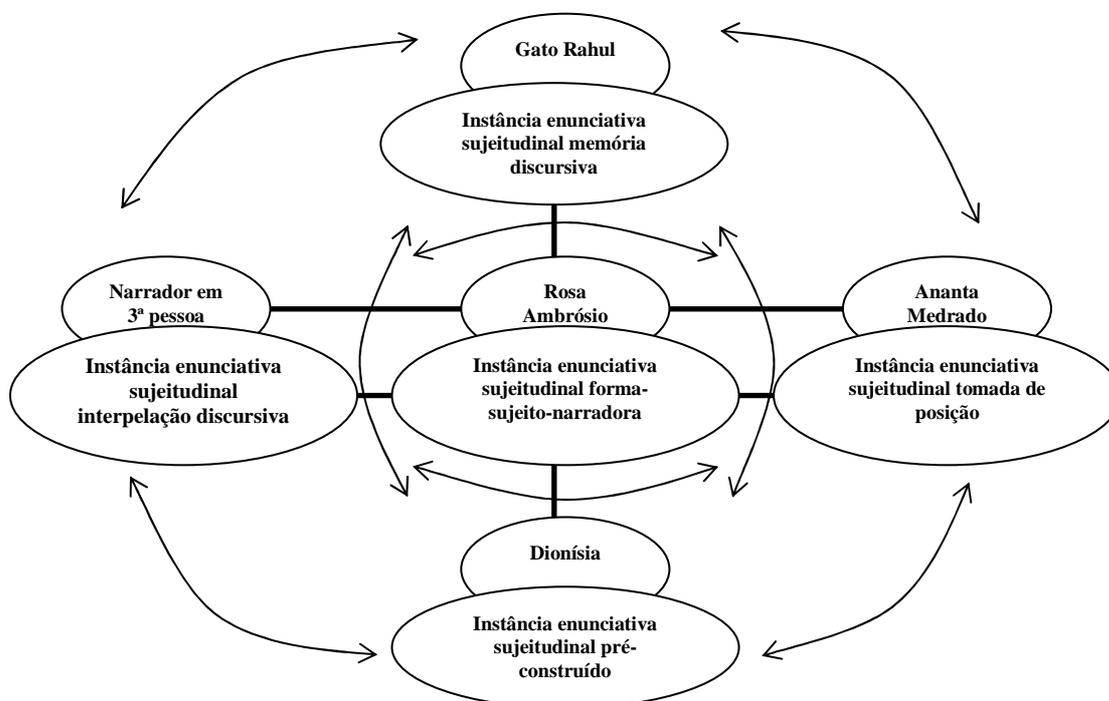
Embora sejam suas memórias, não é a voz da atriz que ressoa absoluta por toda a extensão enunciativa do romance. Uma relação polifônica se instaura: outras instâncias narratárias fazem ouvir sua voz concomitante à da atriz, como a forma-sujeito narradora Rahul e um narrador em terceira pessoa, além das vozes de outras formas-sujeito personagens.

Essas formas-sujeito, tanto narradoras quanto personagens, constituíram-se consciências autônomas, que, no crivo da polifonia, enquanto vozes, disseram por si próprias e se significaram na relação com outro, em que nenhuma preponderou sobre a outra, configurando-se, portanto, em uma relação de plenivalência.

Foi nessa relação com outro que chegamos a construções hermenêuticas acerca do ponto de centralidade da análise. Rosa Ambrósio se constituiu na tensão entre as forças da interpelação e tomada de posição. Suas inscrições discursivas no lugar de escritora, forma-sujeito narradora, atriz decadente e velha, conservadora, devota de Deus, entre outras, revelaram uma tensão enunciativa e uma denegação de sua anterioridade.

Nesse sentido, observamos que um processo de relações de espelhamento e relações de outricidade foi desencadeado, o que nos fez a vislumbrar um funcionamento discursivo construído pelo movimento de alteridade entre as duas hélices propostas, produzindo sentidos e sujeitos, pois no próprio espaço plurivocal e polifônico do romance, as vozes estabeleceram um diálogo singular marcado por denegações e referendações no cerne de forças interpelativas e tomadas de posições.

Isso nos levou a representar esse movimento pela instauração de duas hélices resultantes em rotação e contra-rotação sincrônica:



Hélices R: Movimento de produção discursiva d'*As horas nuas*

Assim, nessas relações que construímos, a FSj-Nar gato Rahul figurou uma instância enunciativa sujeitucional memória discursiva da atriz em constante interpelação. Uma força impulsora que interpelou, uma voz outra anterior e interior que disse o que estava sub-reptício aos enunciados e à constituição sujeitucional de Rosa Ambrósio.

Dionísia se constituiu uma instância enunciativa sujeitucional vinculada a uma ordem do pré-construído, enquanto um elemento que funcionou como uma referência do ponto de centralidade. Sua voz ecoou na enunciação como referendação, por meio de suas descrições e explicações, da voz de Rosa Ambrósio, reafirmando, asseverando, enfim referendando a construção sujeitucional da atriz.

No eixo horizontal, o narrador em terceira pessoa que se instaurou uma interpelação de Rosa Ambrósio, marcou o diferencial enunciativo entre as memórias da atriz e a narrativa de suspense de Ananta. Assinalou a alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da atriz a partir da narrativa de sua própria memória, construindo-se uma outricidade metaenunciativa, uma força interpelativa da ordem da exterioridade que

atravessou a voz de Rosa, enquanto uma interdiscursividade, levando-a a uma tomada de posição em relação simbólica com pela FSj-Pers da analista.

E Ananta Medrado, por sua vez, constituiu-se a instância enunciativa sujeitudinal tomada de posição da atriz. Figurou-se um espelho no qual a FSj-Nar Rosa não se via, mas vislumbrava o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Na verdade, construiu-se a outricidade de Rosa Ambrósio, o ponto desejado de retornar: a juventude, a beleza, a sagacidade, a inteligência; instaurou-se a imagem de busca por parte da atriz.

Sendo assim, mostramos que é no íterim de relações de espelhamento, refletindo versos e reversos e relações de outricidade, refletindo um outro eu e uma projeção de um eu, que sujeitos e sentidos são produzidos. Expomos um olhar-leitor, dentre tanto outros possíveis, sobre o funcionamento da discursividade no interior de uma enunciação literária, tendo por base pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa.

É uma leitura que não se coloca hermética e unilateral, pretendendo ser uma verdade categórica. Mas uma análise que buscou delinear um funcionamento discursivo que se instaurou nos meandros plurivocais, marcado por relações dialógico-polifônicas, de uma produção literária. Uma análise cujas percepções teórico-metodológicas não se fecham, estabelecendo um fim, antes sinalizam um continuar, um aprofundar que, devido às pressões de um tempo curto e da extensão da escrita, não puderam ser empreendidas, mas se estenderão e expandirão em um doutoramento.

Por ora, fica-nos essa construção analítico-teórica que, no escopo das inscrições discursivas, mostrou balizas de um processo de produção de sujeitos e sentidos tendo por crivo a significância. Sujeitos e sentidos singulares que fazem desse romance telliano uma enunciação estética tão interpeladora e particular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Da autora

#### Ficção (pela ordem cronológica da primeira edição):

TELLES, L. F. **Porão e sobrado**. 1938. (Livro citado na lista das obras publicadas pela autora no livro *O Cacto Vermelho*)

\_\_\_\_\_. **Praia viva**. São Paulo: Martins, 1944.

\_\_\_\_\_. **O cacto vermelho**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Mérito, 1949.

\_\_\_\_\_. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.

\_\_\_\_\_. **Histórias do Desencontro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

\_\_\_\_\_. **Verão no aquário**. São Paulo: Martins, 1963.

\_\_\_\_\_. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Martins, 1964.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. **Antes do baile verde**. São Paulo: Bloch Editores, 1970.

\_\_\_\_\_. **As meninas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. **Seminário dos Ratos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **Filhos Pródigos**. São Paulo: Cultura Editora, 1978.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. **Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.**

\_\_\_\_\_. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **As Horas Nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. **A noite escura e mais eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. **Invenção e Memória**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá - Perdidos e achados**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **Meus contos preferidos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

TELLES, L. F. **Meus contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. **Conspirações de Nuvens**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

### **Entrevistas e depoimentos:**

TELLES, L. F. A memória é a invenção. In: **Correio Popular**, Campinas, s/d. Disponível em <[http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas\\_tellesi](http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_tellesi)>. Acesso em 18/08/08 às 16h10min.

TELLES, L.F. Os superficiais não deixam marcas da sua andadura. In: **Diário de Notícias**, Lisboa, 13/10/2005. Entrevista. Disponível em <[http://www.presenca.pt/imprensa\\_detalle.asp?id=262](http://www.presenca.pt/imprensa_detalle.asp?id=262)>. Acesso 06/07/07 às 22h01min.

TELLES, L. F. Literatura engajada. In: **Jornal do Brasil on line**, Rio de Janeiro, 08/03/2005. Entrevista. Disponível em <<http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2005/03/07/jorcab20050307001.html>>. Acesso 18/08/08 às 10h20min.

### **Do referencial teórico**

ABREU, C. F. A primeira dama da Literatura. In: **Zero Hora**, Porto Alegre, 06/01/1996. Disponível em <[http://portalliteral.terra.com.br/ligia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/teses.shtml?bio\\_biblio](http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/teses.shtml?bio_biblio)>. Acesso em 06/07/07 às 22h22min.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1992.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. 9 ed. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. **Réponse à John Lewis**. Paris: François Maspero, 1973.

ALZER, L. A. B. F.; CLAUDINO, M. C. **Almanaque anos 80**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

\_\_\_\_\_. “Heterogeneidade (s) enunciativas (s)”. In: **Caderno de Estudos Lingüísticos**. Campinas, (19): Instituto de Estudos da Linguagem, jul/dez, 1990. p. 23-42.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Trad Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. a partir do francês Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BANDEIRA, M. **Os melhores poemas**. Seleção de Francisco de Assis Barbosa. 6 ed. São Paulo : Global, 1989.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BEZERRA, P. “Polifonia”. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CANEDO, M. E. S. G. **Entre as teias de Aletheia: um estudo sobre a fluidez formal dos narradores no romance As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC, 1998.

CAPRA, F. **O tao da física**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CLUBE ANOS 80. **Brasil 80**. Disponível em <[http://www.clubeanos80.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6&Itemid=37](http://www.clubeanos80.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=6&Itemid=37)>. Acesso em 29/12/06 às 17h48min.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COURTINE, J. J. “O chapéu de Clémentis”. In: INDURSKY, F. ; FERREIRA, M. C. L (orgs.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999. p. 15-22.

\_\_\_\_\_. “Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours : à propos du discours communiste adressé aux chrétiens”. In: **Languages**. 62. Paris: Didier-Larousse, 1981. p. 9-127. Tradução de Sírio Possenti (circulação restrita)

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, C. A. “Literatura: forma e efeitos de sentido”. In: FERREIRA, M. C.; INDURSKY, F (orgs). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Paulo: Claraluz, 2007, p. 229-238.

FERREIRA, J. S. **As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles: romance inovador e narrativa simbólica**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2001.

FIGUEIRA, L. F. B. **Atravessamentos polêmicos em estudos literários**. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: MEL/ILEEL/UFU, 2007.

FIGUEIREDO, S. “Você sabe como funciona um avião”. In: **Jornal livre**, 2008. Matéria publicada na seção Discussão em 13/07/2008. Disponível em <<http://www.jornallivre.com.br/98999/voce-sabe-como-funciona-um-aviao.html>>. Acesso em 20/08/08 às 14h15min.

FOUCAULT, M. “O Pensamento do Exterior”. In: MOTTA, M. B. (org). **Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III) p. 219-242.

\_\_\_\_\_. “Sobre as maneiras de escrever a História”. In: MOTTA, M. B. (org.). **Michel Foucault Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Ditos & Escritos. v. II) p. 62-77.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALLO, S. “Autoria no mito indígena”. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M.C. (orgs). **Ensaio: múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999.

HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Trad. Ana Maria Bernardo et alii. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HAROCHE, C. HENRY, P. PÊCHEUX, M. “A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso”. In: BARONAS, R. L. (org.) **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos: Pedro & João Editores. 2007. p. 13-32.

HENRY, P. **Le Mauvais Outil: langue, sujet et discours**. Paris: Klincksieck, 1977.

\_\_\_\_\_. “Constructions relatives et articulations discursives”. In: **Languages**, nº 37, 1975. p. 81-98

HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, M. J. C. **Verão no aquário e As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles: uma análise comparativa**. Dissertação de Mestrado. Natal: UFRN, 1996.

MAGALHÃES, C. A. **A fragmentação romanesca-existencial em As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 1994.

MAIA, A. M. “A invenção do avião”. In: **Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia**. v. 101 (Jan/Dez). Salvador: IGHB, 2006. p. 19-38.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3 ed. Campinas: Pontes/Ed. Unicamp, 1997.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, E. P. Identidade lingüística escolar. In. SIGNORINI, I. (org). **Lingua(gem) e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado de Letras, 2001. p. 203- 212.

\_\_\_\_\_. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. 4 ed. Campinas: Pontes, 2006.

\_\_\_\_\_. “O papel da memória”. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. “Análise automática do discurso (1969)”. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993a. p. 61-161.

\_\_\_\_\_. “A Análise de Discurso: três épocas”. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993b. p. 311-318.

\_\_\_\_\_. “Sur les contextes épistémologiques de l’analyse de discours”. In: **Mots**, nº 9. 1984. p. 9-17.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. “A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975)”. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. p. 163-253.

PIRES, P. R. A dama definitiva. In: **O Globo**, São Paulo, 04/01/1998. Disponível em [http://portalliteral.terra.com.br/ligia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/artigos/imprensa\\_artigos\\_dama\\_definitiva.shtml?biobiblio](http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_dama_definitiva.shtml?biobiblio). Acesso em 06/06/07 às 22h23min.

RUBADO-MEJIA, A. M. **O processo de individualização em “As horas nuas” e “Perto do coração selvagem”**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

SANTOS, J.B.C. “A instância enunciativa sujeitucional”. In: **Sujeito e Subjetividade**. Uberlândia: EDUFU. Coleção Lingüística in Focus. Vol. 6. 2008, no prelo.

SANTOS, J.B.C. “Entremeios da Análise do Discurso com a Lingüística Aplicada”. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. (orgs). **Percursos de Análise do Discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 187-206.

\_\_\_\_\_. “A polifonia no discurso literário”. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. (orgs). **Teorias lingüísticas: problemáticas contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2003. p. 45-50.

\_\_\_\_\_. “Interfaces da crítica literária com a teoria semiolingüística”. In: MACHADO, I. L.; MARI, H.; MELLO, R. (orgs). **Ensaio em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Por uma teoria do Discurso Universitário Institucional**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG, 2000.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. Trad. Antônio Chelini et al. 27 ed. São Paulo : Cultrix, 2006.

SILVA, L. C. B. **Do romance de formação à deformação do romance: O silêncio, Os teclados e As horas nuas**. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto: UNESP. 2003.

SILVA, V. M. T. “*As Horas Nuas*, um jogo de deciframento”. In: SILVA, V. M. T. **A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

TODOROV, T. “Prefácio”. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. “A noção de literatura”. In: TODOROV, T. **O gênero do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VIEIRA, A. L. A escrita não pára. In: **Carta na Escola**, Edição 19, Set/2007. Disponível em <<http://www.cartanaescola.com.br/edicoes/19/conspiracao-de-nuvens>>. Acesso em 01/10/07 às 18h03min.

# **ANEXO**

## OCORRÊNCIAS DA PALAVRA ESPELHO

1	<p>Éramos jovens e só os jovens se encaram com o riso secreto que ninguém entende, testemunhas um do outro, é apenas isso, me via nele como num (1) <b>espelho</b>. Posso começar assim as minhas memórias: Quando nos olhávamos eu via minha beleza refletida nos seus olhos. (p. 10)</p>
2	<p>O tempo diante de mim. Dizia que eu era uma burguesa alienada. Poderia ter dito, uma burguesa assumida porque nunca neguei minha condição. Tantos (2) <b>espelhos</b>. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o cabo da Boa Esperança, já nem sei que cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, ô! meu Pai, que palavra ignóbil. (p. 11)</p>
3 4 5 6	<p>Falsas, pensei. Rosona veio com seu <i>robe d'interieur</i> e seu (3) <b>espelho</b> de aumento que odiava mas não podia ficar sem ele. O (4) <b>espelho</b> dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o (5) <b>espelho</b> para onde ia. Até largá-lo nas mesas, nas poltronas, grande parte do tempo passava procurando o (6) <b>espelho</b> e algumas outras coisas que ia achando e perdendo. — Ora, Diogo, você ainda acredita em pesquisa? Desde que o primeiro homem começou a envelhecer esses pesquisadores pesquisam a cura da velhice, a pior das doenças. Até o Diabo foi invocado mil vezes. Descobriram? Hem?!... (p. 26)</p>
7	<p>Nessa manhã de céu azul e <i>robe d'interieur</i> rosado, o tom conciliador partiu dela. Voltou a se examinar no(7) <b>espelho</b>. Voltou-lhe o humor. — Há de ver que quem tinha razão era aquele diretor implicante, eu era muito jovem e inexperiente, foi meu segundo papel. Me lembro que fazia tantas caras encarnando a pobre Margarida que por mim o Doutor Fausto não venderia ao diabo nem o botão do colete, quanto mais a alma. Hem?!... (p. 27)</p>
8	<p>Pulo do colo de Rosona. Vou pisando pelos tapetes, almofadas quando fui feito para árvores, telhados. Mas já estou achando que é melhor pisar no conforto, engordei. Diogo também engordou, o que me deixa mais consolado. Rosona me agarra de novo. Sossega, Rahul, que não vou lavar o gatinho mais limpo do mundo, disse entrando na sala de banho. Fechou a porta e puxou acariciante a minha orelha, até o fim dos tempos terei alguém me puxando pela orelha ou pelo rabo. Subi no banco. Ela despiu-se e ficou nua diante do (8) <b>espelho</b>. Já vi esse filme antes, Diogo costuma dizer. Corrigiu a posição dos ombros. Levantou a cabeça e com as mãos curvas, contornou os seios, tem seios de jovem, redondos. Firmes. Mas não está satisfeita, deviam ser mais altos. Assim?... , experimentou ao levantar nas pontas dos dedos os bicos rosados. Irritou-se com o (9) <b>espelho</b> que ousou fazer a exigência. Mas assim só com vinte anos! Fez caretas enquanto</p>

<p>9</p> <p>10</p>	<p>abria o armário espelhado. Da prateleira mais alta tirou a sacola de estampado vermelho-branco representando uma poética caçada. Desenfurnou os petrechos que já conheço e foi alinhando um por um no mármore da pia, a bisnaga da tintura de cabelo. O frasco de água oxigenada cremosa. A escova de cabo longo e fibras enegrecidas. Uma bisnaga que não usa nunca mas que sempre deixa aí enfileirada. E as luvas de plástico amarelo, manchadas de negro. Pegou o copo de gargarejo com os anjinhos esvoaçando no vidro. Piscou para mim através do (10) <b>espelho</b>. Está me namorando, Rahul? Não posso, querida, você mandou me castrar, respondi. Descansei o focinho no banco acetinado, ela poderia me poupar. Mas quem não poupa nem a si mesma não iria agora poupar um gato. Não sei por que esses bandidos tinham que nascer brancos, resmungou ela. Já estava de luvas quando mergulhou mais uma vez a escova na tintura do copo. Inclinou-se para a frente. Abriu as pernas e bem devagar foi passando a tinta nos pêlos do púbis. Com a mão livre, abriu a caixa rosada no tampo de mármore e dela tirou um lenço de papel para limpar o fio de tinta negra que lhe escorria pela coxa, Ô! meu Pai!... (p. 30)</p>
<p>11</p> <p>12</p> <p>13</p>	<p>A espaçosa sala de banho tem o colorido de um jardim, é manhã mas as luzes estão acesas. Aqui é Primavera, dizem os azulejos com seus raminhos de flores-do-campo, os caules enfeixados num laçarote. O piso irregular de ardósia verde lembra um gramado. Brilham os frascos de cristal, os boiões de sais, os dourados dos (11) <b>espelhos</b> e dentre todos o grande (12) <b>espelho</b> ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura. Aperto os olhos feridos. Quando volto a abri-los, Rosona está posando de estátua diante do (13) <b>espelho</b> coroado, os braços languidamente erguidos para prender os cabelos no alto da cabeça. Está sorrindo para a própria imagem que parece filtrar uma certa luz cálida, Sou o Outono, diria a imagem nua que se imobilizou no instante de perfeição. Não fora o triângulo do púbis todo borrado de tinta negra, travessura de algum moleque obsceno que passou lambrecando as estátuas do parque. (p. 31)</p>
<p>14</p>	<p><i>Ouvre-moi ta porte, pour lamour de Dieu!</i>, cantarolou com afetação, abotoando a boca até tocar no (14) <b>espelho</b>. Pelo amor de Deus, repetiu e desviou o olhar para as luvas enxovalhadas, abertas no mármore. Calçou de novo as luvas e afundou devagar a escova na tinta do copo. Começou a retocar os cabelos grisalhos das têmeoras. Sujou a orelha, limpou-a. Estava triste. A quem suplicara que lhe abrisse a porta? Aos dois, confundidos às vezes, mas com funções próprias. Recorria a Gregório nas suas crises místicas, quando se sentia abandonada por Deus e traída pelo próprio ofício ao qual dera o melhor de si mesma, gostava de repetir, Dei ao teatro o melhor de mim mesma! Era ainda Gregório que ouvia as queixas maiores pela traição de Cordélia, o avesso do modelo da filha que vem para acrescentar e não para diminuir. (p. 31)</p>

15	— Os egoístas morrem primeiro, resmungou Rosona avançando até o (15) <b><u>espelho</u></b> . Com as mãos em garra, abriu os cabelos e examinou as raízes. (p. 33)
16	Rosona levantou-se mas evitou o (16) <b><u>espelho</u></b> . O toca-discos tinha sido desligado, restava apenas o ruído do jorro d'água. Acho uma loucura, disse e me encarou. Isso do traidor ficar às vezes solidário com o traído, mais de uma vez o Diogo ficou do lado dele. Mal de Parkinson. Uma doença tremente, recomeçou com brandura. Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas que levam pancadas frequentes. (p. 34)
17	Tanta luta. Estou esbagaçada, disse e examinou o meu pescoço num movimento inesperado, queria ver se eu tinha pulgas. Não tinha. Enfrentou o (17) <b><u>espelho</u></b> com arrogância, O que eu queria dizer é que não tenho saudade do que aconteceu mas do que não aconteceu, hem?! O que não aconteceu é que me dá saudade, repetiu. Estendeu as longas pernas. Nem sinal de varizes, o que é uma sorte, acrescentou examinando o púbis borrado da tinta já seca. E Cordelia, essa tonta. Achando que dinheiro não é bonito, ah, não?... Velhos e pobres. Ignóbil. (p. 35)
18	— Por que não? Tem muita gente de idade que trabalha. Gente de idade, ah, querida Dionísia. Meu (18) <b><u>espelho</u></b> verdadeiro. E onde foi parar o outro? — Lembra, Diú? Aquele meu (19) <b><u>espelho</u></b> de aumento. Sumiu. — A senhora escondeu.
19	Escondi. Não vou me esconder nunca mais, quero voltar. O retorno numa peça importantíssima, a corja toda de rastros com Diogo na frente, Rosa Rosae! Acha o meu (20) <b><u>espelho</u></b> , Diú! peço e estendo a mão. Toco com os dedos sua
20	alpargata, Escutou, querida? Escutou nada, só se interessa pela corcundinha da novela que fez plástica, perdeu a corcunda e vai casar com o patrão milionário. (p. 47)
21	Ontem Rosona pediu que ela se lembrasse de Dio-go nas suas orações, Reza, Diú, ele precisa voltar! ficou repetindo e cobrindo a cara, estava na sala dos (21) <b><u>espelhos</u></b> . (p. 60)
22	O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo como num (22) <b><u>espelho</u></b> o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos. (p. 61)

23	<p>Agora ela dorme esparramada no chão, a boca entreaberta puxando um ronco de bebedeira. A camisola com a alça rasgada. Embolado aos pés da cama está o robe de chambre azul-claro adamascado, o (23) <b>espelho</b> e uma escova de cabelo. Deve ter rolado para o chão atapetado e assim como caiu assim ficou. Implicava tanto com o meu ron-ron, Mas o Rahul é tão asmático, pobrezinho! O peito dele parece um vulcão que vai explodir. E não sabia que esse ron-ron era o motorzinho da alegria no tempo da alegria. Levezas de um gatinho sem lembranças que gostava de brincar com o raio de sol no tapete. Ou com o pingente da cortina até se cansar e dormir. (p. 81)</p>
24	<p>— Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o (24) <b>espelho</b> com expressão de desafio. Bebeu o resto do uísque, triturou entre os dentes um pedaço de gelo e enfiou na boca uma pastilha de hortelã, o olhar duro. Os lábios crispados. Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro — fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência. (p. 92)</p>
25	<p>O triângulo sombrio sob a seda. Afundo mais nesse ventre, quero seu cheiro e me vem o perfume do talco-jasmim que Dionísia polvilhou com fartura nas coxas, virilhas. Não sei por que fez isso na minha frente, isso que fez, tingir os pêlos. Fui obrigado a ver tudo, eu. Valho menos do que a torneira. Ou do que o (25) <b>espelho</b> sem memória. (p. 93)</p>
26 27	<p>O humor, Rosona, não perder o humor! Disse ainda, Preciso de você para me ver melhor nas minhas fraquezas. Aceitei ser seu (26) <b>espelho</b> deformante mas nele me via perfeita. Embora me agredisse às vezes, era esse (27) <b>espelho</b> que alimentava a minha fé. Quando Gregório foi embora, quando ele acabou indo também fiquei me vendo em estilhaços. Cacos! eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público. (p. 96)</p>
28	<p>Manhã pálida. Garoa e vento. Rosona procurava seu (28) <b>espelho</b> e um anel com uma pedra de água-marinha e que naturalmente alguém já tinha levado. Diogo desceu amuado para o seu apartamento e Dionísia estava na copa, limpando as pratas. Ouvi a voz de Rosona, tinha telefonado a Lili lamentando a perda do anel. Em meio da lamentação a queixa, Diogo era mesmo um sádico e Cordélia, uma ninfômana, Queria que ela se tratasse mas o psicopata resiste! (p. 111)</p>

29 30	Um dia Gregório me olhou dentro dos olhos e disse que os poetas podiam ver as horas nos olhos dos gatos. Eu teria agora que me valer de um (29) <b>espelho</b> mas no apartamento da analista não há (30) <b>espelhos</b> . (p. 121)
31	Olho para o (31) <b>espelho</b> que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã. Foi no ginásio? aquela amiga que se chamava Diva. Tinha o pé entortado, a pobrezinha, não podia dançar com a gente na Festa das Aves. Nem na Festa das Arvores. (p. 145)
32	Estou de novo diminuída no assento sacolejante, quero apenas ficar quieta e não há um lugar de ficar quieta. Outra parada de carros se amontoando, buzinando, a impaciência. A raiva. E esse aí na direção que me olha pelo (32) <b>espelho</b> tão hostil, hostil vem de hóstia? (p. 154)
33 34	Você e Gregório no bangalô de tijolinhos vermelhos, esses bangalôs também estavam na moda, blim-blim! O biombo <i>art-nouveau</i> ficava na sua sala de jantar e tinha um (33) <b>espelho</b> no centro imitando um sol. Foi nesse (34) <b>espelho</b> que aparecemos enroscados, Gregório e eu. A copeira não ouviu o blim-blim-blim e você foi buscar a cestinha de pão. Fui até Gregório e o desejo late-jante, nos agarramos ali mesmo. Então você voltou e viu refletido no cristal alumbrado do biombo os amantes se beijando num alumbramento. Mas não fique assim, Rosinha, você disfarçou tão bem e eu morri faz tanto tempo, você sabe. Morreu comigo a traição impressada entre o carro e o poste. (p. 157)
35	Quando a Diú me falou sobre o telefonema não deu muita importância, foi como se informasse, Hoje é Lua Nova. Entrei na farsa e fiz aquela cara ausente, Ah, ele telefonou?A Ópera dos Farsantes. Mas assim que ela se afastou virei o último gole de vodca e corri para uma ducha violenta, <i>Carpe Diem!</i> ordenei aos (35) <b>espelhos</b> , a colheita imediata, Ação Direta! ordenam os terroristas. Voltei aos cremes e às saunas, tirei dos armários meus vestidos brancos, tenho que estar pronta porque hoje ou amanhã ou daqui a um mês. Ou um ano. Ele vai voltar. (p. 177)
36	Sei que é um puta clichê este, mas a solidão insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no (36) <b>espelho</b> mais próximo que é a sua medida. Ora, a fidelidade! Fidelidade é qualidade de cachorro, ele disse rindo e latindo, au! au! E miou em seguida quando o Rahul se assustou e veio ver o que estava acontecendo, Miau! (p. 178)

37	Quando passamos para o salão, tia Lucinda tirou o quepe do cinto e exatamente como a gente via os galãs-soldados fazerem nos filmes, sem (37) <b><u>espelho</u></b> ela enfiou o quepe na cabeça, como se não tivesse feito outra coisa na vida. Calçou as luvas brancas. (p. 192)
38	Chorei de emoção ao receber o coraçãozinho de ouro que se abria de par em par, nossas letras gravadas lado a lado — M.R. O estojo de pó-de-arroz de esmalte azul-turquesa e que me fazia sentir uma princesa egípcia quando me olhava naquele (38) <b><u>espelho</u></b> . O colar de pedras de lápis-lazúli. O perfume que me deixava eufórica, eu o sentia e tinha vontade de sair dançando, <i>le reviens</i> . (p. 194)
39	Sei que continuei correndo pela rua afora, Mamãe, mamãe, o Miguel!... Ela estava de pé no meio do quarto, só de combinação e de meias, Efigênia tinha passado para avisar. Olhou-me através do grande (39) <b><u>espelho</u></b> oval do guarda-roupa, os olhos azuis pintados mas sem lágrimas, ainda sem lágrimas. (p. 199)
40	Vai sim, disse e me puxou pelos braços, me fez levantar. No (40) <b><u>espelho</u></b> me vi de corpo inteiro, o vestido amarelo-ouro, o arranjo de flores de seda que mamãe prendeu novamente nos meus cabelos soltos até os ombros. (p. 201)
41	— Acho que o que eu queria ver, já vi. O que não encontro em parte alguma são os retratos, por acaso a senhora viu algum retrato neste apartamento? Nem (41) <b><u>espelhos</u></b> nem retratos. (p. 220)