EDUARDO ALVES RODRIGUES

O JOGO VERBAL VS. NÃO-VERBAL: (RE)FORMULAÇÃO DE ESTERIOTIPIAS NAS ESTAMPILUSTRADAS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – FEVEREIRO DE 2008

EDUARDO ALVES RODRIGUES

O JOGO VERBAL VS. NÃO-VERBAL: (RE)FORMULAÇÃO DE ESTERIOTIPIAS NAS ESTAMPILUSTRADAS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística, Curso de Mestrado em Lingüística, do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de concentração:
Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada

Linha de Pesquisa:
Estudos sobre texto e discurso

Tema para orientação:
Processos de identificação e de subjetivação

Orientadora:
Profa. Dra. Carmen Lúcia Hernandes Agustini

UBERLÂNDIA – FEVEREIRO DE 2008

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação / mg / 08/08

R696j Rodrigues, Eduardo Alves, 1976–
O jogo verbal vs. não-verbal: (re)formulação de esteriotipias nas estampilustradas *Primeiras estórias* / Eduardo Alves Rodrigues. – Uberlândia, 2008.
226 f.
Orientadora: Carmen Lúcia Hernandes Agustini.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Lingüística.
Inclui bibliografia.
1. Análise do discurso – Teses. 2. Rosa, João Guimarães Rosa, 1908-1967 – *Primeiras estórias* – Crítica e interpretação – Teses. I. Agustini, Carmen Lúcia Hernandes. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Lingüística. III. Título.

CDU: 801

EDUARDO ALVES RODRIGUES

O JOGO VERBAL VS. NÃO-VERBAL: (RE)FORMULAÇÃO DE ESTERIOTIPIAS NAS ESTAMPILUSTRADAS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística/Curso de Mestrado em Lingüística – Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada; Linha de Pesquisa: Estudos sobre texto e discurso – do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Dissertação defendida e aprovada em **18** de **fevereiro** de **2008**, pela Banca Examinadora constituída dos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Carmen Lúcia Hernandes Agustini – UFU
(Orientadora)

_____

Profa. Dra. Maria Onice Payer – UNIVAS

_____

Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo – UFU

UBERLÂNDIA (MG)

Tento escrever no espaço onde se coloca a questão do dizer e do querer-dizer. Tento escrever a questão: *qu'est-ce vouloir-dire?* É necessário, pois, que um tal espaço e guiado por uma tal questão, a escrita literalmente não-queira-nada-dizer. Não que ela seja absurda (...). Simplesmente ela se tenta, ela tende, ela tenta deter-se no ponto de esgotamento do querer-dizer. Arriscar-se nada querer-dizer é entrar no jogo e, sobretudo, no jogo da *différance* que faz com que nenhuma palavra, nenhum conceito, nenhum enunciado primordial venha sintetizar e comandar (...) o movimento e o espaçamento textual das diferenças. (...) É nesse sentido que me arrisco a nada-querer-dizer que possa simplesmente se entender, que seja simplesmente questão de entendimento. Enredar-se em centenas de páginas de uma escrita ao mesmo tempo insistente e elíptica, imprimindo (...) até suas rasuras, arrastando cada conceito em uma cadeia interminável de diferenças, cercando-se ou sobrecarregando-se com uma grande quantidade de precauções, de referências, de notas, de citações, de colagens, de suplementos – esse "nada-querer-dizer" não é (...) um exercício tranqüilizante.
(DERRIDA. Implicações. 2001.)

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.
O que te direi? Te direi os instantes.
(LISPECTOR, C. *Água viva*. 1993.)

Agradeço...

à Profa. Carmen Agustini, parceira de (re)criações, pela amizade, carinho e apoio, acreditando sempre. E por compartilhar comigo seu *amor* pela linguagem;

ao Prof. Ernesto, pelo modo (in)distinto de ensinar "sim-e-não", fazendo notar a *différance* (agradeço também pelas contribuições no Exame de Qualificação);

à Profa. Joana Muylaerte, ponto de partida e de chegada!
(agradeço também pelas contribuições no Exame de Qualificação);

à Profa. Betina R. R. da Cunha, amiga e parceira de conquistas e fracassos, quem me conduziu ao perfume da linguagem;

à Profa. Kátia Marques, com quem sempre posso contar;

à Profa. (prima) Flávia Juliana Avelar, por compartilhar comigo outras possibilidades de sonhar;

às Profs. Maria Madalena Bernadeli e Jorcelina Queiroz Azambuja, pela torcida incondicional! e por todo carinho;

ao Prof. Waldenor Barros Moraes Filho, pelo reconhecimento e cordialidade;

à Prof. Maria Onice Payer, pelas contribuições no Exame de Qualificação;

a Iná Nascimento, amiga de curta data, pela companhia e parceria ao longo do trilhamento... no Mestrado e, espero, daqui em diante;

a todos aqueles que foram, em algum momento, meus Professores no Instituto de Letras e Lingüística (UFU): meu respeito e admiração;

às Profas. Noemi Freitas e Jaqueline Fernandes, com quem pude descobrir o prazer de outras travessuras, na Graduação;

a todos os colegas que, em algum momento, tiveram enorme paciência para (me) *escutar*;

a todos os funcionários do Instituto de Letras e Lingüística, de quem quase sempre ouvi "sim";

aos caríssimos amigos, pelo afeto, estranhamento e diversão;

a minha família – mãe e irmãs: sem elas, eu não estaria buscando...

Agradeço ainda à CAPES, agência que me concedeu bolsa para a realização desta pesquisa.

A minha mãe, Nilva, a minha avó, Neila,
ao meu pai, Ailton,
pelo começo.
Aos meus tios Régis (*in memoriam*) e Klinger,
que me ensinaram fazer graça estando no mundo.

Resumo: A partir do quadro teórico da AD Francesa, considerando algumas noções da psicanálise freudo-lacaniana e algumas questões da Teoria da Enunciação, analisei aspectos do jogo verbal (V) vs. não-verbal (NV) que constitui, funciona e produz efeitos de sentido e de interpretação nas estampilustradas *Primeiras estórias* (PE) de Guimarães Rosa. Especificamente, analisei como esse jogo V vs. NV compõe uma base simbólica material híbrida em que discursividades são construídas e passam a significar o processo de (re)formulação de estereotipias nos contos: "Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" e "Substância". O processo de (re)formulação estereotípica é responsável por colocar a significação dos contos de PE no lugar do equívoco, cujo efeito paradoxo decorre da contestação e relativização de fórmulas estereotípicas como lugar de retorno, repetição e disseminação de certas redes de sentido em detrimento de outras (FERREIRA, 2001; SOUZA, 1999). Ao contestar a estabilidade de certos estereótipos via (re)formulação, o trabalho da função-autor (ORLANDI, 2001) consiste em deslocar PE enquanto objeto cultural do domínio de universos logicamente estabilizados, em que a relação entre o V e o NV é predominantemente de lateralidade, para o domínio dos universos não-logicamente estabilizados (PÊCHEUX, 1997b, 1997c), em que a relação entre o V e o NV é construída levando-se em conta a especificidade e a necessidade material do sistema simbólico a que pertencem. Dessa forma, o processo de (re)formulação estereotípica realizado instaura a construção de paradoxos como fórmulas cifradas correspondentes a certa leitura da condição do homem no mundo, temática primeira de PE. Assim sendo, ao fazer jogar o V com o NV, para significar a emergência de estereótipos (re)formulados, a função-autor "costura" as estampilustradas estórias como registros fotográficos da condição efêmera do homem no mundo: registros de instantes pinçados no/do infinito. Efemeridade que não comporta a completude, tampouco a unidade imaginária como regentes da constituição da ordem dos discursos, do caráter do sentido. Ao demandar um gesto de leitura que movimenta concomitantemente operações de deciframento e ciframento, a função-autor instaura, para as estampilustradas estórias, um lugar provisório para a interpretação, que não pode ser estabelecida como um fechamento para a significação dos contos. Ao contrário, a especificidade da relação V vs. NV determina o processo de (re)formulação estereotípica, apresentando as estampilustradas estórias como enigmas para os quais não há chaves de leitura, o que mantém a significação dos contos em aberto, ancorada na deriva, na contingência.

Palavras-chaves: AD; função-autor; estereótipo; verbal; não-verbal; *Primeiras estórias*.

Abstract: According to the theoretical perspective of French Discourse Analysis, taking into consideration a few notions belonged to Freud-Lacanian Psychoanalysis and to Theory of Enunciation construct as well, I analyzed a few aspects of the relation between verbal (V) and non-verbal (NV) that constitutes, functions and produces sense and interpreting effects within "estampilustradas" *Primeiras estórias* (PE) by Guimarães Rosa. Specifically, I analyzed how this V vs. NV relation constitutes a hybrid symbolic material base over which discourse is laid and can signify the stereotype (re)formulation process within "Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" and "Substância" so entitled tales of PE. The stereotype reformulation process is responsible for establishing the signification of PE tales upon equivocity, which produces a paradox effect by contesting and relativizing stereotypes as a proper site for returning, repetition and dissemination of certain sense networks in place of others (FERREIRA, 2001; SOUZA, 1999). By contesting the stability of certain stereotypes with (re)formulation, the function-author work (ORLANDI, 2001) consists of pushing PE as a cultural object from the domain of logically stabilized universes – within which the relation between V and NV is mainly lateral – towards the domain of universes that are logically not stabilized (PÊCHEUX, 1997b, 1997c) – within which the relation between V and NV is constructed by taking into consideration their material symbolic specificity and necessity. Therefore the stereotype (re)formulation process as it is realized this way orders the paradox construction as ciphered formulas that correspond to certain reading gesture of human condition in the world, which is the prior subject of PE. Acting this way function-author codify the relation between V and NV characters so that it can signify the contingent emergency of (re)formulated stereotypes. Therefore function-author "tailors" PE tales such as photograph records of human ephemeral (transitory) condition in the world that is records of very short moments picked in/from infinite. This ephemeral human condition does not bear imaginary completion as what should determine the order of discourse or the character of sense. As function-author demands a reading gesture that pushes simultaneously both operations of ciphering and deciphering it establishes for the tales a temporary site for interpretation which is not able to meet a definite closure for their signification. Analysis shows, on the contrary, that the stereotype (re)formulation process run over a non-lateral relation between V and NV presents the tales as enigmas for which there are no keys though. This keeps the signification of the tales "open" and held upon contingency.

Keywords: AD; function-author; stereotype; verbal; non-verbal; *Primeiras estórias*.

SUMÁRIO

Lista de Figuras 19

Lista de Abreviaturas 21

Apresentação 23

Introdução 27

Entre a escuta e o dizer; entre a palavra e a imagem 29

Capítulo 1

O jogo verbal *vs.* não-verbal em perspectiva discursiva 37

Introdução 41

1.1. Compreensão do jogo verbal *vs.* não-verbal 42

Discurso: espaço de significação na história 42

Sentido e sujeito: formulação e metáfora 45

Da base lingüística à base simbólica 51

Da relação ente o simbólico e o silêncio 55

Entre o mesmo e o diferente, textualização 58

Retomando a questão 65

1.2. Autoria e (re)formulação de estereotipias 66

Estereotipia 66

Autoria e (re)formulação de estereotipias 73

1.3. Dispositivo de análise 77

Capítulo 2

O jogo de discursividades em recortes híbridos de linguagem 83

Introdução 87

1.1. "O casamento perfeito": o NV legendando o V 88

1.2. Memórias de um cartaz: o NV como complemento do V 94

1.3. "Irmã Selma": O V/NV contradizendo o v/NV 106

1.4. "Joãozinho e o pé de feijão": o NV como ilustração do V 116

1.5. Pontuando especificidades, relações e efeitos do jogo V vs. NV 118

Capítulo 3

(Re)formulação de estereotipias em *Primeiras estórias* – Análise 121

Introdução – Pinçando estórias no meio do mundo 129

1.1. Configuração de um suporte de análise: suporte *teia* 141

1.2. "Sorôco, sua mãe e sua filha": (re)formulação estereotípica do sertanejo brutalhudo – o milagre do *nonsense* (re)inventando o *estar-no-mundo* 153

1.3. "O espelho": (re)formulação estereotípica do *ser* enquanto essência – o psíquico (re)inventando o *estar-no-mundo* 166

1.4. "Substância": (re)formulação estereotípica da imutabilidade do ser – o amor transformador do *estar-no-mundo* 187

1.5. Especificidades do jogo V vs. NV em *Primeiras estórias* 201

Considerações finais 207

Textualização do jogo V *vs.* NV em *Primeiras estórias*: estereotipia e efeito paradoxo 209

Bibliografia 215

1. Referências Bibliográficas 217

2. Bibliografia Consultada 223

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1: Índice dos 10 primeiros contos de *Primeiras estórias*. 30

Figura 2: Índice dos 11 últimos contos de *Primeiras estórias*. 31

Figuras 3 e 4: Peça publicitária “DUETTO Philco 21”. 90

Figura 5: Cartaz "anti-Bush" da UJS. 95

Figura 6: Imagem congelada de "Irmã Selma". 107

Figura 7: páginas 14 e 15 do livro *Joãozinho e o pé de feijão*. 117

Quadro 1: Síntese dos efeitos mais comuns produzidos pelo jogo V vs. NV. 118

Figura 8: Carta escrita por Rosa ainda menino (e versão). 139

Figura 9: Ilustração do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha". 155

Quadro 2: Configuração do suporte *teia* para "Sorôco, sua mãe, sua filha". 155

Figura 10: Ilustração do conto "O espelho". 167

Figura 11: Hieróglifo egípcio "anx" ("espelho"). 167

Quadro 3: Configuração do suporte *teia* para "O espelho". 170

Quadro 4: Configuração do suporte *teia* para "Substância". 188

Figura 12: Ilustração do conto "Substância". 195

LISTA DE ABREVIATURAS

AD	Análise de Discurso de linha francesa
DP	Duetto Philco
FD	Formação Discursiva
NV	Não-Verbal
RD	Recorte Discursivo
SSMSF	"Sorôco, sua mãe, sua filha" (título do 3º conto de *Primeiras estórias*)
V	Verbal
PE	*Primeiras estórias* (de Guimarães Rosa)

APRESENTAÇÃO

Este texto corresponde ao resultado de uma pesquisa em nível de Mestrado *stricto sensu*; decorre, portanto, de um processo de estudo, discussão e reflexão realizado entre 2006 e 2008, que se materializou gradualmente no seguimento do Projeto de Pesquisa formalizado junto ao Colegiado do Curso de Pós-graduação em Lingüística/Curso de Mestrado em Lingüística do Instituto de Letras e Lingüística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). O projeto, cujo título é "O jogo verbal *vs.* não-verbal: (re)formulação de estereotipias nas estampilustradas *Primeiras estórias*", foi orientado pela Profa. Dra. Carmen Lúcia Hernandes Agustini e filiado a uma das linhas de pesquisa em desenvolvimento no Programa, "Estudos sobre Texto e Discurso", da área de concentração "Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada".

Nesse contexto, realizei a pesquisa fundamentando-a no quadro teórico da Análise de Discurso de linha francesa (AD), inaugurada na França por Michel Pêcheux e atualmente em pleno desenvolvimento no Brasil em grupos de Análise de Discurso, como o GEPAD/UFRGS; os vários grupos em atividade na UNICAMP, como, por exemplo, "Discurso, Significação, Brasilidade" e "O discurso nas fronteiras do social"; o GEADA/UNESP-Ara; o GPAD/UFU, entre outros. Inscrito nesse recorte epistemológico, levei ainda em conta algumas noções da Psicanálise freudo-lacaniana e outras do campo da Enunciação.

No âmbito da pesquisa, abordei, por um lado, a relação entre o verbal e o não-verbal presente em recortes de linguagem que se apresentam com uma base simbólica material "híbrida" – cuja forma se define na "articulação" entre caracteres[1] verbais e não-verbais; e, por outro lado, possíveis discursividades que se engendram em uma base material "híbrida". Especificamente examinei essa relação, parte de suas especificidades e efeitos, em *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Observei ali a construção de discursividades sobre formas materiais "híbridas", tendo como foco a significação dos contos e o processo de (re)formulação de estereotipias. Esse processo mobiliza redes de

[1] Utilizo o termo "caractere" para referir cada componente constituinte de um sistema simbólico dado. Portanto, no âmbito deste texto, todo caractere é de natureza simbólica, podendo referir um componente de sistema significante tanto verbal quanto não-verbal. Opto por "caractere" em detrimento de elemento, que é utilizado em outros campos, como o da Química.

sentidos que colocam a significação dos contos na direção de enigmas indesvendáveis: interrogações que se voltam para o que seja o humano, tematizando-o.

Observar a relação entre o verbal e o não-verbal em *Primeiras estórias* foi possível graças à construção e aplicação de um método que coloca a constituição e o funcionamento de outros recortes "híbridos" de linguagem em contraste com o modo como *Primeiras estórias* se constitui e funciona; levando em conta, por isso, a complexidade, a pluralidade e a especificidade próprios às práticas de linguagem. Nesse sentido, delimitei o material para análise, operando um recorte que fizesse jogar diferentes recortes "híbridos" de linguagem que guardam entre si, contudo, certas semelhanças. Ao contrastar diferenças e semelhanças nos materiais que compõem o *corpus* do trabalho, foi possível identificar regularidades e pontos de deriva que explicitam aspectos do jogo verbal *vs.* não-verbal como base de discursividades, as quais significam de certo modo as *Primeiras estórias*.

Nesse sentido, as análises que realizei procuram estabelecer o que há de específico, levando em conta o modo como se constituem os outros materiais do *corpus*, no jogo verbal vs. não-verbal constitutivo das *Primeiras estórias* rosianas. Especificidade que diz respeito ao modo como *Primeiras estórias* se estabelece como discurso e como objeto cultural; o que parece se dar, sobretudo, em função do modo singular como certos estereótipos são (re)formulados, passando a constituir um dizer que se presentifica como paradoxo a significar a perspectiva em que a temática *estar-no-mundo* é tratada. Isso, evidentemente, produz efeitos sobre o modo como gestos de leitura se estabelecem ao abordarem a obra.

O texto a seguir é organizado em três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, apresento uma reflexão teórica que pretende, a partir de um diálogo entre textos que fundamentam a AD sobre o movimento (constituição e efeitos) dos sentidos, estabelecer um ponto de vista capaz de abordar as discursividades que se engendram sobre suportes "híbridos" de linguagem: a relação de constituição e leitura de formas verbais postas em relação com formas não-verbais dispondo-se em discurso na historicidade.

No capítulo dois, analiso aspectos do jogo verbal vs. não-verbal, assim como ele se constitui e funciona em alguns recortes de linguagem distintos de PE, a saber: uma propaganda de eletroeletrônico, um cartaz político, um excerto fílmico de um esquete teatral e uma obra literária infantil. Com isso, procuro mostrar a pertinência em abordar esses materiais diversos, qual seja: por um lado, discutir o que é específico da relação

verbal vs. não-verbal e, por outro lado, tentar estabelecer, em relação a esse jogo noutros materiais, o que seria específico desse jogo em *Primeiras estórias*.

O terceiro capítulo é dedicado à análise de três dos 21 contos de *Primeiras estórias* – "Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" e "Substância": procuro apontar como se constitui e funciona e que efeitos o jogo verbal vs. não-verbal produz para a significação e para a interpretação dos contos; em que medida esse jogo sustenta o processo de (re)formulação de estereotipias e que implicações isso gera para o que compreendo como uma "abertura" requerida aos gestos de leitura a serem produzidos para a obra; uma vez que esse jogo parece fundamentar a caracterização dos contos enquanto enigmas.

Sendo assim, com este trabalho objetivei trazer para o foco o fato de que a narrativa das *Primeiras estórias* é constituída de duas escritas, a verbal e a não-verbal; sendo esta última geralmente relegada a segundo plano nos trabalhos que se detêm nessa obra. Considerar a narrativa não-verbal na construção de gestos de leitura sobre a obra implica não almejar a construção de chaves de leitura para as narrativas, mas apontar para o equívoco que configura a obra como um voltar-se para o homem ao modo de um enigma indesvendável: todo o saber sobre esse enigma falha ao tentar explicá-lo de forma definitiva. Equívoco como lugar de instauração da dúvida, do paradoxo enquanto efeito a ser apreendido a partir da leitura das narrativas.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

ENTRE A ESCUTA E O DIZER; ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Este trabalho resulta de minha inscrição teórica no campo da Análise de Discurso de linha francesa (AD) e do contato com *Primeiras estórias* (PE), do mineiro de Cordisburgo João Guimarães Rosa (1908-1967). Na verdade, procuro mobilizar o construto teórico da AD, levando em consideração algumas noções teóricas advindas, por um lado, da Psicanálise freudo-lacaniana e, por outro, da Enunciação, para analisar uma questão que se colocou para mim a partir da leitura de PE: *Como compreender a relação entre as estórias e as ilustrações que acompanham seus respectivos títulos no índice do volume*[2]*? O que e como esse arranjo significa? Que tipo de relação entre o verbal (V) e o não-verbal (NV) é possível considerar ali; e que efeitos de interpretação essa relação pode produzir sobre PE?*

Dada a necessária filiação teórica, a partir da (des)identificação com os campos supracitados, essas perguntas se transfiguraram: *Como compreender o processo de significação em PE, considerando que sua base material se apresenta constituída e funcionando como um jogo entre formas simbólicas verbais e não-verbais? Como se produzem discursividades sobre essa base "híbrida" e como elas significam os contos de PE?* Enfim, *como jogam os sentidos, como a linguagem trabalha e como as discursividades funcionam em PE, assim compreendida como um objeto cultural?*

Dessa forma, estar inscrito no quadro teórico da AD implica assumir a tarefa de *escutar* para poder *dizer*, colocando-me no entremeio entre escutar e dizer. Dar-me ao trabalho de escuta das discursividades que "respiram" nos objetos culturais em circulação nas sociedades – tendo em conta a complexidade e a pluralidade que os constituem, ensina a teoria. Escutar as discursividades, espreitar os discursos em curso, identificando os sentidos em movimento, tomando certa direção em detrimento de outras; espreitar os sujeitos (se) significando, construindo itinerários, surpreendendo-se ao se depararem com traços de suas verdades. Escutar, enfim, para poder *dizer*, isto é, descrever-e-interpretar como se dá o movimento dos sentidos e dos sujeitos, cuja inscrição se realiza na memória

[2] Reproduzo o índice de *Primeiras estórias* nas páginas seguintes, Figs. 1 e 2.

da história, sob a regra do *sem saber o quê, sem saber como* própria ao processo de constituição da subjetividade. Movimento que é fundante do sujeito como capaz de (re)inventar, no âmbito do devir, a si e ao mundo em que vive, de modo que a realidade por ele construída faça sentido.

As estampilustradas *Primeiras estórias*

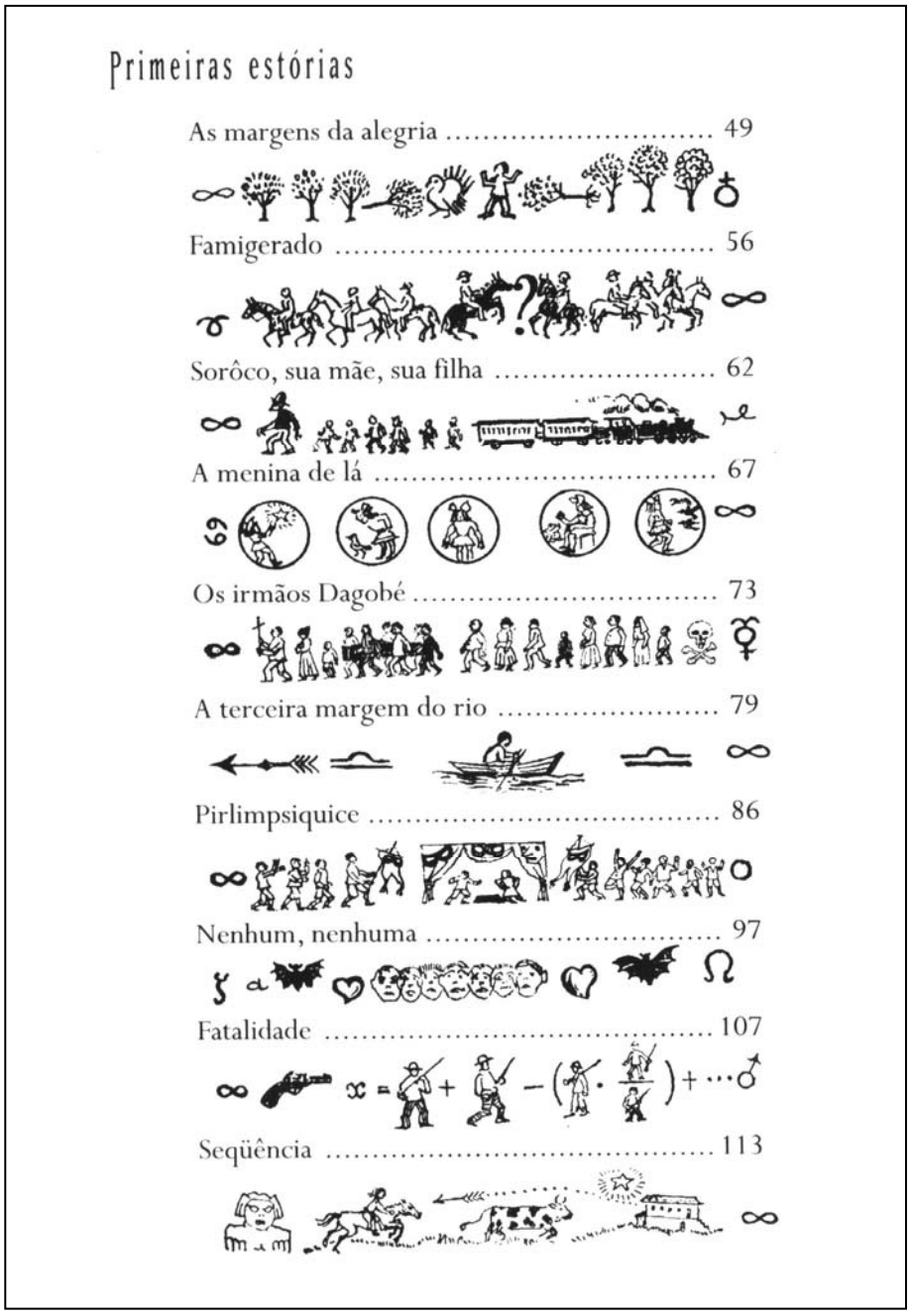


Fig. 1: Parte do índice ilustrado (10 primeiros contos) de *Primeiras estórias*. Reprodução adaptada; fonte: J. G. Rosa (2001, p. 235).

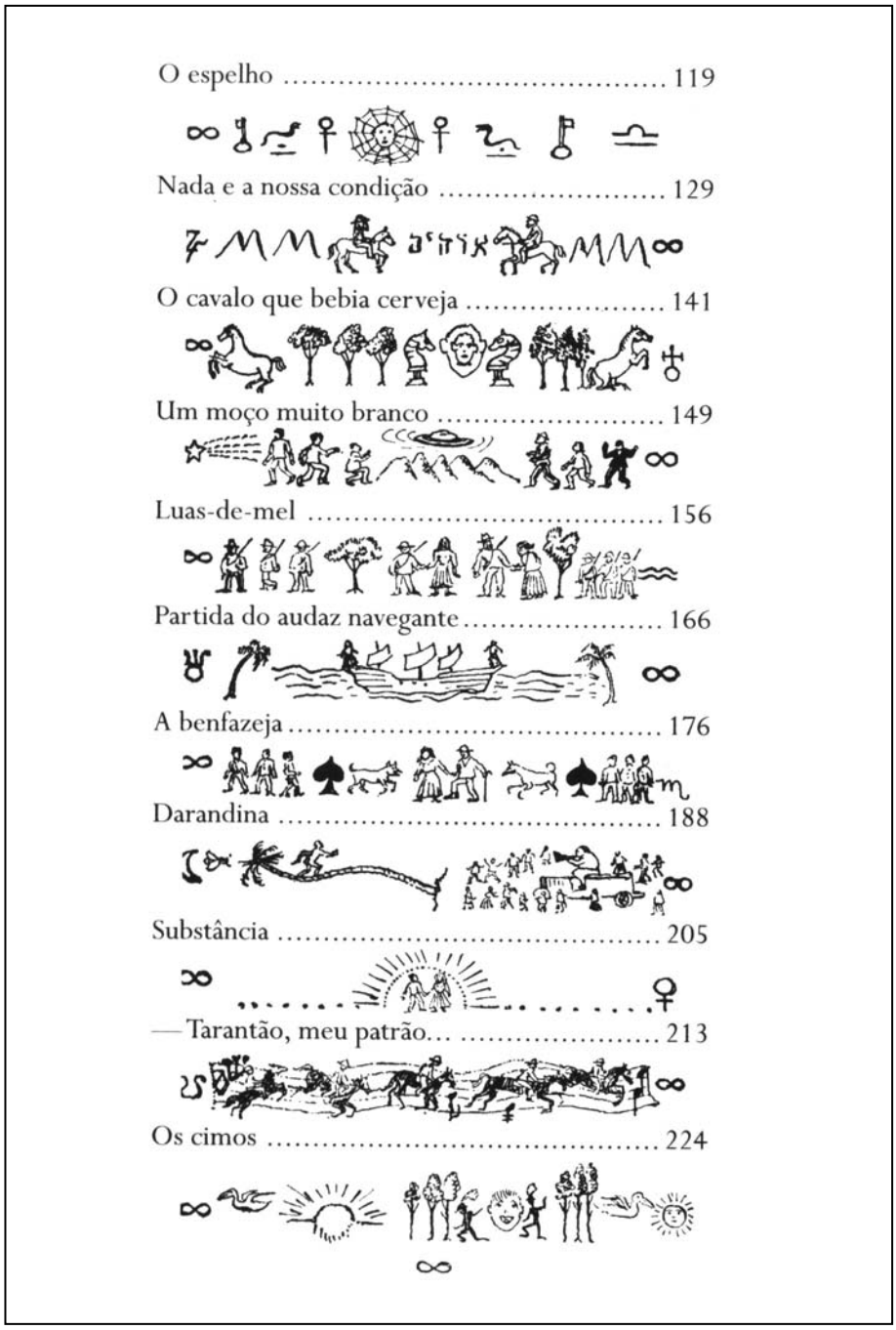


Fig. 2: Parte do índice ilustrado (11 últimos contos) de *Primeiras estórias*. Reprodução adaptada; fonte: J. G. Rosa (2001, p. 236).

Diante de *Primeiras estórias*, questiono a aplicação do modo tradicional de leitura da relação entre o V e o NV, para a construção de gestos de leitura sobre PE. Segundo essa tradição de leitura, a operação comum é a de repasse do NV pelo V, sendo o NV traduzido pelo V ou, ainda, sendo o NV posto lateralmente em relação ao V, cumprindo a função de complementar (ou suplementar) o que o V significa, e vice-versa. Essa tradição de repasse não leva em conta as especificidades próprias aos sistemas simbólicos V e NV, desconsiderando, com isso, o pressuposto da opacidade-incompletude-heterogeneidade da linguagem, da linguagem como lugar em que a contradição e o equívoco significam (a falha, a falta), ao se fazer ponto de base para a (re)produção de discursividades; logo, para a produção de sentidos e efeitos de sentidos. Discursividades que atravessam os textos, permitindo-lhes significar de certo modo a relação sujeito-mundo. Em PE, a relação entre a palavra escrita e a ilustração indicial estabelece um jogo discursivo entre o V e o NV; portanto, entre duas escritas, em que a significação se realiza pela via do equívoco, da contradição, fazendo irromper o conto sobre uma base material "híbrida" que sustenta o registro de enredos enquanto enigmas, para os quais, entretanto, não são apresentadas chaves (soluções) de leitura.

Sendo assim, lido com a tese de que é no movimento gerado pela contradição e pelo equívoco que os caracteres particulares a cada sistema simbólico em operação em PE reportam-se uns aos outros, significando em função das diferenças e semelhanças compartilhadas por eles; e produzindo, como resultado, o conto como forma simbólica "híbrida" – por reunir caracteres simbólicos pertinentes tanto ao V quanto ao NV; por fazer jogar duas escritas: as estórias verbais e as ilustrações criptográficas dispostas no índice. A estória verbal e a ilustração criptográfica se presentificam no movimento concomitante entre cifrar e decifrar.

A criptografia é utilizada para cifrar mensagens que, em sendo cifradas, somente poderiam ser lidas por aqueles que possuem a chave de decifração. Trata-se, portanto, de um processo de codificação em que o codificador propõe valores específicos para os símbolos e/ou caracteres utilizados na formulação do criptograma. No caso de PE, não parece haver uma chave proposta por Rosa (enquanto função-autor), o que mantém o ciframento em aberto: nesse movimento entre decifrar e cifrar, a ilustração criptográfica decifra, sem deixar de cifrar concomitantemente a estória verbal, e vice-versa. Sendo assim, o batimento entre decifrar e cifrar impede o encaixe entre a estória verbal e a ilustração criptográfica: impede que o NV funcione como mera ilustração do V. Essas duas escritas passam a funcionar (in)dependentemente uma em relação à outra, produzindo um

imbricamento entre as discursividades que nelas significam; um imbricamento entre as narrativas que elas configuram.

Esse recurso parece fazer parte do projeto rosiano (projeto de uma função-autor) de produzir certa (re)formulação de estereotipias, já que as ilustrações criptográficas de PE não parecem servir meramente para ilustrar as estórias verbais, o que surtiria um efeito de fechamento e de repasse do NV pelo V. As ilustrações criptográficas ali parecem funcionar de modo distinto, abrindo a interpretação (assim como o faz a estória verbal, como mostrarei no capítulo três), cabendo ao leitor construir uma interpretação possível para elas, sem, no entanto, convertê-la em chave de decifração. Ressalto que, para construir as ilustrações criptográficas de PE, Rosa, em esboços posteriormente redesenhados por Luís Jardim, valeu-se de símbolos, desenhos, formas, sinais, letras, gravuras, pontilhados e traços estilizados, enfim, caracteres diversos que compõem o que denomino *pictograma*: um quadro de valor pictórico, em que há prevalência do NV.

Dado a necessidade específica de os sentidos significarem de uma forma e não de outra, na relação com o silêncio e com a memória, na história, a forma híbrida[3] das narrativas rosianas passa a constituir uma base material em que os discursos se materializam de certo modo, significando de certo modo, uma vez que presentificam certas redes de sentidos em detrimento de outras. Em PE, especificamente, as discursividades se materializam significando um processo de (re)formulação de estereotipias, que determina certa regularidade ao movimento dos sentidos, à significação dos contos e à relação de recobrimento entre o verbal e o não-verbal – relação esta que afeta o modo como certos estereótipos são (re)formulados, de modo a incorporarem redes de sentido contraditórias em relação àquelas que lhes garantem certa estabilidade na cultura. Regularidade que produz a instauração de estereótipos, os quais, uma vez reformulados, constituem paradoxos enquanto fórmulas destinadas a perpetrar o *enigma* enquanto expressão narrativa por excelência em PE: efeito de sentido decorrente da significação do jogo V vs. NV que constitui PE e que mantém as narrativas em aberto.

Para realizar as análises de 3 dos 21 contos de PE, opero com a noção de suporte *teia*, configurado a partir de recortes correspondentes ao *t*ítulo, às seqüências discursivas organizadas a partir da *e*stória verbal e à própria *i*lustr*a*ção criptográfica indicial,

[3] Doravante, não aspeio o termo "híbrido" e suas variações, assumindo o empréstimo do mesmo a campos alheios, como a Biologia, Biomedicina e Medicina. Ressalvo, contudo, que o utilizo referindo-me à idéia de *reunião, combinação, arranjo de caracteres de naturezas diversas*; *amálgama de caracteres de origens múltiplas e de características distintas, formando um todo*, no caso, um todo visto como uma forma material simbólica híbrida, isto é, multimodal, comportando, portanto, a heterogeneidade, a não-transparência e a incompletude enquanto propriedades constitutivas.

respectivamente. A elaboração desse suporte se mostrou produtiva por permitir relacionar as três instâncias narrativas que compõem os contos de PE: as *estampilustradas estórias*. Assim as denomino em alusão ao fio híbrido constituído no jogo entre as materialidades V e NV que tece o texto dos contos, imprimindo-lhes o desenho de um enigma desafiador, cujo propósito parece ser o de convocar o leitor ao exercício do questionamento (sem que seja necessário alcançar uma resposta definitiva), refletindo sobre a condição do homem – que é também sua – no mundo.

Como disse, as análises apontam para regularidades funcionando e produzindo efeitos nas estampilustradas estórias. Um desses efeitos aponta para o fato de que elas rebatem o fechamento por parte de uma suposta interpretação definitiva que se faça sobre elas. Ao contrário, o modo como as estampilustradas estórias significam implica a abertura para interpretações possíveis que não se apresentem como chaves para os enigmas a elas correspondentes. Interpretações que não reduzam a relação entre o V e o NV a mera relação de traduzibilidade, complementaridade ou suplementaridade: o título traduzindo a estória verbal que, por sua vez, seria explicada de alguma maneira pela ilustração e vice-versa.

No meu modo de compreender, os constituintes do suporte *teia*, com suas discursividades correspondentes específicas, tornam-se legíveis exatamente pelo fato de que o jogo V vs. NV é significado no equívoco e na contradição, propriedades necessárias à produção do enigma enquanto efeito de sentido para a leitura das estampilustradas estórias. É no lugar da equivocidade que as redes de sentidos agenciadas pelo fio híbrido das narrativas se apontam, se sustentam, se imbricam e se contradizem. Redes que constituem discursividades distintas e diversas, reportando-se umas às outras: relação fundamental necessária à instauração (ali) de processos de significação.

Decorre dessas considerações a proposição deste trabalho, cujo objetivo é analisar a especificidade do jogo verbal *vs.* não-verbal em PE, considerando-a no entremeio da relação entre palavra (estória verbal) e imagem (pictograma). Jogo possível de ser descrito-interpretado no espaço de irrupção dos discursos, ou seja, no ponto onde se encontram linguagem e história, no que diz respeito, particularmente, ao modo como esse jogo pode ali sustentar e significar o processo de (re)formulação de estereotipias e os efeitos decorrentes desse processo. Trato detidamente dessa especificidade no terceiro capítulo, a partir da análise de 3 das 21 estórias que compõem o *corpus* do trabalho.

Contudo, para chegar a essa especificidade em PE, julguei pertinente considerar outros recortes de linguagem também construídos sobre bases materiais híbridas, a partir

dos quais foi possível discutir a relação entre o verbal e o não-verbal, numa perspectiva discursiva – o que procuro fundamentar no primeiro capítulo; explicitando, no segundo, diferentes formas de materialização do jogo V vs. NV, o que tomo como contrapartida para estabelecer, no terceiro capítulo, o que de específico há nesse jogo em relação às estampilustradas estórias. Na seqüência, apresento as últimas considerações, momento em que me refiro às análises, a fim de me posicionar, a partir de uma filiação à perspectiva teórica da AD, a respeito dos efeitos do jogo verbal *vs.* não-verbal sobre os processos discursivos, especialmente aqueles que identifiquei em PE.

Em resumo, arrolo as hipóteses e questionamentos abordados no escopo do trabalho, a saber:

(1) A relação verbal *vs.* não-verbal parece determinar, de forma singular, o modo de dizer (regularidades e pontos de deriva) em PE, no aspecto específico em que me detenho, o da (re)formulação de estereotipias. *Como isso se dá? Que efeitos de significação essa relação pode produzir (inclusive, no que se refere à suposta primazia do V sobre o NV)?* Em outras palavras, *como essa relação se constitui e funciona em PE?*

(2) Parece-me possível explicitar essa relação ao investigar como se articula a (re)formulação de estereotipias, no funcionamento das discursividades que circunscrevem PE como um lugar enunciativo na ordem dos discursos. *Como se dá essa (re)formulação de estereotipias em PE via jogo V-NV? Que efeitos de significação (de sentidos) isso pode produzir?*

(3) Por último, considero possível empreender uma leitura que aponte uma relação especular que reverbera nos processos de significação possíveis de serem produzidos a partir de PE; relação esta produzida tanto pela (a) ressonância de regularidades materializadas por meio da presença recorrente de caracteres oriundos de sistemas distintos (V e NV), quanto pela (b) ressonância de dizeres e discursos; (a) e (b), postos em relação na constituição do fio híbrido do dizer (que *diz* e, ao mesmo tempo, *mostra*) de PE, devem funcionar como aspectos constitutivos das estereotipias ali produzidas, bem como dos possíveis (efeitos de) sentidos dali decorrentes. Essa hipótese de existência de uma relação especular funcionando em PE e nos possíveis gestos de interpretação sobre as estampilustradas estórias é reforçada pela composição e disposição do conto "O espelho" (11º conto da coletânea). Nesse sentido, questiono: *como é possível*

sustentar essa hipótese? Como o jogo V-NV e o processo de (re)formulação de estereotipias produzem essa relação especular? Que efeitos essa relação produz?

Esses questionamentos norteiam o trabalho e determinam a composição do método empregado na realização das análises. No primeiro capítulo, a seguir, discuto e apresento possíveis fundamentos para a argumentação que desenvolvo em relação à constituição, ao funcionamento e aos efeitos do jogo V *vs.* NV sobre os processos de constituição da significação no recorte aqui produzido.

CAPÍTULO 1

O JOGO VERBAL *VS.* NÃO-VERBAL EM PERSPECTIVA DISCURSIVA

Dá-me a tua mão: vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.
(LISPECTOR, C. *A Descoberta do Mundo.* 1999)

CAPÍTULO 1

O JOGO VERBAL *VS.* NÃO-VERBAL EM PERSPECTIVA DISCURSIVA

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, discorro a respeito de uma concepção do jogo constitutivo de recortes de linguagem que funcionam sobre bases materiais híbridas, em que o V e o NV são relacionados dispondo-se em linguagem, portanto, significando na relação com a memória discursiva na história. Noutras palavras, textualizando-se.

Inicialmente, explicito uma perspectiva teórica acerca do jogo V *vs.* NV e sua relação com os processos de significação, fundamentando, dessa forma, a construção do dispositivo de interpretação com o qual opero para discutir e analisar a constituição e o funcionamento de discursividades que se engendram sobre materiais diversos (capítulo dois) e especificamente sobre os contos de PE selecionados para análise (disposta no capítulo três).

Com efeito, procuro conceber um percurso que fundamenta o estabelecimento de uma implicação entre o jogo V *vs.* NV e o processo de (re)formulação de estereotipias, sobretudo em PE, e os efeitos dessa implicação para o estabelecimento da significação. Para isso, em seguida, explicito como compreendo esse processo de (re)formulação de estereotipias, na relação com a questão da autoria, apontando alguns parâmetros que norteiam a realização da análise.

Por último, discorro mais detidamente sobre o dispositivo de análise que coloco em operação no segundo e no terceiro capítulos, chamando atenção para a importância do paradigma indiciário (GINZBURG, 2001) no tratamento de materialidades discursivas híbridas.

1.1. COMPREENSÃO DO JOGO VERBAL *VS.* NÃO-VERBAL

DISCURSO: ESPAÇO DE SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA

A Análise de Discurso de linha francesa (AD) teoriza o discurso, objeto teórico a partir do qual o analista procura compreender o movimento constitutivo dos sentidos nos processos de significação, via funcionamento linguageiro, na relação com a história. Ao teorizar o processo de constituição dos sentidos, a AD aborda o processo de constituição dos sujeitos, para quem o sentido pode se configurar como tal. Ou seja, ao abordar a errância dos sentidos, a AD aborda o movimento dos sujeitos; ao circunscrever a emergência do sentido aos processos de significação, a AD não pode deixar de abordar os processos de subjetivição, uma vez que a significação é da ordem da subjetividade. Significação e subjetivação ocorrem *pari passu*.

Ainda quanto ao discurso, enquanto objeto teórico da AD corresponde àquilo a partir do qual o analista pode explicitar possíveis percursos de sentidos, vislumbrando possíveis itinerários dos sujeitos – embora a constituição da subjetividade não seja sua questão primeira, talvez nem última, o analista pode dizer algo a respeito dos processos de significação, a partir dos quais o sujeito vê-se implicado (e se implica) na realidade social[4] em que ele vive. Noutras palavras, processo que medeia a relação homem-mundo: o modo como o homem se significa e significa a "sua" realidade. Disso posso concluir que o discurso é o espaço da significação por excelência, onde se materializa o esforço de movimento, mas também de controle; portanto, o embate constitutivo entre forças de liberação e de contenção[5], que torna possível a existência humana ao tornar possível *o fazer sentido*, o recobrimento entre sujeito e sentido.

Todavia, esse espaço de significação, que é o discurso, em que a errância dos sentidos, o movimento dos sujeitos são significados, é concebido teoricamente pela AD como sendo constituído pela relação fundamental, determinada ideologicamente, entre linguagem e história, uma vez que essa relação estabelece um direcionamento para o movimento dos sentidos, conseqüentemente, para o percurso de constituição dos sujeitos, resultante da inscrição da linguagem na história, ou do retorno da história sobre a

[4] Nessa perspectiva, a realidade corresponde a uma construção subjetiva via processos simbólicos, enquanto que o real corresponde àquilo que, relacionado ao simbólico e ao imaginário, existe, porém não é apreensível, sendo da ordem do inatingível, do impossível. Nesse sentido, aquilo que é percebido pelo homem como sendo da ordem do real já é, portanto, uma construção subjetiva, já é realidade.

[5] Adianto: espaço de instauração do equívoco enquanto possibilidade para *o fazer sentido*, isto é, possibilidade de (se) *historicizar*.

linguagem. Daí dizer que é na história que a linguagem significa, produzindo sentidos – pelo processo de "memorização" (no sentido de historicização) da forma material significante e sua relação com as condições de produção dos discursos pelo processo de (des)identificação e (des)subjetivação dos sujeitos em relação ao campo do simbólico.

J. Nunes (1998), ao discorrer sobre a forma histórica do leitor brasileiro na atualidade, ensina que as condições de produção (cp) dos discursos se configuram a partir de dois parâmetros: o primeiro, que refere, por um lado, o eu-aqui-agora da enunciação do sujeito de discurso e, por outro, o imaginário que configura a relação do sujeito com seu entorno; o autor denomina esse primeiro parâmetro de **cp** (minúscula). E o segundo, que refere as **cp** na sua relação com contextos sócio-históricos mais amplos, explica ele, o que, a meu ver, implica considerar as **cp** circunscritas a contextos de redes discursivas, isto é, ao modo como as **cp** são relacionadas às condições de estabelecimento de interdiscursividades: ao modo como as **cp** são relacionadas com a intervenção mútua entre (redes de) discursos diversos.

Sendo assim, dizer que é na história que a linguagem significa decorre de compreender que as formas simbólicas se dispõem em linguagem no âmbito da história, sendo esta concebida como o lugar onde a linguagem pode *fazer sentido*; lugar que dá existência às contradições, ou seja, dá existência ao possível: possibilidade de significar em complexidade-pluralidade, isto é, possibilidade de fazer "um" ou "outro" sentido. Significa ainda, conforme Henry (1997), que é na história que a linguagem é requerida como tal, na sua relação constitutiva com os sujeitos, com a realidade dos sujeitos, a ponto de ser possível pensar que, sem história, não há realidade, não sendo possível estabelecer relação entre sujeito e mundo, pois, neste caso, não haveria produção de significação: é na história enquanto lugar possível para a significação que os acontecimentos, os fatos "reclamam sentidos".

Logo, a linguagem significa porque é na história que as formas simbólicas podem fazer sentido. O lugar do sentido, portanto, é a história[6]. É lá que o sentido tem atendida a sua necessidade, que a forma simbólica se dispõe em linguagem, constituindo-se base de discursividades. Nas palavras de Henry (1997, pp. 51-52), "não há 'fato' ou 'evento' histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe

[6] Rodriguez (1998) lembra que, na perspectiva da AD, "a questão da história é colocada na base da reflexão sobre a linguagem, tanto na compreensão do seu funcionamento, como da representação que os sujeitos se fazem da língua e da constituição das disciplinas que tentam explicá-la. Ao mesmo tempo, a AD se institui como uma teoria semântica: explicar como os sentidos são produzidos na/pela materialidade da língua é seu principal objeto" (p. 47).

achemos causas e conseqüências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso." Daí ser possível deduzir que, para Henry, o sentido é história (e vice-versa). Com base em Pêcheux (1997a), a esse respeito, compreendo que essas discursividades resultam mesmo dos efeitos decorrentes do processo de inscrição das formas materiais simbólicas na história[7].

A ideologia, por sua vez, intervém nesse processo "administrando" a significação, de modo que ela ocorra de uma determinada maneira (e não de outra), produza certos efeitos, em detrimento de outros; colocando em funcionamento, dessa forma, o "efeito ideológico elementar", explicitado por Althusser (1989, p. 94) e que, segundo leitura de Pêcheux (1997b, pp. 31 e 153), aproxima as evidências do sentido e do sujeito, respectivamente: a evidência da transparência da linguagem, isto é, de que existe uma relação natural (direta) entre pensamento, linguagem e mundo (o que ele denomina a *ilusão referencial*), de modo que uma palavra designe uma coisa e possua, portanto, um significado; e a evidência da existência espontânea do sujeito, isto é, um sujeito que se vê "não sujeito a", origem ou causa de si mesmo e do seu dizer[8]. Dessa forma, a ideologia corresponde a um mecanismo constituído de práticas que produzem a evidência do sentido enquanto efeito (cf. J. NUNES, 1998, p. 27), configurando, por isso, um espaço paradoxal de instauração do equívoco, da contradição: espaço propício à co-existência de discursos diversos que, assim, co-significam o sujeito e o mundo em que ele vive.

Esse é o processo de discursivização, isto é, o processo de produção de discursividades, da "espessura semântica", para utilizar a expressão de Orlandi (2000, p. 18), do dizer – lugar que nos permite examinar e procurar compreender as relações entre o discursivo e o linguageiro: por um lado, o trabalho de produção de sentidos (de discursos, de significação) resultante dos efeitos da inscrição das formas materiais simbólicas na história; por outro lado, o trabalho de constituição dos sujeitos, a partir do reconhecimento por parte deles de que algo em seu dizer faz sentido. Orlandi (2001, p. 9) explicita três momentos implicados nos processos que resultam na produção de discursividades: (1) o da

[7] Pêcheux (1997a, p. 63) concebe a "*discursividade* como inscrição de efeitos lingüísticos materiais na história", que, na relação com a língua, vista "como sistema sintático passível de jogo", constitui o nó central a ser trabalhado pelos gestos de leitura.

[8] Lembro que, a partir das considerações de Althusser a respeito do efeito ideológico elementar, Pêcheux (1997c, pp. 173 et seq.) concebe duas formas de esquecimento funcionando no discurso: o esquecimento (ideológico) número um – ilusão de o sujeito se perceber como origem do que diz, esquecendo-se de que seu dizer é possibilidade relativa ao "já-dito" – e o esquecimento (enunciativo) número dois – ilusão de o sujeito perceber que o seu dizer só pode ser realizado de uma determinada maneira, esquecendo-se que "o modo de dizer não é indiferente aos sentidos" (ORLANDI, 2000, p. 35). Logo, na perspectiva da AD, o esquecimento designa uma categoria estruturante do dizer, pois funciona constituindo a memória discursiva, o todo complexo de sentidos (o dito e esquecido) que instaura toda possibilidade de dizer.

constituição dos discursos, a partir da memória do dizer, determinada por circunstâncias sócio-históricas e ideológicas; (2) o da formulação dos discursos, em condições de produção e de enunciação específicas; e (3) o da circulação dos discursos, também circunstanciada e sob condições específicas.

SENTIDO E SUJEITO: FORMULAÇÃO E METÁFORA

Essas formas simbólicas constituem a base material sobre a qual os discursos se materializam, ou seja, fazem (produzem) sentido(s). Constituem, dessa forma, a base sobre a qual os discursos se arregimentam em estrutura-e-acontecimento, na tensão entre a ordem específica a uma materialidade dada e a contingência discursiva (PÊCHEUX, 1997b): acontecimento que se figura no "ponto de encontro de uma atualidade e de uma memória" (ibid., p. 17), ponto de irrupção do(s) discurso(s), do(s) sentido(s), do(s) processo(s) de (des)identificação e (des)subjetivação, como efeito do trabalho parafrástico-metafórico e de disseminação que estabelece certo arranjo sintático (estrutura), o da formulação, e seus efeitos sobre a significação. A formulação, dessa forma, passa a "respirar" – "dando vazão ao" – o já-dito (e o não-dito), permitindo que os discursos ali signifiquem e produzam efeitos (de sentido, de interpretação, de subjetivação).

Em *Discurso e texto*, Orlandi (op. cit.) discorre a respeito dos processos de formulação e circulação dos discursos. Neste trabalho, a autora afirma que é na formulação

> que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde). (...) Materialização da voz em sentidos, do gesto da mão em escrita, em traço, em signo. Do olhar, do trejeito, da tomada do corpo pela significação. E o inverso: os sentidos tomando corpo. Na formulação – pelo equívoco, falha da língua [acrescentaria, da linguagem] inscrita na história – corpo e sentido se atravessam./ Formular é dar corpo aos sentidos. E, por ser um ser simbólico, o homem constitindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos. Sujeito e sentido, constituindo-se ao mesmo tempo têm sua corporalidade articulada no encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. Assim entendemos a afirmação de que há um confronto do simbólico com o político. Ora, o corpo do sujeito e o corpo da linguagem não são transparentes. São atravessados de discursividades, isto é, de efeitos desse confronto (...) o corpo do sujeito é um corpo ligado ao corpo social e isto também não lhe é transparente. (pp. 9 e 10)

Acrescentaria que é na formulação – por ser esse lugar de encontro entre linguagem e história, entre corpo e sentido, entre o sujeito e sua verdade – que uma fala singular, uma

escrita singular encontram, por um lado, possibilidade de se presentificarem, configurando, assim, subjetividade aos processos de produção de discursividades. Com efeito, esses processos implicam confronto entre o corpo do sujeito, o corpo dos sentidos e o corpo social, relacionando-os.

É na formulação, por outro lado, que o sujeito encontra espaço também para se mostrar-e-esconder, produzindo gestos de leitura a preencherem, sem saturar, os furos da formulação – sua fenda constitutiva. A formulação, nessa perspectiva, seria o lugar por excelência em que os sentidos e os sujeitos podem respirar: em que o sujeito consegue perfazer seu percurso e os sentidos se encontram em disseminação, mantendo aberta, dessa forma, a estrutura da formulação. O que, ao mesmo tempo, permite que o sujeito ali se "cole", emerja, constituindo-se *pari passu* com o movimento dos sentidos. É nessa relação de desigualdade em que o encaixe entre sujeito e sentido não é possível que se instauram o equívoco e a contradição, molas propulsoras de qualquer processo de significação, de qualquer processo de subjetivação.

A formulação representa, dessa forma, um processo de metaforização do sujeito no percurso que ele descreve ao tentar construir uma sua unidade, um fechamento para si; no entanto, esse processo somente logra êxito em nível imaginário, quando esse sujeito (se) significa via processo simbólico: presentificando-se enquanto posições a falar na relação que estabelece com a linguagem, na história. É possível compreender essa metaforização como um processo de substituição, de um estado permanente de dispersão e incerteza, para estados sucessivos de aparente unidade limitável.

Fink (1998), ao discorrer a respeito do sujeito lacaniano, defende a tese de que o sujeito psicanalítico possui duas faces: uma primeira, como precipitado – sedimentação de sentidos determinada pela substituição decorrente do pressuposto lacaniano de que o sujeito é aquilo que um significante representa para outro significante; e a segunda, como furo – em que a possibilidade de metáfora aparece, quando o sujeito cria um furo no real ao estabelecer um elo entre dois significantes, reconhecendo assim, diria eu, algo que toca a sua verdade enquanto tal; o sujeito neste caso coincidiria com o próprio furo, sendo concebido como um intervalo, o que se produz entre o jogo de significantes que o constitui.

A constituição da subjetividade se resume, para esse autor, no estabelecimento de três momentos fundamentais que se repetem e se implicam ao longo da vida do sujeito, permitindo compreendê-lo como resultado de uma metáfora ou de uma série de metáforas (em que algo anula outro): (1) a metáfora da alienação (em que o Outro domina o sujeito,

tomando seu lugar); (2) a metáfora da separação (em que o objeto a assujeita o sujeito, adiquirindo o desejo do Outro precedência sobre o sujeito) e (3) a metáfora da travessia da fantasia, em que o sujeito subjetiva a causa de sua existência (o objeto a, isto é, o desejo do Outro), caracterizando-se como um sujeito desejante. É nesse espaço da metáfora que o sujeito, portanto, estabelece formas de lidar com sua condição desejante em meio a disseminação característica dos processos de significação e subjetivação, procurando (re)inventar-se insistentemente enquanto "um", que, por sua vez, esfacela-se também insistentemente, pois há algo que ex-siste ao sujeito.

Utilizo o termo "disseminação", nessa discussão teórica, em substituição ao termo "polissemia", para referir uma noção, com base no que assevera Derrida (2001) acerca do signo lingüístico, o que considero válido, no entanto, para qualquer caractere simbólico. Para esse autor, o signo não gera apenas polissemia (múltiplas interpretações), mas disseminação, concebida como sendo o movimento perpétuo de significantes significando, sempre desdobrando-se em novos significados, sem que jamais seja possível seguir-lhes as pegadas até a sua "origem" hipotética. A linguagem concebida como disseminação de sentidos corresponderia a um modo de produção de sentidos que prevê a possibilidade de deslizamentos e deslocamentos no âmbito em que a significação se constitui, apontando assim para a impossibilidade de o sentido ali ser controlado, para a sua não-pontualidade. Derrida (op. cit.) concebe a disseminação como alteridade radical, determinante dos processos de significação, colocando para o sujeito falante uma constante demanda de resposta e, ao mesmo tempo, apagando toda a possibilidade de se estabelecer para esse ato de resposta produzido pelo sujeito qualquer sorte de orientação e/ou expectativa[9].

A partir de Derrida (2001), compreendo a noção de disseminação produzida em consonância com a de *différance*[10], estabelecendo para o signo – assim como para qualquer caractere simbólico – um limite: ao mesmo tempo em que marca, o signo (um caractere simbólico) afrouxa a significação, sendo esta constituída na contingência do devir. Derrida concebe a significação como um jogo formal de rastros: aquilo que de um *elemento* existe

[9] A esse respeito, sugiro a leitura de Cauduro (1996), Continentino (2006) e Milovic (2006).
[10] Com base em Derrida (2001), posso compreender a noção de *différance* como os efeitos de transformações que instauram possibilidades de movimento para a significação: "diferir, por retardo, delegação, adiamento, reenvio, desvio, prorrogação, reserva" (p. 14), etc. Movimento esse pelo qual a língua – diria a linguagem – se constitui em um tecido de diferenças; pois, para Derrida, "toda experiência é experiência do sentido" (p. 36); sendo o signo "presença diferida" (cf. DERRIDA, 1991, p. 40), marca que permanece e que provoca ruptura (ibid., p. 358). A esse respeito, sugiro "A diferença" e "Assinatura Acontecimento Contexto" (DERRIDA, 1991).

em outro *elemento*[11] da cadeia ou sistema de signos, na ordem dos discursos. Assim sendo, esse jogo de rastros impede que "em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo" (p. 32), na ordem dos discursos. Esse jogo é regido, segundo o autor, pelo princípio da diferença "que quer que um elemento não funcione e não signifique, não adquira ou forneça seu 'sentido', a não ser remetendo-o a um outro elemento, passado ou futuro, em uma economia de rastros" (p. 35).

A disseminação, nessa perspectiva, funciona diferentemente em relação à polissemia, referindo um "operador de generalidade" (DERRIDA, op. cit., p. 51), que produz um número indefinido de efeitos semânticos e não se deixa reconduzir a um presente de origem simples, nem a uma presença escatológica; esse operador marca, por isso, uma multiplicidade semântica irredutível e gerativa. Assim é que a disseminação marca uma "nervura, uma dobra, um ângulo que interrompe a totalização: em um certo lugar, em um lugar de uma forma bem determinada, nenhuma série de valências semânticas pode mais se fechar ou se juntar" (ibid., p. 53)[12]. Dessa forma, compreendo a disseminação como esse mecanismo que aponta para a possibilidade de o sentido ser outro sendo o mesmo.

Feitas essas considerações, faço alusão à afirmação "o discurso é um objeto sócio-histórico em que o lingüístico intervém como pressuposto" (ORLANDI, ibid., p. 16). Essa afirmação aponta para uma tradição de trabalhos em AD que privilegiam os discursos constituídos sobre bases materiais lingüísticas. Expando essa afirmação às bases constituídas a partir de outros sistemas simbólicos, que sustentam (e sustentaram) as mais variadas práticas linguageiras e a constituição dos mais diversos exemplares de linguagem, sejam estes de natureza V, NV ou, ainda, de natureza híbrida.

Assim sendo, considero reducionismo tratar exemplares de linguagem constituídos por formas híbridas como uma mistura, a partir da qual fosse possível seccionar o V do NV e, a partir daí, empreender uma leitura lateral de uma forma em relação à outra. Nesses casos, os exemplares de linguagem são constituídos a partir de uma forma híbrida, em que o V e o NV estão em relação, isto é, jogam, indissociavelmente, passando a constituir uma

[11] Mantenho aqui o termo que Derrida utiliza: "elemento", em substituição ao termo que tenho empregado "caractere".

[12] Diferentemente, a polissemia, segundo Derrida (ibid., p. 52), refere um movimento de "se amarrar ao sentido tutelador, ao significado *principal* do texto (...) ao seu referente primordial. (...) organiza-se no horizonte implícito de uma retomada unitária do sentido, até mesmo de uma dialética (...) teleológica e totalizante que deve permitir a um momento dado, por mais distanciado que ele seja, de voltar a se reunir à totalidade de um texto na verdade de seu sentido, constituindo o texto em *expressão*, em *ilustração*, e anulando o deslocamento aberto e produtivo da cadeia textual" (itálico do autor).

outra espécie de laço sintático: nem V, muito menos NV; um laço que relaciona, isto é, faz jogar o V e o NV. Por isso mesmo, um laço distinto de um laço sintático que se fizesse "puramente" V ou "puramente" NV.

É preciso considerar que há uma pluralidade de formas e funcionamentos discursivos assegurada na multiplicidade, por um lado, de formas materiais possíveis de serem engendradas a partir da diversidade de sistemas simbólicos que compõe o domínio da linguagem[13]; e, por outro, na pluralidade de modos de dizer, projeção de imbricamento de diversos sistemas simbólicos que fornecem as formas materiais, híbridas ou não, sobre as quais se configuram as (re)formulações, na dependência da relação entre interdiscurso e intradiscurso.

Categorias teóricas que determinam o desenho do procedimento metodológico das análises, o interdiscurso e o intradiscurso são os eixos constitutivos do discurso, cuja relação determina o recobrimento, assim postulado pela AD, entre linguagem e discurso, entre dito e não-dito, entre filiação e esquecimento; em suma, entre sentido e sujeito (logo, entre sentido e não-sentido). Cabe ao analista examinar esse recobrimento por meio da construção de um dispositivo de análise de recortes operados sobre os diversos exemplares de linguagem em circulação, o que os inscreve no domínio de uma possível teorização discursiva. Noutras palavras, examinar a constituição e o funcionamento dos discursos que significam esses recortes de linguagem, com base na descrição-e-interpretação, realizada no âmbito da história, da relação inter-intra-discursiva que esteja ali subsumida.

O intradiscurso, ensina Pêcheux (1997c, pp. 167 e 214), fio do discurso do sujeito, deve ser concebido como "efeito do interdiscurso sobre si mesmo": efeito de um trabalho de reconfiguração do saber discursivo – o *todo complexo com dominante* – que retorna sobre si mesmo, tornando possível ao sujeito tomar a palavra, ou qualquer outro caractere simbólico que o permita dizer, significando o mundo e a si mesmo. O interdiscurso, desse modo, sustenta o dizer, ao determinar o que pode e deve ser dito, em uma dada circunstância sócio-histórica.

Esse retorno se realiza sob mecanismos discursivos específicos: por um lado, o efeito de encadeamento do pré-construído (em função da presença de um "já-dito", um "sempre-já-aí", correspondente à realidade ou ao mundo das coisas apresentado como um já-dado) e, por outro, o efeito do processo de sustentação (efeito de articulação ou efeito

[13] Pêcheux (1997c, p. 256) refere essas formas como "modalidades histórico-materiais sob as quais 'o real determina as formas de existência do pensamento' (...) elas mesmas, determinadas pelo conjunto das relações econômicas, políticas e ideológicas, tal como existem em um ou em outro momento histórico".

transverso), que lineariza o dizer, isto é, coloca o dizer em relação consigo mesmo (proceso de linearização-sintagmatização e/ou incorporação-dissimulação do retorno do "já-dito", efeito da constituição do sujeito em sua relação com o sentido, efeito de constituição – identificação e verdade – de certos sentidos em detrimento de outros sobre o sujeito).

Com efeito, Pêcheux (ibidem) ensina que esses dois mecanismos se imbricam no processo de constituição do intradiscurso: "*o interdiscurso enquanto discurso-transverso* atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo *interdiscurso enquanto pré-construído*" (idem; itálico no original), o que, segundo ele, fornece a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como sujeito de discurso. Isso se dá porque tanto o discurso-transverso quanto o pré-construído constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina enquanto tal, sendo reinscritos permanentemente no próprio discurso do sujeito à medida que ele se coloca a falar.

Esse *todo complexo com dominante* que designa a constituição e o funcionamento do interdiscurso, determinante nos processos de significação, pode ser compreendido como um conjunto de elementos – saberes discursivos, dizeres, (redes de) sentidos; enfim, o conjunto de formulações realizadas e já esquecidas – que se relacionam sobre o suporte da contradição-desigualdade-subordinação, isto é, sobre condições materiais específicas de reprodução-transformação, que determinam as relações de produção de sentidos. Essas relações produzem, como resíduo, uma direção dominante que orienta o percurso dos sentidos (e das posições dos sujeitos), determinando, por conseguinte, a produção de efeitos de sentido; logo, efeitos de interpretação a serem materializados e projetados sob a ancoragem da base simbólica que sustenta os dizeres e os discursos. Com efeito, o processo de constituição do sentido é dependente desse *todo complexo com dominante*, o que lhe determina seu caráter material, isto é, não-abstrato, relativo, pois é determinado na materialidade sócio-histórica.

É nesse sentido que a episteme da AD permite dizer que o que é dito antes, em outro lugar, independentemente, e esquecido, também significa os dizeres produzidos a partir do eu-aqui-agora da enunciação; significam nos caracteres simbólicos que constituem as faixas intradiscursivas produzidas pelos sujeitos, quando eles falam, pintam, desenham, compõem, cantam, fotografam, etc. E o "já-dito", dessa maneira, materialidade do interdiscurso, sustenta a possibilidade mesma de todo dizer. Daí considerar fundamental um trabalho de análise que observe o funcionamento da presença do interdiscurso (a constituição do(s) sentido(s)), de modo que seja possível, conforme Orlandi (2000, p. 32),

remeter o dizer da faixa intradiscursiva (a formulação do(s) sentido(s)) a toda uma filiação de dizeres, a uma memória, identificando-o em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos, ideológicos e estéticos; em suma, mostrando porque a faixa intradiscursiva faz sentido, em que medida ela pode revelar uma singularidade do sujeito do discurso ou, ainda, em que medida ela materializa uma luta pelo sentido, pela "palavra", pelo poder.

Ainda Orlandi (ibid., p. 33) esclarece, em resumo, que o eixo da constituição do sentido, o interdiscurso, determina o eixo da formulação dos sentidos, o intradiscurso, pois o sujeito só pode dizer se ele se coloca na perspectiva do dizível (do interdiscurso, da memória, da historicidade). Nas palavras da autora, "todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos"; ademais, ela sintetiza a relação inter-intra-discursiva, afirmando que "o interdiscurso determina o intradiscurso, dando um estatuto preciso à relação entre constituição/formulação, caracterizando a relação entre memória e esquecimento" (ORLANDI, 2001, p. 114).

Pêcheux (1999a, pp. 49-50), por sua vez, discorrendo a respeito do papel da memória, a associa com a relação entre a historicidade (do discurso) e a história (no mundo), explicitando um funcionamento do interdiscurso de modo a concebê-lo como aquilo que especifica "as condições (mecanismos, processos...) nas quais um acontecimento histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória".

Dado essas considerações, é possível concluir que a observação do funcionamento da presença do interdiscurso no intradiscurso, enquanto procedimento metodológico de análise, pode orientar a compreensão da relação fundamental constitutiva de todo processo discursivo: a tensão contraditória do processo de inscrição da linguagem na história e os efeitos que essa inscrição produz sobre a constituição (e o movimento) dos sentidos e dos sujeitos.

DA BASE LINGÜÍSTICA À BASE SIMBÓLICA

Em *Les vérités de la Palice* (PÊCHEUX, 1997c), texto de 1975, cujo propósito foi estabelecer uma teoria não-subjetiva da subjetividade de tendência materialista, em que o

real é concebido como um processo não-unificado, atravessado por desigualdades e contradições, Pêcheux apresenta a forma da discursividade (dos processos discursivos), como caracterizada pela relação entre interdiscurso – efeito de pré-construído e efeito-transverso (efeito de sustentação) – e intradiscurso, sobre uma base **lingüística** relativamente autônoma. Com base nesse texto (p. 259), a forma da discursividade representa, em relação à base **lingüística**, a existência determinante do interdiscurso, submetido, em condições históricas sempre específicas, ao que o autor denomina lei geral de desigualdade, que afeta, sobremaneira, as formações ideológicas responsáveis pela administração do processo de reprodução-transformação das relações de produção existentes. Especificamente aqui, das relações de produção de significação, ou seja, de discursos, de sentidos, e de subjetivação, interepretação.

Mais adiante (PÊCHEUX, ibid., p. 263), o autor estabelece alguns fundamentos que colocam em relação essa forma da discursividade e a questão do sentido (logo, também do sujeito), uma vez que a AD, por ele fundada, analisa o discurso para chegar ao modo como o sentido se constitui, funciona e circula socialmente, a fim de compreender a deriva e os efeitos que lhes são próprios; pois o discurso é "efeito de sentido entre locutores [sujeitos do dizer]" (ORLANDI, 2000, p. 21). O sentido, por sua vez, é uma relação determinada do sujeito, afetado pela linguagem, com a história: resíduo da relação entre discursos que se imbricam, se apontam, se sustentam, se contradizem e que constituem um processo mais amplo: o processo discursivo. O lugar de constituição do sentido, portanto, é o espaço onde se realiza(m) o(s) processo(s) discursivo(s). A partir de Pêcheux (idem), é possível compreender o sentido como resultado de uma relação de transferência, a da metáfora:

> o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição *por* uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição (...) transferência (...) pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que "se revestem de um sentido" (...). De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos) (...). Na verdade, a metáfora constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso, isto é, *por uma região do interdiscurso*. (...) o que torna possível a metáfora é o caráter local e determinado do que cai no domínio do inconsciente, enquanto lugar do Outro (*Autre*), onde, diz J. Lacan, "se situa a cadeia do significante que comanda tudo o que vai poder se presentificar do sujeito"... e do sentido, acrescentaríamos. (PÊCHEUX, ibid., p. 263)

Observar, portanto, a relação inter-intra-discursiva permite examinar o processo metafórico que sustenta a constituição do sentido no interior dos processos discursivos, o que leva a refletir sobre a necessidade de se considerar definitivamente, no quadro teórico da AD, que os processos discursivos (metafóricos) podem se engendrar sobre condições

materiais de base **não-lingüística**. Dessa maneira, torna-se possível conceber a base material de sustentação dos processos discursivos como sendo de natureza simbólica, podendo ser verbal, não-verbal ou híbrida; e, nesse sentido, o processo metafórico que sustenta a constituição do sentido ocorre sempre quando há transferência, é preciso compreender, de "uma palavra, uma expressão ou uma proposição", ou ainda, uma imagem, cor, um som, desenho, uma fotografia, ilustração; enfim, qualquer caractere simbólico *por outro*. Transferência pela qual "elementos significantes passam a se confrontar, de modo a se revestirem de sentido", como afirmou Pêcheux, citado acima.

Ao vislumbrar uma base de natureza simbólica não necessariamente V, refiro-me a uma base significante, cujo componente pertence a um determinado sistema simbólico (V ou NV); componente este cuja ordem é a de um devir[14], isto é, um caractere que se dispõe em linguagem, fazendo sentido ao se inscrever na ordem da história; portanto, um componente cujo sentido não pode ser determinado *a priori*, por equivalência, ou por tradução, etc. Com isso, reporto-me à idéia de que um determinado fato ou evento pode ser discursivisado de diferentes maneiras e por distintas formas de linguagem. A mulher amada, por exemplo, pode ser igualmente dita (e mostrada), estilizada, de formas distintas, por meio, por exemplo, de um poema, um conto, uma fotografia, um retrato, uma pintura, etc., em que discursividades se materializam de modos também distintos. Assim também pode ocorrer com um acidente aéreo, a eleição de um operário sindicalista militante ao cargo de Presidente, e assim por diante.

Dessa forma, defendo uma ampliação do foco de análise das pesquisas em AD, de modo que os recortes contemplem exemplares de linguagem cuja base material não seja necessária nem exclusivamente lingüística. Isso porque considero como pressuposto a cisão do sentido, o fato de ele poder ser sempre outro, de poder deslizar e, assim, significar diferentemente; compondo uma forma material em devir, por isso indeterminada *a priori*, podendo se constituir de caracteres verbais e/ou não-verbais. Essa cisão é o espaço sobre o qual se constitui a arena política da luta pelo sentido, da luta pelo poder, da luta pela simbolização, pelo dizer, materializada no âmbito dos processos discursivos, o que, em

[14] Esse caractere simbólico *em devir* é distinto do elemento sígnico concebido em outras perspectivas, como a da semiótica de Peirce (1999), como o que desempenha uma função significativa em um determinado sistema de representação; função esta que corresponde a uma relação de "estar para" entre o elemento sígnico e aquilo que ele representa, "como se" o signo "fosse" o que ele representa. O caractere simbólico que aqui opero distingue-se, dessa forma, do signo tricotômico e inflexível de Peirce, pois este aponta sempre, em suas três subdivisões e diferentes denominações (*sinsigno*, *ícone*, *índice*, *símbolo*, *rema*, etc.), para o "um" sentido, determinando, de modo único e imediato, *uma* qualidade, *uma* propriedade, *um* aspecto, *uma* convenção, *uma* predicação, *um* valor de verdade, etc.; referentes àquilo que é suposto o signo representar. Nesse sentido, *onde há fumaça* (índice) *há fogo* (objeto representado). A esse respeito ver também Epstein (1985).

última instância, uma análise também pretende explicitar. A cisão do sentido, assim como a compreendo, reflete e refrata a desigualdade, a contradição, o desnivelamento, a subordinação e a opacidade constitutivos dos caracteres constituintes dos diversos sistemas simbólicos (verbais e não-verbais) e, eventualmente, das relações possíveis de serem estabelecidas entre esses mesmos e distintos sistemas. Por conseguinte, constitutivos dos processos (discursivos) de constituição da errância dos sentidos, do movimento dos sujeitos.

Orlandi (1995) discorre a esse respeito, denunciando uma tradição, no campo dos Estudos da Linguagem, no campo da Lingüística, do primado do lingüístico sobre o não-lingüístico, tendência histórica que reduz a significação ao domínio do lingüístico, apagando as diferenças entre o V e o NV, ou submetendo este ao primeiro. Nessa perspectiva reducionista, em que poderia enquadrar, por exemplo, conforme a autora, Benveniste[15] e Barthes[16], o NV só pode ser interpretado ou compreendido pela mediação do V. Qualquer sentido possível de ser "atribuído" ao NV deve ser "fornecido" pelo/via V, como se o NV fosse transparente a ponto de ser traduzível pelo V.

Não compartilho essa perspectiva. De um ponto de vista discursivo, procuro compreender o fato de linguagem em sua complexidade e pluralidade, como já disse. O domínio da linguagem abrange diferentes sistemas simbólicos, todos caracterizados pela não-transparência, espessura e distinção. Cada sistema, por sua vez, reúne um conjunto de caracteres próprios que lhe imprime sua especificidade, seu funcionamento, sua capacidade e seu potencial de significação. Essa constituição e esse funcionamento específicos, sejam arrolados ao domínio do V ou do NV, produzem uma base material capaz de sustentar processos de significação, que jamais se realizam independentemente da especificidade de tal base.

Aliás, é exatamente essa especificidade que faz com que sistemas simbólicos distintos signifiquem diferentemente. E eles significam porque permitem que ali respirem processos discursivos, espaço sobre o qual os "sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente" (ORLANDI, ibid., p, 35). Sendo assim, o corpo do sentido deve ser compreendido como provisório que permanece enquanto rastro, resíduo, resto: forma provisória, que pode ser V ou NV, ainda híbrida, o que dependeria exclusivamente

[15] Para quem a linguagem verbal (signo lingüístico) funciona como o interpretante de qualquer sistema de signos (cf. Benveniste, (1989)).
[16] Para quem todo sistema de signos repassa-se de linguagem verbal (cf. Barthes (1989)).

da necessidade mesma de o sentido ganhar expressão no domínio da história, isto é, compor uma rede memorizável na história.

Ao teorizar o discurso no quadro teórico da AD, devo concebê-lo como sendo "o ritual da palavra" (ORLANDI, 2000, p. 10) sim, mas também podendo ser o ritual da imagem, da ilustração, da gravura, da cor, do traço, do som, da nota musical, etc., inclusive o ritual da palavra-imagem, da imagem-som, etc. Ritual da palavra, da imagem, da palavra-imagem, que as converte em palavra, imagem, palavra-imagem *com* sentido(s), isto é, transfiguração da forma material simbólica em processo discursivo, em que sentidos e sujeitos são materializados: eis aí o que é compreendido por discursivização.

Com efeito, assevero que antes de falar, mostrar, expressar, cantar, denotar, etc., as formas simbólicas materiais mergulham na história de onde saem pregnadas de sentidos, adqurindo forma e nuanças diversas. Assim embebidas na memória da história, enquanto forma, passam a significar ao se reportarem ao encadeamento da alteridade que se presentifica na formulação e significam de modos absolutamente distintos. Nessa perspectiva, assevero ainda que não se traduz uma forma em outra, isto é, a imagem em palavras, o som em imagens, etc., e vice-versa, sem alterar-lhe(s) o percurso, o efeito, sua(s) interpretação(ões) possível(eis).

DA RELAÇÃO ENTE O SIMBÓLICO E O SILÊNCIO

Negar a primazia do V sobre o NV, de um sistema simbólico sobre outro, no âmbito dos processos discursivos, dos processos de produção de sentido, implica considerar a sujeição desses processos ao silêncio (sua constituição, seu funcionamento), a relação desses sistemas com o silêncio. Silêncio enquanto categoria teórica, não o silêncio físico, mas o silêncio enquanto "ausente-presente", em sua própria materialidade e dispersão características: matéria significante por excelência, que, na relação com a linguagem, ou melhor, na relação com as diferentes formas de linguagem, é transfigurada (organizada) em significados apreensíveis (ORLANDI, 1995) – verbalizáveis, visíveis, interpretáveis, etc.

Matéria significante enquanto possibilidade que se constrói no fato de que os caracteres simbólicos transpiram silêncio. As palavras, as imagens, os sons, etc. transpiram silêncio, isto é, ele também os constitui. O silêncio, afirma Orlandi (1997), é a condição do significar, no sentido de que "todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer"

(ORLANDI, ibid., p, 12); no sentido, ainda, de que o "silêncio é (...) a respiração (o fôlego) da significação" (ORLANDI, ibid., p, 13). O silêncio é, portanto, com base nessas considerações, ao mesmo tempo contraparte (permite a mudança) e constituinte fundante e fundamental (mantém o movimentro) da significação, em relação à linguagem, na história; assim como a respiração para a vida humana.

Essa é uma das faces do silêncio, assim como postulado pela autora (1997), o silêncio fundador, princípio da significação; na minha maneira de compreender, o silêncio que produz as condições para a significação: o silêncio que, ao mesmo tempo, está nos caracteres simbólicos (palavras, imagens, sons, etc,), que os atravessa; que neles é produzido; que por meio deles diz; o silêncio que eles silenciam; enfim, o silêncio que significa o não-dito, ao mesmo tempo, contraparte e constituinte fundante fundamental do "já-dito-e-já-esquecido", possibilidade mesma de um "retorno" desse "já-dito", sob a aparência do "jamais-dito", do "novo", do "inédito", do "diferente"[17].

Dessa relação entre linguagem e silêncio, na história, em que a linguagem aparece como a condição de possibilidade do discurso, o silêncio aparece como a condição de possibilidade de produção de sentidos; uma vez que o silêncio se constitui como espaço diferencial em relação à linguagem (ORLANDI, 1995, p. 38), a partir do qual o sentido se configura: espaço de produção do movimento que é condição *sine qua non* da alteridade. Alteridade que sustenta (ao atravessar) as relações sujeito-Outro; sentido-*non sens*; ouso dizer, V-NV. É por haver outro como possível, o que é estabelecido pela condição de alteridade constitutiva tanto do sujeito quanto do sentido (que é um e não outro), é que se instaura o movimento, o equívoco, a invenção. Nas palavras de Orlandi,

> no silêncio, o sentido se faz em seu percurso, a palavra [o caractere simbólico, acrescentaria] segue seu curso, o sujeito cumpre a relação de sua identidade e de sua diferença, pois o traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é justamente o movimento. (...) O silêncio tem uma função nas ilusões constitutivas da linguagem (a do sujeito como origem e a da realidade do pensamento), enquanto condição para o movimento, enquanto lugar do possível para o sujeito e os sentidos. (ORLANDI, idem)

Movimento, percurso resultante do fato de o sentido não ser um, mas muitos, o desenho de uma trajetória (encadeamento provisório e disperso) de sentidos, o que o subordina ao silêncio, enquanto possibilidade do devir do dizer, do dizer vir a ser outro. Compreender

[17] A outra face do silêncio, para Orlandi (1997, p. 24), é a política do silêncio, que se realiza sob duas modalidades de silêncio: (a) o silêncio constitutivo, "que indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra [acrescentaríamos, uma imagem, um som, etc.] apaga necessariamente as 'outras' palavras [as 'outras' imagens, etc.])"; (b) o silêncio local, a censura, que designa o que "é proibido dizer em uma certa conjuntura".

isso é compreender que "o sentido não pára, ele muda de caminho" (ORLANDI, 1997). O dizer, por seu turno, também é constituído de muitos discursos, uma trajetória dispersa de discursos (que, como disse, se imbricam, se apontam, se sustentam e se contradizem).

Por isso, posso dizer que "estar no silêncio" (ORLANDI, 1995, p. 39) outorga ao sujeito uma sua identidade-alteridade, uma vez que estar no silêncio implica estar no sentido, condição para que o sujeito seja "sempre já-sujeito", podendo ainda ser *sempre-outro* no curso de seu itinerário. O mesmo se dá em relação ao sentido. Isso é explicado, com base nessa autora (idem), pelo postulado de que antes de ser discurso, antes de ser palavra (imagem, som, etc.), todo sentido já foi silêncio, na relação com o sujeito, na história.

Ademais, ainda conforme Orlandi (idem), esse movimento – lugar e condição de constituição dos sentidos e dos sujeitos – é a circunstância que determina a relação do sujeito com os diferentes sistemas simbólicos, em que estes são operacionalizados como "horizontes, projetos de significar", iminência do sentido. A esse respeito, a autora nos ensina que o sentido precisa de uma matéria específica para significar, isto é,

> ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – está a da própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem etc. e sua consistência significativa. Não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições. (ORLANDI, idem).

Eis, portanto, a passagem linguagem-sentido-discurso, pressuposta na possibilidade mesma de uma pluralidade de formas de linguagem, que se mostram – para efeito do processo de produção de linguagem, para efeito da descrição-interpretação, efeito de análise – intercambiáveis; porém, resguardados sobre a matriz que lhes constitui, a saber: a matriz distinção-estabilidade-dispersão que produz desigualdade-subordinação-desnivelamento-contradição-opacidade. Passagem também pressuposta no movimento constitutivo do discurso (movimento constituído entre pontos de contato entre linguagem e ideologia, no domínio do interdiscurso, da historicidade) e do sentido (movimento, deriva (deslize) determinado pelo intercâmbio entre o "um" e o "outro" possíveis, o "um" e o "múltiplo" possíveis, viabilizado pelo mecanismo metafórico que opera a disseminação de sentidos).

É dessa forma que compreendo a afirmação (ORLANDI, 1997, p. 17) de que "o funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso, movimento que se faz na contradição entre o 'um' e o 'múltiplo', o mesmo e o diferente, entre paráfrase e

polissemia[18]". O movimento do discurso, por sua vez, satisfaz a necessidade permanente da significação, uma vez que também é permanente a ocorrência de acontecimentos que precisam ser discursivizados – acontecimentos reclamando sentidos permanentemente. Se há processos discursivos em curso, há sempre processos de significação em andamento; logo, formulações sendo produzidas, fazendo sentido(s) e provocando efeitos; sujeitos (se) significando[19].

ENTRE O MESMO E O DIFERENTE, TEXTUALIZAÇÃO

O movimento é constitutivo da teorização acerca do objeto da AD. É a noção de movimento que sustenta a contradição como constitutiva de todo e qualquer processo de produção de sentidos e do processo de constituição do sujeito. Esse movimento – movência, errância, itinerário, percurso, curso, etc. – é figurado-significado no batimento permanente, porém suscetível permanentemente ao deslocamento, conforme Orlandi (1998), entre o mesmo (marco parafrástico) e o diferente (cf. a autora, marco polissêmico, que desloco, doravante, para marco de disseminação, com base em Derrida (cf. 2001; 1991), acima), numa relação de recobrimento entre um (o mesmo) e o outro (o diferente): relação contraditória "que estrutura o funcionamento da linguagem" (ORLANDI, 1987), porque faz jogar repetição (inscrição) e deslocamento ((re)inscrição), instaurando mesmo a possibilidade do dizer, na relação com o já-dito, interdiscurso, e com a memória discursiva, registro da errância dos sentidos na história. É sob esse registro, por sua vez, que o que o sujeito diz e escreve pode adquirir certa pregnância de certo(s) sentido(s) em detrimento de outro(s).

A paráfrase – o mesmo, a insistência do mesmo pelo diverso – corresponde às operações de transformação e substituição que colocam em relação sentidos (em que um aparece no lugar de outro, em que um sentido sempre poderia ser outro)[20], considerando que essa relação se dá e produz seus efeitos no campo da enunciação, na relação entre o linguageiro e o discursivo. Essa relação entre sentidos – sistemas simbólicos, discursos,

[18] Paráfrase e, afastando-me da autora, disseminação.
[19] Parece-me necessário, portanto, enfatizar que o silêncio se coloca como espaço diferencial relativo ao simbólico.
[20] Fuchs (1985) e Margotti (2003) falam em texto-fonte e texto-segundo, determinados pala relação entre sentido-fonte e sentido segundo. Na perspectiva discursiva, entretanto, a paráfrase é trabalhada como mecanismo constitutivo do(s) processo(s) discursivo(s), isto é, mecanismos de configuração da relação inter-intra-discursiva, em que os sentidos não possuem origem, hierarquia, ou linearidade/seqüencialidade.

que se imbricam, se apontam, se sustentam, se contradizem – deve ser investigada, com o objetivo de produzir uma sua leitura, um gesto de interpretação que considere seus efeitos sobre a significação da diversidade de recortes de linguagem, em sua complexidade, pluralidade. Enfim, explicitar como essas operações podem determinar certo direcionamento ao movimento dos sentidos que significa nesses recortes de linguagem.

A disseminação, por sua vez, que instaura a possibilidade do diferente, presença do diverso no mesmo, caracteriza a possibilidade de a linguagem poder significar indefinidamente. É própria à linguagem a disseminação (DERRIDA, op. cit.), isto é, o fato de seus caracteres (signos, imagens, etc.) serem capazes de apontar para diferentes redes de sentido, indefinidamente (o ponteiro desloca sempre). É a condição de disseminação da linguagem que produz rastro dos caracteres simbólicos, os quais, inscritos em determinado processo de significação, passam a operar *em relação a*[21].

Assim, por meio desse rastro constitutivo que permanece nos caracteres simbólicos, a substituição total e precisa torna-se impossível. O rastro marca assim a diferença de um caractere simbólico em relação a outro, índice de uma alteridade radical que instaura a possibilidade do devir. Essa propriedade do simbólico (da linguagem) é que permite dizer, em AD, que o sentido sempre pode ser outro, ou ainda, que permite ao sujeito da linguagem significar de uma forma e não de outra, filiar-se a uma rede de sentidos e não a outra, e assim por diante.

Portanto, o recobrimento entre paráfrase e disseminação constitui o combustível propulsor inesgotável que sustenta o movimento do sentido e do sujeito: movimento, a meu ver, que se configura como base sobre a qual materialidades distintas – o V e o NV – jogam (inscrevem-se) na história para poder significar, valendo-se do jogo entre o mesmo e o diferente que ali se realiza, produzindo repetições e deslocamentos em relação à história, graças ao movimento de inscrição da memória (discursiva) no interdiscurso. Materialidades distintas, na história, podem jogar inclusive entre si para significar, de acordo com a "necessidade" do sentido. Orlandi (1995, pp. 39 e 40) apresenta uma lição fundamental a esse respeito:

> não é que há sentidos que não se possa significar. Há, sim, uma necessidade do sentido que só significa pelo silêncio, e não por palavras. Pois bem, há uma

[21] Esse deslocamento do ponteiro é determinado por relações de inscrição, filiação: as diferentes formas de linguagem se inscrevem na história para significar; a memória discursiva constitui um espaço de inscrição, nas palavras de Pêcheux (1999, p. 52), espaço de "estruturação de materialidade discursiva complexa", portanto, espaço, na minha maneira de entender, de "escolhas" em relação ao dizível, ao interdiscurso. "Escolhas" determinadas pela inscrição histórica do sujeito nas redes de sentido, isto é, na memória.

> necessidade no [do, acrescentaria] sentido, em sua materialidade, que só significa por exemplo na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. (...) A noção de consistência significativa (...) é fundamental para se entender a necessidade material das diferentes linguagens. Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros, na pintura, outros na literatura. Para que signifiquem consistentemente.

A noção de consistência significativa referida na citação acima (ORLANDI, ibid., p. 39) corresponde à determinação da matéria simbólica sobre o processo de produção de discursos, como uma das condições de produção que o determinam. Compreendo que a necessidade no/do sentido reclama significação na história, possível de ser provida por meio da articulação de discursos que se engendram, segundo essa necessidade específica do sentido, sobre uma matéria simbólica específica, de natureza verbal ou não-verbal, ou ainda, de natureza híbrida. Nesse sentido, a necessidade no/do sentido vai ao encontro de uma determinada materialidade simbólica para significar de certo modo; necessidade que se distingue em relação ao conjunto das materialidades simbólicas, em função de uma ordem que lhes é própria, e que é relativa aos próprios caracteres constitutivos dessas materialidades.

Na música, por exemplo, a sonoridade é determinada em relação aos seus caracteres específicos (pela necessidade de textualização (política) dos sentidos), a saber, intensidade, acústica, duração, vibração, gravidade, harmonia, tonalidade, altura, timbre, ressonância, textura, melodia, ritmo, forma, articulação, etc. A textualização política da imagem, por sua vez, é relativa, por exemplo, aos seguintes caracteres: cor, profundidade, perspectiva, linha, volume, luminosidade, dimensão, eixo, plasticidade, forma, foco, proporção, textura, etc. Portanto, um jogo possível entre o V e NV só pode se realizar em função da/na necessidade específica do sentido, expressa e demandada na história, onde é possível jogar – pôr em relação – caracteres próprios a sistemas simbólicos distintos. É dessa forma que esse jogo pode fazer sentido.

Concluo, dessa forma, que a necessidade no/do sentido é significada no silêncio que a projeta sobre determinada base material, em detrimento de outra(s). A necessidade do sentido, acrescento, reflete e refrata o atravessamento da ideologia (o modo de ela determinar) no ponto em que as materialidades linguageira e histórica se encontram, ou seja, no ponto em que os discursos se engendram e significam, produzindo um funcionamento imaginário que confere uma aparência de completude e fechamento para essa relação entre linguagem e história, que é constitutiva dos discursos, sobretudo no que

tange ao modo como o V e o NV são relacionados (geralmente, sob a aparência de um repasse do NV pelo V).

Daí dizer que a ideologia movimenta o funcionamento de um imaginário que sustenta a ilusão da unidade, a ilusão da transparência para o processo da significação, fazendo supor instaurável a evidência. Daí também a AD propor, enquanto procedimento metodológico, a observação da constituição dos discursos para chegarmos à luta de forças que se realiza (e orienta) ao longo do percurso realizado pelos sentidos (e pelos sujeitos) no âmbito desse processo. Observar os discursos permite examinar os modos de existência e de relação desse "um" ("forma unitária" do) imaginário com o múltiplo (forma cindida e contraditória) do Real, assim como afirma Pêcheux (1997c, p. 93), citando R. Balibar: "'a forma unitária é o meio essencial da divisão e da contradição'".

Com efeito, é possível dizer que uma formulação faz sentido quando há o preenchimento de certa necessidade no/do sentido, sendo este preenchimento estabelecido, por sua vez, na relação entre a materialidade do silêncio fundante, a forma material simbólica e a materialidade histórica, ponto de atravessamento da força da ideologia (tendência ao um e ao inequívoco). É esta relação que projeta o movimento do sentido (e do sujeito) nos eixos constitutivos dos discursos, cuja função – correspondência – entre inter e intradiscurso define a direção, isto é, o percurso, a dominância de sentido(s), desenvolvida no âmbito da rede de filiações de sentidos que se articula no processo de constituição das formulações (e dos discursos). Eis os mecanismos imbricados no processo (no movimento) da significação. Nesse sentido, vale fazer alusão ao que diz Orlandi (ibid., p. 40):

> a significação é um movimento, um trabalho na história e as diferentes linguagens com suas diferentes matérias significantes são partes constitutivas dessa história. (...) O múltiplo e o incompleto [propriedades das linguagens] se articulam materialmente: a falha e a pluralidade se tocam e são sempre função do não fechamento do simbólico. Daí os "outros" sentidos que sempre são possíveis. E a existência, ou a necessidade histórica das muitas linguagens é parte dessa incompletude e desse possível. É no conjunto heteróclito das diferentes linguagens que o homem significa. As várias linguagens são assim uma necessidade histórica.

A autora esclarece, em nota, que esse não-fechamento do simbólico deve-se, parcialmente, à necessidade histórica das diferentes formas de linguagem e das distintas matérias significantes. Disso infiro que esse não-fechamento é a condição *sine qua non* que sustenta a possibilidade do jogo entre matérias simbólicas verbais e não-verbais; jogo que relaciona os diferentes modos pelos quais essas bases materiais distintas podem "respirar"

discursos. Portanto, o jogo V *vs.* NV, na história, coloca em relação diferentes formas de discursividades, o que determina o modo como o processo de produção de sentidos se estabelece na confluência entre os eixos (inter e intradiscurso) constitutivos dos discursos. E isso também determina os efeitos que esses sentidos produzirão no âmbito da significação. Efeitos de sentidos, efeitos de interpretação, efeitos de subjetivação.

Lembro que, na perspectiva da AD, ainda conforme Orlandi (ibid., pp. 44 e 45), sentidos e sujeitos possuem uma história de constituição, que prevê que signos de diferentes naturezas trabalham diferentemente. No entanto, os sentidos circulam, funcionando imaginariamente, no discurso social, sempre remetidos ao código V, "ao discurso cotidiano, representado como as palavras do dia-a-dia, o senso-comum" (pp. 44 e 45). Essa remissão resulta de um funcionamento ideológico (do imaginário) que tenta apagar o fato de que há diferentes modos de significar, já que as condições de produção dos discursos e as materialidades discursivas também são distintas e plurais, o que explica outro fato também comum e mascarador: o de que diferentes modos de significar sejam interpretados pelos mesmos procedimentos da significação verbal; a ilusão de que todo sistema simbólico seja repassado de linguagem verbal; enfim, a ilusão de que o NV só pode existir – ser lido/interpretado, fazer sentido – por meio da mediação do V, como se houvesse uma equivalência inquestionável entre a constituição e o funcionamento das diferentes formas de linguagem. É desse modo que o V é colocado no centro dos sistemas simbólicos significantes, a partir do qual derivariam outros sistemas. Neste caso, o V determinaria o cálculo do sentido, sendo assim concebido como "neutro, natural e universal" (ORLANDI, ibid., p. 45).

Contestada pela AD, essa equivalência é compreendida como efeito de uma produção imaginária que atesta o repasse do NV pelo V – "efeito de continuidade homogênea do NV ao V" (ORLANDI, ibid., p. 42), isto é, efeito que simula uma relação de complementaridade entre o V e o NV, e entre quaisquer sistemas simbólicos distintos. Não há espaço para tal equivalência no pressuposto de que os fatos de linguagem possuem historicidade, muito menos no de que há processos específicos de significação próprios a cada sistema simbólico. Orlandi (2001, p. 205) lembra que "os diferentes materiais e as diferentes superfícies determinam diferentes relações com/de sentidos" e que "tudo significa nas formas de textualização, nas diversas maneiras de formular".

Em AD, funciona o pressuposto de que os sentidos sempre podem ser outros. Tal contingência, entretanto, adquire organização e ordem pela via do processo de textualização, isto é, forma de organização do dizer que institui a materialização do

discurso em texto; este compreendido como unidade imaginária a representar o dizer – heterogêneo, incompleto e contraditório a si mesmo – enquanto corpo limitável em espaço (linearidade) e dimensão (extensão); enfim, possuindo, imaginariamente, começo, meio e fim, além de um "autor que se representa em sua origem, com sua unidade, lhe propiciando coerência, não-contradição, conferindo-lhe progressão e finalidade" (ORLANDI, 2001, p. 112). Esse processo de textualização, noutras palavras, materializa recortes sobre redes de sentidos em dispersão, estabelecendo certas relações de/entre sentidos em detrimento de outras; configurando espaço para que certas discursividades em detrimento de outras se responsabilizem pela significação, produzindo, dessa forma, certos efeitos sobre gestos de interpretação em detrimento de outros.

A textualização, assim descrita, representa o trabalho simbólico do sujeito, convertendo discurso em texto ao falar "o que tem na cabeça", produzindo como resultado um objeto material que se presentifica sob efeito de certa unidade sobre sons, letras, sinais diacríticos, margens, notas, imagens, seqüências, espaços em branco, etc., ganhando estatuto (imaginário) de todo empírico, mensurável, cujo sentido seria da ordem do apreensível. Na verdade, esse todo funciona como efeito de unidade que relaciona "o mensurável ao imensurável, o empírico com o simbólico e o político" (ORLANDI, ibid., p. 113). O texto assim produzido, como resultado da textualização[22], mantém uma relação com o discurso que é de decalagem, conforme ensina Orlandi (idem): desvio, distância não preenchida, intervalo difuso que se configura por limites fluidos e indecisões.

Essa decalagem entre discurso e texto, decorrente do próprio processo de textualização[23], torna possível um sentido poder sempre ser outro. E, por conseguinte, a interpretação se configurar como um possível, em detrimento de outro(s): lugar a partir do qual o analista pode observar como o sujeito se articula ao discurso, como ele se filia a certas regiões de sentido em detrimento de outras, como se faz operar certas posições-sujeito e não outras, produzindo, assim, texto(s) (com limites imaginários) e gestos de leitura possíveis de textos outros em circulação. A decalagem entre discurso e texto permite também observar a incompletude própria ao simbólico, portanto, à subjetividade. Dessa forma, o analista pode pinçar pontos de subjetivação que revelam a relação constitutiva entre sujeito e sentido(s).

[22] Orlandi (2001, ibid., p. 115) explica que o discurso se representa em "sua materialidade lingüístico-histórica por uma matéria empírica, o texto, que lhe é heterogêneo", o que coloca em questão a sua "forma material, isto é, a projeção da discursividade no texto".
[23] O processo de textualização, afirma Orlandi (ibid., p. 213), designa, em suma, os modos de formulação do dizer e de suas formas de circulação.

Sendo assim, a formulação da linguagem em texto – contraparte empírica do discurso; unidade significante e significada – dá corpo aos sentidos, inscrevendo imaginariamente a domesticação da dispersão dos sentidos e dos sujeitos; dispersão que "'inunda' todo texto pela invasão de sentidos das diferentes discursividades que o atravessam" (cf. ORLANDI, ibid., p. 87). Assim é que a formulação representa esse movimento da variança (discursividade) para a unidade (texto), constituindo uma "posição privilegiada como posto de escuta, de entrada no modo de constituição do sujeito, no sentido e na história" (ORLANDI, ibid., p. 15). Enquanto atualização (textualização) da memória, a formulação, na perspectiva da AD (ORLANDI, ibid., p. 16), resulta de um gesto interpretativo que dá corpo à linguagem, dado a relação constitutiva entre linguagem e sujeito, corpo simbolizado e corpo que simboliza. É, pois, na base da variança, nas margens difusas da dispersão, que o sujeito (e o analista) se move nos processos de significação. Em síntese,

> re-corta, demarca o lugar da interpretação que significa o corpo-que-interpreta. (...) estabelece um campo de significação, define um contorno do dizer compreendendo o sujeito em um espaço de sentidos textualizando-o. A[s] posição[ões]-sujeito, desse modo, corresponde[m] ao sujeito enquanto corpo simbólico. Corpo que se textualiza. (ORLANDI, ibid., p. 212)

Compreendido enquanto prática, o discurso designa, portanto, o espaço em que é possível aproximar a constituição, o funcionamento e os processos significantes específicos aos sistemas simbólicos verbais e não-verbais e, assim, examinar um possível jogo entre eles, explicitando-lhes semelhanças e diferenças, regiões limítrofes e regiões de interseção e de intercâmbio, de modo que seja possível examinar, por conseguinte, como esses sistemas significam em suas especificidades; enfim, como possíveis relações entre os sistemas significam. Em outras palavras, como esse jogo afeta o modo como os processos discursivos determinam a significação das/nas várias formulações.

Operacionalizado, no âmbito das análises, como prática discursiva[24] (V ou NV; ou ainda V-NV), compreendo o discurso como o fenômeno que estabelece a "mediação necessária, um trabalho (no caso, simbólico) entre o homem e sua realidade natural e social" (ORLANDI, ibid., p. 46), fundando, dessa forma, o espaço de realização de ações

[24] Orlandi (2000, p. 71) ensina que o "discurso, por princípio, não se fecha. É um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos mas uma prática. (...) [considerado] no conjunto das práticas que constituem a sociedade na história, com a diferença de que a prática discursiva se especifica por ser uma prática simbólica". De acordo com o que compreendo, essa prática corresponde ao trabalho dos sentidos e ao trabalho de interpretação desses sentidos que, ao se inscreverem na história, dispõem-se, pela injunção mesma da heterogeneidade constitutiva dos diferentes materiais simbólicos, da natureza das linguagens e das possíveis posições do sujeito, em tramas (redes) de sentidos, isto é, (passam a constituir) discursos.

transformadoras (de sentidos, de sujeitos, de realidades), sendo a interpretação, a meu ver, a ação transformadora por excelência, pois é por meio da construção de gestos de interpretação que os sujeitos deixam e reconhecem vestígios de si nos textos.

Esse raciocínio, por sua vez, estabelece uma relação de dependência necessária entre homem-linguagem-realidade, relação de mediação que se realiza na história, em que a necessidade no/do sentido demanda a remissão à incompletude das diferentes formas de linguagem, portanto, remissão, conforme essa necessidade, à diferentes formas simbólicas materiais. Remissão inclusive às formas híbridas, em que caracteres significantes oriundos de sistemas simbólicos distintos se reportam e se imbricam – se apontam, se sustentam, se contradizem, se constituem – para significar, fazer sentido(s). Dessa forma, como as palavras, na perspectiva discursiva, são sempre já discursos, na relação que estabelecem com os sentidos, posso afirmar que outros caracteres simbólicos – imagens, sons, etc. e suas combinações, como, por exemplo, um esquete teatral, (a cena de) um filme, uma propaganda, etc. – são também, na relação com os sentidos, sempre já discursos e, portanto, podem sempre funcionar como base de processos de significação.

RETOMANDO A QUESTÃO

Para delinear meu objetivo no âmbito desse trabalho, considero as posições e os fundamentos aos quais aludi até o momento, sempre à luz do quadro teórico-metodológico da AD de linha francesa. Meu objetivo é trabalhar a questão *como a relação V vs. NV*[25] *significa?* Em outras palavras, *como se constituem e funcionam – significam – os processos discursivos que se engendram sobre bases materiais híbridas?* Ou, ainda, *como se produzem as evidências de unidade, originalidade, transparência e repasse (do NV pelo V), enquanto efeitos necessários do funcionamento do imaginário, em relação ao Real do discurso (Real da língua, Real da história, Real do sentido), em processos de significação que se constituem sobre o jogo V-NV?* Ou seja, *como o jogo Real vs. Imaginário determina o funcionamento dos discursos, a produção de sentidos e de gestos de interpretação (gestos de subjetivação, singularização), ao ser materializado via jogo V vs. NV*?

[25] Nos limites desse trabalho, a compreensão do termo *vs.* (*versus* abreviado) deve ultrapassar sua acepção dicionarizada, a saber, "contra". Ao utilizar a fórmula V *vs.* NV, remeto-me a uma série de interpretações possíveis (paráfrases) para a mesma: V/NV; V-NV; R(V, NV) (leio: possível função que relaciona multiplamente o V e o NV); V+NV; ou, ainda, forma híbrida que reúne, ao mesmo tempo, caracteres do domínio do V e outros do domínio do NV. Para todas essas fórmulas, uma expressão que estaria em relação de sinonímia com o termo em questão, *vs.*, é, para mim, "em relação a".

Trato, dessa forma, a relação V *vs.* NV como um fato de linguagem (ORLANDI, 2000, p. 63), com sua memória, sua espessura semântica, enquanto materialidade discursiva e, observando-a como base material simbólica, espreito os processos discursivos, os processos de produção de sentido que se desdobram sobre essa base, produzindo seus efeitos, o movimento rítmico da significação, com ressonância na história.

Para tanto, construo, ao longo deste texto, dispositivos de análise, gestos de interpretação, a partir de um recorte que arregimenta e relaciona recortes de linguagem que circulam (ou circularam) na sociedade brasileira contemporânea. Recortes estes que constituem o *corpus* da análise que realizo, cujos limites visam a estabelecer uma relação possível entre sujeitos, diferentes formas de linguagem, história e sentidos, a qual permite explicitar a constituição, o funcionamento e os efeitos do jogo V-NV sobre processos de significação ali (nos limites) inscritos.

Mais precisamente, abordo as questões acima arroladas analisando um modo específico de configuração da relação V-NV, tal qual ela se apresenta em *Primeiras estórias*, restringindo a análise, disposta no terceiro capítulo, a três de seus 21 contos, como já posto anteriormente: "Sorôco, sua mãe, sua filha" (ROSA, 2001, pp. 62-66); "O espelho" (pp. 119-128) e "Substância" (pp. 205-212). A análise recai, portanto, sobre um jogo entre o V e o NV que se dispõe de um modo específico em PE, com efeitos tanto no nível linguageiro quanto no discursivo – na verdade, determinando o intercâmbio entre um nível e o outro e, por conseguinte, organizando um espaço particular de significação. PE é concebida, nessa perspectiva, como uma dispersão de textos (de natureza híbrida) e de sujeitos, isto é, como discurso[26].

1.2. AUTORIA E (RE)FORMULAÇÃO DE ESTEREOTIPIAS

ESTEREOTIPIA

Com efeito, meu interesse em analisar o jogo discursivo sobre o suporte híbrido de PE recai sobre a (re)formulação, via processos discursivos ali em significação e dispersão, de estereotipias, observando como elas são constituídas enquanto efeitos de sentido desses

[26] Esta afirmação decorre da seguinte premissa: "o discurso é uma dispersão de textos e o texto é uma dispersão de sentidos. [e de que] O sujeito se subjetiva [(se) significa] de maneiras diferentes ao longo de um texto." (ORLANDI, 2000, p. 70)

processos, como funcionam em relação a esses processos e como compõem, isto é, dão vazão a discursividades em PE.

Os estereótipos são comumente designados por fórmulas elaboradas e que circulam socialmente, sendo, por isso, anteriores à própria enunciação; constituem, dessa forma, o imaginário social, sendo inalienáveis da dimensão sócio-afetiva constitutiva do sujeito. Nessa perspectiva, as estereotipias correspondem a redes de sentidos que possuem as seguintes propriedades: retorno (repetição), condensação (congelamento), ancoragem duradoura na memória social, ausência de origem precisa, automatismo (relativo ao seu emprego), além de valoração problemática, por veicularem idéias generalizantes. Podem aparecer sob a forma de clichês verbais, esquemas coletivos condensados, representações simplificadas, fixidez ou pregnância, idéias recebidas, convencionais, modelos culturais, opiniões banais, etc.[27] Socialmente, é possível identificar estereotipias que se contradizem, assim como aquelas que se sustentam e, desse modo, também podem elas constituir discursividades.

Amossy (1991)[28] aponta para a bivalência do estereótipo, por este possuir um caráter que é, ao mesmo tempo, indispensável e insuportável, tanto no âmbito dos clichês literários quanto no âmbito das representações sociais. Dufays & Kervyn (2004) asseveram que o estereótipo também pode ser compreendido como uma idéia ou um discurso do outro ao qual o sujeito não quer se identificar, o que, segundo os autores, estaria em consonância com a idéia de que não existe separação evidente entre o novo e o banal, mas sim um *continuum* entre esses dois efeitos (o da novidade e o da trivialidade), cuja percepção varia de acordo com cada autor e cada leitor, em função tanto da inscrição do sujeito na cultura, quanto das circunstâncias em que esse sujeito toma a palavra para dizer algo[29].

---

[27] A esse respeito, ver Dufays & Kervyn (2004), Dufays (2001), Galatanu & Gouvard (1999). Ver também Amossy & Herschberg-Pierrot (1997) e Amossy (1991). Mosbah (2005), por sua vez, ensina que "inicialmente usado como termo técnico designativo de um método tipográfico, 'o estereótipo' tornou-se uma palavra de uso corrente mencionada nos dicionários. Utilizado durante todo século XX pela Sociologia e pela Psicologia Social, o termo é rapidamente emprestado pelas críticas literárias e tende a se impor enquanto uma noção lingüística". [Minha tradução de "*D'abord terme technique désignant un procédé typographique, «le stéréotype» est devenu un mot d'usage courant mentionné dans les dictionnaires. Utilisé au cours du XXe siècle en sociologie et en psychologie sociale, il est vite emprunté par les critiques littéraires et tend à s'imposer comme une notion linguistique.*"]

[28] Amossy (1991) apud Dufays & Kervyn (2004).

[29] Guernier (2001) aponta para o fato de o estereótipo se constituir como um dos lugares de realização do dialogismo, constituindo um dos fundamentos da dinâmica discursiva, que se realiza, segundo a autora, por retornos e reformulações. Fillol (2001), por sua vez, associa a análise do estereótipo à problemática da construção do sentido. Esta autora lembra que estereótipo contém o radical "stéréos" (sólido), sendo interpretado por ela como aquilo que pode constituir o vigamento do discurso; discutir a estereotipia, segundo ela, implica discutir a questão das formas linguageiras estáveis, a questão da estabilidade dos sentidos: o estereótipo corresponde, para a autora, à forma genérica do já-dito.

A partir da leitura de Ferreira (2001)[30], compreendo que os estereótipos produzem, enquanto efeito, evidências, indistintamente repetidas e consensualmente aceitas, as quais representam propriedades fixas de um determinado objeto ou um determinado modo de ser, ou ainda a configuração pretensamente costumeira de certo estado de coisas, todos funcionando de forma relativamente estabilizada em uma dada conjuntura sócio-histórica.

Os estereótipos, dessa forma, funcionam sob a expressão de uma aparente imutabilidade, invariabilidade, cristalização e pregnância de sentidos, que se propagam pela sociedade. Eles, afirma a autora, "circulam entre distintas camadas sociais, atravessam gerações, sendo repetidos e reforçando cada vez mais uma verdadeira injunção de dizer, a qual leva a uma certa homogeinização do discurso" (p. 70). Essas características definitórias dos estereótipos produzem, enquanto efeito, uma democrática e insuspeita adesão por parte da sociedade, que é vista como compartilhando inequivocamente certos conceitos e idéias acerca de si própria.

Dado o caráter ambivalente do estereótipo, ao compor certas discursividades, ele pode representar a plenitude de um conceito (de um dizer, de uma rede de sentidos), mas também se esgotar nessa totalidade. Ferreira (op. cit.) ressalta a existência de um valor corrosivo no funcionamento dos estereótipos, na constituição das discursividades: "o efeito do repetível atua na própria significação do estereótipo, podendo determinar direções de sentido que irão cristalizá-lo cada vez mais ou esvaziá-lo" (p. 72).

A autora considera esse movimento de plenitude/esvaziamento como definitório do traço fundamental que constitui a especificidade do estereótipo: por um lado, o estereótipo (o senso comum) é reforçado/confirmado dado o efeito da repetição que o sustenta, sedimentando assim "um dizer coletivo", ampla e socialmente compartilhado, por assim dizer; por outro lado, a repetição pode produzir efeitos inversos que corroem sentidos já cristalizados, permitindo um deslizamento dos sentidos que delineiam o conceito com o qual o estereótipo opera, enfraquecendo-o. Para Ferreira, a significação das estereotipias encontra-se em mutação, admitindo deslocamentos e desvios, o que contradiz a idéia comum de que os estereótipos só se consituem e funcionam sobre uma base "congelada" de

[30] O estudo da autora recai sobre o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade. No âmbito de suas considerações, a autora adverte sobre certa sinonímia entre os termos clichê, estereótipo e lugar-comum, apontando para o fato de que convivem harmoniosamente no mesmo campo semântico, apresentando nítidas zonas de intersecção. No meu caso, considero que tanto os clichês quanto os estereótipos podem constituir representações de um lugar-comum que circula socialmente. Os clichês, por sua vez, enquanto enunciados linguageiros, eventuais componentes de uma virtualidade textual, podem também compor estereótipos. Estes correspondem, a meu ver, a formulações-idéias, conceitos estereotipados ("chapados"), cuja ordem é a fixidez, a imutabilidade.

sentidos: "há sempre (...) a possibilidade de um movimento, de uma transformação no efeito de evidência que a fórmula [estereotípica] exprime" (idem).

Dessa forma, a pregnância característica do funcionamento das estereotipias gera a possibilidade de institucionalização dos sentidos, uma vez que passar a corresponder, ética e moralmente, às expectativas construídas pela sociedade; assim como sua função aglutinadora/catalizadora produz um efeito de aproximação de épocas, identificação de costumes, crenças e comportamenos, tudo isso compartilhado por todos (FERREIRA, idem). Todavia, é a própria autora quem chama a atenção para o fato de que os estereótipos, embora tenham uma aparência cristalizada[31], encobrem sob sua forma sentidos que não se encontram petrificados, não sendo possível confundí-los com fósseis da significação, já que estão vivos, logo, em significação permanente[32].

Os estereótipos comportam, dessa maneira, uma lacuna (um furo) em sua própria estrutura, o que parece ser suficiente para pensar a possibilidade de serem reformulados, por meio de um trabalho de significação empreendido pelos sujeitos de discurso, ao colocarem em confronto as diversas redes de sentidos cristalizadas ou não no âmbito da história. A fórmula do estereótipo, nesse sentido, cobre um escopo amplo que vai da sedimentação à desconstrução dos sentidos que se moldam culturalmente. Neste último caso, o estereótipo pode funcionar como modo de resistência ao próprio dizer, àquilo que ele próprio diz, instaurando, assim, o equívoco, o paradoxo enquanto efeitos produzidos a partir da formulação que encerra em si um estereótipo.

Pfeiffer (1997), ao estudar o efeito do clichê constitutivo de certos discursos urbanísticos sobre a cidade, considera que eles produzem – por se constituírem, a meu ver, como formas estereotípicas – efeitos de sobreposição e reposição de sentidos produzidas por uma rede de memória do imaginário moderno. Esta rede, afirma ela, configura sentidos para a cidade e produz posições para os sujeitos urbanos, pois o que há ali são linhas de memória se cruzando, conformando sentidos. Considero possível afirmar que esse movimento e seus efeitos são constitutivos da produção de estereotipias: a rede de memória do imaginário moderno/contemporâneo configura sentidos que irão produzir "a realidade como ela é" e posições aparentemente fixas a partir das quais o sujeito é "autorizado" a significar.

---

[31] A autora explica que a produção de estereotipias envolve "mecanismos sociais, históricos e culturais presentes nos modos de sustentação do *status quo* que se realizam pela reiteração de enunciados que expressam o saber comum" (FERREIRA, ibid., idem).

[32] Ferreira (ibid., p. 73) pondera que assim como alguns se fixam, pode ocorrer de outros serem excluídos, ou terem suas direções alteradas.

No entanto, dado o próprio caráter imaginário dessas relações e a bivalência das estereotipias, o modo como a realidade e as posições-sujeito são figuradas pelo estereótipo pode ser contestado em seu próprio interior, uma vez que a condição do sentido é a movência, o deslisar, o devir. Ao recortar uma região da memória, as estereotipias podem comportar sentidos que se contradizem, o que faz romper com a fixidez desejada, instaurando o equívoco, a possibilidade de ser outro, de ser mais: a possibilidade de reportar para além das fronteiras pretensamente limítrofes de tais redes.

Payer (1996), ao abordar a retrospecção e a estereotipia como modalidades textuais-discursivas de significação de imagens verbais e não-verbais sobre o campo, analisa a estereotipia, por um lado, relacionada ao processo gráfico de produção de efeitos visuais, assumindo duas formas: a caricatura (ampliação exagerada do aspecto do objeto-imagem a ser caricaturizado, produzindo a sensação de proximidade) e/ou a estilização (aplanamento de um determinado aspecto do objeto-imagem, produzindo a sensação de afastamento, distanciamento). No caso da imagem gráfica, essas duas formas de etereotipia, segundo a autora, produzem um estranhamento que leva ao reconhecimento de uma outra imagem retratada. Esse funcionamento parece sustentar tanto a significação da personagem "Irma Selma", conforme mostro no segundo capítulo, quanto alguns aspectos da significação dos contos de PE, como o modo de constituição de certas personagens (Sorôco, por exemplo), o que mostro na análise disposta no terceiro capítulo.

Por outro lado, quanto à estereotipia relacionada ao verbal, a autora estabelece uma relação entre esses efeitos de proximidade/distanciamento e o que Ferreira (op. cit) refere como flexibilidade entre plenitude/esvaziamento. Assim é que o estereótipo é "enredado em um nó de equívocos (...) lugar de cruzamento de diversos fios condutores de imaginários distintos (...) [e] sua produção também acaba funcionando às vezes pelo avesso (...)" (PAYER, op. cit., p. 94). É nesse movimento sobre o equívoco que os estereótipos procuram instituir, histórica e discursivamente, certas imagens fixas e certos "objetos de referência do discurso" (PÊCHEUX, 1990), como intrinsicamente associados aos objetos (e sujeitos) sociais, tendendo a funcionar de modo a colocar o estatuto das discursividades sobre esses objetos (e sujeitos) no domínio do logicamente estabilizado, fazendo-os operar como "objetos discursivos de talhe estável" (PÊCHEUX, 1997b, p. 28).

Nessa perspectiva, considero que os estereótipos, ao se textualizarem, constituem práticas discursivas que se sustentam, ensina Payer (2005, p. 15) em outro trabalho, "*em um ou mais textos específicos que lhes são também fundamentais, enquanto textos que guardam e fazem circular os seus enunciados-máxima*" (original em itálico). No caso dos

estereótipos, tais enunciados-máxima podem tender à plenitude ou ao esvaziamento, proximade ou distanciamento, dependendo da conjuntura discursiva de sua emergência, caricaturizando, estilizando ou provocando fissura nos sentidos (e discursos) que se encontram postos como logicamente estabilizado na sociedade.

Sendo assim, assevero que a constituição e o funcionamento dos estereótipos não são alheios à alteridade constitutiva dos processos de (des)identificação e (des)subjetivação. Enquanto discursividades, as estereotipias podem representar pontos de (des)identificação dos sujeitos de discurso com determinados enunciados-máxima, revelando também a contradição constitutiva inerente a esses processos. Ao realizar o percurso de seu devir, o sujeito de discurso pode se apropriar do discurso do outro e estabelecer com este discurso outro (e com as redes de sentidos que os atravessam e com seus efeitos) relações de incorporação (integralidade) e obscuridade (fissuras)[33], e possíveis desdobramentos dessas relações, a partir de procedimentos meta-discursivos, oscilação (indefinição), abertura (corrosão), assentamentos e deslocamentos, descritos e interpretados por Payer (1995, p. 69 et. seq.)[34].

Em sua análise sobre a enquente realizada pelo Instituto Datafolha em 1995, que apurava a existência de preconceito racial contra negros no Brasil, P. Souza (1999) aborda a questão da estereotipia tomando o estereótipo como um dispositivo constitutivo do modo de formulação dos enunciados, no caso, das perguntas do questionário apresentado como objeto de coleta de dados. Para o autor, o estereótipo antes de veicular um conteúdo, veicula um funcionamento, seu traço distintivo: por um lado, coloca o sujeito em um dado lugar de fala (aparentemente impermeável, hermético); por outro, caracteriza o processo discursivo de recalcamento (aparentemente infalível) de eventuais passagens de outros sentidos que o fluxo do discurso possibilita, o que ele denomina como "represamento da circulação de sentidos". Esse represamento, a meu ver, corresponde ao processo de interdição de certos sentidos, permitindo a circulação de outros, aqueles que asseguram força de unidade, homogeneidade e incontestabilidade, efeitos geralmente produzidos pelo estereótipo.

Com relação ao questionário analisado, P. Souza (op. cit.) conclui que:

---

[33] A esse respeito, ver o trabalho de Orlandi (1990), sobretudo no capítulo "Uma retórica do oprimido: o discurso dos representantes indígenas", em que a autora toca a questão da identificação entre a cultura indígena e a "sociedade envolvente".

[34] A autora, neste trabalho, analisa as relações entre lideranças da educação popular e os alunos trabalhadores rurais residentes no interior do norte do Estado do Espírito Santo, a partir do início dos anos 80 do século anterior, a fim de compreender fenômenos linguageiros característicos dos dizeres produzidos no âmbito dessas relações no contexto da educação popular.

> enquanto fórmulas que regem o dizer e os efeitos de significação, o dispositivo do estereótipo representa, no quadro da enquete sobre o racismo do Datafoha, um processo discursivo de identificação do negro que faz circular discursos cuja força reside na sedimentação de sentidos tão explicitamente conhecidos quanto obcecadamente repetidos [como o que está presenta na primeira pergunta do questionário: "Negro bom é negro de alma branca"?] (P. SOUZA, 1999, p. 255)

Em consonância com o que afirmei assima, a respeito de o estereótipo interferir no processo de constituição das identidades e subjetividades, ao gerar efeitos de incorporação e obscuridade (cf. ORLANDI, 1990), os estereótipos funcionam intervindo no espaço entre dois sujeitos (interlocutores), fazendo crer sob controle o que deve e o que não deve ser dito (cf. P. SOUZA, ibid., idem), já que enquanto discursividade, o dispositivo do estereótipo "é tanto memória quanto esquecimento, no processo de cristalização de dados efeitos de sentido e recalcamento de outros" (idem). Uma das conclusões a que chega P. de Souza conclui explicita o funcionamento que caracteriza o fundamento da força e da produtividade das estereotipias: "ela interdita a pluralidade das indentidades com seus parâmetros heteróclitos de valores" (ibid., p. 256). Assim é que, por um lado, como afirma o autor,

> o estereótipo assinala a vigência da repetição de uma mesma pauta de sentidos (...) [pauta esta que passa a designar] pontos de cristalização discursiva pelos quais se sutura uma falta para que não seja impedido o efeito de continuidade no processo identificatório. Prolifera, neses jogo matriz de alienação e confrontação, uma múltipla cadeia parafrásica de estereótipos perpetuando historicamente repetições mútuas regidas por um mesm oeixo de fixação de significações e constituição de alteridade. (P. SOUZA, ibid., p. 257)

Por outro lado, ao apontar para a bivalência do estereótipo, recorrendo à Ferreira (op. cit.), Amossy (op. cit) e Dufays & Kervyn (op. cit), posso afirmar que as estereotipias constituem discursividades (regionalizações de sentido) relativamente estabilizadas. No intervalo entre a plenitude e o esvaziamento, o fenômeno da estereotipia fornece espaço para que outros sentidos ali sejam convocados e se materializem, produzindo outros efeitos: ele assim abre espaço para a **re**formulação, incorporando outros sentidos, a ele contraditórios ou não, modificando, com isso, os efeitos que produz, o seu alcance, sua abrangência e sua força de pregnância junto à sociedade.

Dessa maneira, compreendo que a reformulação dos estereótipos pode ocorrer em função dessa estrutura aberta do estereótipo, cujas fronteiras não são de todo rígidas, permitindo fluxos diversos de sentidos: ora convergindo para certa unidade, ora divergindo, instaurando a contradição, o paradoxo, o equícoco, a oscilação, a

inconsistência. Ocorre, ainda, dada a natureza contraditória e heterogenêa da relação entre o sujeito, a linguagem e o mundo em que ele vive, para falar de si e desse mundo, o sujeito pode sofrer injunção a ocupar posições tanto conciliadoras quanto antagônicas; no primeiro ou no último caso, como em qualquer circunstância em que a linguagem é operada como mediadora dessas relações, produzindo eco na história, referindo certa memória em detrimento de outra, o encaixe nunca se dá de forma transparente, inequívoca ou completa.

Ademais, a análise dos materiais que compõem o *corpus* do trabalho permite dizer que os estereótipos estão sempre em processo de reformulação, seja pela via da repetição, em que uma dada fórmula é "reeditada", retornando, mas em uma outra conjuntura enunciativo-discursiva, o que determina alteração dos efeitos que ela pode produzir; seja pela via do deslocamento, do deslize, em que outros sentidos podem ser incorporados à fórmula, acentuando, reforçando por um lado, ou atenuando, corroendo, fissurando a fórmula por outro. O processo de reformulação, dessa maneira, produz outras e "novas" formulações, a partir de uma dada fórmula já bastante conhecida e repetida socialmente.

No caso das estampilustradas estórias rosianas, objeto de investigação privilegiado nesse trabalho, as formulações que materializam estereotipias resultam, como as análises no terceiro capítulo pretendem demonstar, de (re)formulações – a reformulação produz formulação à medida que se realiza, concomitantemente – dessas fórmulas já conhecidas, que ali são colocadas em xeque, ao incorporarem às redes de sentidos que as estabilizam, redes que a contradizem, provocando instabilidade e fissura nas fórmulas já dadas. Isso contribui para o efeito de significação que julgo específico em PE, em que as estereotipias reformuladas produzem o efeito de instauração de um paradoxo, lugar do equívoco que produz um não-fechamento, um desencaixe entre a significação produzida sobre a materialidade V em relação à NV, por um lado; e, por outro, entre a formulação híbrida das narrativas e suas interpretações possíveis.

AUTORIA E (RE)FORMULAÇÃO DE ESTEREOTIPIAS

Ao considerar um trabalho de (re)formulação de estereotipias determinando em alguns aspectos o modo como o V e o NV são relacionados à medida que compõem as bases simbólicas sobre as quais os materiais aqui analisados se constituem enquanto discursividades (efeito da presença do interdiscurso sobre a linearidade intradiscursiva), levo em conta que tal trabalho se configura como efeito de um outro trabalho realizado

junto ao campo do simbólico (na interdependência com o imaginário e com o real igualmente estruturantes de qualquer possibilidade de subjetivação), operado pelo que, no campo da AD, é comum referir por função-autor, que é o modo como se compreende dentro do campo o fenômeno da autoria.

Com base em Foucault (2001, 1992), a função-autor tem sido compreendida como um princípio de ordenação do movimento de configuração de certa unidade na dispersão dos sentidos, fundado no jogo determinado pela presença e ausência simultâneas da figura do autor, cedendo lugar à possibilidade de remissão a um determinado conjunto de posições-sujeito, no campo da enunciação; o que passa a "caracterizar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (cf. FOUCAULT, 1992, p. 46), logo, o modo de estabelecimento dos textos na cultura.

Orlandi (2001) distancia-se da noção foucaultiana[35] ao elaborar a função-autor enquanto uma função discursiva, relacionando-a às funções enunciativas de locutor e interlocutor, tal como propostas pelo lingüista O. Ducrot (1980). Segundo a autora, a função-autor estabelece uma correspondência à forma sujeito histórica que projeta para o sujeito sua forma social, a de sujeito dividido, que é "sujeito a e sujeito de (..) [sendo] ao mesmo tempo livre e responsável, determinando e sendo determinado pelo que diz ([já que] algo fala antes, em outro lugar, e independentemente)" (p. 91). A autora ensina que a função-autor não refere diretamente a figura do autor (empírico); corresponde, na verdade, a uma "função do sujeito concebido na linguagem e na história" (idem). Ao desacralizar o texto e o autor, a função-autor, assim reformulada por Orlandi, produz, enquanto efeito, o imaginário da unidade e a ilusão do sujeito como origem, permitindo, com isso, que texto e autor sejam atualizados ao se colocarem na posição e nas circunstâncias de tomar a palavra para algo dizer. A autora, dessa forma, concebe a função-autor[36] como uma injunção do dizer, colocando-a, portanto, na mesma ordem dos gestos de interpretação. Assim afirma ela:

---

[35] Noção que descreve um autor que se representa em sua origem com sua unidade, suprindo o texto de coerência, não-contradição, progressão e finalidade (cf. FOUCAULT, 2001).

[36] Em um trabalho anterior (ORLANDI, 1996, pp.68 et seq.), a autora explica que como a noção de sujeito operada no quadro da AD recobre não uma forma de subjetividade, mas um lugar, uma posição discursiva (descontínua), a noção de autor já é uma função da noção de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo como efeito a continuidade do sujeito (que é dividido, por definição). Diferentemente de Foucault (2001), para quem a função-autor se limita a produtores originais de linguagem (assim definidos em relação à realização de uma obra), para Orlandi a função-autor se realiza toda vez que um produtor de linguagem se representa na origem do processo que produz como resultado um texto (com unidade, coerência, progressão, não-contradição e finalidade).

> há função-autor desde que haja um sujeito que se coloca na origem do dizer, produzindo o efeito de coerência, não-contradição, progressão e fim. (...) face ao sujeito, todo objeto simbólico deve produzir sentido. Do mesmo modo, para significar estamos sempre interpretando, mesmo sem o reconhecer, e "assinamos" embaixo de "nossas" palavras, assim nos constituímos autores de nossos textos. (ORLANDI, op. cit., pp. 91-92)

Sendo assim, parece-me razoável afirmar que a função-autor designa, em AD, esse princípio de organização-ordenação que administra a relação do sujeito com a incompletude da linguagem (ORLANDI, ibid., p. 114), com a condição errante dos sentidos, com a própria divisão que lhe é própria e própria ao sujeito, produzindo, ao mesmo tempo, efeito de origem e de unidade, conferindo aos objetos culturais aparentes princípio, meio e fim. Assim, a instância do imaginário é lugar em que o sujeito toma forma (unicidade), podendo se realizar em função-autor, começando e terminando seu texto. Em resumo, a função-autor "se aplica ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, afetada pela responsabilidade social (...): o autor responde pelo que diz ou escreve pois é suposto estar em sua origem" (ORLANDI, 1996, p. 69). Nessa perspectiva, fica estabelecida uma correlação entre sujeito/autor, discurso/texto, dispersão/unidade.

Vale ainda ressaltar que, no quadro teórico da AD, a função-autor não instaura discursividades, cabendo-lhe tão-somente produzir "um lugar de interpretação no meio dos outros (...) [pois] o sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso" (ORLANDI, ibid., p. 70), historicizando o seu dizer. Ou seja, ao se colocar na origem de uma dada formulação, o sujeito realiza a função-autor, que coloca em operação unidade e ilusão na construção de um "evento interpretativo" (idem), o que, a meu ver, corresponde a um modo singular de o sujeito (se) significar. O sujeito só realiza essa função-autor por manter-se no domínio do formulável, regrado por aquilo que deve e pode ser dito em uma dada conjuntura enunciativo-discursiva (condições de produção do discurso). Ao produzir uma formulação, nessas condições, o sujeito, projetado em sua função-autor correspondente, inscreve-se na história, denotando, assim, uma posição virtual na história das formulações.

No caso específico de PE, identifico ali um modo singular com que o autor (enquanto função) aborda a temática do *estar-no-mundo*, colocando em xeque alguns estereótipos que circulam socialmente, e cujos efeitos de sentido por eles produzidos encontram-se relativamente estabilizados, sendo associados a supostas explicações para o mistério que constitui tal condição. Em PE, a minha hipótese é justamente a de que a função-autor, ao projetar a subjetividade própria ao sujeito, opera a reformulação desses

estereótipos, tanto no nível da formulação V quanto no nível da formulação NV, de modo a significar, (re)inventando, singularmente, a relação do sujeito com o tema, ou seja, com a sua própria condição de *estar-no-mundo*, revelando algo que está para o modo como ele se sente (e se vê) ali inscrito.

Em se tratando da função-autor especificamente em operação em PE, a fim de tratar o *estar-no-mundo*, ela constrói a fotografia da efemeridade, materializando um instante da existência humana – experiência da heterogeneidade e incompletude que constituem o sujeito, implicada no/pelo mistério da vida. Para isso, Rosa vale-se de um procedimento que se dá pela via da reformulação[37] de estereotipias, colocando em xeque estereótipos recorrentes e que significam de algum modo a cultura; com isso, a desestabilização desses estereótipos que, assim reformulados, passam a significar (n)as estórias rosianas e o modo de apresentação do que seria próprio à cultura.

Destarte, penso possível discutir, no âmbito da análise que realizo nesse trabalho (disposta no terceiro capítulo), sobretudo no que se refere aos contos de PE, as seguintes perguntas, a partir da observação das três estampilustradas estórias selecionadas para compor o *corpus* desse trabalho: *que processos discursivos determinam a (re)formulação de estereotipias sobre o suporte híbrido específico de Primeiras estórias? Que efeitos essas estereotipias produzem sobre a significação de PE? Qual é, considerando o processo de (re)formulação de estereotipias, a especificidade do jogo V vs. NV em PE? Como esse jogo determina o movimento de sentidos orientado pela (re)formulação dessas estereotipias?* Por conseguinte, *como se configura a relação de significação – relação entre a unidade (imaginária) e dispersão (constitutiva) dos sentidos e sujeitos– sobre o suporte V-NV em PE?* Em outras palavras, *como se relacionam linguagem e história (inter e intradiscurso), na constituição dos discursos que determinam a (re)formulação das estereotipias em PE?*

[37] Lembro que o utilizo o termo reformulação para referir o composto (re)formulação, tendo em vista que, conforme compreendo, a produção de estereótipos implica a reformulação (que leva a posteriores formulações) de fórmulas que sintetizam uma pregnância imagética conferida a redes de sentidos sobre um objeto específico, dado o fato de que esses sentidos sofrem um processo de sedimentação ao/por circularem em uma conjuntura sócio-histórica específica.

1.3. O DISPOSITIVO DE ANÁLISE

Para efeito da construção de um dispositivo de análise, sigo um método próprio à AD, que orienta a observação da relação inter-intra-discursiva que se materializa, isto é, que se textualiza nos limites virtuais das formulações. Para realizar a análise, investigo o modo como se constitui e funciona, em PE, a ilusão do esquecimento (enunciativo) número 2 (que provoca o efeito de que o que é dito, produzido enquanto formulação, só poderia ser feito de uma única maneira). Trabalhar esse esquecimento implica organizar um *corpus* que permita contrastar o que é dito em um discurso e o que é dito em outros discursos, sendo estes estabelecidos em outras condições, afetados por diferentes memórias discursivas.

Ao relacionar os dizeres de um discurso (foco) e os de outro(s), ao contrastar discursos entre si, observo o funcionamento da discursividade correspondente à PE, explicitando os efeitos que ele produz sobre o processo de produção de sentidos, sobre os gestos de interpretação e sobre o processo de subjetivação/singularização dos sujeitos. Nesse sentido o recorte que realizei e que configura o *corpus* de análise reúne outros recortes de linguagem distintos daqueles que compõe PE, mas como este, construídos sobre uma base material híbrida, em que o jogo V-NV significa, materializando outros discursos, produzindo outros efeitos de sentido.

Investigo, no segundo capítulo, alguns desses outros discursos, materializados em diferentes textualizações: uma peça publicitária impressa que anuncia um equipamento eletroeletrônico, "Duetto Philco"; um cartaz panfletário de cunho político "anti-Bush"; um esquete cômico teatral, "Irmã Selma"; e recortes de um livro infantil ilustrado "Joaozinho e o pé de feijão", conto de fada recontado por Ruth Rocha[38]. Analisar esses recortes de linguagem permitiu estabelecer aspectos semelhantes e diferentes quanto ao modo como o jogo V vs. NV e o processo de (re)formulação de estereotipias se configura em cada um deles, identificando-lhes especificidades; permitiu também apontar modos de leitura, de interpretação que signicam o (não) repasse do NV pelo V e seus efeitos. Logo, o modo específico dessas formulações reclamarem sentido na história; de os sentidos expressarem suas necessidades materiais e, assim, significarem, distintamente em cada um deles.

Esses outros discursos, outros sentidos, enfim, esses outros modos de significar puderam servir de contrapartida em relação à qual foi possível explicitar o modo de

[38] As referências bibliográficas desses materiais estão relacionadas detalhadamente no capítulo dois e na seção "Bibliografia" (item 1).

significar específico à PE, o modo específico pelo qual o jogo V vs. NV ali significa, afetando ali, dessa forma, o processo de (re)formulação de etereotipias e seus efeitos. Ao considerar a constituição e o funcionamento desses recortes enquanto discursividades, tendo em vista que só se pode acessar apenas uma parte do dizível, procurei realizar, em relação ao texto de PE, o procedimento metodológico da AD, cuja característica é:

> colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras [dos seus dizeres, ressalvo]. (ORLANDI, 2000, p. 59)

A partir desse contraste, desse jogo de/entre dizeres, discursos, procurei empreender um trabalho de escuta discursiva, a fim de identificar regularidades, isto é, alguns aspectos das normas de referências recorrentes (1) a certas filiações de sentidos, em detrimento de outras; (2) a certos percursos de sentidos e de sujeitos (posições); (3) de forma indireta, ao trabalho da ideologia e do inconsciente; (4) à ausência presente do não-dito; (5) a contradições, falhas e equívocos; (6) à presença da historicidade na linguagem, por meio de processos parafrásticos, metafóricos, metonímicos e sinonímicos; (7) a pontos de deriva para o sentido; (8) a pontos de recobrimento entre o linguageiro e o discursivo; (9) a modos de simbolização das relações de poder; (10) a pontos de articulação entre o imaginário (que significa a unidade de sentidos, a onipotência dos sujeitos), o real (que materializa a dispersão dos sentidos e das posições-sujeito) e o simbólico (que fornece as condições para se verbalizar); enfim, (11) a pontos, na linguagem, em que os discursos apontam para outros discursos; etc.

O trabalho de identificação de aspectos dessas regularidades é necessário em função do objetivo da análise, o de explicitar o movimento do sentido em sua materialidade discursiva, sobretudo, se considerado o fato de que as formulações são constituídas por uma série de pontos de deriva, os quais, por sua vez, correspondem a possíveis espaços de ancoragem para gestos de interpretação. É nesses espaços que o sentido é sempre passível de se tornar outro; o dito, o não-dito; o discurso, o contra-discurso, e assim por diante. Portanto, o lugar, segundo Orlandi (idem), "da interpretação, manifestação do inconsciente e da ideologia na produção dos sentidos e na constituição dos sujeitos". Em minhas palavras, o lugar do possível, do devir, do deslize, da transferência, ou seja, lugar do movimento dos sentidos, da errância dos sujeitos; enfim, lugar da relação que faz jogar linguagem e história.

Na procura por essas regularidades, o recorte que construí será explicitado ao longo dos próximos capítulos (2 e 3), demandando interpretação, isto é, a reconfiguração e a reaplicação do dispositivo de análise,

> atravessando o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito (...) [investindo] na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, no equívoco, na falha e na materialidade. No trabalho da ideologia. (ORLANDI, ibid., p. 61)

Da mesma forma, procurar por regularidades discursivas, erigidas sobre bases materiais híbridas, implica considerar como pressuposto metodológico o *paradigma indiciário*, explicitado em Ginzburg (2001), segundo o qual uma análise de cunho interpretativo deve observar "os pormenores mais negligenciáveis (...). Pistas: mais precisamente, sintomas (...), indícios (...), signos pictóricos" (p. 144); enfim, sinais de qualquer natureza que possam representar marcas linguageiras, cujo funcionamento (efeitos) se realiza(m) no domínio do discurso.

Nas palavras de Bolognini (2006, p. 1), trabalhar com o *paradigma indiciário* implica "trabalhar com sinais, aparentemente insignificantes, principalmente se considerarmos a influência, nas ciências humanas, da orientação quantitativa das pesquisas realizadas tanto nas ciências exatas, quanto nas ciências biológicas". Mais importante ainda, trabalhar com sinais é aceitar a pluralidade e a complexidade das formas de linguagem; considerando, assim, os caracteres específicos que as constituem e que, referidos à história, as dispõem em discursos.

Garatujas, palavras e frases prediletas, traços mínimos e involuntários, pistas, signos de vários tipos, sinais, indícios, vestígios, ou seja, "pormenores, aparentemente negligenciáveis, podem revelar fenômenos profundos de notável alcance" (GINZBURG, ibid., p 178). Podem ainda revelar uma orientação da história e da ideologia sobre os efeitos de sentido produzidos a partir do jogo discursivo presente e funcionando em suportes V, NV e/ou V-NV. Bolognini (ibid., pp. 1 e 2) destaca, ainda, que "a busca pelos sinais, permite desmistificar a possibilidade de se 'ler entre linhas', ou da presença de 'mensagens subliminares' em um texto, ou discurso", uma vez que, na perspectiva da AD em que inscrevo esse trabalho,

> os efeitos de sentido de um discurso estão presentes na linguagem, e não fora dela (entre linhas, ou subliminarmente). Os sinais são marcas na materialidade da linguagem: não se trata de verificar o que está escondido em um texto, mas sim, de verificar o que está presente em um texto. E é essa presença que permite que os

> efeitos de sentidos produzidos pelos objetos simbólicos sejam uns, e não outros (...). (idem)

Os sinais, nessa perspectiva, compõem, como formas materiais simbólicas, as condições de produção do discurso que neles dizem, significam. Segundo Orlandi (2000), as condições de produção do discurso compreendem os sujeitos e a situação de enunciação, sendo acionadas pela memória discursiva. As condições de produção correspondem, portanto, ao contexto sócio-histórico e ideológico de produção do discurso; elas devem ser observadas pelo analista, pois podem lhe permitir interpretar a maneira pela qual os caracteres simbólicos compõem o processo da significação, produzindo efeitos de sentido.

Para a AD, a análise das condições de produção permite ao analista ancorar seu objeto de estudos a outros discursos, realizados anteriormente e alhures, ou seja, ao já-dito, ao interdiscurso – memória discursiva, que fala antes, em outro lugar, independentemente (ORLANDI, ibid., p, 31). Essa análise, como já afirmei, pode explicitar aspectos do jogo pelo qual discursos se reportam entre si, mostrando certo percurso dos sentidos, dos sujeitos, do gesto interpretativo; mostrando, ainda, como esse percurso realizado sobre uma base híbrida pode determinar ali a (re)formulação e o funcionamento de estereotipias

A relação de interdiscursividade, por seu turno, permite ao analista examinar a maneira pela qual efeitos de sentido são produzidos a partir do contato entre as diversas formas de linguagem e a história, pois os efeitos de sentido resultam da determinação histórica e ideológica das diferentes formas de linguagem. O fato de um determinado objeto simbólico não ter um sentido único e transparente, explica Bolognini (ibid., p. 2) deve-se a sua relação com outros discursos, anteriores, e seu reconhecimento depende da análise de suas condições de produção.

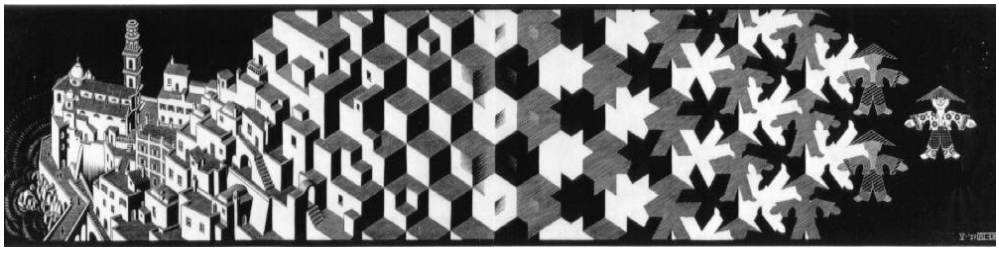
Sustentar tal procura por regularidades sobre o pressuposto do paradigma indiciário, no âmbito do recorte discursivo a que me propus analisar, reforça minha posição contra o reducionismo que o repasse entre caracteres simbólicos oriundos de sistemas simbólicos distintos produz, o que geralmente ocorre quando o V e o NV são relacionados, compondo as mais diversas formulações. Reforça também meu investimento em uma maneira de tratar a linguagem em sua complexidade e pluralidade, valorizando os caracteres que as constituem e que, como tal, devem ser concebidos como portadores da capacidade, do potencial significante. Reforça ainda, por último, a configuração do método de análise, cujo objetivo é interpretar a passagem entre processos discursivos que se estabelecem no intercâmbio entre diferentes sistemas simbólicos; passagem esta

determinada pela relação entre dizeres que, por sua vez, constitui e faz funcionar todo e qualquer processo discursivo.

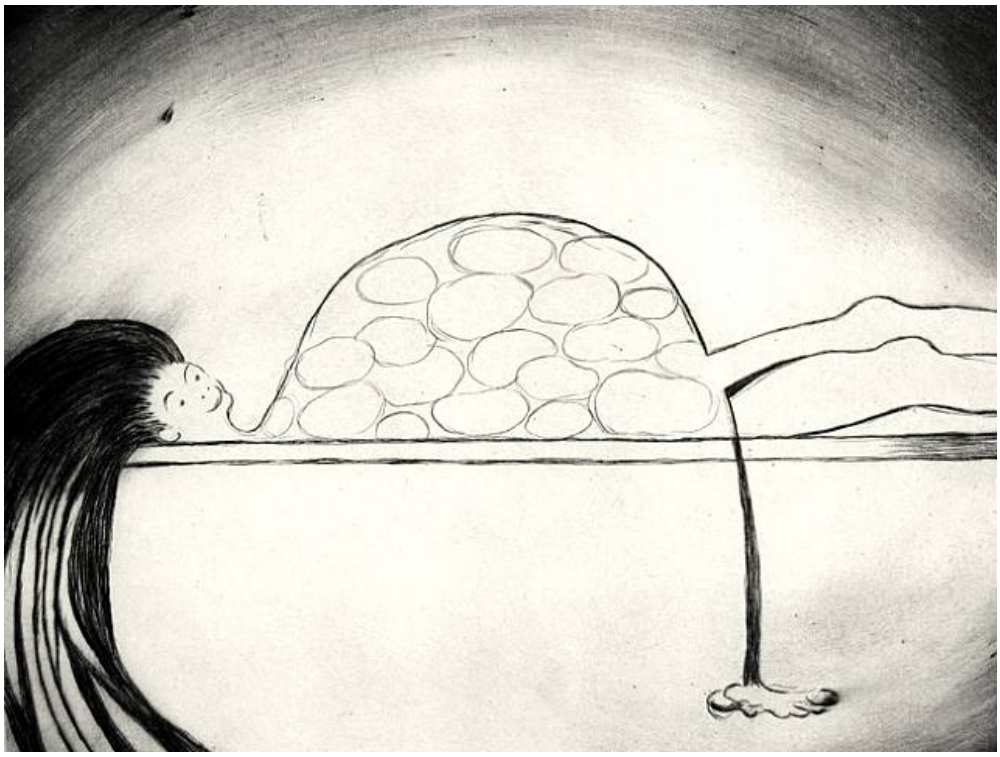
Sendo assim, nos próximos capítulos apresento o resultado de gestos de interpretação (construção e emprego de um dispositivo teórico de análise) realizados sobre diferentes recortes de linguagem, a fim de fazer trabalhar, analiticamente, o que articulei teoricamente neste capítulo sobre a relação entre V e NV, e sobre como essa relação pode afetar o processo de (re)formulação de etereotipias, produzindo efeitos de sentido possíveis.

CAPÍTULO 2

O JOGO DE DISCURSIVIDADES EM RECORTES HÍBRIDOS DE LINGUAGEM



(ESCHER. Metamorphosis I. 1937. Impresso.)



(BOURGEOIS, L. Medical Print. 2001. Impresso)

"I am always wandering around in enigmas."
"I walk around in mysteries."
(ESCHER)

CAPÍTULO 2

O JOGO DE DISCURSIVIDADES EM RECORTES HÍBRIDOS DE LINGUAGEM

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, construo um percurso de análise que recai sobre parte dos materiais que compõem esse estudo. A partir de alguns recortes de análises de outros materiais em que a relação V vs. NV se coloca, discuto e mostro o que defendi teoricamente no capítulo um. Esse procedimento permite, ainda, trabalhar as especificidades da relação entre o V e o NV em diferentes espaços discursivos. Assim procedendo, é possível ressaltar a especificidade da relação entre o V e o NV em PE, além de possibilitar a contestação de que nesses espaços a relação entre o V e o NV se paute no mero repasse do NV pelo V. A partir de minha posição teórica, esse repasse do NV pelo V é visto apenas como um efeito possível (talvez o mais tradicional) de uma textualização constituída sobre uma base material híbrida. Para tanto, observo cada material em sua especificidade, enquanto recortes híbridos de linguagem, a fim de identificar regularidades acerca da constituição e do funcionamento das discursividades que neles se materializam, no âmbito do jogo V vs. NV que os compõe enquanto formulações. Ou seja, analiso como os discursos falam por meio dessas bases híbridas de linguagem e que efeitos eles produzem.

A análise desses materiais mostra-se importante, uma vez que fornece parâmetros para teorizar como o V e o NV podem ser relacionados, produzindo diversos efeitos em diferentes processos de significação. Esses materiais são concebidos aqui como objetos culturais, isto é, como os diversos dizeres (enunciados, objetos culturalmente produzidos, isto é, produzidos por mediação humana, por sujeitos), em suas diferentes "indumentárias" (palavras, frases, imagens, sons... e cartazes!). Parto da definição de Davallon (1999, pp. 24 e 35), para quem os objetos culturais correspondem ao "conjunto dos objetos concretos (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas, etc.) que resultam de uma produção formal e que são destinados a produzir um efeito simbólico" e, do meu ponto de vista, discursivo.

Conforme o autor, os objetos culturais são, dessa maneira, portadores de possíveis programas de leitura que insinuam certo lugar ao espectador-leitor, ou seja, um lugar de

possíveis identificações entre o objeto e os discursos que nele respiram e o espectador; lugar de produção de gestos de interpretação, onde se torna possível "dar" um sentido a esse objeto. Espaço em que as relações – R(linguagem, história); R(memória, formulação); R(V, NV)[39], etc. – significam, isto é, produzem sentidos. É esse lugar, onde se evidencia certo direcionamento para o movimento dos sentidos, que se instaura um espaço para possíveis paráfrases, no domínio do dizível[40].

A discussão e a análise desses materiais, dessa forma, estabelecem parâmetros a partir dos quais é possível colocar em relação diferentes discursividades engendradas sobre um suporte de mesma natureza, que se apresenta híbrido e que significa a partir do jogo V vs. NV. Assim, a abordagem a esses materiais se configura como um ponto de contraste a partir do qual estabeleço a análise das três estampilustradas estórias de PE, identificando suas especificidades em relação ao modo como os materiais analisados neste capítulo dizem (significam). Sendo assim, os resultados das análises aqui arroladas fundamentam o trabalho de análise no capítulo seguinte, que se restringe ao jogo do V vs. NV em PE.

1.1. "O CASAMENTO PERFEITO": O NV LEGENDANDO O V

A peça publicitária, que analiso aqui e que ocupa duas páginas de um veículo de mídia impressa (Revista Veja[41]), é construída sobre uma base material híbrida de linguagem: há, na primeira página do anúncio, um texto NV correspondente à imagem fotográfica do produto "ofertado" pelo anúncio, o Duetto Philco (DP), eletroeletrônico que comporta TV e DVD, "juntos" (uma TV tela plana de 21 polegadas à qual é embutido um aparelho de DVD). Na página seguinte, um texto V, construído a partir de trabalho metafórico que joga com os estereótipos de casamento, homem e mulher ideais, conforme reprodução (adaptada) abaixo do seguinte recorte discursivo, extraído do anúncio:

O CASAMENTO
PERFEITO:
ELA, IMPOSSÍVEL

[39] Utilizo a letra "R" para designar a *função* de relação: o que possibilita e constitui a errância dos sujeitos e dos sentidos.

[40] Apenas quero lembrar, senão esclarecer, que ao me referir ao mecanismo da paráfrase, tratando dos processos de significação, considero pressuposto sua dependência relativa aos mecanismos geradores da disseminação de sentidos, e vice-versa. Os mecanismos geradores de disseminação de sentidos são, por excelência, a metáfora (relação de transferência por semelhança) e a metonímia (relação de contigüidade).

[41] DUETTO Philco 21". (2005). [peça publicitária, DPZ, São Paulo]. In: **Veja**, São Paulo, Ed. Abril, ano 38, n. 15, edição1900, 13/04/2005, pp. 12-13.

DE TIRAR OS OLHOS;
ELE, DISCRETO
COMO DEVE SER.
DUETTO PHILCO TELA PLANA E DVD.
ENFIM JUNTOS.

Esses estereótipos relacionados no anúncio (reproduzido na página seguinte, de forma adaptada, Fig. 3 e Fig. 4) o constituem enquanto discursividade, funcionando de modo a reforçar as qualidades e os benefícios do DP, e, dessa forma, reforçar também o caráter apelativo do anúncio, que precisa chamar a atenção do leitor na tentativa de que esse jogo metafórico faça sentido para ele e, dessa forma, levando-o a se interessar por adquirir o produto anunciado. Esses estereótipos são repetidos e materializados, assim (re)formulados via construção metafórica com recurso ao V, por meio das seguintes formulações: "o casamento perfeito", referindo-se à junção TELA PLANA + DVD; "ela, impossível de tirar os olhos", referindo-se à TV e "ele, discreto, como deve ser", referindo-se ao DVD.

A formulação "o casamento perfeito" aponta para certo pressuposto de que um casamento tem de ser perfeito, repetindo a idéia de que este seria o sonho idealizado e desejado pelo homem (homens e mulheres) moderno contemporâneo, pelo menos aquele circunscrito a certa ocidentalidade. O artigo definido "o" empregado restringe a significação do sintagma nominal "casamento perfeito", produzindo o efeito de que o que se anuncia na propaganda tem o caráter do ineditismo, daquilo que surge como acontecimento "único": trata-se do casamento perfeito, aquele pretensamente desejado e buscado por todos. Este estereótipo, por sua vez, faz alusão a dois outros estereótipos que circulam na sociedade brasileira e também ocidental: a de que, num ritual como o de um casamento, o noivo deve ser discreto ("ele, discreto como deve ser") e a noiva exuberante, maravilhosa, cobiçável ("ela, impossível de tirar os olhos").

Dessa forma, a formulação V funciona de modo a **legendar** a contraparte NV do anúncio, que se apresenta como uma formulação híbrida. O jogo V vs. NV ali diz de um modo como o NV deve ser concebido, isto é, restringindo a rede de sentidos que significa o NV. Efeito disso é que o produto DP significa por meio da associação aos estereótipos acima relacionados. A formulação "enfim juntos" aponta para essa união perfeita é já esperada, que se realiza por meio da junção de dois outros perfeitos: a TV, perfeita por ser tão exuberante quanto uma noiva protagonista de um casamento perfeito, assim como o DVD, tão discreto quanto deve ser o noivo nessa circunstância, conforme significa certa estereotipia de casamento na sociedade em questão.

Peça Publicitária "Duetto Philco"

Fig. 3: Peça publicitária "DUETTO Philco 21".

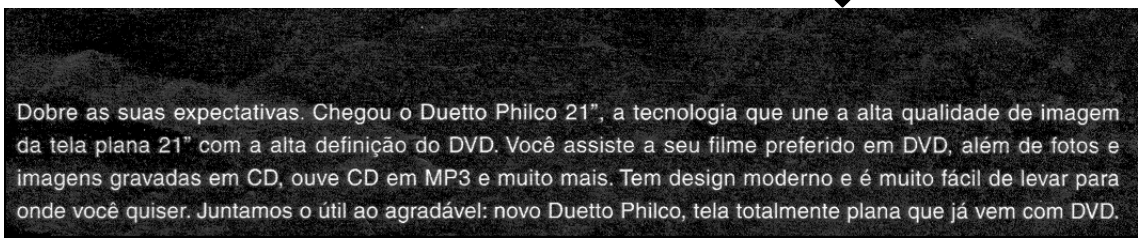


Fig. 4: Parte da peça publicitária "DUETTO Philco 21", em detalhe.

Nessa perspectiva, esse jogo aponta para o decalque do V em relação ao NV, posto pela via do repasse do NV pelo V, já que este funciona no anúncio de modo a traduzir o NV, orientando a significação do anúncio para certa direção já pretendida e almejada: a de que TV TELA PLANA + DVD juntos constituem um casamento perfeito. Assim é que, no anúncio, a discursividade se realiza sobre uma relação de lateralidade entre V e NV, em que este é dito pelo V. A formulação híbrida, neste caso, se apresenta como um espaço logicamente estabilizado, em que o NV é silenciado em suas especificidades, por ser textualizado como uma instância que meramente ilustraria o V, a metáfora do casamento perfeito.

No entanto, é a relação entre o V e o NV que aciona essas discursividades, abrindo para essa interpretação. Com efeito, o NV é fundamental para acionar redes de memória e para especificar o jogo produzido entre estereótipos (de casamento, por exemplo) e o produto anunciado. O NV fornece os parâmetros para interpretar o V: no espaço publicitário parece que a relação entre o V e o NV torna-se um "casamento perfeito".

A metaforização do NV, em que a junção de cunho tecnológico é significada como um casamento perfeito, marca a (re)formulação, tanto no nível da formulação quanto no discursivo, da estereotipia do casamento, sem contudo esvaziá-la; ao contrário, a (re)formulação estereotípica, neste caso, reforça certa noção tradicional de casamento, sedimentando o sentido de que casamento deve ser perfeito, a partir do qual obtém-se o "um" do encaixe. O processo de (re)formulação estereotípica produz o efeito de plenitude para o sentido de perfeito que significa a idéia de um casamento; o que difere do efeito produzido pela (re)formulação de estereotipias em PE, conforme mostrarei no capítulo seguinte.

Nessa perspectiva, o NV que compõe o anúncio parece funcionar como um quadro estático, intitulado "O CASAMENTO PERFEITO". Noto aí a imposição de um gesto interpretativo sobre o NV, o da metáfora *o casamento perfeito*. Esforço que planifica as diferenças entre V e NV, cujo efeito – gerado pela intervenção da ideologia na "administração" do processo de significação do anúncio – é o de que se está diante da evidência de que o NV ali é mudo, incapaz de dizer, sendo a significação do anúncio colocada sob responsabilidade da materialidade V. Mais ainda: evidência de que a leitura do NV deve ser/está realizada a partir do que está posto sobre a forma material V.

Sobre a formulação DP (o eixo do intradiscurso), incide (retorna), sob a forma de uma paráfrase sintaticamente híbrida, um "já-dito" em outro(s) momento(s), em outro(s) lugar(es) e "já-esquecido", o (eixo do) interdiscurso, sustentando a aliança, sob o efeito da metáfora, entre a fotografia do produto anunciado (materialidade NV) e o discurso da tecnologia exuberante e utilitária ("por isso, necessária"), de um lado, e, do outro, o discurso imaginário acerca do ritual do casamento. A imagem fotográfica do DP é assim posta lateralmente em linearidade, em relação de equivalência com a expressão verbal "o casamento perfeito", o que produz um efeito de sinonímia entre "Duetto Philco" e "casamento perfeito". Em relação ao Duetto Philco, no âmbito da peça publicitária, a relação entre o V e o NV é de decalcamento e o efeito que essa relação produz é o do legendamento, isto é, de um encaixe entre o V e o NV, em que este explica aquele.

Essa relação lateral entre o V e o NV em PE decorre de um trabalho de ordenação e estabelecimento realizado pela função-autor, que produz o efeito de que o NV (a fotografia do produto, por exemplo), ao mostrar algo da ordem do visual, diz apenas algo que já é conhecido do leitor, deixando a cargo do V, pela via de um procedimento metafórico, estabelecer um efeito de fechamento para a significação da peça, ao propor a metáfora do *casamento perfeito* como legenda da fotografia.

Assim, a função-autor imprime esse efeito de unicidade e de encaixe entre o V e o NV, em que o NV e o V se relacionam também ao modo de um *casamento perfeito*, um complementando o outro – o V suprindo a significação do NV. E vice-versa: na formulação V, tomada isoladamente, os pronomes pessoais do caso reto "ela" e "ele" empregados, demandam a presença de referentes que o signifiquem, uma vez que, quando empregados, substituem um referente já mencionado enunciativamente. É na formulação NV que o leitor pode encontrar, mais imediatamente, tais referentes, uma vez que a expressão verbal "DUETTO PHILCO TELA PLANA E DVD./ ENFIM JUNTOS[42]", que estabelece com o texto antecedente – "O CASAMENTO PERFEITO: / ELA, IMPOSSÍVEL / DE TIRAR OS OLHOS; / ELE, DISCRETO / COMO DEVE SER" – uma relação de referenciação catafórica, aparece no fim da formulação V, com tamanho e cor diferenciados: tamanho menor que a seqüência antecedente e numa cor mais acinzentada, mais próxima da cor do plano de fundo da página (tons variados de cinza), quase se confundindo com ele.

Em relação ao espaço de duas páginas que delimita os limites do texto publicitário "Duetto Philco", a imagem fotográfica e o bloco correspondente à formulação V estão alinhados um com outro, ocupando uma mesma faixa – numa posição mais superior, sendo dispostos mais próximos das margens internas – ao longo das duas páginas. Essa disposição produz um efeito especular: ao fechar a revista, por exemplo, a formulação V e a formulação NV se "colam" uma na outra. Esse efeito especular reproduz o movimento de referenciação engendrado pela função-autor: o NV e o V se referenciando mutuamente. Portanto, o pronome "ela" na formulação V refere a imagem fotográfica da TV, na formulação NV; o pronome "ele", na formulação V, refere o DVD presente na formulação NV, ambos da marca Philco. Da mesma forma, o sintagma nominal "o casamento perfeito", na formulação V, refere imediatamente a junção "Duetto: TV + DVD", com a imagem fotográfica na primeira página do anúncio.

[42] Tento aqui, alterando a cor da fonte e a cor de realce do texto, reproduzir o efeito presente no original em estudo.

Essa relação metafórica se sustenta nos seguintes correlatos: TV/"ela: impossível de tiras os olhos", DVD/"ele: discreto como deve ser" e Duetto Philco/"o casamento perfeito", que ressoam no texto em detalhe, na faixa escura localizada na segunda página da propaganda, em que uma série parafrástica, descritivo-predicativa, relaciona os benefícios (pontos positivos), as qualidades que o produto anunciado agrega. Estas, somadas à imagem visual do produto, veiculada pela fotografia, corroboram a idéia de que o produto é perfeito. Essa série explora o(s) sentido(s) da união perfeita, podendo ser apresentada da seguinte maneira (1 – 4, abaixo):

(1) "(...) a tecnologia que **une** a **alta qualidade de imagem** da tela plana 21" e a **alta definição** do DVD."
(2) O **DVD reproduz filmes**, **fotos** e imagens de **CDs**, **CD de áudio**, **MP3**, etc.
(3) "[O Duetto] tem **design moderno** e **muito fácil de levar pra onde você quiser**."
(4) "**Juntamos** o **útil** ao **agradável**."
[destaques meus]

A análise da materialidade verbal, a partir do recorte acima, permite-nos compreender o DP como um avanço tecnológico que une, junta, de forma "inédita", o agradável ao útil. Ali, mais uma vez, materializa-se a intenção de associar essa união à suposta perfeição entre um suposto casal – em que um é feito para o outro, a noiva para o noivo e vice-versa – que o ritual do casamento suposto perfeito parece selar, ratificando a idéia de que noiva e noivo devem estar juntos em uma aliança harmoniosa, perfeita!

Em relação à PE, como mostro no próximo capítulo, a relação entre o V e o NV não é de decalcamento, produzindo um efeito de legendamento, explicação, tradução. O jogo ali ganha outro estatuto, em que o V e o NV constituem modos de dizer, escritas (re)inventando certa perspectiva acerca de um dado tema, o homem no mundo. Desse modo, são duas escritas que se constituem em narrativas distintas mas que podem ser relacionadas não para explicar (legendar, traduzir) uma à outra, mas para significar um mesmo: significando assim o mesmo de formas distintas; mantendo, com isso, o possível como condição da interpretação e não-fechamento.

1.2. MEMÓRIAS DE UM CARTAZ: O NV COMO COMPLEMENTO DO V

Se no espaço publicitário comercial, conforme mostrei acima, a relação entre o V e o NV que parece prevalecer é a de legenda, como em "Duetto Philco", instaurando um efeito de explicação, tradução do NV pelo V, no espaço publicitário panfletário, a relação predominante parece ser a de complementaridade. Por conseguinte, trago para a discussão um cartaz de cunho panfletário, que significa – dado as redes de sentidos que mobiliza e as memórias que refere – um protesto contra o imperialismo norte-americano, sobretudo na região do Oriente Médio; imperialismo que, atualmente, parece estar associado quase que exclusivamente à figura do Presidente George W. Bush, ao seu modo de "fazer política e governar". Trata-se, portanto, conforme um possível modo de compreendê-lo, de um cartaz (protesto) "anti-Bush".

Esse cartaz foi encontrado afixado em um ponto comercial alugado por um comitê de partido político, no ano de 2006 em período eleitoral, tendo sido gentilmente cedido por um dos militantes do partido. Um cartaz, a meu ver, destinado à leitura do cidadão, especialmente, do jovem brasileiro, cujo tom parece referir, ao mesmo tempo, *uma resposta a*, *um apelo político*, *uma denúncia*, etc. Nessa perspectiva, o cartaz parece significar um posicionamento, que reivindica algo, que expressa uma vontade, um desconforto, etc. Um cartaz que convoca o seu leitor a algo; nesse caso, a se posicionar contra Bush.

Ao propor um gesto de leitura para o cartaz (reproduzido na página seguinte, de forma adaptada, Fig. 5), ocorre-me o provérbio chinês, oportunamente lembrado por Pêcheux (1999a): "Quando lhe mostramos a lua, o imbecil olha o dedo". Nesse trabalho, Pêcheux interroga(-se) o analista sobre a necessidade de se investigar os "procedimentos de montagem" dos objetos culturais, ou seja, os procedimentos de constituição e de funcionamento dos diversos objetos culturais. Olhar o dedo, nessa perspectiva, tendo o cartaz como material, significa analisar o processo de constituição de possíveis discursividades que ali se realiza, isto é, o processo de trabalho com os sentidos (explicitando-lhes certos movimentos, seus prováveis percursos): o modo como jogam produzindo efeitos, urdindo, dessa forma, a trama (inter-intra-discursiva) do cartaz, seus possíveis programas de leitura.

Cartaz "anti-Bush"

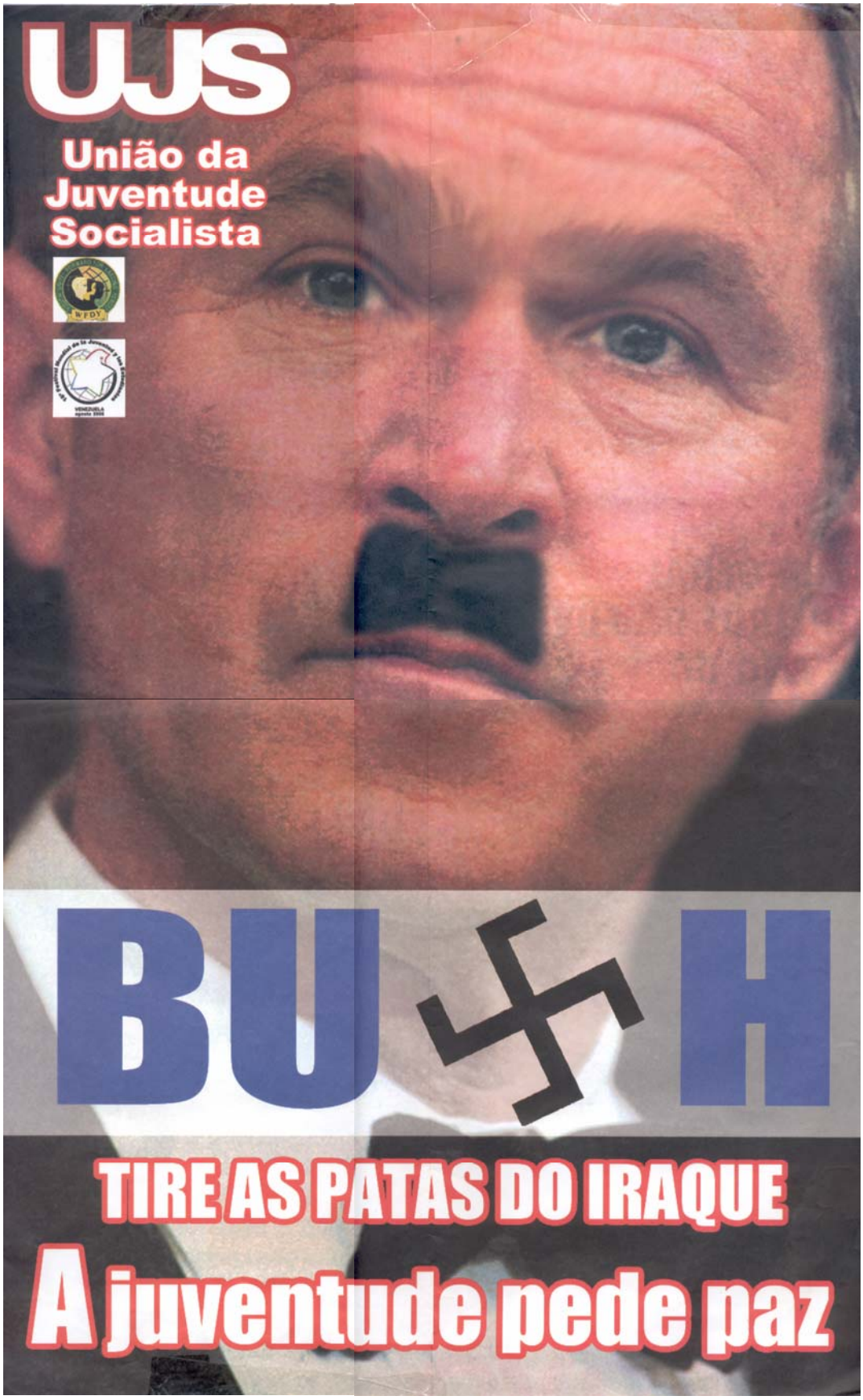


Fig. 5: Cartaz que divulga a campanha panfletária "anti-Bush", elaborado pela UJS. (São Paulo (BR), 2005; reprodução adaptada.)

Em face a esses procedimentos de montagem, processo de constituição de discursividades e programa(s) de leitura, identifico parâmetros que permitem interrogar o cartaz em questão, explorando possíveis efeitos do mecanismo da memória (discursiva) como condição de constituição e funcionamento dos discursos que "falam" e se materializam nesse dizer específico, cuja trama é híbrida, pois está tecida sobre uma base simbólica híbrida: siglas e palavras, figuras, selos, símbolos e imagem fotográfica: formas organizadas e ordenadas pelo laço sintático correspondente a sua formulação (linear e vertical).

Discuto o material, dessa forma, a partir do seguinte questionamento: *como o mecanismo da memória interfere no direcionamento (movimento) dos sentidos que esse cartaz particular comporta, tornando-o legível e, por conseguinte, produzindo efeitos de sentido e de interpretação?*

Ao reunir caracteres simbólicos distintos, fazendo jogar o V e o NV, o cartaz produz como efeito o tom de protesto, colocando-se contra algo, contra Bush (o imperialismo norte-americano). Efeito este produzido graças à relação entre essa base simbólica híbrida e o processo discursivo que ela movimenta: resultado da relação dessa base com a história que, por sua vez, a significa. É na história, portanto, que é possível vislumbrar um trabalho próprio da memória discursiva agenciando o dizível, o disperso, numa palavra, o interdiscurso, produzindo – (re)construindo – um novo espaço enunciativo, espaço de retomada e circulação dos discursos (ACHARD, 1999). Ou seja, espaço de (re)construção, (re)produção de traços discursivos materializáveis na base simbólica que se "sedimenta" no intradiscurso (no fio e na extensão do que é propriamente formulado). Traços que "respiram" – alusão à metáfora utilizada por Orlandi[43] – através da base material simbólica, porosa por natureza.

É na história, portanto, que a memória passa a existir, onde ela adquire seu movimento: mantém-se respirando, viva, na/através do V e na/através do NV, permitindo, desse modo, um jogo no campo discursivo: espaço onde o V e o NV se relacionam e fazem jogar os discursos inscritos nessa memória. Espaço "móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos" (PÊCHEUX, op. cit) Espaço de

[43] Metáfora já referida por nós no Cap. 1, "O silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação" (ORLANDI, 1997, p. 13). Compreendo essa metáfora de tal modo que me parece possível dizer que as formas de linguagem, assim como os discursos respiram no silêncio, materialidade fundante de todo dizer, de todo processo de significação.

jogo. Espaço de inscrição: onde os acontecimentos *podem* se inscrever, logo, onde os discursos que os significam *podem* igualmente produzir certos efeitos.

Isso porque, sempre com base em Pêcheux (ibidem), entendo que esse processo de inscrição dos acontecimentos e discursos na memória é marcado por uma tensão contraditória, o que o autor denomina de uma "dupla forma-limite": (1ª) o acontecimento (e discursos) que escapa(m) à inscrição, que não chega(m) a se inscrever; (2ª) o acontecimento (e discursos) que é (são) absorvido(s) na memória, como se não tivesse(m) ocorrido.

Essa tensão está sempre presente, determinando os limites dessa inscrição, não necessariamente, contudo, sob essa dupla forma-limite, mas podendo ocorrer de formas diversas; por exemplo, por meio de uma combinatória entre a primeira e a segunda, gerando uma terceira forma, como demonstra Orlandi (1999), ao tratar os silêncios da memória face aos acontecimentos de "Maio de 1968". Com isso, torna-se importante dizer que a falha também é constitutiva da memória[44], de seu funcionamento, o que implica deduzir que acontecimentos podem suscitar discursividades[45] e ambos, a seu modo, isto é, por formas diversas e talvez não completamente, podem se inscrever na memória discursiva, onde deslocamentos e retomadas (etc.) atravessam (passam a constituir) outros e novos processos enunciativos, "inaugurando" formulações, como o cartaz que aqui abordo. Dessa forma, posso afirmar que a memória constitui o processo de constituição dos objetos culturais e seus efeitos de sentido e de interpretação.

Quanto ao cartaz, produzido, distribuído e trabalhado pela UJS (União da Juventude Socialista) em eventos como o 16º Festival Mundial de la Juventude y los Estudiantes, ocorrido em agosto de 2006, na Venezuela, ele resulta de uma montagem autorizada nos meandros do funcionamento da memória discursiva, em sua relação com o interdiscurso, no encontro entre as materialidades simbólicas que o cartaz agencia e a história, no processo mesmo de constituição dos discursos que tornam o objeto (os discursos nele "respiram", nele significam) legível, ou seja, produzem o efeito de que ele é passível de leitura, de que o cartaz é passível de interpretação.

Além da referência autoral ou de "responsabilidade" – a sigla UJS e sua designação, disposta no canto superior esquerdo[46] do cartaz, em fundo branco e bordas em tons de

[44] Assim como a falta, por interdição, conforme assevera Orlandi (1999, pp. 65 e 71).
[45] O trabalho dos sentidos a respeito dos acontecimentos, a discursivização destes.
[46] Nessa mesma região do cartaz, logo abaixo da designação referente à sigla "UJS", há dois selos "logotipos" que remetem à facção jovem não governamental WFDY (World Federation of Democratic Youth), cujo lema

vermelho –, o cartaz se constitui de uma fotografia "estilizada" (grande parte do rosto e cabeça, pescoço e parte do tórax superior) do atual Presidente dos Estados Unidos, W. G. Bush, em traje de gala, sobre a qual é fixada, logo abaixo do queixo do presidente, na parte inferior do cartaz, uma faixa de fundo branco em que aparece grafado o nome "Bush" "estilizado", e, abaixo desta faixa, o texto (em letras brancas de bordas em vermelho, como em UJS, disposto em duas linhas subseqüentes): "TIRE AS PATAS DO IRAQUE / A juventude pede paz".

Com o termo "estilizada(o)", refiro o processo e o efeito de montagem sobre a fotografia e sobre o nome de Bush. Na fotografia, o rosto de Bush aparece "alterado": ele é apresentado com um bigode – o bigode de Hitler é colado ao rosto de Bush. Além disso, ao grafar o nome do Presidente norte-americano, Bush é renomeado e passa a se chamar "Bu卐h", sem o "s", este substituído pela suástica (cruz armada) que foi tomada como símbolo emblema oficial do partido nazista e do Terceiro Reich da época do Hitlerismo, na Alemanha, durante a década de 40, no século passado. Esses caracteres rememoram acontecimentos ocorridos na época como guerras, campos de concentração, perseguição e genocídio de certas etnias, etc.

Penso a formulação "cartaz", neste caso, como um "operador de memória"[47]. Ou seja, esse jogo entre formulações verbais e não-verbais compondo o cartaz resulta de procedimentos metafóricos e metonímicos operados no nível da memória discursiva: procedimentos fundamentais para o funcionamento da linguagem que agenciam a memória a constituir um seu espaço, próprio à (re)produção de traços discursivos, o que permite, por exemplo, da leitura do cartaz, elencar os seguintes correlatos metafóricos e/ou metonímicos: "Bush/Hitler"; "EUA/Alemanha nazista"; "Bush/guerra"; "Iraque/vítima"; "juventude contra Bush/contra Hitler/pró-Iraque", etc.

Sendo assim, o **bigode** e a **suástica** operam uma memória discursiva (memórias) que autoriza(m) a produção desse efeito de transferência (efeito metafórico) que, por sua vez, sela uma filiação histórica direcionadora dos possíveis sentidos a serem "lidos" num processo de interpretação do cartaz: processo de produção de paráfrases (leituras) possíveis do cartaz – fazendo jogar, dessa forma, o mesmo (efeito metafórico) e o diferente (efeito de disseminação de sentidos constitutivo de toda materialidade simbólica). Ao mesmo

---

é "YOUTH UNITE! FORWARD FOR LASTING PEACE!", e ao já citado Festival na Venezuela, respectivamente, o último disposto abaixo do primeiro.

[47] Cf. Davallon (op. cit., pp. 24 et seq.). Julgo, contudo, que toda formulação, seja ela de natureza V ou NV, comporta, assim como assevera o autor a respeito da imagem contemporânea, programas de leitura possíveis e funciona, desse modo, como um operador de memória.

tempo, outro efeito é produzido, o metonímico (efeito de contigüidade), que, somado ao metafórico, orienta a produção dessas paráfrases, como as que relaciono (1 - 11) logo mais abaixo.

"Toda vez que falamos, para que nossas palavras tenham sentido, é preciso que já tenham sentido", ensina Orlandi (1998, p. 4). Esse funcionamento explicita a constituição do dito pelo já-dito, em que o mesmo e o diferente mutuamente se constituem, no jogo entre paráfrases, sob o efeito dos processos metafórico e metonímico e da disseminação de sentidos, que sustenta, por sua vez, o processo de (re)produção[48] das formulações.

Assim, a partir da transferência, isto é, do deslize de sentidos (processo metafórico), é possível considerar a presença da imagem do bigode como nos remetendo a uma ausência localizada em outro (inter)discurso, isto é, a um conjunto de dizeres já ditos: apoiados na memória discursiva.

Um raciocínio análogo pode explicitar o deslize operado com a suástica que passa a grafar *um outro-nome de/para* "Bush". É no espaço da memória, mais uma vez, que esse deslocamento ocorre, gerado no reencontro (retomada) desse caractere simbólico com a história que, agora em outras condições, significa diferentemente: marca (carrega) o nome do presidente norte-americano com (de) discursividades já memorizadas em outro lugar, as quais, ali, no cartaz, produzem o efeito de contigüidade entre Bush e Hitler, permitindo uma correlação sinonímica que significa Bush como sendo um ditador, tirano, desumano, etc., aproximando-o assim do estereótipo que funciona na construção dos sentidos em torno de Hitler.

Por outro lado e, ao mesmo tempo, operam, no espaço da memória, procedimentos metonímicos que reforçam essa relação de contigüidade (a parte pelo todo): o bigode de Hitler e a suástica emblemática do nazismo rememoram Hitler, o nazismo, a ditadura, a impiedade, a guerra. Isso se dá, especialmente, no campo discursivo, referindo as discursividades memorizadas em função dos acontecimentos "Hitler" e "nazismo", enquanto fatos históricos, documentos que referem ao período da Segunda Grande Guerra. Ou, ainda, por comparação, por meio do termo "patas" que compõe o texto V, em que Bush passa a ser descrito como um animal.

Com base nessas considerações, é possível produzir um gesto de interpretação para o cartaz, estabelecendo uma série parafrástica capaz de delinear o movimento dos sentidos,

[48] Assim como compreendo: a reprodução do mesmo e a produção do diferente ao mesmo tempo, numa relação de implicatura. Orlandi (1997, p. 115) explica que "na reprodução já há deslocamento, já há a não-reprodução: os sentidos reproduzidos em condições 'particulares' (...) podem ser carregados de outros sentidos, de transformações, de outros sentidos possíveis, mas não ditos".

um seu direcionamento que o torna, dessa forma, legível. Uma série com essa pode ser apresentada da seguinte maneira (1 a 11, abaixo):

(1) Bush preside os Estados Unidos assim como Hitler comandou a Alemanha, na conjuntura da 2ª Grande Guerra.
(2) Bush representa uma ameaça à paz, é o responsável pela Guerra. (A formulação "A juventude pede paz" gera o pressuposto de que "vive-se em estado de Guerra").
(3) Bush representa uma ameaça a (aos ideais de) uma determinada juventude.
(4) A UJS mostra-se contrária à intervenção de Bush no Iraque, à Guerra no Iraque.
(5) A UJS considera que Bush se apoderou do (tomou, invadiu o) Iraque, como um animal em relação a sua presa.
(6) Bush é ditador, imperialista (assim como foi Hitler).
(7) No Iraque, Bush não exerce diplomacia, nem democracia.
(8) Para a UJS, o governo de Bush é comparável ao Terceiro Reich.
(9) Bush é adepto do Hitlerismo/Nazismo.
(10) Bush age como Hitler.
(11) Bush é um assassino, um carrasco, um inconseqüente, insano (como Hitler geralmente é significado).

Essas paráfrases só podem ser consideradas com base no princípio de que o cartaz funciona como um operador de memória que retoma e desloca (procedimento metafórico) o acontecimento "Hitler" em direção ao acontecimento "Bush", produzindo um batimento (de um lugar a outro) entre o mesmo e o diferente. Lembrando Foucault (2001), produzindo novas discursividades sobre o retorno do já-dito[49], ao instaurar os processos que inscrevem(rão) este último e reinscreverão o primeiro, na memória discursiva, e, por conseguinte, as discursividades a eles associadas, no interdiscurso.

Igualmente, essas paráfrases podem ser sustentadas a partir da explicitação de um funcionamento metonímico, fundamental para o tratamento da ideologia (BOLOGNINI, 2006), que funciona de modo a constituir o que é compreendido em AD como efeito de sentido. São gestos de interpretação que marcam a dimensão política – cisão – do sentido[50]: o fato de que toda formulação designa uma filiação a uma rede de sentidos e a um seu percurso (direcionamento). Neste caso, a análise se compromete em produzir um efeito de sentido que aponta para o avizinhamento – efeito de equivalência, de sinonímia – entre Hitler e Bush (e vice-versa), tendo em vista a distinção entre as condições de produção que determinam as discursividades em relação a um e ao outro.

[49] Foucault (2001, p. 26), ao discorrer sobre *A ordem do discurso*, ensina que "o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta".
[50] A ideologia corresponde a uma interpretação de sentido em certa direção (Orlandi, 1997, p. 101).

Não posso deixar de asseverar que é esse movimento dos sentidos, um seu percurso, que permite deslizamentos de sentidos por entre essas materialidades de naturezas distintas; e esse percurso fica sempre "registrado" de alguma forma na e pela memória, podendo ser retomado ou desdobrado, no processo de produção de novas formulações, outras discursividades.

Nesse âmbito, considero oportuno afirmar que o NV, a imagem, o pictórico, antes de dizer, mostra algo; e, ao mostrar, o NV diz. O mostrar, neste caso, é concebido como outra forma de dizer/significar[51], tendo, por isso, outro funcionamento específico. Ao mostrar-dizer, o NV ingressa numa relação paralela ao V, assumindo um estatuto equivalente ao V: o de materialidade simbólica, por isso capaz de (com vocação para) significar. Esse paralelismo entre as materialidades V e NV favorece a possibilidade de um jogo entre elas e, por conseguinte, um paralelismo que favorece, também, a possibilidade de se estabelecer entre elas relações parafrásticas. Nessa perspectiva, vale citar o que Orlandi (1997, p. 132) observa a esse respeito: "os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente"; e o repasse do NV pelo V, dessa forma, pode produzir os mais diversos efeitos[52] (a exemplo do que mostrei ao analisar a peça DP, anteriormente).

Como já afirmei no primeiro capítulo, o V e o NV reúnem caracteres simbólicos pertinentes a sistemas distintos, que funcionam e significam, cada um a seu modo, na relação com a história e no processo de inscrição dos acontecimentos na memória discursiva. Essa distinção, entretanto, não impede a existência de uma interface de natureza parafrástica que funcione fazendo jogar o V e o NV, um em relação ao outro, produzindo outras relações com a história, outras significações, outros pontos de deriva; logo, outros efeitos[53].

Muito embora o exercício parafrástico realizado acima tenha sido feito sobre uma base V, essas paráfrases se dão na possibilidade de um intercambiamento no campo que se configura a partir da relação entre o discursivo e o linguageiro (o simbólico). Ou seja, sobre uma base V é possível parafrasear uma formulação realizada sobre uma base NV e vice-versa, pois toda matéria significante possui memória, o que permite a migração (e/ou

[51] Retomarei esta questão no Cap. 3.
[52] A esse respeito, discorrem Orlandi (1995), Sicard (2000) e T. Souza (2001), por exemplo.
[53] Orlandi (1997, pp. 97 e 98) propõe como principio fundamental à AD o fato de que a linguagem se funda no movimento permanente entre processos parafrásticos (reaparição do mesmo) e polissêmico (instauração do diferente). Nas palavras da autora: "dizemos o mesmo para significar outra coisa e dizemos coisas diferentes para ficar no mesmo sentido". Processo designado, conforme Foucault (1995), como um jogo entre a unidade e a dispersão, ponto de encontro onde se edificam os discursos. Contudo, conforme o que afirmo no Cap. 1 (p. 29 et seq.), a instauração do diferente, pela impossibilidade mesma de esgotamento do simbólico e pela heterogeneidade que lhe é constitutiva, é compreendida, no âmbito desse trabalho, como um processo de disseminação, noção proposta por Derrida (obras e referências já citadas).

deslizamento) dos sentidos para outro objeto simbólico (ORLANDI, 1997). Enfim, "qualquer matéria significante explode os limites do sentido" (ORLANDI, ibid., p. 126), ou seja, é capaz de significar.

Isso implica assumir que as paráfrases se tornam possíveis em função da existência da necessidade histórica dos sentidos, independentemente da matéria significante sobre a qual são realizadas. Daí dizer que os sentidos podem migrar para significar (dizer) no mesmo: assim como as paráfrases podem migrar de uma materialidade a outra para fazer irromper o "mesmo-diferente", *fazendo irromper o novo sobre o retorno do mesmo*[54].

Assim sendo, para efeito da leitura do cartaz em estudo, constituído no jogo entre as materialidades V e NV, parece-me oportuno fazer alusão ao que observa Davallon (op. cit., p. 29): "a imagem comporta um programa de leitura: ela assinala um certo lugar ao espectador". Dessa forma, o próprio cartaz, pode ser visto como um dispositivo operador de memória. Lugar de possíveis identificações entre o objeto e os discursos que nele respiram e o espectador; lugar de produção de gestos de interpretação, onde se torna possível "dar" sentido(s) a esse objeto: espaço em que as relações entre linguagem, história, memória e formulação, sobre uma base híbrida (V-NV), significam, isto é, produzem sentidos. É esse lugar, onde se evidencia certo direcionamento para o movimento dos sentidos, que instaura um espaço para possíveis paráfrases para o dizer.

Meu argumento, portanto, acompanha o que aponta Orlandi (1997, p. 48), "os sentidos são dispersos, eles se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias (...)". Esse funcionamento leva a afirmar que a errância constitutiva dos sentidos garante, por sua vez, a possibilidade do jogo discursivo, desdobrado no processo discursivo. Essa errância pode ser significada na história por meio do jogo entre o V e o NV.

Nesse sentido, à luz das considerações dessa autora a respeito do silêncio fundante (fundador de significação), fazendo alusão à metáfora do mar[55] por ela utilizada, acrescentaria: o silêncio funciona como o mar, lugar onde os sentidos podem exercer sua errância, por entre todas as dimensões simbólicas por ele comportadas, movimentando-se como as ondas, jogando de uma região à outra (encontrando a história, por sua vez, em

[54] Minha orientadora lembra o fato de que, em 1996, por iniciativa do Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, na cidade de São José do Rio Preto, interior do Estado de São Paulo, Brasil, um conjunto de pintores foi convidado a realizar uma releitura pictórica de recortes da obra verbal do escritor João Cabral de Melo Neto. Essas releituras correspondem a processos parafrásticos de reformulação (reconstituição) de dizeres (de sentidos) realizados sobre uma base V.
[55] Orlandi (1997, pp. 34, 35, 54 e 55).

diferentes regiões de sentidos), significando na provisoriedade que esse balanço lhe dá como única garantia, a possibilidade de ser outro sempre.

Com base nessa reflexão, depreendo uma possível identificação entre o espectador e a recepção do cartaz como um gesto de protesto, de reivindicação, de não conformidade em relação a certa conjuntura possível de ser reconhecida como "conjuntura Bush". Por conseguinte, identifico o cartaz a um gesto de resistência a essa conjuntura: tom que determina o movimento dos sentidos em uma direção: *Tire as patas do Iraque Bush*, vocifera certa juventude, que anseia por paz. Hitler e Bush podem ser confundidos (aproximados), assim como seus dizeres, o modo como foram/são discursivizados, o modo como adquiriram/adquirem o estatuto de acontecimento, sendo, assim, registrados (ou não) na/pela memória.

Apoiado na noção de que os processos de significação dependem do trabalho da memória discursiva e de uma filiação a redes de sentidos, é possível dizer que ao manter a palavra "Bush" – mesmo substituindo o "s" pela suástica nazista "卐", esta não altera a pronúncia do nome *Bush*: o fonema /b/ reforça um emparelhamento entre o som que se pronuncia ao se articular ***B****ush* e uma onomatopéia: o *boom* ou o *bum* das armas, das bombas, do terrorismo e das guerras! Esse efeito reforça o jogo parafrástico que explicitei acima, que emparelha Bush e Hitler, graças aos procedimentos de metáfora e metonímia que se engendram na relação com a memória discursiva.

Em resumo, cito Orlandi, que explicita o funcionamento inerente às relações supracitadas constitutivas de todo dizer, de toda formulação:

> há determinação do interdiscurso (memória do dizer, lugar da constituição dos sentidos) sobre a formulação (a enunciação particular de um dizer). O sujeito, ao "formular" seus sentidos, se inscreve necessariamente no interdiscurso (no já-dito). A formulação é determinada pela memória. (...) considerada em nível (...) histórico. Isso não significa que não há nada de novo sob o sol, mas sim que não há dizer que se faça "fora" da história. (ORLANDI, 1997, p. 149)

Cabe ao analista, nessa perspectiva, escrutar um programa de leitura possível pertinente a cada objeto cultural, a exemplo do que procuro realizar com o cartaz aqui analisado e com o que discuti acima em relação ao "Duetto Philco". Procurar compreender, por meio de um dispositivo interpretativo, os processos de significação – o modo como se constituem e funcionam – relativos a qualquer recorte de linguagem que se dispõe em discurso. Isso implica tentar explicitar isso que se denomina em AD por errância dos sentidos (e dos sujeitos), movimento determinador desses processos. Enfim, tentar esquadrinhar como se relacionam as condições que determinam a significação.

Daí dizer que é fundamental compreender que cada objeto cultural insinua (um) programa(s) de leitura urdido(s) sobre uma matriz material que estabelece uma interface própria e provisória – movente – entre linguagem, história, memória e interdiscurso. A análise da tessitura desse(s) programa(s) pode favorecer o delineamento do percurso dos sentidos, por conseguinte, de um direcionamento, o que permite ao analista considerar os seus efeitos sobre possíveis gestos de interpretação.

Com base no que considero até aqui, o jogo V vs. NV se configura no cartaz como uma relação de complementaridade: ambas as materialidades V e NV são agenciadas pela função-autor de modo a construir uma imagem de Bush, na conjuntura específica que decorre da intervenção política norte-americana sobre o Oriente Médio, sobretudo no Iraque. O V e o NV são ali relacionados de modo que um complementa o outro, no sentido de que ambos são operados como bases para que discursos ali signifiquem em convergência, significando Bush a partir, sobretudo, do que a memória discursiva disponibiliza em termos de sentidos sedimentados sobre Hitler, que significaram e significam outrora e alhures.

Esse jogo baseado na complementaridade, no repasse mútuo V/NV, funciona sustentando, por sua vez, o processo de (re)formulação de estereotipias que significam o cartaz, (re)produzindo, ao gerar efeito de plenitude para certas redes de sentido, o estereótipo de ditador, desumano, carrasco, insano, "animal" que comumente significa Hitler, enquanto "acontecimento" e sujeito "protagonista", isto é, inscrito na História do Mundo e da Humanidade.

Diferentemente do movimento verificado na peça publicitária DP, em que o repasse do NV pelo V produz o efeito do V como legenda (explicação) do NV e este como mera ilustração do V, ali no cartaz, enquanto formulação que presentifica o interdiscurso (certas regiões do dizível), o NV complementa, referendando, discursividades que se edificam sobre o V, sustentando ali, dessa forma, o processo de (re)formulação de estereotipias, que é basicamente o de (re)produção-deslocamento: (re)produz estereótipos comumente atribuídos a Hitler, deslocando os sentidos que os compõem, para fazer significar Bush, à imagem e semelhança do primeiro. No cartaz, portanto, o trabalho da função-autor produz o efeito de plenitude dos sentidos e de fechamento da interpretação.

O processo de textualização que produz como resultado o cartaz joga, portanto, com redes de sentidos que referem o estereótipo do ditador, tirano, desumano, rememorado na figura de Hitler, na imagem do nazismo, transfigurado (transferido) para a imagem de Bush, na expectativa de identificar Bush a Hitler. Esse trabalho é denunciado por

regularidades materializadas tanto no suporte V quanto no suporte NV; na verdade, no suporte híbrido que coloca ambos em jogo: foto de Bush com o bigode de Hitler; o nome de Bush grafado com o símbolo da suástica; a pessoa de Bush associada a um animal (pois lhe são atribuídas "patas"). Todos esses caracteres são reunidos, por meio de um laço sintático, produto de um trabalho da função-autor, responsável por urdir a formulação sobre uma base material híbrida. É sobre essa base que os discursos respiram, significam e os sentidos assumem uma direção: "Bush! Tire suas patas do Iraque".

No cartaz analisado, o NV parece produzir a "cola" interdiscursiva que fecha a interpretação na direção dos estereótipos que significam Bush ao modo de Hitler, direcionando, assim, o trabalho de interpretação, de um projeto de leitura ali posto, o que reafirma a relevância do NV no jogo V-NV, complementando (e sendo complementado pelo) V. Nos diferentes materiais simbólicos aqui analisados, é possível constatar que o NV apresenta especificidades na relação V-NV e que, portanto, seu funcionamento depende das condições em que essa relação é produzida. Destarte, o conjunto de regularidades constitutivas dessas diferentes formulações aciona redes de memória específicas, de um modo sempre particular.

Em PE, o trabalho de (re)formulação de estereotipias não parece se fazer, como mostrarei no capítulo seguinte, sobre um trabalho de autoria que coloca o V e o NV numa relação de complementaridade. Ao contrário, assim como o V e o NV, em PE, não funcionam como legenda um do outro, os pictogramas indiciais não significam os contos de modo a complementar o que é dito pelo V (não sendo válido também o contrário). A (re)formulação de estereótipo em PE, portanto, não se realiza sobre tal funcionamento, mas sobre o trabalho de deciframento-ciframento requerido pelo modo como o V e o NV estão ali sendo relacionados.

1.3. "IRMÃ SELMA": O V/NV CONTRADIZENDO O V/NV

"Irmã Selma" é o título de um esquete teatral humorístico cuja personagem, interpretada pelo ator paulistano Octávio Mendes, chama-se Irmã Selma. Esse esquete foi apresentado em uma das edições semanais do espetáculo "Terça Insana"[56], que é bastante conhecido e prestigiado na cidade de São Paulo. Enquanto objeto cultural, "Irmã Selma" se configura sobre uma base material híbrida que produz um jogo entre estereótipos antagônicos; jogo responsável por significá-la como uma personagem cômica ao produzir como efeito a comicidade. Sendo assim, para analisar esse esquete, discuto o seguinte questionamento: *Como "Irmã Selma" se constitui como objeto cultural sobre uma base material híbrida? Como ele se torna* ***legível*** *e* ***reconhecível*** *como tal, produzindo o efeito de comicidade (e seu desdobramento: risos na platéia espectadora)?*

Ao responder a essas perguntas estabeleço um possível programa de leitura para o esquete, explicitando-lhe aspectos de sua constituição e funcionamento específicos que o enquadram no domínio dos "universos discursivos não-estabilizados logicamente" (PÊCHEUX, 1998, p. 24)[57]. Dessa forma, analiso o jogo de ambigüidade e de equívocos que se edifica sobre a base material híbrida que a constitui enquanto personagem cômica, ou seja, o processo de (re)formulação de certos estereótipos que a configura como fórmula estereotípica singular, fazendo-a funcionar permanentemente sob efeito da contradição "costurada" de um modo específico no âmbito do discursivo. Em síntese, procuro explicitar o procedimento de montagem[58] de "Irmã Selma" enquanto um espaço discursivo. Reproduzo, na página seguinte, de forma adaptada, uma imagem congelada (em 1min. 13 seg.) de um trecho do vídeo "Irmã Selma" (Fig. 6). Em seguida, disponho a transcrição[59] do texto oral correspondente ao que a personagem freira diz em sua apresentação ao público espectador.

---

[56] Esse esquete integra a versão em DVD do espetáculo: FRANCO, Paulo P. e GIANOUKAS, Grace (diretores). Irmã Selma [interpretado por Octávio Mendes]. **Terça Insana**, São Paulo, Trama, DVD (153 min.), colorido, 2004. [esquete de 06 min. 45 seg.]. Também é possível ter acesso ao esquete via Internet em: <http://www.youtube.com/watch?v=0_AEhhdo6xE>. Acesso em 23/10/2006.

[57] Conforme Pêcheux, universos próprios ao espaço sócio-histórico dos rituais ideológicos, dos discursos filosóficos, dos enunciados políticos, da expressão cultural e estética; espaço estruturado pelo jogo da ambigüidade e do equívoco. Portanto, espaço da expressão do sentido como um ponto de deriva, isto é, ponto a partir do qual é possível ler um percurso (direcionamento) dos sentidos.

[58] Pêcheux (1999a, pp. 54 e 55), já referido nesse capítulo, recobra ao analista a tarefa de examinar os procedimentos de montagem dos recortes de linguagem e de suas significações.

[59] Estou ciente de que essa transcrição é uma versão produzida sob minha responsabilidade e, como tal, afetada, portanto, por uma possível interpretação do que foi encenado no palco (a pontuação que emprego denuncia isso). Contudo, não levo isso em consideração para efeito da análise que realizo sobre o esquete.

"Irmã Selma"

Fig. 6: Imagem congelada do esquete "Irmã Selma", interpretado pelo ator Octávio Mendes.

A transcrição do texto oral corresponde à seguinte versão:

> [Música introdutória. Irmã Selma entra no palco fumando, senta-se, olha, dirigindo-se ao sonoplasta – que interrompe a música – e diz:] Já deu, né!? [risos da platéia] Não, não sou corinthiana. [risos da platéia] Sou uma religiosa. [risos da platéia] Sou Irmã Selma. ["Irmã Selma" em breve silêncio] Pra quem não me conhece... eu trabalho com crianças excepcionais. Não que elas sejam, mas eu gosto de tratá-las assim. [traga o cigarro; risos da platéia]. Eu, na verdade, gostaria de estar aqui cantando, mas a Grace, que é a superiora aqui dentro, [pequena pausa] me orientou no sentido de que já existem muitos padres, muitas freiras lançando CDs, [risos da platéia] apresentando programas de TV, [traga o cigarro; risos da platéia] mas que freiras humoristas têm poucas. Por isso, eu estou me lançando como uma freira humorista. Porque, segundo a Grace, isso aqui é um show de humor. Huh! Show de humor! Enfim, Deus sabe o que faz, não é? Eu não quero o dinheiro de vocês. Eu quero apenas manter o meu emprego aqui. Porque é com esse dinheiro que eu vou construir um orfanato. [risos da platéia] Eu quero muito ter um orfanato. [risos da platéia] Porque eu acho que cuidar de criança é uma coisa que relaxa a gente. [risos da platéia; traga o cigarro] E, pra eu manter o meu emprego aqui, a coisa vai funcionar da seguinte forma: eu conto a piada [risos da platéia] e vocês riem depois. [risos da platéia] Eu ensaiei essa piada no convento...

> [traga o cigarro] as irmãs que riram... [pequena pausa] tudo bem. As que não riram... [pequena pausa] [risos da platéia] eu rezo por elas... [risos da platéia] e acontece [risos da platéia]. Irmã Agnes está tetraplégica. [risos da platéia] Irmã Cíntia, os cabelos dela despencaram no dia seguinte. [risos da platéia] Ela andava pelo convento gritando: "Meu Deus, meu Deus, o que aconteceu? O que aconteceu?". [risos da platéia] Ai! Aqueles gritos eram de cortar o coração. [(clique bilabial)] Eu fui lá, rezei e ela ficou muda... [risos da platéia] Ela andava pelo convento [gesticula "Meu Deus, meu Deus, o que aconteceu? O que aconteceu?", silenciosamente, mostrando Irmã Cíntia, muda, andando pelo convento "gritando silenciosamente"] Irmã Berta engoliu um terço. [risos da platéia] Tá tossindo bolinha até hoje. [risos da platéia] Pai Nosso dói mais porque a bolinha é maior. [risos da platéia] [traga o cigarro e, enquanto se levanta e se aproxima da platéia, pede:] Apaga pra mim filinho [dirige-se a um espectador e pede a ele que apague o cigarro que ela fuma desde o início do esquete]. [Acompanha o espectador incumbido de apagar o cigarro, enquanto se senta novamente, e, aparentando-se descontente com o que vê, produz um som aspirado, indicando que o espectador não faz o que pediu a contento, um som algo como "Ahsh"!] Muito bem, vocês já viram como é que a coisa funciona, não é? Eu estou aqui com meu caderninho e com a minha caneta. Eu vou contar uma piada. [risos da platéia] Quem não rir, eu anoto o nome e rezo em casa. [risos da platéia] Combinados? Eu comprei esse livrinho numa banca [mostra o livro à platéia] de jornal porque sou uma religiosa, não tenho repertório, mas pra mim tanto faz a piada. [risos da platéia] Não precisam ficar nervosos, pros que não sabem acompanhar uma piada, eu faço assim [movimenta uma das mãos, com o livrinho de piadas, movimento comum quando se acena "tchau" para alguém], quando eu tiver terminado uma piada, o.k.? Contarei uma piada de loira. Só quando eu acabar, por favor. [risos da platéia] A loira, sem compreender muito bem, volta ao consultório e diz: "Doutor, eu não entendi muito bem: é libra ou sagitário?" E ele: "É câncer". [Irmã Selma, acena, indicando que terminou de contar a piada; risos da platéia] [Irmã Selma pega o caderninho e a caneta, aponta pra um espectador, que supostamente não rira, e pergunta:] Seu nome? [Como não entendera o nome, insiste:] Como e? "Gisele" [responde a espectadora; outro espectador fala: "Maíra"] Maíra. [repete Irmã Sema, que anota o nome e, dirigindo-se ao espectador que dissera "Maíra", pergunta:] O seu também! [aplausos] Não vai falar? [espectador supostamente diz não com a cabeça; risos da platéia] Eu sei desenhar. [Irmã Selma faz movimentos indicando que está desenhando o espectador; risos da platéia] Pensando bem eu vou é rezar por todos vocês. Boa Noite. [música e Irmã Selma se retira do palco; aplausos] (transcrição sob minha responsabilidade[60])

Em relação ao esquete, a trama que tece a personagem "Irmã Selma" se configura sobre um jogo entre procedimentos de clivagem, mecanismos parafrásticos particularmente contraditórios e a (re)formulação de estereotipias, todos marcados por certo *tempo de comédia*, para usar um jargão próprio ao espetáculo teatral, tanto no nível V quanto no NV.

A produção do efeito cômico em "Irmã Selma" parece estar determinada pela contradição construída no nível da base material híbrida sobre a qual discursos antagônicos desestabilizam, para (re)formular, certos

constituição da personagem cômica. A (re)formulação do estereótipo ali parece pautada num jogo permanente entre redes de sentidos antagônicas que são elevadas à plenitude concomitantemente, mantendo assim o jogo de contrários como condição de produção para o efeito cômico: ressalta o valor parodístico da formulação, causando certo estranhamento, lugar de onde decorre o riso. Dessa forma, o resultado do processo de (re)formulação estereotípica produz uma outra fórmula estereotípica que se estabiliza sobre a contradição permanentemente evocada pelas redes de sentido arregimentadas pela materialidade NV, o que parece projetar uma demanda do espetáculo, que é, nas palavras da personagem "um show de humor".

No nível do V, por sua vez, essa contradição é também recorrentemente produzida. Ao se apresentar à platéia, por exemplo, a personagem se significa por meio de um jogo de oposições, pautado sobre uma espécie de clivagem por denegação que se materializa em sua fala pelo contraste entre as expressões "não, não sou..." e "sou...", conforme recorte discursivo abaixo:

> **não**, **não sou corinthiana**. [risos da platéia] **Sou** uma **religiosa**. [risos da platéia] Sou Irmã Selma. ["Irmã Selma" em breve silêncio] Pra quem não me conhece... eu trabalho com **crianças excepcionais**. **Não que elas sejam**, mas eu gosto de tratá-las assim. [traga o cigarro; risos da platéia] (destaques meus)

A clivagem discursiva inicial, "não, não sou corinthiana", respondendo a certa anterioridade, por exemplo, "em trajes como esse, preto e branco, só pode ser corinthiana!", marca o início de uma série parafrástica, no nível verbal[62], que joga o tempo todo com oposições. Essas oposições delimitam (des)identificações que constituem a personagem, mantendo a sua representação no âmbito da ambigüidade, do intervalo, isto é, significando no equívoco permanentemente. Essa ambigüidade atesta a dúvida sobre o caráter da Irmã: trata-se de uma religiosa ou o oposto disso? É uma freira ou uma charlatã? Confiável ou ardilosa? As oposições também aparecem em outros recortes da fala[63] da personagem, como é possível constatar a partir dos seguintes recortes:

> (1) "(...) eu trabalho com **crianças excepcionais. Não que elas sejam** (...)";
> (2) "**Sou uma religiosa** (...) [vs.] **estou me lançando como uma freira humorista**";

[62] Sempre em paralelo com a fórmula NV, imagem de "Irmã Selma" (hábito + cigarro + maquiagem + expressão facial carrancuda e mal-humorada), que contribui para sustentar a ancoragem da personagem "Irmã Selma" na contradição escancarada.

[63] Muitas vezes, essas oposições são acirradas a partir do efeito que os caracteres prosódicos que compõem a fala da personagem produzem, tais como tom da voz, entoação, etc.

(3) "Eu **não quero** o dinheiro de vocês. Eu **quero apenas** manter o meu emprego aqui. Porque **é com esse dinheiro que eu vou construir um orfanato**";
(4) "Eu **quero muito ter um orfanato**. (...) Porque eu acho que **cuidar de criança é uma coisa que relaxa a gente**";
(5) "Eu conto a piada [risos da platéia] e vocês riem depois. [risos da platéia] Eu ensaiei essa piada no convento... [traga o cigarro] **as irmãs que riram...** [pequena pausa] **tudo bem. As que não riram...** [pequena pausa] [risos da platéia] **eu rezo por elas...** [risos da platéia] **e acontece** [risos da platéia]. **Irmã Agnes está tetraplégica** (...)";
(6) "**Estou me lançando como uma freira humorista** (...) [mas] (...) eu comprei esse livrinho numa banca (...) porque (...) **não tenho repertório**, **mas pra mim tanto faz a piada**".

Essas oposições, marcadas na materialidade V oral, via laço sintático, pelas conjunções adversativas ("mas" – *sou humorista, mas não tenho repertório*), (de)negações ("não sou", "não quero", "não que" – *são crianças excepcionais, não que sejam*; *não quero o dinheiro (...) quero muito um orfanato*), afirmações ("sou", "quero" – *sou religiosa*; *sou humorista*) e adjetivações ("religiosa", "humorista", "cuidar de criança relaxa"), inscrevem o laço do riso como efeito do movimento contraditório dos sentidos que significam essa personagem como bivalente, o que produz o efeito de comicidade. Ao mesmo tempo em que essas formulações urdem ("costuram" certa unidade em meio a dispersão dos sentidos) essa personagem na trama de suas (des)identificações, num movimento reverso, apontam também para aquilo que a torna distinta. Isso se dá também quando as formulações materializam o deslizamento de certos sentidos, como ocorre quando a personagem diz que "reza" pelas companheiras freiras, no convento, quando elas não riem de suas piadas. Ao contrário do que é esperado pelo leitor-espectador, "rezar" é significado com o sentido de "castigar", pois produz, como efeito, acontecimentos trágicos: "Irmã Agnes está tetraplégica", por exemplo.

No jogo entre essas afirmativas, (de)negações e adjetivações, há a produção de contradições no nível da construção da estereotipia que sedimenta certos sentidos que significam "Irmã Selma": há elementos que escapam ao estereótipo de freira (tratar crianças não-excepcionais como excepcionais[64]; ser religiosa, mas também humorista; não querer dinheiro, mas querer construir um orfanato e relaxar; rezar para que algum mal aconteça com as companheiras; etc.), sem, contudo, rompê-lo completamente: a (re)formulação produz um estereótipo que afirma e nega ao mesmo tempo a constituição

[64] É possível identificar um jogo com a ambigüidade do termo "excepcionais", que pode significar tanto crianças incomuns por serem extraordinárias (qualificando-as positivamente), quanto crianças incomuns por possuírem alguma "necessidade especial", sendo consideradas "anormais", portadoras de alguma deficiência ou debilidade (qualificando-as negativamente).

da freira enquanto personagem. Isso produz o efeito de comicidade intentado pelo/no gênero esquete cômico.

Outro aspecto da trama relativa a essa personagem pode ser inferido a partir da análise do recorte discursivo abaixo:

> eu, na verdade, gostaria de estar aqui cantando, mas a Grace, que é a superiora aqui dentro, [pequena pausa] me orientou no sentido de que já existem muitos padres, muitas freiras lançando CDs, [risos da platéia] apresentando programas de TV, [traga o cigarro; risos da platéia] mas que freiras humoristas têm poucas. Por isso, eu estou me lançando como uma freira humorista. Porque, segundo a Grace, isso aqui é um show de humor. (...)

Se o objetivo da freira era o de se distanciar dos religiosos mercenários, sua fala produz um efeito contrário. Há a recuperação, no âmbito da memória discursiva, de um já-dito que também passa a significar a trama de "Irmã Selma", que se constitui à medida que o esquete é encenado. Ao enquadrar no seu dizer os muitos padres e freiras que lançam CDs e aparecem apresentando programas televisivos, a freira que se lança humorista mantém-se mais uma vez na contradição, no equívoco de não querer ser como aqueles, mas também não deixar de sê-lo: ela se coloca deslocada do convento para os palcos do show de humor, onde pretende fazer dinheiro para construir um orfanato, pois, segundo ela cuidar de crianças é relaxante.

A partir dessas considerações, é possível vislumbrar que as discursividades produzidas ora sobre o V, ora sobre o NV, compõem a discursividade que significa a personagem "Irmã Selma" como objeto cultural, construído sobre uma base material híbrida, resultado de um processo de (re)formulação de estereotipias que imprimem à personagem o caráter contraditório. As discursividades produzidas ora numa materialidade, ora noutra, jogam sobre essa base híbrida e, da mesma forma, ora se sustentam (se confirmam), ora se contradizem, concomitantemente. Sustentam-se, por exemplo, quando, tanto a maquiagem exagerada (NV), por um lado, e a declaração "estou me lançando como uma freira humorista" (V), por outro, apontam para o esvaziamento do estereótipo de freira, rememorando outros estereótipos, que se lhe apresentam como oposições, incoerentes. O mesmo ocorre em relação à vestimenta da personagem (NV), em consonância com a afirmação "sou religiosa" (V).

Concomitantemente, há discursividades numa e noutra materialidade que se contradizem: a afirmação "sou religiosa", por exemplo, pensando o estereótipo de freira relativamente estabilizado na sociedade brasileira, vai de encontro com a formulação NV marcada pela maquiagem exagerada. O *escudo* da religiosidade, já desde o início do

esquete, é permanentemente esvaziado, à medida que "Irmã Selma" fala, gesticula, etc., enfraquecendo o estereótipo de freira que, contudo, se mantém co-significando a personagem, que não se dispõe de seu hábito, nem deixa de se reportar a esse lugar que a constitui: "sou freira", "rezo", "ensaio no convento", etc.

O discurso religioso, nessa perspectiva, passa a ser questionado, ridicularizado, parodiado, de modo a perder certo estatuto histórico-social ideologicamente estabilizado. A religiosidade passa a ser alvo de riso e, dessa forma, a ser desconstruída (sem, contudo, ser anulada): são questionadas a santidade, a divindade, a correção, as filiações da personagem, portanto, a ordem do discurso em que ela procura se inscrever o tempo todo, mas que por ela é negado, ao permitir que outros discursos a "digam", significando-a pela via da contradição.

Opera, dessa maneira, na constituição da trama dessa personagem, uma função-autor responsável por "dar" unidade à radical contradição, divisão (dispersão) da redes de sentido que significam a personagem "Irmã Selma". Essas redes de sentidos em dispersão permitem que a personagem fale a partir de posições diversas, na maior parte do tempo, contraditórias, umas em relação às outras. É a função-autor que opera a ordenação dessas redes, *tramando*, *urdindo*, enredando essa personagem por meio de um fio híbrido, conferindo-lhe certa textura, o que impede inclusive que ela perca sua verossimilhança[65].

O trabalho da função-autor, na configuração do esquete "Irmã Selma" representa o trabalho que organiza o movimento do diferente no mesmo[66], cujo resultado é a instauração da contradição permanente como condição de significação da personagem, cujo propósito é fazer rir. Essa contradição se define, por seu turno, por meio do processo de (re)formulação de estereotipia, que, neste caso, incorpora à fórmula socialmente repetida "freira" ("Irmã") traços que contradizem os sentidos que compõe o estereótipo de freira. Assim sendo, o

[65] Com efeito, é possível estabelecer correlações entre a constituição de objetos culturais e o processo de constituição de subjetividades (e vice-versa), já que a função-autor que assim os configura é função de sujeito: projeta a subjetividade do sujeito (o modo como o sujeito se estrutura). Como produto da subjetividade, os objetos culturais são estruturalmente ordenados como efeito da presença da função-autor, sobre a mesma estrutura – trama – que define a constituição dos sujeitos, a saber, a do nó borromeano (RSI), assim como proposto pela psicanálise lacaniana, conforme ensina Milner (2006). O sujeito é constituído na/pela linguagem, a partir do movimento que realiza na relação com o sentido em dispersão que é reconhecido por ele a partir do jogo entre significantes – já que há o Simbólico nessa estrutura borromeana que o constitui como tal. Ao reconhecer algum sentido na cadeia de significantes que o significa (e o coloca em movimento), o sujeito passa a ocupar posição provisória na história, lugar em que as redes de sentido se configuram em memória. De uma posição, o sujeito revela e esconde filiações a diferentes regiões de sentidos, diferentes discursividades, de modo a poder falar, dizer, isto é, de modo a expressar sua singularidade. Esse movimento é projetado de alguma forma sobre o modo como são estruturadas as (re)invenções/(re)criações subjetivas.

[66] Movimento fundamental que materializa discursividades: movimento que relaciona processos fundamentais de constituição das formulações (discursos), a paráfrase e a disseminação de sentidos.

processo de (re)formulação de estereotipia contraria certo programa de leitura que o estereótipo de freira autoriza, pois este é parodiado. Esse movimento de construção da paródia que decorre desse processo de (re)formulação convoca o leitor a proceder uma releitura. Ao fazer isso, o leitor (espectador) reconhece esse trabalho, cujo efeito é o de comicidade e o resultado o riso.

Em PE, por sua vez, o processo de (re)formulação de estereotipias não produz paródia, mas paradoxos, que decorrem da fissura que tal processo produz na estrutura de certos estereótipos. Tanto é assim que, em "Irmã Selma", há a produção do efeito de comicidade, já que o estereótipo de freira permanece fazendo sentindo, demonstrando que uma freira "de verdade" não age como "Irmã Selma".

Em síntese, a personagem "Irmã Selma" é construída enredada num jogo de (re)formulação de estereotipia discursivamente engendrado sobre a base híbrida V-NV, que constitui sua formulação correspondente. É possível enquadrar a personagem num espaço de entremeio, definido por uma função-autor que, por sua vez, a insere no movimento da trama criativa de sua própria tessitura: inserindo-a numa ordem que faz aparecer certa unidade, na dispersão dos sentidos e dos discursos que configura a sua região intervalar; uma unidade que reproduz o jogo que marca o batimento entre o diferente, o diverso e a repetição, o mesmo, o já-visto, o já-dito, o já-significado.

"Irmã Selma" é enredada a um entrelaçamento de fios que inscreve essa personagem, por um lado, numa rede conceitual que estabelece a reedição do mesmo, reunindo sentidos que reproduzem os traços definitórios do estereótipo de freira, e, por outro, numa rede conceitual que estabelece a irrupção da diferença, reunindo sentidos que marcam traços de diferença em relação a esse estereótipo. Dessa forma, a trama da personagem é realizada ao admitir a (re)formulação do estereótipo sustentada na contradição entre tais redes de sentido; contradição que permite a contestação insistente da estabilidade de tal estereótipo[67].

Portanto, no que diz respeito ao processo de constituição da personagem "Irmã Selma", ele se configura por meio de um jogo contraditório de estereótipos, o que produz

[67] A possibilidade de o sentido, em AD, ser concebido como ponto de deriva está, no meu modo de compreender, no fato de as discursividades (o trabalho com os sentidos) se realizarem sobre bases e/ou práticas linguageiras. Isso implica dizer que as discursividades se realizam sobre o jogo entre procedimentos parafrásticos e mecanismos geradores de disseminação de sentidos (metáfora e metonímia), fenômenos constitutivos e estruturadores de toda e qualquer prática linguageira. A esse respeito, recomendo a leitura de Correia (2000) e Orlandi (1998), além da análise de Bolognini (2006), sobre a animação criada pelos estúdios Disney, "O Rei Leão". Ressalvo, ainda, que, do meu ponto de vista, marcado pelo quadro teórico da AD, ao me referir à prática linguageira, refiro-me, ao mesmo tempo e necessariamente, a uma atividade de linguagem que se realiza no campo da enunciação e, portanto, a sua dimensão discursiva.

uma contradição constitutiva. Essa contradição é materializada sobre a base híbrida da cena teatral, que reúne cenário, figurino, maquiagem, acessórios, texto oral interpretado, atuação, etc.; todos esses caracteres, por sua vez, compõem a imagem em movimento editada como um pequeno filme, o esquete teatral em alguns aspectos aqui analisado. É esse discurso orientado pela contradição que determina as regularidades materialmente arranjadas no esquete, cujo efeito principal é produzir o cômico e provocar (o) riso na platéia (no interlocutor).

Já nas estampilustradas estórias rosianas existe uma não equivalência, isto é, uma não-conicidência, um desencaixe radical entre o V e o NV, pois o modo como eles constituem os contos permite concebê-los como duas escritas que narram traços de um enredo mais amplo que é aquele definido pelas experiências do homem no mundo. Assim como no esquete "Irma Selma", a significação do jogo V vs. NV instaura contradições, pelo fato de esse jogo também constituir-se como lugar sobre o qual o processo de (re)formulações de estereotipias se desenvolve. Contudo, diferentenmente do que ocorre em "Irmã Selma", a contradição ali produzida não se funda num jogo de sustentação-contradição permanente como ocorre na significação da personagem do esquete teatral, cujo efeito é a estabilização do estereótipo nessa contradição entre ser feira/não-ser-freira e, conseqüentemente, o efeito de comicidade.

Em PE, a produção das contradições, pela via do processo de (re)formulação de estereotipias sobre o base material híbrida, culmina na produção de paradoxos radicais, sem conformidade com o estabelicimento do "um" do sentido, da interpretação. As fórmulas produzidas a partir da reformulação estereotípica, sustentada na não coincidência entre o V e o NV, não se sedimentam, pois mostram justamente a existência do efêmero e do provisório como condição do ser: o ser corrresponde a um permante devir, decorrente da condição paradoxal do homem ser-sempre-já-um-outro-de-si-mesmo.

1.4. "JOAOZINHO E O PÉ DE FEIJÃO": O NV COMO ILUSTRAÇÃO DO V

Geralmente, os livros ilustrados de literatura infantil estabelecem um jogo V vs. NV, em que o NV é considerado uma mera ilustração atrativa e estimuladora da leitura do V. A relação estabelecida para a base material híbrida, neste caso, é de ilustração do V pelo NV: o NV tende a se constituir, dessa forma, como uma representação visual para caracteres simbólicos que compõem a textualização V constitutiva desses livros; funcionando, portanto, como tradução visual desses caracteres. Assim, "um menino chamado João", "boizinho", "castelo", "chão", "porta", "migalha de bolo", ações como "subir" e "correr", etc. ganham outros contornos numa materialidade distinta, num esforço de tornar o processo de significação V "concreto", "palpável", "apreensível".

Esse trabalho que relaciona o V e o NV na ordem da traduzibilidade ignora a opacidade própria às diferentes formas de linguagem, além de ignorar também especificidades próprias a caracteres simbólicos que possuem diferentes formas de reclamarem sentido na história. Em "Joãozinho e o pé de feijão", clássico da literatura mundial entre os Contos de Fada (em versão de Ruth Rocha[68]), o V e o NV estão relacionados de forma que um é posto como decalque do outro, num funcionamento semelhante ao da legenda, como verificado na análise da peça publicitária "Duetto Philco". Nas páginas 14 e 15 (reproduzidas de forma adaptada na página seguinte, Fig. 7) do livro de Ruth Rocha, ilustrado por Roberto Weigard, é possível constatar esse funcionamento do jogo V vs. NV, cujo efeito é o de fazer parecer que o decalque é da ordem de uma estabilidade: como se os fatos narrados fossem e acontecessem somente daquele modo como eles são apresentados na ilustração.

No entanto, vale ressaltar que as ilustrações, minimamente, apresentam caracteres outros, como, por exemplo, as cores, que o verbal não necessariamente refere/relata. No caso da ilustração de "Joãozinho e o pé de feijão", ela fixa as cores, apresenta um bolo fatiado, etc. Esse processo de "ilustração", de certa forma, tolhe a imaginação e a sensibilidade do leitor, que já recebe pronto o que teria de construir em sua mente. Nesse sentido, pode-se dizer que o NV nos livro infantis também é posto lateralmente em relação ao V, funcionando como complemento do V.

[68] ROCHA, Ruth. *Joãozinho e o pé de feijão* [recontado por Ruth Rocha; ilustrações de Roberto Weigard]. São Paulo: FTD, 2004. 29p. (Coleção lê pra mim).

Joãozinho e o pé de feijão (págs. 14 e 15)

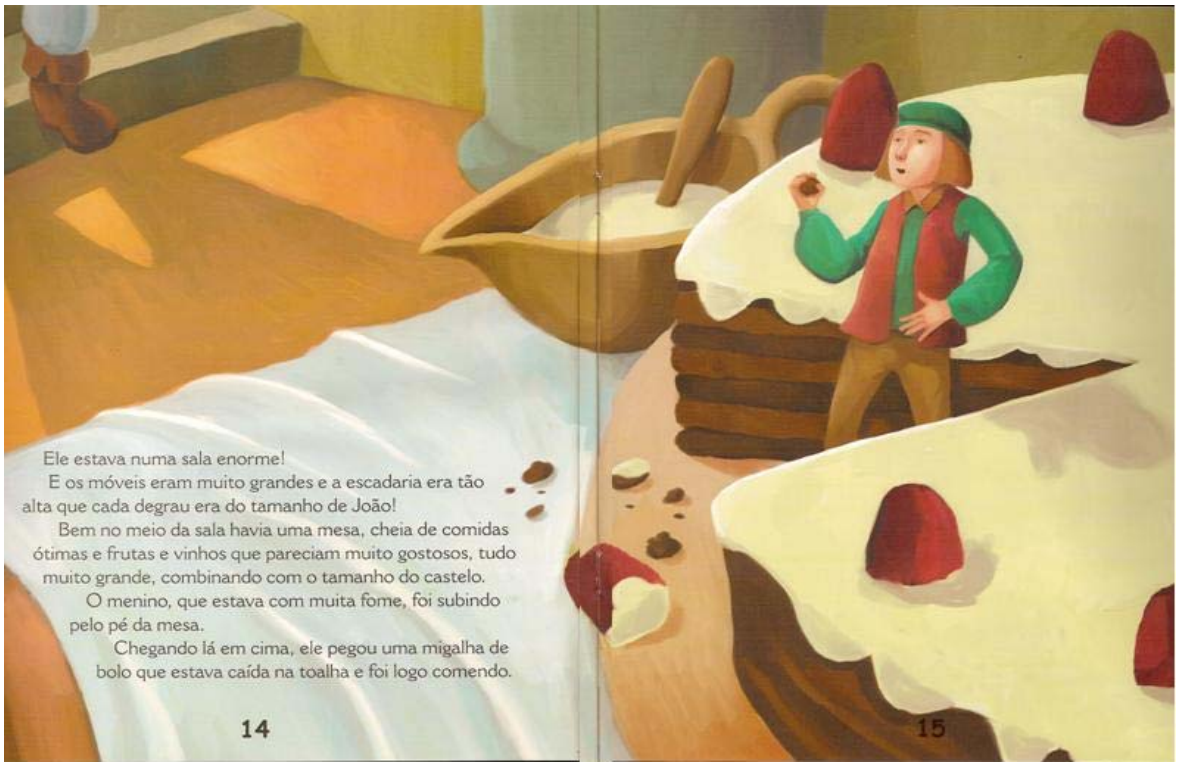


Fig. 7: Reprodução adaptada das páginas 14 e 15 de "Joãozinho e o pé de feijão" (ROCHA, 2004).

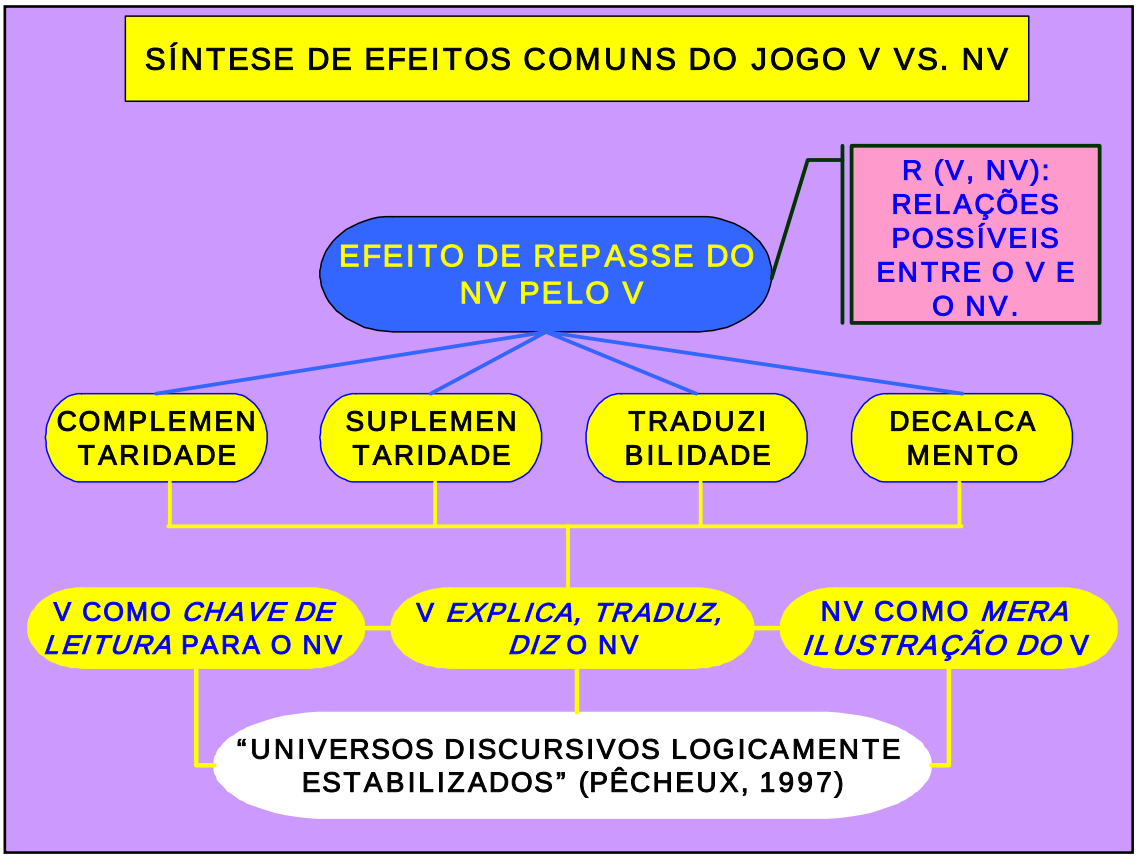
A análise dessas páginas permite dizer que o NV é trabalhado e posto a serviço da ilustração do V. O sintagma nominal "sala enorme", utilizado para descrever o interior do castelo do "Gigantão Grandão" é dimensionado a partir das características próprias à linguagem plástica das artes visuais: proporção, perspectiva, sombreamento, cores, etc. Todos esses caracteres, entre outros, são ajustados com o intuito de recobrir o V, traduzindo-o, a partir da eleição de alguns recortes do texto V, julgados suficientes e importantes para fixar o sentido da narrativa NV em um lugar determinado. O mesmo acontece, dessa maneira, com os sintagmas "móveis muito grandes", "escadaria tão alta", "cada degrau era do tamanho de João", "tudo muito grande combinando com o tamanho do castelo" e "pegou uma migalha de bolo e foi logo comendo".

Em PE, ao contrário, a relação entre o NV e o V não é de decalque, em que o NV ilustra o V (e vice-versa): não há entre a estória verbal e o pictograma uma aparente correspondência biunívoca, de modo que caracteres verbais consigam referir e se encaixarem a caracteres não-verbais (e vice-versa). Em PE, a relação entre o V e o NV é de espelhamento: o V e o NV se refletem e se refratam concomitantemente, impedindo a

fixação plena de sentidos, o que produz efeitos sobre o processo de (re)formulação de estereotipias que ali significa as estampilustradas estórias; e sobre os gestos de leitura possíveis de serem erigidos sobre elas, sobretudo quando os pictogramas indiciais são considerados na interpretação, como afirmo no capítulo seguinte.

1.5. PONTUANDO ESPECIFICIDADES, RELAÇÕES E EFEITOS DO V *VS.* NV

Nesse capítulo, os materiais analisados consistem de diferentes arranjos do jogo V vs. NV, em que o NV aparece predominantemente como repasse do V, funcionando ora como legenda, ora como decalque, como complemento ou como tradução do V (e vice-versa, em alguns momentos); sendo esse repasse compreendido como efeito de um trabalho de modos distintos de configuração da função-autor em cada recorte, conforme procuro mostrar a partir do quadro síntese abaixo (Quadro 1).



Quadro 1: Esquema-síntese dos efeitos mais comuns produzidos pelo jogo V vs. NV constitutivo de objetos culturais, cujas discursividades se engendram sobre base material híbrida.

Com base no quadro disposto anteriormente, tendo em vista um dos objetivos dessa pesquisa, o de explicitar alguns aspectos da configuração do jogo V vs. NV em PE e os efeitos de sentido e de interpretação que ele ali produz, parti da hipótese de que, por um lado, esse jogo em PE não produz o efeito de repasse do NV pelo V, produzido a partir da lateralização da relação entre o V e o NV, efeito comum em outros objetos culturais que circulam socialmente. Nestes casos, o efeito de repasse permite que o V e o NV sejam relacionados por leituras que estabeleçam relações de complementaridade, suplementaridade, traduzibilidade e decalcamento entre o V e o NV, em que o V comparece, predominantemente, como chave de leitura para o NV (e vice-versa), isto é, o NV parece explicar, traduzir, dizer o V; enquanto que o NV parece funcionar como mera ilustração do V (cf. esquema apresentado no Quadro 1).

A relação predominante entre o V e o NV, que funciona recorrentemente em larga escala no que diz respeito aos gestos de leitura empreendidos sobre os mais diversos objetos culturais construídos sobre bases materiais híbridas, parece ser a de decalcamento: o V como decalque do NV (e vice-versa), o que não ocorre em PE. Esses objetos culturais assim constituídos funcionam no âmbito dos universos logicamente estabilizados, como ensina Pêcheux (1997).

Sobre grande parte desses recortes híbridos de linguagem foi possível verificar a ocorrência de processos de (re)formulação de estereotipias, os quais, predominantemente, reproduzem fórmulas (idéias, conceitos) já conhecidas e que têm ampla circulação na conjuntura em que esses materiais foram produzidos. Exceção a isso é o esquete teatral "Irmã Selma": sobre sua base material híbrida o processo de (re)formulação de estereótipos repete o estereótipo de freira, enfraquecendo-o, ao fazer deslizar para o seu interior redes de sentidos que não significam comumente o conceito de freira estabilizado socialmente, uma vez que a freira encenada em palco, usa maquiagem carregada, reza para causar o mal, atua como humorista, etc.

No caso específico de "Irmã Selma", a análise mostrou que o que se estabiliza na fórmula produzida via processo de (re)formulação estereotípica é a tensão entre o ser freira/ser outra coisa, contradição – mostrar o que é, no que não é – que significa a representação da personagem, produzindo a comicidade como efeito, o que se desdobra em riso por parte da platéia. Ali em "Irmã Selma", o movimento de estereótipos estabelece o lugar de produção do riso, ao elevar à plenitude redes de sentido antagônicas entre si.

No próximo capítulo, analiso três das estampilustradas estórias rosianas. Diferentemente do que ocorre com os materiais aqui abordados, cujo efeito da relação

entre V e NV é de repasse, em PE o efeito não é de repasse. O processo de (re)formulação de estereotipias em PE contesta a plenitude de sentidos que produzem a condensação de certos estereótipos na sociedade. Com esses movimentos, PE ganha especificidade, o que marca sua significação/interpretação, colocando em xeque o fechamento de suas narrativas em favor da instauração de paradoxos, compreendidos como enigmas indesvendáveis fotografados no infinito – metáfora da condição do homem no mundo.

Como mostrarei a seguir, o jogo V vs. NV em PE sustenta um processo de (re)formulação de estereotipias. Como já afirmei, o V e o NV podem ser relacionados de modo a (re)formular estereótipos que sustentam a repetição e a circulação na sociedade de certos sentidos (discursividades) em detrimento de outros(as) no âmbito dos processos de significação dos diversos objetos culturais que constituem essa mesma sociedade. Em PE, entretanto, o V e o NV jogam de modo a constituir novas fórmulas estereotípicas que de algum modo colocam em xeque fórmulas já estabilizadas. O processo de (re)formulação provoca fissuras nessas fórmulas estabilizadas, por onde outras redes de sentido produzem outros efeitos; por onde outras discursividades respiram, significando diferentemente certa perspectiva sobre a condição do homem no mundo, aquela que se materializa sob a forma das estampilustradas estórias.

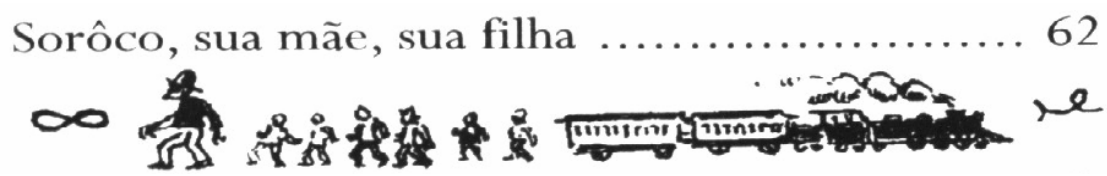
Por essas fissuras, predominantemente, passam a produzir efeitos redes de sentidos que contradizem as redes estabilizadas, instaurando deriva para que o equívoco ali signifique e produza efeitos (de sentido, de interpretação). Dessa maneira, é sobre o equívoco que as estampilustradas estórias, enquanto discursividades, passam a significar certo modo de ver e conceber a condição do homem no mundo, funcionando como registros de instantes (ao modo de verdadeiras fotografias) que representam flashes da experiência do homem no mundo. Experiência marcada pela inconstância, efemeridade (provisoriedade), incompletude.

Assim é que o processo de (re)formulação de estereotipias em PE parece funcionar de modo a desinstalar a plenitude de sentidos que sustenta e constitui os estereótipos, fazendo romper sua fórmula, o que torna possível significar a experiência humana no mundo a partir da óptica da incerteza, vislumbrando-a como algo não natural, algo inconstante; enfim, uma experiência a ser construída sempre e, por isso, constituída de múltiplas nuanças.

CAPÍTULO 3

(RE)FORMULAÇÃO DE ESTEREOTIPIAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

ANÁLISE

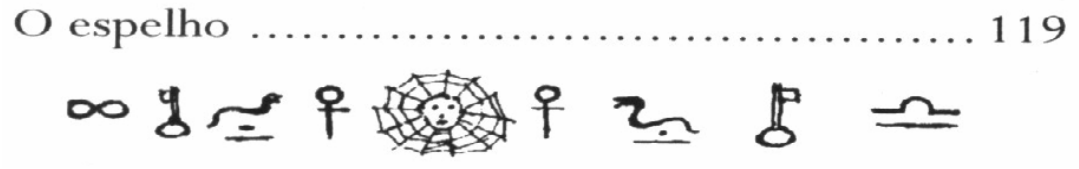


(...) Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava.

Ao sofrer o assim das coisas, ele, (...), sem queixa, exemploso. E lhe falaram: — *"O mundo está dessa forma..."* (...) De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

E foi o que não se podia prevenir (...) Num rompido – ele começou a cantar (...) e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. (...) A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco (...). Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando (...). Foi o de não sair mais da memória. (...). A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.

(ROSA, J. G., 2001, pp. 235, 63, 65-66 e 66, respectivamente.)



Sim, são para se ter medo, os espelhos.

A alma do espelho – anote-a –, esplêndida metáfora.

Sim, vi, a mim mesmo (...) meu rosto (...) não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto (...).

— "*Você chegou a existir?"*

Sobreabriam-se-me enigmas.

(ROSA, J. G., 2001, pp. 236, 121, 122, 127, 128 e 123, respectivamente.)

Sem se dar idéia, a surpresa se via formada.

(...) era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. (...) Sionésio olhou mais (...) Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho (...): o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (...) E seu coração se levantou. — *"Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?"* (...) — *"Vou, demais"*. (...) Estavam lado a lado (...) perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo (...). Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.

(ROSA, J. G., 2001, pp. 236, 205 e 211-212, respectivamente.)

CAPÍTULO 3

(RE)FORMULAÇÃO DE ESTEREOTIPIAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* ANÁLISE

INTRODUÇÃO

Pinçando estórias no/do mundo

> As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta.
>
> Quando escrevo repito o que vivi antes.
>
> (...) amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem.
>
> (...) alguém para quem o momento nada significa, para quem, como eu, se sente no infinito como se estivesse em casa (...), somente alguém assim pode encontrar a felicidade e, o que é mais importante, conservar para si a felicidade.
>
> (LORENZ e ROSA, 1979, p. 9)

A leitura de Guimarães Rosa sempre exigiu muito de mim, pois me convocava – e até hoje o faz – a sentir, muito mais do que pensar!... A sentir *profundamente* – direi: sentir(me) o/no infinito. Estar em contato, portanto, com o desconhecido, experienciá-lo sem querer, sem saber. A partir dessa experiência singular e sob a perspectiva teórica da AD francesa, produzi um gesto de leitura sobre o texto rosiano, mais especificamente sobre o fato de em *Primeiras estórias* (PE) ser "o índice (...) ilustrado, conto a conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim" (ROSA, V. G., *Relembramentos*, 1999, p. 83). A esse respeito afirma a filha de Rosa, a também

escritora Vilma G. Rosa: "para meu pai, contudo, um livro começa na folha de rosto e termina somente na linha final do índice. Esses são os dois limites, são as fronteiras da obra literária. Dentro deles, o escritor constrói. De extremo a extremo" (idem).

Considero, dessa forma, a necessidade de o funcionamento da ilustração ser problematizado na sua relação com o conto, no lugar e no contexto de irrupção do texto, isto é, dos discursos constitutivos de PE. Texto produzido, segundo a perspectiva teórica da AD, a partir de um lugar de enunciação singularizante, que se constitui como resultado de condições de produção específicas. Estas, por sua vez, moldam e recortam uma rede de sentidos à qual o texto se reporta, explicitando um direcionamento relativo a outras redes, que reportam a outros discursos. Essa rede de sentidos pode explicitar uma filiação (inscrição) dos sujeitos do discurso (autor, leitor) à materialidade histórica, a um determinado modo de dizer/mostrar/enunciar/significar. Ou seja, pode explicitar o trânsito por diferentes posições possíveis de serem ocupadas pelos sujeitos e, dessa forma, a produção de autoria, relações de alteridade e gestos de interpretação.

Nessa perspectiva, considerar a presença do não-verbal constituindo os contos como relevante para a produção de um gesto de leitura parece representar um gesto inusitado no âmbito do trabalho exegético acerca de PE, pois, comumente, as ilustrações indiciais são relegadas à segundo plano, sendo concebidas como elemento complementar ou suplementar, ou desprezadas em relação ao que as estórias escritas podem significar.

Porém, antes de analisar a constituição das estórias rosianas em PE, a partir da relação entre o V e o NV, parece pertinente arrolar algumas considerações acerca do autor Guimarães Rosa e de alguns aspectos gerais que dizem respeito a sua escrita e obra; tendo como ponto de partida algumas declarações de Rosa feitas em conversa com o crítico alemão Günter Lorenz, transcritas acima, abrindo o capítulo. Proceder desse modo parece-me importante, uma vez que, ao produzir um gesto de leitura acerca dos contos de PE, mais especificamente três deles ("Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" e "Substância"), levo em conta o fenômeno da autoria como processo a *reger* – pela via da presença de uma função-autor relativa, de alguma forma, ao autor, mas que lhe escapa, não sendo por ele controlável – a construção literária, em detrimento a admitir a escrita dessas estórias como resultante exclusivamente do que seria da ordem da psicobiografia do autor ou de seu "estilo" (este, concebido aqui, como efeito da presença da função-autor). Discorrer, portanto, sobre Rosa e sua escrita implica realizar um levantamento de traços que dizem respeito ao modo com que um sujeito simboliza algo do Real, inclusive algo do Real de

sua existência, e que, a meu ver, constituem a função-autor operante nas obras de Rosa, determinando, por isso, o que convencionalmente é aludido por estilo[69] rosiano.

Esses traços constituintes da função-autor, que opera a escrita de Rosa, determinam, assim, um princípio de organização e ordenação do movimento de configuração de certa unidade na dispersão dos sentidos, fundado no jogo determinado pela presença e ausência simultâneas da figura do autor, cedendo lugar à possibilidade de remissão a um determinado conjunto de posições-sujeito, no campo da enunciação; o que passa a "caracterizar o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (cf. FOUCAULT, 1992, p. 46). Logo, o modo de estabelecimento da obra literária de Rosa na cultura.

Destaco, inicialmente, o fato de Rosa conceber as estórias que escreve como aventuras: aventuras em busca do sem princípio nem fim; aventuras cujo espaço-tempo é transfigurado em não-espaço e não-tempo, pois se configuram como a experiência de um "milagre", de um "mistério". Aventuras que abordam as experiências sutis e momentâneas, da ordem do provisório, do inconstante, do acaso. Essas são, paradoxalmente, as experiências que se mostram recorrentes para o homem. As aventuras de Rosa tentam, dessa forma, mostrar o homem se esforçando para alçar ao transcendente e, por isso, retratam e relatam, a meu ver, os momentos em que o homem vive no infinito e que o situam diante do desconhecido, do indeterminado, do que é para ele recorrente e inescapável, mas que foge ao seu controle.

Para Lima (1991), os personagens rosianos descobrem e comunicam a estreiteza a que está adstrito o homem; para ele Rosa "trabalha o mundo por dentro. O mistério está no mundo. O engano é do mundo". Afirma ainda o crítico:

> em Guimarães Rosa não se trata de ultrapassar o mundo, mas penetrá-lo. (...) E o amor que vem é ainda uma maneira de, simultaneamente, contrariar e reconhecer o mistério envolvente. (...) / Em Guimarães o mundo se abre como problema. Ele é perplexidade e mistério. Às vezes pode ele raiar numa "verdade extraordinária": a alegria cósmica, de que o amor é apenas uma das expressões. Outras vezes o mundo se fecha no seu círculo de enganos. É assim que o mundo é aberto por Guimarães Rosa como um leque de perspectivas. (LIMA, 1991, p. 513)

O homem é assim protagonista dessas aventuras, sofrendo os efeitos do que, para Rosa, funciona como "nosso conflito essencial, e drama talvez único" (ROSA, V. G., op.

[69] Compreendo o estilo de um autor como efeito de autoria; portanto, não decorre, meramente, da genialidade do indivíduo, pois, dessa forma, o estilo é concebido como forma original interna e inerente ao indivíduo, sem considerar as condições sócio-históricas em que, como sujeito, ele irrompe imerso a determinada cultura, em relação à qual estabelece (des)identificações que o permitem (re)inventar um modo singular de lidar com sua condição de *estar-no-mundo*.

cit., idem), isto é, o *estar-no-mundo*. É assim que o autor ocupa-se de abordar as profundezas da alma humana, tentando extrair-lhe a "essência", o "mistério", o invisível; de modo que parece possível considerar que o *texto rosiano presentifica o conflito*[70] do *estar-no-mundo*, portanto, sem vínculo à precisão de certo tempo e espaço; ao contrário, o texto presentifica o conflito em um tempo indeterminado, em um espaço cultural verossímil. A esse respeito afirma Vilma G. Rosa que ao pai-escritor:

> (...) **interessava-lhe a realidade do mundo imaterial e a grande significação das coisas. Procurava os nexos entre o visível e o invisível, o sensorial e o ultra-sensorial.** Simbolismo, ficção e fato, presentes em sua obra (...) identificam a sua visão histórico-filosófica. (ROSA, V. G., op. cit., p. 31; destaque meu)

Compreendo que isso que parece se apresentar para o autor como uma constatação, ou seja, a radicalidade do *estar-no-mundo* – condição ao homem sempre imposta, com a qual ele simplesmente se depara, reconhecendo, sem saber, que para ele há limites intransponíveis – escapa, inclusive, ao seu conhecimento e ao seu controle, não deixando de afetá-lo, a ponto de constituir a singularidade de sua escrita e determinar um modo específico de abordar o *estar-no-mundo*, em suas diversas variações e nuanças, em sua obra completa pela via, como já apontei acima, de uma função-autor que opera na escrita de Rosa, configurando, assim, o traço do autor, dele se apartando e a ele se conjugando.

Essa função-autor institui uma escrita rosiana que se configura sobre o batimento entre o sujeito no mundo, o mundo e a linguagem da qual ele, por sua vez, precisa se apropriar para se constituir sujeito e, dessa feita, (re)inventar, via escrita, o modo como, enquanto sujeito, sente(se) (n)o mundo, percebendo que a distinção entre o que lhe parece interior e o que se lhe apresenta como supostamente exterior não faz sentido. Assim, Rosa afirma que quando escreve ele repete o que vivera; o que demonstra, a meu ver, que o autor assume que o que é permitido ao homem é tão-somente (re)inventar a vida permanentemente, pela via da linguagem, (re)inventando o diferente, o novo.

No caso específico de PE, o autor aborda a temática do *estar-no-mundo*, colocando em xeque alguns estereótipos que circulam socialmente e cujos efeitos de sentido por eles produzidos encontram-se estabilizados[71], sendo associados à supostas explicações para o mistério que constitui tal condição. Em relação a PE, defendo a hipótese de que a função-autor, ao projetar a subjetividade própria ao escritor, opera a reformulação desses estereótipos, tanto no nível da formulação V quanto no nível da formulação NV, de modo a

[70] Tomo essa expressão emprestada à Oliveira (2003).
[71] Pertencem, dessa forma, ao que Pêcheux denomina de "universo logicamente estabilizado" (PÊCHEUX, 1997b, p. 22).

significar, (re)inventando, a relação do autor com o tema, ou seja, com a sua própria condição de *estar-no-mundo* e revelando algo que está para o modo como ele se sente ali inscrito.

Compreendo que Rosa, a fim de tratar o *estar-no-mundo*, fotografando a efemeridade de um instante da existência humana – experiência da heterogeneidade e incompletude que constituem o sujeito, implicada no/pelo mistério da vida – vale-se de um procedimento que se dá pela via da reformulação de estereotipias, colocando em xeque estereótipos recorrentes e que significam de algum modo a cultura; com isso, a desestabilização desses estereótipos que, assim reformulados, passam a significar (n)as estórias rosianas e (n)o modo de apresentação do que seria próprio à cultura.

Rosa parece compreender que não há possibilidade de haver sujeito fora da linguagem. É o que parece expressar afirmando que "a palavra dá-lhe [ao homem] o seu leite – o que é o leite da palavra –, e ele tem alimento, ele se nutre amplamente" (ROSA, V. G., op. cit., p. 85). Neste outro depoimento, ele declara sua reverência e seu amor à língua e à linguagem: "meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só"; "o idioma é a única porta para o infinito (...)" (LORENZ e ROSA, op. cit., p. 12). Ou ainda, afirmando: "(...) amo a língua, realmente a amo como se ama uma pessoa" e "a língua é o espelho da existência, mas também da alma. (...) somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua" (ibid., p. 14).

Com efeito, arrisco dizer que Rosa sempre se mostrou – mesmo antes de escrever e ter publicado seu primeiro conto na revista carioca "O Cruzeiro", em 1929, intitulado "Mystério [com "y" mesmo] de Highmore Hall" – marcado por aquilo que é da ordem da língua e também por aquilo que é específico das diferentes formas de linguagem; e sua escrita revela um esforço para marcar, isto é, se inserir (imprimir-se) no específico das formas de linguagem por ele movimentadas. É desse esforço, seja na lírica ou na prosa, que se produz sua poeticidade, impregnando o seu modo de tratar a verossimilhança – (re)inventando o já vivido – a literariedade e a plasticidade, imprescindíveis à prática da literatura[72]. Bem antes, como disse, Rosa já brincava com a linguagem, testando-lhe possibilidades que o permitiam (re)inventar o mundo a sua volta e a si mesmo. Isso se

[72] Antônio Cândido (1964), em "O homem dos avessos", interpreta a atitude de Rosa como escritor afirmando que ele inventa para sugerir. Segundo ele, a escrita de Rosa "leva à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade" (p. 123).

dava, por exemplo, quando produzia os seus próprios jornaizinhos, conforme depoimento de sua filha (ROSA, V. G., op. cit, p. 27):

> outra diversão do João-Papai-Menino era o jornalismo caseiro. Publicava jornaizinhos, acumulando as funções de diretor e redator, autor de artigo de fundo, noticiário, crônica social e sessão humorística, responsável também pelas ilustrações e a distribuição.

Esse trabalho linguageiro que Rosa opera ao escrever, muitas vezes em função de declarações que ele mesmo proferia junto à imprensa e aos colegas, é comumente interpretado de modo a aproximá-lo de uma operação alquímica, de cunho místico-mítico – "escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista" (ibid., p. 13); operação aquela a partir da qual talvez fosse possível burilar a língua, a linguagem, a palavra, produzindo como precipitado aquilo que a língua guarda enquanto verdade intraduzível – "cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida" (ibid., p. 14) –; verdade com a qual o escritor pudesse defender a dignidade do homem, renovando a língua e o mundo (cf. LORENZ e ROSA, op. cit., p. 14). Segundo Rosa, somente procedendo dessa forma, como um químico, *bruxo da linguagem*[73], é que se pode, sobretudo o escritor, expressar idéias ao invés de meros clichês (cf. LORENZ e ROSA, idem). Rosa definia seu método da seguinte forma:

> há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzí-la a seu sentido original.
> [Sou um] reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.
> (...) porque o material lingüístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas. Esta língua (...) [a linguagem poética] deve ser pessoal, produto do próprio autor.
> (LORENZ e ROSA, op. cit., pp. 12, 13 e 14, respectivamente)

Tal fascinação pela "palavra pura" – única capaz, segundo o autor, de carregar consigo o sentido original com o qual se expressaria as ditas verdades humanas – investe Rosa, crítico de si mesmo, sendo muitas vezes referendado pela Crítica Literária, de um tom mítico, a partir do qual seria possível reconhecer um trabalho com a linguagem que o levasse a alcançar a origem do que se diz com a palavra e, desse modo, apreender o

[73] Sobre essa alcunha, ver ALBERGARIA, C. *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*: leitura dos elementos esotéricos na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. 154 p.

mistério da vida (a verdade humana)[74]. Para o autor, o trabalho com a linguagem parecia atender a uma demanda pela *forma exata*, segundo uma concepção própria, destinada a transmitir o dado poético, isto é, a *estória*. Nas palavras de sua filha Vilma,

> **papai gostava imensamente da forma** que, entretanto, não poderia jamais existir só, por si mesma, em literatura. **Obra literária é estória contada, é idéia comunicada, emoção transmitida. A forma deve ser justa**, dizia ele. E não deve jamais sacrificar a alma da estória. O ideal estará sempre na excelência de ambas.
> (...) papai dizia-me que **as palavras somente podem ser entendidas em todo o seu significado, quando lhes chegarmos à intimidade integral, conhecendo todas as suas formas, a sua parentela, os seus disfarces e transformações, todas as suas aparências**. Elas modificam-se na forma e no sentido, pelo contato vivo com os que as pronunciam ou escrevem.
> (ROSA, V. G., op. cit., pp. 32 e 88, respectivamente; destaques meus)

Conceber a palavra, a língua dessa maneira pode explicitar certo reconhecimento, por parte do autor, de sua natureza não transparente; ao contrário, aparece em disfarce, assim como a vida, da forma como ele a concebe: mistério-milagre que convoca o homem a encarar-lhe sua vera forma, a interrogação. Esta, por sua vez, ao fisgar o homem, lança-o à aventura de (re)inventar maneiras de se haver com o fato de que tal mistério não lhe é formulado para ser decifrado, mas tão-somente vivido, enquanto experiência radical. Isso parece ter sempre fascinado Rosa, a ponto de se configurar como tema trabalhado insistentemente em sua obra literária. Sua filha, a esse respeito, aludindo ao estilo do pai-escritor, relembra que:

> o extremo lavor de seu estilo não esconde a sinceridade. Forma e símbolo são os instrumentos de revelação pessoal, de afirmação quase religiosa, **de testemunho de seu amor, da sua ternura pela vida. Ou de sua inquietação espiritual diante do desconhecido.** Os mistérios do avesso da vida e das coisas mais simples, de menos segredo aparente. **A vida é um mistério disfarçado em naturalidades.** E esse é o seu lado mais sedutor: **a pesquisa do segredo, mesmo quando impossível o desvendamento**. (ROSA, V. G., ibid., p. 93; destaque meu)

Símbolo desse segredo indesvendável parece estar representado na afirmação de Rosa de que quando escreve descobre "um pedaço" (algo) do infinito; mais ainda, que vive no infinito (cf. epígrafe). A meu ver, entretanto, ao pinçar estórias no meio do mundo[75], o autor privilegia falar desse lugar, onde espaço e tempo adquirem estatuto de infinito, símbolo, aliás, recorrente nas ilustrações indiciais de PE. O símbolo reconhecido como o

[74] Portella (1991, p. 200) ensina que Rosa "questiona o *homem* ao nível do *ser*, e a sua trágica denúncia (...) esconde-se na pele das palavras".
[75] Valho-me, aqui, de uma metáfora de Vilma G. Rosa (1999, op. cit., p. 80).

do infinito compõe todas as ilustrações de PE[76], aparecendo às vezes mais de uma vez em uma mesma ilustração (cf. índice ilustrado reproduzido de forma adaptada na introdução, págs. 18 e 19). Nesse sentido, a escrita de Rosa parece (re)inventar fatos e acontecimentos passíveis de ocorrência nesse lugar, no infinito, onde a ordem é a do não-tempo, sem começo nem fim, em que o esforço sintetiza o desejo de *fotografar* o efêmero da vida, o fugidio, o incontornável e, de posse desse registro, brincar de ampliá-lo, alargá-lo, ou fazê-lo o mais diminuto – isso se dá, segundo minha compreensão, por meio da manipulação do foco que passa a recair sobre a cena desenquadrada, pois se passa no infinito indefinido, determinando assim o tom, o passo e o objeto privilegiado em cada narrativa de PE.

Arrisco dizer, nesse sentido, que Rosa se coloca no infinito para pinçar o fato, o acontecimento, ou seja, o milagre-mistério que compõe a vida, cujo modo de aparecimento parece estar bem descrito numa das fórmulas encadeadas no fio narrativo de PE e que transcrevo do conto "Substância": "sem se dar idéia, a surpresa se via formada." (ROSA, J. G., 2001, p. 205). A sua escrita parece carregar em si o não-tempo da surpresa, contornando, como possível – sem, no entanto, enquadrar de forma definitiva – o segredo que ali comparece ao modo de uma pulsão[77]. Dessa forma, compreendo as fórmulas de PE como descrições da *travessia do homem pelo não-tempo da vida*. Travessia que se inicia quando o homem se *descobre* um ser de linguagem e, então, tudo passa a (re)inventar, inclusive a si mesmo, e o modo como (re)faz sua própria travessia.

— Como romancista, **tento** o infinito – assevera Rosa (LORENZ e ROSA, op. cit., p. 76; destaque meu). Aqui caberia, a meu ver, dado o que considero até o momento, tomar o verbo "tentar" em sua ambivalência, o que lhe é conferido no encadeamento que sustenta a formulação do autor. De fato, Rosa parece "tentar" o infinito duplamente, isto é, valendo-se de duas estratégias distintas: por um lado, tentando atingí-lo, retratá-lo, sem deixar de a isso escapar; de outro lado, desafiando-o, convocando-o a se manifestar, para ser flagrado a partir de sua perspectiva, sem deixar, da mesma forma, de lhe registrar apenas o traço impreciso e parcial.

[76] Na ilustração que indicia o conto "Nenhum, nenhuma" (cf. ROSA, 2001, p. 235), o símbolo do infinito não aparece desenhado do modo esperado, já que ele se repete em todos os quadros indiciais. Lido com a hipótese de que o símbolo aparece ali transfigurado, nas extremidades da ilustração, adquirindo assim, outra forma e, por conseguinte, abrindo para a possibilidade de produzir outros efeitos de sentido.

[77] No sentido psicanalítico do termo, conforme explicação de Jorge e Ferreira (2002), a pulsão corresponde à insistência em se buscar satisfação, sendo compreendida como o representante psíquico dos estímulos internos ao sujeito, oriundos da energia sexual. A pulsão se situa na fronteira entre o psíquico e o somático (corpo), tendo sido estruturada por Lacan como constituída de força (pressão, impulso), fonte (ponto de partida da pulsão), objeto (objeto a) e alvo (gozo).

Em PE, Rosa parece *tentar o infinito* colocando em relação duas escritas, constituídas por materialidades distintas: por um lado, a materialidade verbal compondo as estórias em palavra; e, por outro, a não-verbal compondo as ilustrações criptográficas que, juntamente com o título de cada estória, indiciam o volume dos 21 contos. Essas duas escritas, postas em relação, tendem a apagar as fronteiras que supostamente as delimitam, de modo a configurar certa unidade ao volume e, assim se dando, pôr em relevo o modo singular com que o tema do *estar-no-mundo* ali é abordado, traduzido e transcrito. Traduzido porque o tema é recortado, vertido e disposto em forma linguageira; transcrito porque é disposto em caracteres multiformes de dupla natureza, verbal (V) e não-verbal (NV), produzindo uma relação constitutiva entre decifrar e cifrar, o que bloqueia qualquer possibilidade de interpretação para as estórias que tente se mostrar definitiva e única.

Assim tomo PE: nos limites entre a folha de rosto e a linha final do índice, como uma *escrita híbrida*, em que as materialidades V e NV são arranjadas e se relacionam, "costurando" uma base híbrida de narrativas possíveis, que significam aspectos do conflito constitutivo do homem moderno e contemporâneo, o *estar-no-mundo*.

Nesse sentido, PE pode ser compreendida como um espaço em que narrativas são agenciadas e ali significam, ao se reportarem – apontando, imbricando, sustentando e contradizendo – umas às outras; narrativas que significam e significaram outrora e alhures. É nessa perspectiva que aponto para um jogo funcionando em PE, constituído por uma rede de narrativas que se reportam umas às outras, sem, contudo, exercerem a finalidade de se explicarem, se complementarem ou se traduzirem. Ou seja, certa significação em PE parece ser dependente do reconhecimento e da interpretação desse jogo, que, por sua vez, determina o movimento de sentidos ali possível e seus efeitos.

A rede narrativa a que me refiro é constituída por práticas narrativas que se entretecem por meio de fios materiais distintos, o V e o NV, os quais fazem operar a representação de pontos de vista distintos sobre recortes de um mesmo tema. Erigidas sobre esses fios, tais práticas narrativas – as estórias verbais e os pictogramas – reportam-se umas às outras, constituindo o que denomino as *estampilustradas estórias* de PE, denunciando, assim, a representação de um escritor que marcou (e provavelmente foi marcado por) um trabalho peculiar com a linguagem e com seus enigmas; o que parece definir a autoria rosiana.

Esse trabalho me parece ainda mais elaborado, cotejando a obra de Rosa, na coletânea PE, publicada em 1962. Ao ser manuseada, a obra causa desconforto, pois o índice aparece posposto ao texto verbal dos contos e, além disso, o índice parece consistir

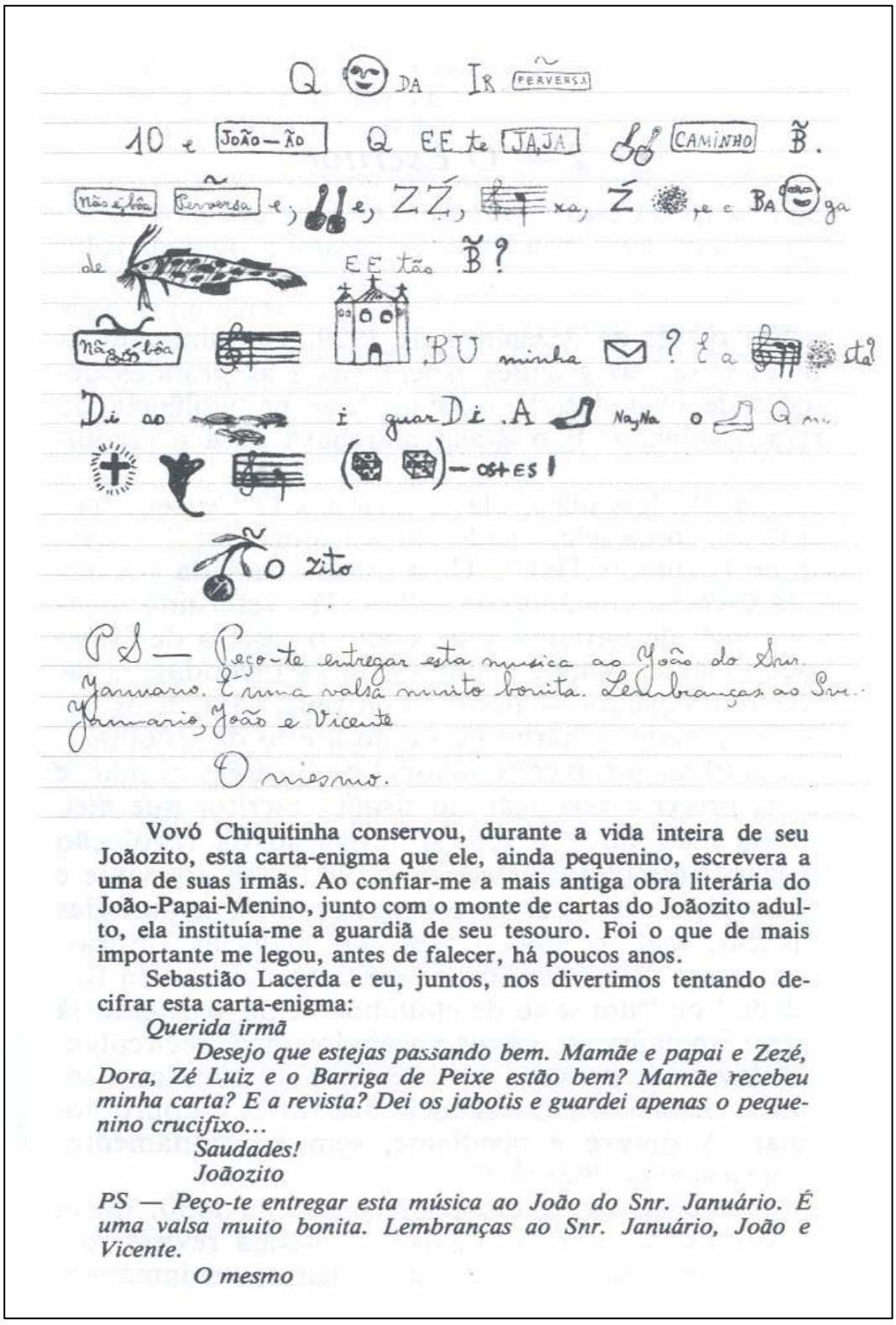
de proposições de novos enigmas – a "disfarçar, para farçar o que não ousamos responder?" – questionara outrora Carlos Drummond de Andrade[78]. Junto a esse desconforto, o pictograma produz surpresa pelo inusitado de não cumprir a função de meramente ilustrar a estória verbal; apontando para algo que escapa ao esperado, constituindo, assim, os enigmas. Nesses enigmas, ao modo das cartas enigmáticas presentes, por exemplo, em almanaques produzidos durante todo o século XX (assim como nos jogos de palavras, nas palavras cruzadas, etc.), há uma série de desenhos, símbolos e outros caracteres que compõem o pictograma, dispostos de forma relacionada ao verbal, demandando ao leitor decifrá-los. Esses caracteres funcionam assim como índices – cf. *paradigma indiciário* (GINZBURG, 2001, cf. Cap. 1, p. 65 et seq.) – a partir dos quais gestos de leitura sobre as narrativas podem ser produzidos.

No caso das estampilustradas, esses caracteres são movimentados de modo a compor o deciframento-ciframento das estórias; entretanto, não me parece possível decifrá-las sem cifrá-las novamente, já que esse movimento interpretativo é constituído de linguagem, o que bloqueia qualquer possibilidade de uma escrita dizer tudo, tendo como pressuposto o fato de a linguagem não ser transparente nem homogênea. Cada gesto de leitura dos enigmas rosianos se constitui como uma interpretação possível. Lido com a hipótese de que elas constituem enigmas, para os quais não existem chaves de leitura definitivas. Os enigmas rosianos, especificamente em PE, são elaborados a partir de um traço pictórico que desenha-mostra pequenos quadros desguarnecidos de molduras, os quais, assim os compreendo, marcam pontos de deriva para as estórias, que são construídas via outra materialidade, a verbal. Isso porque, ao alcançar o índice ilustrado, o leitor é convidado a reconhecer em PE um conjunto de estampilustradas estórias, em que o pictograma demanda interpretação. Uma interpretação que se mantém *em aberto*; constituindo lugar de ancoragem para a produção de (re)leituras, ou seja, novos movimentos de deciframento-ciframento: edições de outros enigmas. Eis, a meu ver, o jogo estruturador dos enigmas rosianos em PE, engendrados sobre outro jogo, no nível de sua base híbrida, em que o V e o NV se relacionam de modo a "costurar" narrativas possíveis.

Aliás, Rosa parecia gostar sobremaneira dessa forma cifrada de escrever, haja vista, por exemplo, o gosto pelas cartas-enigmas que o autor, desde menino, endereçava às irmãs

[78] Conforme seu poema "Um chamado João", publicado no **Correio da Manhã** de 22 de novembro de 1967, três dias após o falecimento de J. Guimarães Rosa. Publicado também em J. G. Rosa (2001, pp. 9-12).

e, posteriormente, às filhas, como esta que reproduzo abaixo (Fig. 8), a partir do livro *Relembramentos*, de Vilma G. Rosa (op. cit, p. 70).



Vovó Chiquitinha conservou, durante a vida inteira de seu Joãozito, esta carta-enigma que ele, ainda pequenino, escrevera a uma de suas irmãs. Ao confiar-me a mais antiga obra literária do João-Papai-Menino, junto com o monte de cartas do Joãozito adulto, ela instituía-me a guardiã de seu tesouro. Foi o que de mais importante me legou, antes de falecer, há poucos anos.

Sebastião Lacerda e eu, juntos, nos divertimos tentando decifrar esta carta-enigma:

Querida irmã

Desejo que estejas passando bem. Mamãe e papai e Zezé, Dora, Zé Luiz e o Barriga de Peixe estão bem? Mamãe recebeu minha carta? E a revista? Dei os jabotis e guardei apenas o pequenino crucifixo...

Saudades!

Joãozito

PS — Peço-te entregar esta música ao João do Snr. Januário. É uma valsa muito bonita. Lembranças ao Snr. Januário, João e Vicente.

O mesmo

Fig. 8: Carta escrita por Rosa menino e versão, reproduzidas de forma adaptada de *Relembramentos* (ROSA, V. G., op. cit., p. 70).

Brincar com a linguagem, explorando-lhe seus recursos, antecede PE, como é possível notar na carta acima, emblemática do modo de Rosa lidar com a linguagem e com a escrita. "Existem elementos da língua", disse ele, "que não podem ser captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas" (LORENZ e ROSA, op. cit., p. 15).

Portanto, é ao modo dessas "outras antenas" que os diferentes caracteres simbólicos são agenciados de modo a materializar as narrativas de PE, as quais passam a constituir espaços discursivos em que redes de sentidos adquirem certo direcionamento. Com isso, materializam-se, em conseqüência, recortes do infinito, flagrados e estampados de maneiras diferentes, com enfoques distintos, tanto nas estórias verbais quanto nos pictogramas.

Instaura-se, desse modo, um jogo entre estória (V) e pictograma (NV), pautado na relação indissociável de decifrамento-cifrамento, cujo produto são fórmulas que traduzem certo modo de conceber o tema do *estar-no-mundo*, em suas nuanças e especificidades; fórmulas estas que se apresentam como (re)formulações de estereotipias. Os estereótipos reformulados determinam o movimento dos sentidos que significa as estampilustradas estórias: consistem em movimentos parafrásticos que produzem como efeito a instauração de paradoxos, a partir dos quais fórmulas estereotípicas estabilizadas são postas em xeque à medida que são reformuladas ao admitirem, em seu interior, a operação de sentidos que as contradizem. É esse movimento que sustenta, por um lado, a constituição das estórias enquanto enigmas que não se querem decifrados; questões destinadas a interrogar, justamente, os estereótipos, os clichês e o senso comum; enfim o sentido único (a monossemia). Movimento que, por outro lado, sustenta também o não-fechamento do sentido e dos efeitos de sentido que a leitura das estórias pode produzir, abrindo a interpretação para a experiência particular do leitor, em face do enigma e da impossibilidade de lhe providenciar uma chave-solução; em face, portanto, do fato radical da existência que se figura como da ordem do indecifrável porque singular.

1.1. CONFIGURAÇÃO DE UM SUPORTE DE ANÁLISE: SUPORTE *TEIA*

Interessado no movimento de constituição histórica dos sentidos (e dos discursos) que constituem os dizeres, e nos possíveis efeitos desse movimento sobre as práticas sociais e de subjetivação; logo, sobre os processos que constituem, por sua vez, o movimento dos sujeitos (e de seus dizeres) nessas práticas (inscrevendo-se nelas e/ou nelas sendo inscritos; interpretando-as e por elas sendo interpretados); à luz dos pressupostos da AD, considerando noções advindas da Psicanálise freudo-lacaniana e questões enunciativas, proponho-me a analisar como essa relação – que se dá entre o sujeito, o que ele diz e o que ele escuta/lê – se constitui e funciona, produzindo efeitos de sentidos e de interpretação (e de subjetivação), na obra *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa (2001), a partir de um recorte que abrange três dos 21 contos que compõem o volume, a saber: "Sorôco, sua mãe, sua filha"[79] (ROSA, 2001, pp. 62-66); "O espelho" (ibid., pp. 119-128) e "Substância" (ibid., pp. 205-212).

Com base no que disse na introdução, posso afirmar que as estampilustradas estórias demandam gestos de leitura produzidos a partir de operações concomitantes de deciframento e ciframento. Quanto a essas operações, que são operações simbólicas, Flores (2005), ao distinguir *dizer* de *mostrar*, a partir de uma contraposição às proposições de Wittgenstein, no *Tratactus Logico-Philosophicus*, e de Lacan, sobretudo no *Seminário 20*, apresenta a operação de ciframento como um primeiro tempo do processo de transcrição de dados orais para a modalidade escrita. Para ele, a operação de ciframento – produto da operação que produz um objeto constituído por um conjunto de caracteres (sinais do código escrito ou não) – é seguida de uma operação de deciframento; ambas compondo o processo enunciativo da transcrição, que ele concebe como o ato de mostrar o objeto (fato discursivizado de algum modo). De minha perspectiva teórica, contudo, ao pensar em uma leitura cabível às estampilustradas rosianas, não julgo possível escalonar essas operações; ao contrário, julgo-as interdependentes uma da outra. Ou seja, para haver ciframento é preciso que haja, ao mesmo tempo, deciframento (e vice-versa).

Dessa forma, considero oportuno estender as operações de deciframento e ciframento – consideradas por Flores (op. cit.), neste trabalho específico, no âmbito da transcrição realizada sobre dados da oralidade – ao ato de escrever, uma vez que a escrita também é não transparente e não homogênea, já que não encerra os sentidos em si, sendo

[79] Abreviaremos por SSMSF.

relacionada ao sujeito, aquele que escreve. Nessa perspectiva, escrever é transcrever sentidos que circulam socialmente e que determinam a constituição do sujeito em escrita. Logo, em relação às estampilustradas estórias, o trabalho de decifrar-cifrar deve ser operado tanto sobre a estória verbal, quanto sobre o pictograma. Ou seja, ao empreender o trabalho de decifrar-cifrar a estória verbal, deparo-me com o *buraco* do não-sentido; cujo bordo, por sua vez, deve ser desenhado a partir do movimento de deciframento-ciframento que o pictograma lhe impõe, sem que seja possível, contudo, produzir uma interpretação definitiva para os contos.

Assim, dada a relação ali construída, que investe no jogo entre formas verbais e não-verbais para significar, qualquer gesto de leitura que tenda ao um do sentido é imediatamente furado pela necessidade imposta pela materialidade híbrida de ser cifrada; sobretudo por causa da presença do não-verbal, cuja função não é a de dizer (tampouco a de somente ilustrar o que é dito pela estória), mas a de mostrar a instância do tema ali abordado, apontando para a instabilidade que o *estar-no-mundo* produz. Nesse sentido, o trabalho sobre a linguagem realizado por Rosa se opõe, por exemplo, aos contos de fada com seu tradicional fecho "e foram felizes para sempre". Não há fecho narrativo em PE; suas estórias são recortes do infinito: de acontecimentos sem começo, nem fim. Isso se dá, por um lado, pela via de uma radicalidade constitutiva do verbal: não poder dizer tudo; uma vez que qualquer operação de escrita é sempre da ordem de um recorte que produz resto. E, por outro lado, por necessidade de formular, recorrendo ao não-verbal, isso que pretende significar um ponto de vista acerca de um tema, mas que apenas consegue significá-lo difusamente, já que, como sujeito, somente é possível *semidizer*. O que aparece encadeado na escrita verbal e no pictograma é produção que só pode comportar o não-todo do sentido, o não-um da interpretação.

Considero o pictograma constitutivo das estampilustradas, compostas pela ordem de um outro estatuto, distinto daquele que comumente rege, por exemplo, as ilustrações dos livros infanto-juvenis, em que o pictórico aparece como decalque do verbal, de modo a tentar cercá-lo e produzir uma explicação visual para a palavra escrita. Daí se acentuar o desconforto do leitor diante de PE, à medida que não lhe parece sustentável tomar as estórias pelos pictogramas, isto é, tentar explicar as primeiras pelas últimas e vice-versa; e, assim, estabelecer uma interpretação que pudesse dar conta da abrangência do ponto de vista apresentado sobre a problemática em torno da qual o volume encontra certa unidade.

As estampilustradas estórias propõem, a meu ver, um contar-mostrar – adverte-nos Drummond – "sem desvendar o que não deve ser desvendado", que materializa o registro

de instâncias da existência, do *ser*, que, do ponto de vista de Rosa, ao que parece, correspondem ao registro de um milagre (mistério), a própria essência da vida. Nas palavras de Drummond:

> João era fabulista?
> fabuloso?
> fábula?
> Sertão místico disparando
> no exílio da linguagem comum?
> (...)
> Embaixador do reino
> (...)
> Reino cercado
> não de muros, chaves, códigos,
> mas o reino-reino?
> Por que João sorria
> se lhe perguntavam
> que mistério é esse?
> E propondo desenhos figurava
> menos a resposta que
> outra questão ao perguntante?
> (DRUMMOND, op. cit.)

Nesse sentido, é possível compreender as estampilustradas estórias como um jogo entre narrativas que se relacionam umas às outras, tendo sido construídas a partir de um suporte material híbrido, pois está montado sobre uma base híbrida em que o V e o NV encontram-se relacionados. Denomino a esse suporte ***teia***, por englobar fios discursivos que se configuram sob a forma do ***t***ítulo, da ***e***stória (palavra escrita) e da ***i***lustr***a***ção criptográfica (forma pictórica); fios que se entretecem e configuram o modo de Rosa discorrer a respeito do tema do *estar-no-mundo* em PE, recortando-o em quadros que funcionam como instantes (flashes) no/do infinito.

O material de análise com o qual opero se distingue e se aproxima, ao mesmo tempo, dos materiais abordados no capítulo anterior. Aproximam-se, por um lado, porque também se dispõe em discurso sobre uma base material híbrida, guardando semelhanças, portanto, no modo como essa forma híbrida significa na história, isto é, no modo como caracteres de natureza simbólica, específicos à linguagem verbal e à não-verbal (tendo em vista a complexidade, multiplicidade, incompletude e opacidade que os constituem), reclamam sentidos na história. Outra semelhança reside no fato de que esses objetos culturais materializam uma relação entre sistemas significantes distintos na construção do laço sintático híbrido que os organiza, sob o efeito do interdiscurso, enquanto uma

formulação legível ("linear", "fixa" e dotada de possíveis programas de leitura (cf. DAVALLON, 1999)).

Distinguem-se, por outro lado, pelo fato de que em PE, o arranjo híbrido sobre o qual as discursividades significam (falam/mostram) se configura de outro modo, decorrente do processo de sintagmatização que produz como resultado as estampilustradas estórias enquanto formulações. No caso de PE, as estampilustradas estórias possuem uma especificidade enquanto formulação que operacionalizo como suporte *título-estória-ilustração* (suporte *teia*), sobre o qual não se pode fechar certa ordem de leitura, uma possível correspondência entre seus elementos.

O laço sintático materializado nessa formulação *teia* mantém a significação ancorada no equívoco, estabelecido, por sua vez, na múltipla possibilidade de os discursos – dado as distintas necessidades de textualização (política)[80] dos sentidos, relativas aos diferentes caracteres linguageiros acionados – apontarem-se sob condição da desigualdade-subordinação-contradição. E, nessa perspectiva, discursos apontando para certos discursos e não para outros, mobilizando certas redes de sentidos e não outras; relação na qual eles se sustentam-e-contradizem.

Como atestam as figuras 1 e 2 (págs. 18 e 19), os caracteres não-lingüísticos que constituem esse suporte aparecem nos pictogramas localizados no índice do volume (ROSA, J. G., 2001, pp. 235 e 236), abaixo dos títulos de cada estória. Os pictogramas são compostos de imagens, símbolos, figuras, letras, etc. desenhados em preto e branco, dispostos linearmente na horizontal – diferentemente das composições sobre imagens fotográficas referentes à peça publicitária "Duetto Philco" e ao cartaz panfletário "anti-Bush" abordados no capítulo dois. Essa composição específica da materialidade híbrida em PE também constitui um ponto de partida para discutir a relação entre diferentes formas de linguagem, contestando um mero caráter ilustrativo da presença do não-verbal ali indiciando o volume de contos – em que a operação de primazia seria a de repasse do NV pelo V (ORLANDI, 1995). Como disse, interpreto os pictogramas como narrativas construídas segundo a ordem específica da linguagem NV; portanto, assim como as estórias verbais, os pictogramas também narram, tão-somente porque, via linguagem NV, ao mostrarem algo, concomitantemente dizem algo, materializando uma prática discursiva (o discorrer sobre um determinado enredo) que se dá pela regra da mostração. Dessa forma, posso afirmar que os pictogramas significam as estampilustradas estórias pelo fato de que mostram (e dizem) determinado ponto de vista acerca de um tema específico.

[80] A esse respeito discorrem Orlandi (2001) e Orlandi (1997).

Os pictogramas narram, portanto, pelo mecanismo da *mostração.* Para Lacan (1993), dizer e mostrar não se dissociam: ao dizer, algo também é mostrado. A mostração, para Lacan, corresponderia à operação topológica própria ao modo de significar atribuída ao matema (formulação matemática), isto é, um modo de escrita não feito para ser lido: espécie de registro que não se dirige a ninguém e que funciona como uma notação; neste caso do matema, segundo Lacan, esse registro inclui a dimensão do dizer e se destinaria à transmissão integral de um dado saber. Nessa perspectiva, caberia ao matema a função de transmitir isso que é próprio à dimensão do dizer: *ao dizer, digo mais do que sei, falando com o corpo, sem saber*. A transmissão desse insabido, portanto, deixada a cargo de uma formulação matemática, seria capaz de dizer sobre um ponto de angústia sobre o qual o sujeito não possui um saber, sobre algo da verdade desse sujeito (seu sintoma, seu desejo).

Como uma formulação matemática, o matema se assemelha, segundo minha compreensão, ao pictograma, por constituir-se como resultado de uma criptografia feita para não ser decifrada: esse é o movimento que determina o que compreendo como mecanismo de mostração operando nas estampilustradas estórias. Isso implica considerar a mostração como uma operação que se realiza com recurso a sistemas simbólicos não-verbais, denunciando, por um lado, a impossibilidade de a palavra dizer tudo – ao dizer algo, há a produção de um resto que passa a constituir a significação. Por outro lado, em relação aos pictogramas de PE, o modo de eles significarem é da ordem do mostrar, já que algo não cessa de se dizer. A mostração designa ali, portanto, a operação que constitui a imagem de um resto que permanece no pictograma.

Dessa forma, enquanto uma operação simbólica, a mostração em PE corresponde a um modo de significação que faz recurso ao NV para representar e transmitir algo que não se pode dizer, mas que não cessa de fazê-lo. Por isso dizer que, ao mostrar, o pictograma também diz. Essa escrita criptográfica demanda gestos de interpretação, que só podem ser engendrados se circunscritos a esse mecanismo da mostração: ciframento que não dispõe de uma chave específica para ser decifrado. Isso marca certa especificidade ao modo de constituição dos pictogramas em relação às estórias verbais de PE: os primeiros marcam um esforço de significar o que não pode ser simbolizado via materialidade V, fazendo recurso ao NV; nesse movimento, entretanto, o pictograma não pode mostrar tudo, produzindo um resto, da ordem do insabido. No caso das estórias verbais, o recurso é feito à materialidade V, que, no entanto, não é criptografada, uma vez que o dizer que as constituí também é composto de falação – tentativas de recobrimento do resto que significa a presença de um *dizer mais sem saber*.

Tal entendimento acerca do mecanismo da mostração permite-me considerar os pictogramas adquirindo materialidade sobre certa extensão horizontal, em que linhas e hachuras, símbolos, sinais e demais caracteres são intercalados a espaços em branco, sugerindo e constituindo formas, desenhos, gravuras. Enfim, quadros estáticos que ganham dinamicidade porque apresentam certos encadeamento e linearidade, possíveis de serem identificados em, no mínimo, duas direções, à esquerda e à direita. O leitor, ao percorrer os pictogramas seguindo essas orientações (da esquerda para a direita e vice-versa) encontra seus limites gráficos, onde é possível reconhecer, na minha maneira de compreender, interrogações, ali travestidas de símbolos enigmáticos, como o símbolo do infinito, o do masculino e o do feminino, entre outros, a colocar em xeque interpretações definitivas e o fechamento da narrativa.

Nesse sentido, a configuração de um suporte de análise *teia* decorre do próprio arranjo que constitui as estampilustradas estórias, que resulta da atividade agenciadora de uma função-autor que dispõe os caracteres de linguagem, verbais e não-verbais, em certa relação; esse procedimento se desdobra em um modo de disposição da linguagem – dessa forma material híbrida – em narrativa(s). No que concerne à função-autor, compreendo que ela projeta a subjetividade de tal operação. Subjetividade que corresponde à transcrição do movimento do (traço desse) autor, que, pela via da linguagem, (re)inventa a condição humana de *estar-no-mundo*, produzindo objetos culturais[81]. Em se tratando da autoria rosiana, é possível reconhecer ali as marcas do processo de inscrição na cultura de um traço de singularidade.

Sendo assim, objetivo realizar uma leitura das estampilustradas estórias, a partir da configuração do suporte *teia*, opondo-me às práticas de leitura que ainda corroboram a idéia de que a imagem (e variantes não-verbais) deve ser repassada – dita – pela palavra para significar; portanto, de que a leitura da imagem deve respeitar uma suposta hierarquia entre as materialidades V e NV, em que a primeira exerça alguma forma de primazia sobre a última, ou seja, em que a relação do NV com a história seja menos evidente, menos significativa ou impronunciável senão pela mediatização necessária do V, segundo sua ordem própria; e, ainda, uma hierarquia que pressuponha alguma espécie de "ditadura legítima" do V sobre o NV, a partir da qual fosse possível também pressupor que os

[81] Concebo os objetos culturais como correspondentes aos diversos dizeres (enunciados, objetos culturalmente produzidos, isto é, produzidos por mediação humana, por sujeitos), em suas diferentes "indumentárias" (palavras, frases, imagens, sons... e cartazes!). Parto, contudo, da definição de Davallon (1999, pp. 24 e 35): "o conjunto dos objetos concretos (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas, etc.) que resultam de uma produção formal e que são destinados a produzir um efeito simbólico", um efeito de interpretação.

discursos se constituem, se afetam e se materializam na formulação-imagem da mesma maneira que o fazem na formulação-palavra.

Ao contrário, o que sustenta meu argumento, sobre o qual realizo as análises, é o pressuposto de que a linguagem não é transparente, não lhe cabendo abrigar e/ou fixar sentidos; a linguagem, assim concebida, em sua opacidade, significa *em relação a*: na relação oriunda de sua constituição na/pela história que registra e coloca em movimento os sentidos, permitindo a discursivização dos acontecimentos, conforme Pêcheux (1997b).

Os diferentes sistemas simbólicos, nesse sentido, devem ser considerados em suas especificidades: em relação à história, imagem e palavra – V e NV – se constituem e funcionam diferentemente; portanto, significam diferentemente, embora não estejam necessariamente dissociadas uma da outra. Ou seja, lido com a hipótese de que, onde quer que essa relação – V e NV em jogo – se materialize (seja o dizer qual for), os sentidos ali são produzidos também a partir de um jogo no nível discursivo, no nível em que essas materialidades, em relação com a história, estabeleçam uma dialética que passe a constituir um fio de dizer híbrido, porque constituído sobre bases distintas, em que o V e o NV, nessa relação com a história, reclamam sentidos. Esse jogo se realiza ao confrontar sistemas simbólicos distintos, cujos caracteres e propriedades são categorizados nessa distinção – em suas diferenças, em suas especificidades.

É essa distinção que determina o caminho a ser seguido ao propor uma leitura do movimento dos sentidos a partir do material híbrido objeto das análises, a estampilustrada estória rosiana, cujo fio é híbrido, pois se constitui sobre o jogo do V com o NV localizado na trama descontínua da história. Fio híbrido que é lacunar, o que implica vislumbrar uma descontinuidade – pontos de deriva – potencializada pelo agenciamento de memórias discursivas, pois referem redes distintas de sentido fundadas sobre o V e o NV, que possuem funcionamentos diferentes; redes distintas de sentido que, no entanto, se afetam mutuamente na construção enunciativa do(s) sentido(s).

Com isso, fundamento outro argumento que deverá sustentar as análises, a saber, o fato de que a estampilustrada estória é constituída de narrativas possíveis, funcionando sobre o batimento entre as instâncias constitutivas do suporte *teia*[82]. Batimento esse que determina o (des)entrelaçamento que indetermina, contudo, os pontos de partida ou de chegada, as extremidades, a abertura e/ou o fechamento; enfim, os pontos de

[82] Essa designação, a meu ver, reforça o fato de que a análise se realiza, em relação à PE, sobre uma *trama*, um tecido específico, sobre o qual se engendram processos de significação, cujas discursividades (movimento de sentidos e de sujeitos) apontam para uma determinada especificidade de constituição e funcionamento do fio (híbrido) do dizer.

con(di)vergência de cada *estampilustrada* de PE. Ou seja, a relação que vislumbro para esse suporte e que sustenta a análise não é a de que o título, a estória e a ilustração possam se explicar, se completar, se iniciar, se encerrar, se desvelar ou se contornar mutuamente.

Ao contrário, título, estória e ilustração *em relação*, materializando um jogo discursivo que funciona sobre uma base híbrida (V e NV), designam pontos de deriva contraditórios, porque incompletos e em demanda de significação; pontos de dialética sobre os quais é possível descrever um caminho, um percurso possível para os sentidos que ali derivam seus efeitos; pontos de (inter)secção que levam, ao mesmo tempo, a um "fechamento" (compreensão), um direcionamento, e a uma abertura (interpretação), à interinidade dos sentidos ali significando; esse jogo de narrativas tende, com efeito, à imprecisão, à indeterminação, portanto, à incompletude.

Nesse sentido, na esteira do que diz Foucault (2002) em sua análise a respeito do quadro de R. Magritte, "Ceci n'est pas une pipe", compreendo a relação que sustenta o suporte *teia* como uma relação que multiplica as incertezas quanto ao que pode ou não ser afirmado, "interpretado", acerca dos contos de PE. A leitura que procuro empreender, neste caso, opera com a suspensão provisória, em relação ao texto de PE, de uma leitura que possa "decifrar" essa relação como sendo da ordem de uma nomeação: o título designando um modo particular de ver/ler a estória, a ilustração (cf. BOSREDON (1999)); a ilustração, por sua vez, como um alojamento dos dizeres, dos discursos já-realizados na estória verbal; e assim por diante. Ainda reportando a Foucault (op. cit), no âmbito dessa análise sobre PE, não cabe a idéia de que exista um lugar natural onde encaixar uma leitura desse jogo V *vs.* NV como da ordem de uma lateralidade, em que o V funcione como uma legenda (explicação, tradução, etc.) do NV. Lugar em que o texto V escrito, usando as palavras do autor, "serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na seqüência dos textos e nas páginas dos livros." (FOUCAULT, ibid., p. 24)

Do meu ponto de vista, esse jogo V-NV, disposto em discurso, instaura um combate, uma batalha entre o verbal (escrito) e o não-verbal (imagem); batalha que se desenrola no processo de constituição do dizer. Nesse combate, o V e o NV lutam por um espaço no fio do dizer, isto é, na textualização (política) do dizer, reclamando sentidos, para ali significarem. Portanto, também lutam por um espaço no fio da escuta discursiva que se pode constituir em um gesto interpretativo desse dizer. Uma batalha, a meu ver, sem fim, pois ambos os combatentes, em seus esforços específicos, "falham", mantendo a necessidade de significar em relação, um reportando-se ao outro; respondendo a uma

necessidade do sentido se manter, de modo material, sobre um espaço de entremeio. Foucault, a esse respeito, assim descreve essa batalha:

> é preciso, portanto, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha. (FOUCAULT, ibid., p. 29)

Portanto, é nesse entremeio, isto é, no espaço da relação que denuncia uma falha na estratégia de combate, que se mantém a interpretação, o movimento dos sentidos e dos sujeitos, por sua vez, no campo das incertezas, das possibilidades outras, da deriva.

Com efeito, aponto para a possibilidade de considerar que as formas simbólicas constituem-se do fato de lhes ser impossível dizer tudo, na relação que possam estabelecer com a materialidade histórica. Isso implica admitir que talvez seja impossível que um processo de significação possa se engendrar sobre bases materiais "puras" – "puramente" verbais ou "puramente" não-verbais. Ao constituir uma prática linguageira (em sua complexidade e multiplicidade), a base material funciona à medida que cede canal para que ali discursos falem e falhem. Ao "falar", um discurso reporta a outros discursos, o que me permite afirmar, portanto, que discursos que se engendram, uns em relação aos outros, sobre bases materiais distintas possam se apontar mutuamente (se sustentando, se contradizendo, se imbricando). É assim que concebo o jogo da significação como esse eco do combate entre imagem e palavra, o que a qualifica como opacificante[83], ou seja, mascarada, obscura e interdita.

Foucault (ibid., p. 40) adverte ainda que "o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma." Argumento, contudo, que esse impedimento dado por uma suposta hierarquia entre o V e o NV pode falhar, no processo mesmo de constituição dos dizeres – momento de "inauguração" de um laço sintático específico que faz jogar V e NV, o jogo dos encadeamentos de significantes, de discursos, de sentidos. Compreendo o que Foucault reconhece como uma "hierarquização" do V em relação ao NV como um mecanismo decorrente do processo de discursivização

[83] Com base em Authier-Revuz (2004), a significação funciona sobre a impossibilidade de um encaixe absoluto entre sentidos, contestando, dessa forma, a possibilidade de relações sinonímicas "perfeitas" entre sentidos. A tese da autora é de que o dizer é por definição não-coincidente a si mesmo: ao passo que o sujeito fala, instaura-se um esforço para se fazer transparente; no entanto, a incompletude e o dialogismo que determinam o movimento dos sujeitos e dos sentidos e que, portanto, constituem todo dizer, produzem sobre ele esse efeito contrário, o da opacidade. Esta, por sua vez, se materializa no dizer, constituindo o que a autora denomina formas opacificantes da enunciação (modalidades autonímicas).

(disposição em discursos) dessas formas materiais: o mecanismo que se desenvolve sobre a relação entre o pré-construído e o discurso-transverso, os dois modos pelos quais o interdiscurso se faz presente no intradiscurso (PÊCHEUX (1997c)), e que determinam certa organização entre as formas materiais verbais e não-verbais, isto é, uma linearização/sintagmatização e/ou incorporação/dissimulação do atravessamento, do retorno do "já-dito" sobre o que se arregimenta no aqui-e-agora da formulação híbrida.

Enquanto objeto cultural, as estampilustradas estórias autorizam possíveis programas de leitura (DAVALLON, 1999) que insinuam certo lugar ao observador-leitor, ou seja, um lugar de possíveis identificações entre o objeto (o conto, a obra) e as narrativas que nele respiram e o observador; lugar, portanto, de produção de gestos de interpretação, onde se torna possível "dar" um sentido a esse objeto. Espaço em que as relações – R(linguagem, história); R(memória, narração); R(V, NV)[84], etc. – significam e produzem efeitos de sentido. É nesse lugar, onde se evidencia certo direcionamento para o movimento dos sentidos, que se instaura um espaço para possíveis paráfrases, no domínio do dizível.

Nessa perspectiva, o movimento dos sentidos apresenta-se materializado pela via de uma função-autor, responsável por ordenar o movimento de constituição de uma unidade singularizante no âmbito da dispersão constitutiva dos sentidos; logo, da narração. Função que passa a significar, de certo modo, o movimento do sujeito, via significação, na/pela estrutura da linguagem, cuja inscrição é de dupla natureza: da ordem da história e da ordem do não-saber. Por isso, dizer também que essa função opera certo movimento que reporta à singularidade do estilo rosiano, de sua relação com a linguagem; o que, por sua vez, denota não só a marca de sua escritura, mas também certo enviezamento na abordagem aos temas presentes nos contos. É isto, a meu ver, que garante certa unicidade à PE, permitindo que os contos ali estejam reunidos estabelecendo determinadas relações.

Se considerarmos esse traço como marca da subjetividade autoral, fazendo operar certas relações entre o verbal e o não-verbal em PE, a análise das estampilustradas demonstra reducionista uma leitura literal, em que o NV parece traduzível pelo V, e/ou lateral, em que a relação entre o V e o NV parece de complementaridade ou de suplementaridade; equívoco que se fundaria sobre um pressuposto de linguagem transparente e homogênea. Ao contrário, a função de autoria investe o suporte híbrido (*teia*) das estampilustradas de modos de significação distintos, constituídos justamente

[84] Utilizo "R" para designar a *função* de relação: o que possibilita e constitui a errância dos sentidos e dos sujeitos.

na/pela diferença de formas de linguagem ali agenciadas com o intuito de fazer dizer e significar[85]. Por esse suporte, título, estória verbal e ilustração criptográfica não se sobrepõem, nem se intercambiam uns aos outros, garantindo um suposto sentido aos contos, nem mesmo um direcionamento seguro em que este pudesse se aportar e, dali, ser "descoberto". Desse modo, avalio a função-autor em PE como inibidora de tal leitura redutiva.

Por outro lado, o que constato é que o investimento no suporte híbrido, articulado pela função-autor, direciona a leitura para o não-fechamento da interpretação, mantendo em suspenso ali uma direção definitiva a ser apontada pelo movimento dos sentidos; isto é, mantendo o mistério como elemento caracterizador da forma enigmática de dizer de Rosa, produzida por um trabalho meticuloso de criptografar o dizer. O que não implica afirmar que não seja possível reconhecer ali uma abordagem aos temas que os circunscrevam à problematização do *estar-no-mundo*.

Em relação à constituição e ao funcionamento da significação e seus efeitos em PE, considero que o investimento da função-autor sobre o suporte híbrido produz estereotipias, produzidas como (re)formulações de estereótipos estabilizados em uma conjuntura sócio-histórica específica. Essa reformulação de estereótipos decorre de movimentos parafrásticos, operados sobre formas verbais e não-verbais; e surgem como efeito de um processo que coloca em xeque a sedimentação social de sentidos. Nesse sentido, concebo as estereotipias como redes de sentidos que, ao circularem socialmente, produzem uma pregnância imagética para um objeto específico. Por exemplo, comumente, em nossa sociedade, se diz que os sertanejos são rústicos e rudes, ou seja, "intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela" (RÓNAI, 2001, p. 18).

Em Rosa, no entanto, há uma reformulação de estereotipias de modo a produzir um paradoxo em relação àquilo que está posto socialmente, uma vez que reclama (traz) para a formulação narrativa aquilo que contradiz o estereótipo. Por exemplo, o sertanejo aparece tocado pela civilização, com sentimentos e atitudes que contradizem a rusticidade e a rudeza, isso porque a suposta determinação instintiva é relevada em face da presença também de uma suposta racionalidade, ambas agindo de modo a determinar a ação, o comportamento e o sentimento do sertanejo. Contudo, essa contradição, característica do funcionamento do processo de (re)formulação de estereotipias em PE, parece ser

[85] Vale ressaltar que a significação é compreendida no âmbito da AD francesa como da ordem da incompletude; ou seja, a significação produz além de efeitos, restos.

sustentada antes por uma relação própria à constituição humana, dada pela imersão do homem no âmbito da cultura, marcada por uma radicalidade, isto é, a de ser constitutivamente heterogênea e fragmentada em si mesma, do que por mera dialética entre instinto e racionalidade.

A função-autor, dessa maneira, faz cumprir a função de tratar o *estar-no-mundo*, recorrendo à (re)formulação, no campo discursivo, de estereotipias relativas aos temas do amor[86] ou da natureza mutante (a ele inescapável) do homem, e também do *homem de interior* (sertanejo), como é possível observar em "Substância", por exemplo. Os estereótipos (re)produzidos nas estampilustradas estórias designam um funcionamento enunciativo que produz fórmulas, que se repetem e circulam socialmente, passando a constituir o imaginário social. Erigida justamente no fundamento da repetição, a (re)formulação de estereotipias se configura como um fenômeno de duas faces, articuladas sobre sua equivocidade constitutiva: por um lado, reforça o que se apresenta como da ordem do senso comum; por outro, efeito inverso, concorre para o esvaziamento desse lugar-comum aparentemente estabilizado e compartilhado por adesão social inequívoca, produzindo um gradual enfraquecimento do estereótipo: um deslizamento dos sentidos que assim o significam (FERREIRA, 2001) de um modo distinto, permitindo, por exemplo, que o seu retorno produza diferentes efeitos de significação e interpretação. É assim que, a meu ver, é pela via de em deslizamento de sentidos na rede de sentidos que constitui o estereótipo que ele é reformulado, passando a comportar o que justamente o contradiz, produzindo assim o efeito de instauração de um paradoxo.

Dessa forma, parece-me possível afirmar que o funcionamento do estereótipo é potencializado no jogo entre as materialidades verbal e não-verbal em PE, gerando uma abertura para a significação dos contos, condicionada ao batimento entre o dizer e o mostrar, que ali nunca podem ser tomados como equivalentes, já que ambos são inalienáveis e constitutivos de qualquer forma de linguagem; o que produz restos indizíveis tanto no verbal quanto no não-verbal, dado que as estampilustradas estórias, enquanto fatos de linguagem, não podem ser totalmente apreensíveis. Noutras palavras, há a impossibilidade de tudo dizer.

Sendo assim, para produzir o movimento de análise sobre PE, configuro o suporte *teia* sobre os contos selecionados, "Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" e "Substância". Compõem cada suporte recortes discursivos (RD) operados sobre o título, a

[86] Benedito Nunes (1991) trata essa temática, mas em outra perspectiva, em seu texto "O amor na obra de Guimarães Rosa".

estória e o pictograma. Com esses recortes, considero possível explicitar como se constitui e funciona e que efeitos de sentido produzem o jogo de linguagem que sustenta os contos e, por conseguinte, a obra como um todo. Empreendo operações de descrição-interpretação sobre os suportes *teia* correspondentes a cada estampilustrada estória, objetivando a construção de um dispositivo de análise para o espaço discursivo desses três contos. Em cada movimento de análise adiante, disponho uma possível representação do arranjo desse suporte, sob a forma de um quadro, preenchido com recortes narrativos extraídos do título, da estória verbal e do pictograma que compõem a estampilustrada estória e o jogo de linguagem ali instituído. Jogo esse que, segundo o próprio Rosa em conversa com Günter Lorenz (1979, p.7), produz paradoxos que "existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras".

É isto, portanto, que pretendo explicitar nesse capítulo: os processos de discursivização do V e do NV, respectivamente, que aparecem em jogo num determinado dizer híbrido (cuja base põe em jogo o V e o NV), não comprometem, nem eliminam a opacidade inerente à linguagem, materialmente expressa nas práticas linguageiras. Para isso, abordo a relação V *vs.* NV nas estampilustradas colocando em jogo também, como recortes, os títulos das estórias, os textos verbais e os pictogramas que as compõem.

1.2."SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA": (RE)FORMULAÇÃO ESTEREOTÍPICA DO SERTANEJO BRUTALHUDO – O MILAGRE DO *NONSENSE* CONSTITUINDO O *ESTAR-NO-MUNDO*

> De repente (...) ao sofrer o assim das coisas (...).
> (ROSA, J. G., SSMSF, 2001, pp. 63-66)

Para abordar as três instâncias que compõem o suporte *teia*, comparo-as por meio de alguns aspectos, a partir dos quais julgo possível analisar traços do imbricamento entre elas e dos pontos de deriva que dele resultam; pontos que devem apontar regularidades acerca do modo de ali se constituírem e funcionarem discursividades.

Um primeiro aspecto observado, e que me parece válido para todas as estampilustradas estórias, corresponde à *extensão*: extensão física e extensão da rede de sentidos que caracterizam os limites desse imbricamento; os limites e o modo de

constituição da relação entre os elementos do suporte *teia*, isto é, título, estória verbal e pictograma. Evidentemente, o fio V, por um lado, que tece o título e a estória[87], nestes dois atinge limites não equivalentes, o que significa dizer que a extensão física do título é menor que a da estória; o que, contudo, não autoriza assumir, por exemplo, que a estória verbal pode ou deve dizer (significar) mais, em termos de sentido(s), do que o título, e vice-versa. Evidentemente, também, não me propus a realizar uma análise de conteúdo. Porém, vale ressaltar que, ainda no que tange ao aspecto da extensão, as três instâncias do suporte *teia*, devido à própria natureza e especificidade, se constituem diferentemente. Nesse sentido, embora obedeçam a uma disposição canônica – baseada em um padrão editorial, por exemplo – que as coloque inclusive em uma ordem relacional, não há nenhuma motivação *a priori* que sustente e/ou enrede a trama que as relaciona.

O fio pictórico (NV), por sua vez, que *desenha* o pictograma correspondente a determinado conto, em sua extensão física virtualmente limitada não estabelece equivalência ao título nem à estória verbal propriamente ditos: a "mãe" e a "filha" de Sorôco, por exemplo, que figuram no título, sendo personagens da estampilustrada estória "Sorôco, sua mãe, sua filha" (SSMSF), não ganham lugar de destaque no pictograma, uma vez que, pensando na relação com a estória verbal, fosse possível ao leitor imaginá-las passageiras do trem que é desenhado no pictograma (reproduzido abaixo, de forma adaptada, Fig. 9).

Ilustração Indicial de "Sorôco, sua mãe, sua filha"

Fig. 9 (RD5): ilustração indicial da estampilustrada "Sorôco, sua mãe, sua filha", de PE. (ROSA, J. G., 2001, p. 235; reprodução adaptada)

A respeito das redes de sentidos produzindo efeitos em cada estampilustrada estória, possíveis de serem associadas ao título, à estória verbal e ao pictograma, respectivamente, e da rede de sentidos que se constitui a partir do jogo que relaciona as três

[87] Ao referir-me à estória verbal, utilizo apenas o termo "estória". Ao referir-me ao conjunto título, estória verbal e pictograma, utilizo o termo "estampilustrada (estória)".

instâncias entre si, posso afirmar que as primeiras não se superpõem umas em relação às outras; tampouco, quando relacionadas, constituem lugar privilegiado de sentidos que possam completar alguma das redes que compõem a relação-suporte *teia*. Vale ressaltar, a propósito, que quando penso em extensão de sentidos, trata-se de uma extensão incontornável, uma vez que o estatuto do sentido, por definição do construto teórico que ora mobilizo, é o da errância – em relação ao Real da língua (da linguagem) que é de natureza histórica, mas cuja ordem é a da falha. Esse estatuto é atualizado na presentificação de cada gesto de leitura que seja empreendido sobre a materialidade em que o sentido produz seus efeitos.

Suporte *teia* para "Sorôco, sua mãe, sua filha"

T (Título) RD1	"Sorôco, sua mãe, sua filha"
E (*E*stória) RD2, RD3 e RD4 (por exemplo)	RD2: "**Sorôco** ia trazer as duas, conforme. **A mãe** de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. **A filha**, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. **Afora essas, não conhecia dele o parente nenhum**." (ROSA, J., G., 2001, SSMSF, p. 63; destaque meu) RD3: "**O carro** lembrava **um canoão no seco**, **navio**. A gente olhava: nas reluzências do ar, **parecia que ele estava torto**, que **nas pontas se empinava**. O borco bojudo do telhadinho dele alumiava em **preto**." (idem; destaque meu) RD4: "**O Agente da estação** apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. — '*Vai ver se botaram água fresca no carro...'* — **ele mandou**. **Depois, o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate**. Alguém deu aviso: — *'Eles vêm!...'* Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. **Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava**. Vinham vindo, com o trazer de comitiva." (idem; destaque meu) RD6 e RD7.
IA (*I*lustr*a*ção) RD5	

Quadro 2: Configuração possível do suporte *teia* para a estampilustrada "Sorôco, sua mãe, sua filha".

Com relação à estampilustrada SSMSF, a análise se realiza a partir de uma possível configuração do suporte *teia*, constituído de recortes empreendidos sobre o título, caracteres do pictograma e seqüências discursivas recortadas da estória verbal, conforme quadro disposto em seguida. Ao compararmos as três instâncias *teia*, é possível notar que o título não explicita as circunstâncias que tecem a estória verbal de "Sorôco, sua mãe e sua filha"; funciona, entretanto, sugerindo uma permanente fronteira: parece tratar-se, de fato, da estória que conta algo a respeito de uma relação familiar entre três sujeitos: Sorôco, a mãe e a filha dele. Enredo este que ganha em extensão – desdobra-se – no primeiro recorte discursivo (RD2), em que dados a respeito dessas personagens começam a caracterizá-las, via linguagem verbal escrita; assim como o faz o recorte discursivo RD6, transcrito mais adiante.

Como disse, não é possível apontar para nenhuma circunstância dessa relação apenas a partir do título e nesse sentido é que digo que o título nada pode confirmar e/ou completar, definitivamente, o que tange ao enredo das narrativas V e NV de SSMSF. O título da estampilustrada estória, portanto, abre para a possibilidade de (re)formulação de um enredo, de uma estória (não necessariamente aquela que é contada pelos recortes supracitados nem, tampouco, pelo conto como um todo; o mesmo sendo válido em relação à narrativa criptográfica), logo, de um possível estereótipo acerca das relações familiares, sem, jamais, neste caso, estabelecer prontamente um determinado *modo de ver* essa relação[88], um estereótipo dela definitório.

O título não abrange todos os caracteres simbólicos e discursividades presentes na tessitura da estória verbal, nem do pictograma; não abrange, tampouco, os (efeitos de) sentidos que ali são produzidos. Em sua extensão virtual, o título mantém *em aberto* a relação entre ciframento-deciframento, portanto, a interpretação da estampilustrada estória. Direciona-a, contudo, para certo estereótipo a ser (re)formulado, na relação de leitura com as outras partes da formulação-conto, a estória e o pictograma. Esse é um funcionamento específico do processo de significação em PE, haja vista uma sua contrapartida que estabeleci na análise da propaganda e do cartaz (cap. 2): o texto verbal nesses dois casos – *Bush, tire suas patas do Iraque* e *Duetto Philco: o casamento perfeito* – exercem, em relação ao texto NV, em cada caso, certo direcionamento dos sentidos que significam os efeitos discursivos em ambas as formulações, determinando, por sua vez, uma direção ao gesto interpretativo que dele se pretende, passível de ser expresso, por exemplo, pelas

[88] O que, na argumentação de Bosredon (1999), parece ser comum na relação entre as pinturas e seus títulos.

paráfrases: "protesta-se contra Bush, ou o império americano no Iraque" e "compre o Duetto Philco porque ele é perfeito para você", respectivamente.

Da mesma forma, diferentemente do que ocorre em relação ao RD2, comparado ao pictograma (Fig. 9) e ao recorte discursivo RD3, parece-me possível descrever alguma correspondência entre as instâncias *palavra* e *imagem*: o desenho, de fato, parece comportar um "carro" que nas pontas se empina, assim como é descrito em RD3 (o que se dá, também, pela descrição da cor do carro, preta). Entretanto, posso afirmar que as relações metafóricas constitutivas deste último (RD3) – "O carro lembrava um canoão no seco, navio" –, e que o expandem, não encontram equivalência nos contornos do pictograma, o que lhes denota um efeito de não-coincidência e não-transparência entre as duas formas de escrita, V e NV; portanto, não se produz o repasse entre a ilustração criptográfica (imagem) e a estória verbal (palavra).

São pontos como esse, nos quais não se enquadra nenhuma possibilidade de equivalência, que instauram a descontinuidade, a contradição, o equívoco constitutivos desse jogo entre o V e o NV, em PE, a partir do que considero aqui em relação aos recortes que estabeleci. Essa descontinuidade é o que impede asseverar que o pictograma só pode ser dito a partir do dizer que se produz sobre o V; impede, igualmente, de afirmar ser essa relação como da ordem de uma complementaridade e/ou suplementaridade, tampouco de uma tradução do NV pelo V. Ao contrário, tanto a estória verbal quanto o pictograma, a exemplo do funcionamento do título, dizem, isto é, significam, e o fazem de modos diferentes. Contudo, esses dizeres produzem sentido ao se reclamarem mutuamente; lugar a partir do qual parece possível enquadrar alguma sorte de interpretação *em aberto* para as estampilustradas estórias, que não fornece um fechamento para o enigma intitulado "Sorôco, sua mãe, sua filha". Uma interpretação – é o que parece se delinear – que comporta mais que uma direção, isto é, reporta a mais de uma rede distinta de sentidos; em resumo, reporta ao não-um do sentido, ao não-um da interpretação, para a relação ali subsumida entre o V e o NV.

Ao se constituírem como dizer e, nesse sentido, por um lado, colocarem em movimento os sentidos em memória na história; e, por outro, materializarem um direcionamento para esses sentidos, dado pela configuração de certas redes de sentidos que os circunscrevem em uma determinada direção, a estória e o pictograma significam independente, porém, ao mesmo tempo, dependentemente. Isso significa que, ao dizerem ao mesmo tempo, postos em relação em uma única formulação, o V e o NV se afetam mutuamente; afetando, por conseguinte, o modo como a estória e o pictograma significam

independentemente, sendo (re)articulados em um outro dizer, o dizer oriundo do processo que os coloca em relação: aquilo que o suporte (pode) significa(r), dado os discursos que nele são agenciados e seus efeitos, sobre uma base material híbrida.

Portanto, o efeito dessa relação produz um rearranjo do processo de significação em casos como esses, em que o V e o NV jogam na tarefa de se constituírem como base para que discursos distintos falem *através* deles, *através* da relação entre essas materialidades distintas. Logo, considero ser este o argumento a ser trabalhado para tornar possível um rearranjo dos procedimentos de leitura sobre suportes híbridos como o que encontro em PE.

Outra descontinuidade, dado as diferenças em extensão do V e do NV, em SSMSF, é constatada ao comparar o pictograma e RD4. Nada no desenho refere o agente da estação, ou as ações que antecedem a chegada de Sorôco e sua família à estação, assim como descritos em RD4. As referências a determinados tempo e espaço da narrativa V também não encontram lugar na narrativa NV. Nesta, parece predominar o não-tempo e o não-espaço, pois estas instâncias, lá, não estão delineadas formalmente, não pelos caracteres próprios à forma material do pictograma – traço, espessura, proporção, espaços em branco, cor, hachuras, perspectiva, etc.

Na narrativa verbal, o tempo enquanto categoria marca a linearidade e a sucessão dos acontecimentos: o agente da estação apareceu, deu a ordem, as mangueiras de engate foram verificadas; eventos que antecedem a chegada de Sorôco, mãe e filha à estação. Essa linearidade não pode ser identificada no pictograma. É possível observar, inclusive, que uma leitura linear da fig. 9, que se estende horizontalmente, podendo ser contornada geometricamente por um retângulo, uma leitura que se quisesse seqüencial, neste caso da direita para a esquerda exclusivamente, não pode ser sustentada: há, no eixo horizontal da figura uma espécie de centro, sinalizando no mínimo duas direções de leitura possíveis a partir desse eixo – a direção, do centro para a direita, que toma Sorôco e "a gente" que o acompanha, permanecendo na cidadezinha sertaneja, onde se passa a estória; e a direção, do centro para a esquerda, que toma o trem que leva a mãe e a filha de Sorôco para um hospício, "sem volta". A configuração desse eixo e, por conseqüência, desse duplo direcionamento para a leitura do pictograma, que deve ser levado em consideração, imprime ao quadro, aparentemente estático, dinamismo e vida; base material sobre a qual o V mostra e, ao mostrar, narra um possível.

Ainda com base em RD4, Sorôco é descrito como "um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com

alpercatas". Com esses dados, é possível associá-lo à figura humana, masculina e maior em dimensão desenhada no pictograma. Todavia, considero que, no pictograma, existe um funcionamento tal que provoca a materialização de um não-dito, a ser (re)produzido e interpretado, um não-dito fixado no movimento dos sentidos que atravessam e significam o NV constituinte do pictograma; o não-ainda-discursivizado pelo V e/ou o não-discursivizado, em latência, apenas sugerido, enquanto possibilidade de vir-a-ser dito de alguma forma, pelo NV, que, no contato com a história, narra ao mostrar um enredo. Nesse sentido, esse desenho de um homem que pode ser o brutalhudo Sorôco, enquanto materialidade NV, parte integrante do pictograma, produz esse efeito de incerteza, de descontinuidade, enfim, de abertura: esse é ou não é o desenho, a ilustração de Sorôco? Esse homem do desenho é o mesmo de quem "as crianças tomavam medo (...) [de sua] voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava"?

No início da narrativa, Sorôco é assim significado por uma rede de sentidos que tende a se sedimentar negativamente em torno do termo "brutalhudo", fazendo ressoar ali o estereótipo do sertanejo rústico, insensível, etc., graças ao excesso de adjetivação que ora passa a significá-lo: feioso, cara grande, barba encardida, etc. Para elevar tal noção à plenitude, esses outros adjetivos são relacionados à "brutalhudo", o que parece caracterizar um esforço para tamponar o que o próprio termo não consegue sustentar (abranger). Esse esforço pela plenitude da rede de sentidos que sustenta Sorôco como "brutalhudo" produz o efeito de que "o assim das coisas" (cf. RD6 em seguida) seria significado na imutabilidade absoluta.

À medida, no entanto, que o momento da separação entre Sorôco e sua família se aproxima, ele começa a ser descrito pelo narrador como "humildoso", impotente diante da suposta loucura que acometera tanto sua mãe, quanto sua filha. Sendo assim, o estereótipo que funcionava sobre a plenitude dos sentidos evocados para significar Sorôco como "brutalhudo", é fissurado. Por essa fissura outros sentidos convocam outras redes de memória, que marcam um desnivelamento (enfraquecimento) em relação ao sentido de "brutalhudo". Isso faz com que o estereótipo relativamente estabilizado se desestabilize, apontando para o intervalo enquanto lugar de significação por excelência: o entremeio; assim é que Sorôco é significado no entremeio entre "brutalhudo" e "humildoso", intervalo de constituição do paradoxo enquanto efeito de significação e de interpretação. Lugar para que a subjetividade se constitua (por (des)identificação) e o ser, dessa forma, possa reconhecer-se (identificando-se) e ao mesmo tempo estranhar-se (desidentificando-se como sendo) "brutalhudo" (como ocorre com a personagem Sorôco).

Reporto-me a um outro recorte discursivo (RD6), como possível paráfrase do que é dito nas páginas 63 a 66, na tentativa de explicitar outros aspectos da relação *teia*:

> **A filha** — a **moça** — tinha pegado a cantar, **levantando os braços, a cantiga não vigorava certa**, **nem no tom nem no se-dizer das palavras — o nenhum**. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates (...). **Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas — virundangas: matéria de maluco**. **A velha só estava de preto**, com o fichu preto, ela **batia com a cabeça**, nos docementes. **Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam**.
> Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, **parecia entrada em igreja, num casório**. **Era uma tristeza. Parecia enterro**. (...)
> O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas **transtornadas pobrezinhas**, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. (...) Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, **agora iam remir com as duas, em hospícios**.
> De repente a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. — *"Ela não faz nada, seo Agente..."* — a voz de Sorôco estava muito branda: — *"Ela não acode, quando a gente chama..."* **A moça, aí, tornou a cantar**, virada para o povo, o ao ar, (...). Mas **a gente** viu **a velha** olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo — um amor extremoso. E, **principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar**, também, tomando o exemplo, **a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia.** Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.
> Agora, mesmo, **a gente só escutava era o acorçôo do canto, das duas, aquela chirimia**, que evocava: **que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente** (...).
> (...) **O trem** apitou, e passou, **se foi**, o de sempre.
> Sorôco não esperou tudo se sumir. (...) Ao sofrer **o assim das coisas**, ele, (...) sem queixa, exemploso. E lhe falaram: — ***"O mundo está dessa forma..."*** Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. **De repente, todos gostavam demais de Sorôco.**
> Ele se sacudiu, de um jeito arrebentado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora. (...) Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. (...) **E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar**, alteado, forte, mas sozinho para si – e era **a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado**. (...)
> (RD6: ROSA, J. G., op. cit., pp. 63-66; destaques meus; itálico do original)

RD6 materializa um processo de discursivização de um acontecimento na/da família de Sorôco: a separação entre ele, sua mãe e sua filha. Separação ocorrida, conforme R6 parece indicar, em função do estado não mais suportável ou administrável, por parte de Sorôco, de suas consangüíneas. As duas – mãe e filha – são descritas a partir de um quadro de loucura: a filha, por trajar virundangas e cantar "o nenhum"; a mãe, semelhantemente, batia com a cabeça, e não "acudia" quando a chamavam. "Transtornadas pobrezinhas". Enfim, "matéria de maluco". Separação, ou seja, ritual ambíguo, assemelhando-se ao

mesmo tempo a um casório e a um enterro. Ou seja, estavam todos ali na estação, Sorôco, sua família e "a gente" da cidade, reunidos para o ritual da separação dolorida, em que o filho "remia" com mãe e filha, despachando-as para o hospício, em cidade distante. Uma narrativa possível de ser incluída em uma das possíveis narrativas que o título pode sugerir, embora este não lhe possa delinear todos os contornos.

Essa separação a que me refiro parece mostrada por meio do suporte NV. Como disse acima, parece haver um duplo direcionamento, em relação ao eixo horizontal do desenho, que estabelece uma relação de oposição. À esquerda, o desenho de um homem que parece referir Sorôco, liderando uma "chusma de gente" em fila, caminhando em direção à extremidade esquerda, onde aparece um símbolo que rememora o símbolo do infinito. Na direção oposta, à direita, o carro que pode ser associado ao trem que leva embora mãe e filha de Sorôco, para um hospício, cujo trajeto é mostrado como orientado para a extremidade direita do desenho, onde há um outro símbolo, uma espécie de traço estilizado: possui uma forma, cujas extremidades não se encontram, diferentemente daquele que constitui o símbolo do infinito (linha de duas extremidades que se cruzam no centro, unindo-se em seguida, adquirindo a forma de um "8" deitado, ∞). Esse desenho sugere – ao ser oposto ao símbolo do infinito, refletindo-o e refratando-o; podendo ser lido como decorrente da separação da linha única que configura o "8" deitado a partir do qual o símbolo do infinito adquire significação – um encerramento para a vida, o confinamento para a mãe e a filha de Sorôco, o confinamento decorrente da loucura delas. O símbolo do infinito, ao contrário, sugere uma abertura, uma continuidade indeterminada para a vida, para Sorôco. Uma indeterminação que propõe interrogar, por exemplo: *Que vida levará Sorôco?*

Desse modo, o símbolo do infinito, em uma das extremidades do pictograma, enquanto fórmula estereotípica significando a continuidade, a sanidade e o bem, constitui – com o seu contrário, seu reflexo refratado (tendo esfacelada sua unidade), na outra extremidade do pictograma – um paradoxo correspondente ao flash de infinito a ser registrado e narrado via estampilustrada estória: o milagre, o mistério, enredo talvez por excelência das estampilustradas estórias de PE. Paradoxo em que parece consistir a própria efemeridade da vida, que é estendida para alguns, mas, ao mesmo tempo, encerrada para outros – *morre-se estando vivo* ou *o vivo que está ou permanece morto*. Paradoxo que consiste, também, nessa situação vivenciada pelo homem de conviver com uma presença ausente: embora partam, a mãe e a filha de Sorôco permanecem com ele, sob a forma de cantiga; noutras palavras, como significantes a remontar uma experiência vivida

constitutiva de sua memória, por um lado; e como significantes que convocam Sorôco a responder à radicalidade de sua existência como um ser de linguagem, portanto, à radicalidade de sua relação com os significantes, cujo jogo diz algo a ele sobre sua verdade, e à qual ele deve responder em ato.

A partir de RD6, compreendo que essa separação ganha a qualidade de um ritual, assim como aqueles rememorados por meio de uma comparação do acontecimento que ali se desenrola com os rituais de casamento e enterro. Assim como em um e no outro, esse ritual parece ser embalado por uma canção, no caso, pela "chirimia" cantada por mãe e filha, marcando-lhe o ritmo e a dor. Esse ritual parece funcionar também marcando uma passagem: estereótipo de uma transformação nas vidas daquelas pessoas ali ajuntadas. Sorôco que parece ter sempre cuidado de sua família e, por isso, penado, reconhece(-se) (n)a chirimia cantada por sua mãe e filha, que passa, assim, a referir, para ele, algum sentido, algum dado de sua verdade. Momento que talvez coincida com o processo pelo qual passa a personagem, qual seja, o de simbolizar o acontecimento que o circunscrevera.

O homem supostamente "brutalhudo" passa, então, a enunciar essa verdade, sem sabê-la, cantando também a cantiga, repetindo-a: identificadora de um estado de loucura, a chirimia é deslocada, passando a significar a esperança de novos tempos para Sorôco, para o povo do lugar onde ele vive; esperança de poder agora ele cantar e ser ouvido por toda "a gente". Esperança, enfim, de reassumir seu lugar na sociedade que ali se organiza, identificando-se, ajuntando-se em compaixão, punindo-se. É assim que "de repente, todos gostavam de mais de Sorôco"; provavelmente, porque ele cumpria, ali diante de todos, o difícil ritual de traçar outro percurso para si mesmo, longe daquelas que, até então, pareciam ser a razão de sua vida; isso ao extirpar, na verdade, o mal da loucura associado a ambas as mulheres. Sorôco talvez represente para *essa gente* um ponto de identificação: exemplo de homem que cumpre o seu sofrimento; cumpre sua passagem, a passagem mesmo da vida. Assim significado no suporte *teia*, Sorôco parece encarnar o estereótipo rompido do sertanejo "brutalhudo", que também se mostra sensível e sensibilizado, ao vivenciar a experiência da separação (de seus familiares).

Essa chirimia, por sua vez, *cantiga do nenhum*, materialidade que agencia certa rede de sentidos, cujo efeito é o *nonsense* (próprio ao mistério, ao milagre), cantada pela filha e mãe de Sorôco, reproduz um estereótipo de loucura, pautado justamente no *nonsense*. Esse estereótipo, todavia, é rompido, dado que essa mesma cantiga passa a ecoar em Sorôco e na gente que o seguia, habitantes do vilarejo. Essa cantiga passa a funcionar como um significante e, como tal, constituir Sorôco, assim como a chusma de gente que ali

ao seu redor se encontrava. Sorôco e essa gente, ao (se)reconhecerem (n)a cantiga, dessa forma, passam a entrever algo que refere a verdade que os constitui[89].

Isso pode ser constatado a partir do recorte discursivo RD7 transcrito em seguida, segundo o qual, vislumbro essa identificação entre "a gente" que ali estava como testemunha do ritual aguardado, a ser protagonizado por Sorôco e sua família, e o próprio Sorôco. Quando este começa a cantar, "a gente" do lugar demonstra compaixão, isto é, compreensão acerca do que se passa, do **"assim das coisas"** (pp. 65 e 66), como descreve o narrador do conto. Todos passam a cantar juntamente com Sorôco, identificando sentido ao não-sentido ("o nenhum"); em outras palavras, preenchendo esse "nenhum" de algum sentido, ao qual não se tem acesso, pois permanece no domínio do insabido.

> (...) A gente... **E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão**. E com as vozes tão altas! **Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando**, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. **Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.**
> **A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.**
> (R7: ROSA, J. G., ibid., p. 66; destaques meus)

Assim, ao cumprir o ritual, Sorôco é reconduzido ao seu lar, voltando a ocupar um seu lugar de direito naquela sociedade, como se ele, deixando serem levadas mãe e filha, fosse purificado da loucura a elas atribuída; o que ocorre ao reconhecer algum sentido naquela experiência que passa a constituí-lo de algum modo. O povo o conduzia até o ocorrido pudesse ser esgotado pela palavra e, assim, "esquecido".

Assevero, com isso, mais uma vez, a não correspondência ou complementaridade entre o modo como os elementos do suporte *teia* podem significar na formulação SSMSF. Com base no pictograma, não me parece possível reconhecer o que é dito na estória verbal, ou uma interpretação a seu respeito, como a que acabo de realizar. O pictograma, por outro lado, reforça o contorno misterioso – opaco e indefinido – dessa narração, assegurando-lhe o estatuto de mistério, milagre narrado. A narrativa que ela materializa pelo NV narra, mostrando, ao contrário, a partir de um não-dito que permanece no relato verbal da estória. O modo como o pictograma narra, isto é, mostrando, não pode ser equiparado ao que é dito pela mediação da palavra escrita. O dizer que constitui SSMSF, assim como as demais

[89] Para Oliveira (2003, p. 176), "o canto entoado pelas mulheres é o caminho que se oferece e Sorôco vai escoltado por toda a gente do povoado. Índice de loucura num primeiro momento, o canto iniciado pelas mulheres tem a faculdade de irmanar a gente do lugar numa única voz". Pacheco (2006), por sua vez, refere a narrativa de Sorôco como "silenciosa e de 'vozes altíssimas'".

estampilustradas estórias, é um dizer híbrido, que comporta mais precisamente um dizer-mostrar. Mostrar o quê?! Dizer o quê?!

> Dizer aquilo cujas pistas (da matéria significante) podem assinalar ao leitor, lugar de deriva de sentidos, lugar aberto ao leitor na sua injunção a interpretar. Lugar onde a aparência de um sentido fixo se rompe e o querer dizer (...) [das estampilustradas estórias] abre espaço para o leitor brincar com seus sentidos (possíveis), fazendo-os dizer. Esse movimento de abertura ao leitor produz uma flexibilização da interpretação e, conseqüentemente, da subjetividade. Excesso de possibilidades, marcando o não-um dos sentidos possíveis. (AGUSTINI, 2006, inédito)

Essa "escrita" híbrida – *teia* – aponta para o indefinido, no sentido de que não lhe corresponde um sentido fixo, único; nem mesmo se lhe for percorrido o percurso que dispõem em jogo, ao mesmo tempo, o V e o NV. Ao contrário, esse jogo afeta a constituição dos pontos de deriva que deslizam ali na direção da (re)formulação de estereotipias: os estereótipos ali se constituem marcados pelo caráter do movente, do possível de ser-e-não-ser (ou ser uma coisa e outra) ao mesmo tempo, operando no nível das contradições a formulação de paradoxos: lugar de indefinição da essência da vida; lugar de permanência do mistério, do milagre que não se quer decifrado.

A (re)formulação estereotípica, em PE, é produzida, portanto, na relação constitutiva dessas formas materiais V e NV com o silêncio fundador (ORLANDI, 1997), sendo este condição de alteridade *sine qua non* para que a forma possa significar, na relação que estabelece com a história, produzindo discursividades. Portanto, o dizer, característico da estória verbal, e o mostrar, característico do pictograma, imbricam-se no dizer-mostrar que funciona nas estampilustradas estórias, na relação de alteridade com o silêncio fundador, de modo a lhe operar o que é da ordem de um relato, isto é, da narração de um enredo, um fato, um acontecimento. Esse silêncio que permanece como um resto em relação ao dizer-mostrar marca, por sua vez, a permanência de um resto junto ao que as estampilustradas podem significar, contornando, dessa forma, *o narrar de um mistério*, *o narrar de um enigma*, *o narrar de um milagre*; o que impede a instauração do UM pelo gesto de interpretação. Nesse sentido, Sorôco é descrito como sendo ao mesmo tempo "brutalhudo" e sensível; a cantiga como capaz de ressoar loucura e apaziguamento, e assim por diante.

O paradoxo que constitui Sorôco parece estar descrito e funcionando inclusive em seu nome, cuja forma (seqüência de letras e sílabas) e sonoridade, rememoram o anagrama *socorro*, paroxítona terminada em "o". Assim, o "brutalhudo" Sorôco também é nomeado

como aquele que carece de amparo, fragilizado, que provê e, ao mesmo tempo, necessita de apoio, assistência, cuidados, etc.

Isso parece corroborado pela acepção de termos correlatos ao nome "Sorôco" da personagem, conforme Martins (2001, p. 467): "soroca", que revela uma origem tupi para o termo que nomeia a personagem (que significa "covil", "toca de onça") e, mais especificamente, "sororocar", definido como "agonizar". Pacheco (2006, pp. 188-189) faz referência à etimologia do termo para apontar que ele pode significar "desfazer-se", "rasgar-se em vários lugares". Sendo assim, o termo "Sorôco" parece apropriado como metáfora da condição humana, isto é, constitui-se de um rasgão, um furo permanente a ser constantemente recoberto, ou seja, simbolizado.

Milagre, mistério, enigma, portanto, passam a constituir o tom da temática narrada pelas estampilustradas, privilegiando a significação do não-dito. Isso aparece marcado nas estampilustradas, de uma forma ou de outra, pela via do pictograma que narra mostrando; e pela via da estória verbal, contraface V do pictograma, como referido por estas seqüências extraídas de RD6 e RD7, respectivamente: "e foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo?"; "e foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse (...). Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação."

O título da estampilustrada SSMSF, por sua vez, ao mesmo tempo em que une desarticula o laço possível de ser "costurado" entre a estória verbal acerca de Sorôco, a de sua mãe e a de sua filha e o pictograma que se apresenta como outra narrativa do mesmo tema, constituindo-se, portanto, com uma versão. Ele, no mínimo, refere as três personagens focalizadas pelo procedimento narrativo, isto é, focalizadas pelo acontecimento discursivizado na narrativa. E, assim, pode ser lido ao modo de uma *charada*, como aquelas que os oráculos proferem. Com uma diferença: o título-charada não prevê uma sua *solução*, uma sua *chave* que garanta ao leitor tranqüila travessia!

1.3. "O ESPELHO": (RE)FORMULAÇÃO ESTEREOTÍPICA DO *SER* ENQUANTO ESSÊNCIA – O PSÍQUICO (RE)INVENTANDO O *ESTAR-NO-MUNDO*

> Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo.
>
> A alma do espelho – anote-a –, esplêndida metáfora.
>
> (ROSA, 2001, "O espelho", pp. 123 e 122, respectivamente)

Em relação ao título da 11ª estampilustrada estória de *Primeiras estórias,* "O espelho", parece-me possível arrolar algumas considerações. A expressão definida que intitula a formulação "O espelho" não aponta apenas para uma única direção de interpretação. Antecedido pelo artigo definido "o", essa expressão pode anunciar que o relato a ser acompanhado pela via de um personagem que também é narrador (como ver-se-á adiante), e que diz em primeira pessoa do singular, corresponde a uma espécie de tratado poético sobre o objeto espelho. Ou de que se trata de um espelho particular, talvez o que a imagem refletida em um determinado espelho suscitou. Posso ainda pensar que o conto não tratará do espelho como objeto, mas do que e como ele imaja o que é da ordem da "realidade".

Como isso, deduzo que o título não restringe a produção de interpretações possíveis para a estampilustrada estória que não fora ainda lida; a não ser pelo fato de que, enquanto título assim constituído, anuncia uma temática a ser enquadrada pela via da produção de leituras possíveis que a ele farão alusão e que, portanto, com ele se relacionam em devir.

Quanto ao pictograma (RD4) que indicia a estória verbal (reproduzido na página seguinte de forma adaptada, Fig. 10), é possível afirmar, logo de início, que, ao longo de sua extensão, há um conjunto de índices ou caracteres, isto é, caracteres pictóricos que se repetem, tendo suas faces, direita e avessa, representadas à direita e à esquerda de uma figura disposta centralmente, a qual rememora, assim, o efeito de repetição, ou melhor, de reflexão e de refração que os espelhos geralmente produzem.

Ilustração Indicial de "O espelho"

Fig. 10 (RD4): ilustração indicial da estampilustrada "O espelho", 11º conto de PE. (ROSA, J. G., 2001, p. 236; reprodução adaptada).

Trata-se de um conjunto estilizado de desenhos que rememoram, nessa ordem, em seqüência e sucessivamente, o símbolo do infinito, uma chave, uma serpente disposta sobre uma espécie de suporte e a imagem do que parece ser um espelho, ou ao menos, a armação (moldura) de um espelho. Esta imagem, aliás, rememora também o hieróglifo egípcio que significa "espelho" (cujo fonograma é "anx"), reproduzido abaixo de forma adaptada (Fig. 11)[90].

◄◄ Fig. 11. Hieróglifo egípcio, que significa "espelho".

Dispostos de forma especular, esses caracteres encontram-se separados por uma figura que rememora, por sua vez, um rosto fixado (preso) a um emaranhado de fios, uma "nebulosa" muito semelhante ao desenho tradicional que representa uma rede ou uma teia aracnídea. Assim disposto, o rosto humano familiar, sobreposto a essa teia aracnídea, parece assim formar uma imagem "monstruosa" para aquilo que seria próprio de um corpo humano, isto é, o rosto de um homem.

A disposição dos caracteres no pictograma faz alusão contundente àquilo que os espelhos produzem enquanto imagem, refletindo, por um lado, e distorcendo (invertendo), por outro, sua contraface, ou seja, o objeto sobre o qual a luz incide e cuja projeção o

[90] Segundo classificação de A. H. Gardiner, explicitada em GARDINER, A. H. *Egyptian Grammar:* being an Introduction to the study of hieroglyphs. Oxford: OUP, 1957. Imagem reproduzida a partir do site <http://hieroglifos.com.sapo.pt/>. Acesso em 04/01/2008. Aliás, a própria imagem da serpente constitui um hieróglifo egípcio correspondente ao fonograma "D".

espelho capta; já que, nas extremidades da ilustração, à direita e à esquerda, dispõe-se o que parece ser, dado o jogo especular ali engendrado, a reflexão e, ao mesmo tempo, a inversão (refração) do símbolo comumente reconhecido como o de infinito – ∞. Como contraface do símbolo de infinito, imagem dele distorcida, dispõe-se um par de traços paralelos – um retilíneo e o outro ligeiramente abaulado no centro para cima, como se, sob o efeito da ação do espelho, o traço único, sem início, nem limite ou fim, que desenha o oito deitado correspondente ao símbolo de infinito, estivesse refletido-refratado no espelho, partido em dois, sendo que um deles resguardaria a sinuosidade do oito deitado em seu centro, ali então levemente bojudo[91].

A relação especular de que parece abordar "O espelho", isto é, o homem diante de si, ou em face ao que é próprio ao humano, sua suposta essência, e, por conseguinte, o homem diante de si como um estranho-familiar (FREUD, 1976), parece materializada também pelo NV que, de alguma forma, de modo distinto de como isso se dá pelo V, obedecendo à ordem própria ao pictórico e ao funcionamento da mostração, representa e significa esse movimento contraditório e paradoxal que o espelho produz: refletindo e refratando, ao mesmo tempo, aquilo que se lhe apresenta como contraface.

Daí, em uma leitura possível, a presença do desenho de uma espécie de chave que serve tanto para abrir quanto para fechar. Neste caso, uma chave com a qual é possível abrir inicialmente e adentrar um processo de (re)construção – deciframento-ciframento – de certa tessitura do texto, enquanto conto a ser lido, interpretado. E chave com a qual é possível interromper esse processo, sem, contudo, concluí-lo; em outras palavras, chave que se configura como um modo de proceder à leitura, portanto, à (re)invenção de uma possível textualização.

Chave também que, para a personagem representando o homem imerso na aventura de questionar-se a si mesmo, na expectativa de conhecer e saber mais de si mesmo, de sua condição no mundo, representa a possibilidade de abrir e com ela decifrar o que se coloca para o homem como da ordem de um milagre e/ou mistério. Contudo, tal chave só funciona de modo a produzir deciframento-ciframento associadamente. Essa chave abriria, dessa forma, a significação (de si, do mundo) para redes de sentidos possíveis, cuja ordem é a do devir; em detrimento do sentido único, que seria correspondente a uma única interpretação. Daí também a presença ali do desenho de algo que rememora a serpente, que, muitas vezes, refere a noção de prudência, significando-a. Prudência necessária ao

[91] Para a Prof. Carmen Agustini, essa imagem – que corresponderia à imagem refletida-refratada do símbolo do infinito – rememora a forma do buraco de uma fechadura disposta, neste caso, na horizontal.

exercício de contemplação da face especular? Ao exercício de contemplação ou investigação de si mesmo, para quando existe a possibilidade de ter que se haver com o estranho, que vem à tona por ser já componente, contraface, do que é familiar ao homem?

A serpente enquanto caractere simbólico é constituída de ambigüidade, assim como a chave que serve não somente para abrir, mas também para fechar. Essa ambigüidade reside no fato de que a serpente pode significar além de prudência, a imprudência, aguçando assim o desejo pelo proibido, pelo perigo, incitando a personagem do conto a enfrentar o espelho.

O espelho, desse modo, pela via da formulação pictórica que funciona ao modo de uma criptografia, enquanto temática pertinente à constituição do humano, é assim também objeto da narração que se desenrola ao longo do pictograma indicial do conto; assim como, de um modo distinto e constituindo portanto outra narrativa, ocorre no âmbito da estória verbal. As propriedades do espelho e os efeitos que a significação especular têm sobre o homem podem ser ali lidos. O homem diante do espelho vê-se diante de uma deformação – o rosto com o fundo "monstruoso", que ao mesmo tempo o interroga, convocando-o a se haver com o invisível pertinente ao visível: o invisível que o constitui, mas que ele, no entanto, não vê.

A imagem distorcida do símbolo de infinito, por sua vez, parece rememorar a representação estilizada de uma estrada, ou de uma casa, ou um túnel; passagem a ser trilhada à medida que o homem se constitui; morada a ser habitada à medida que o homem se constitui em resposta ao mundo como acontecimento simbólico assim apresentado a ele – morada a ser por ele conquistada a todo instante, assim adverte ali a presença do infinito, produzindo esse efeito de permanência incessante, *eterno devir*. Assim, diante do espelho o humano se confunde com o monstro – teia que possui um rosto, rosto com cabelos, cabeça e corpo com o formato de teia! O estranho e o familiar se interpenetram, sendo impossível dissociá-los um do outro, uma vez que é condição do humano estar em constante devir, isto é, constituir-se no passo do devir, do vir-a-ser, do inconstituído que se constituí incessantemente.

Nessa perspectiva, o suporte *teia* correspondente à estampilustrada estória "O espelho" pode ser configurado como no quadro abaixo.

Suporte *teia* para "O espelho"

T (Título) RD1	"O espelho"
E (*E*stória) RD2 e RD3 (por exemplo)	RD2: "Se quer seguir-me, **narro-lhe**; **não uma aventura**, **mas experiência**, a que me induziram, alternadamente, **séries de raciocínios e intuições**. (...) Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando **conhecimento que os outros ainda ignoram**. **O senhor**, por exemplo, **que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade - um espelho?** Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. **Reporto-me ao transcendente. Tudo**, aliás, **é a ponta de um mistério**. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? **Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo."** (ROSA, J. G. 2001, "O espelho", p. 119) [destaque meu] RD3: "Mas — que espelho? Há-os 'bons' e 'maus', os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? (...) Respondo: (...) a minha tese, **tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso**. (...) **é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes.** (...) **é de fenômenos sutis que estamos tratando."** (ibid., p. 120) [destaque meu] RD5, RD6, RD7... RD33.
IA (*I*lustr*a*ção) RD4	

Quadro 3: Configuração possível do suporte *teia* para a estampilustrada "O espelho".

Diante do espelho, a serpente adverte e, ao mesmo tempo, seduz, convocando o homem à aventura de se descobrir, seduzindo-o, por um lado, ao oferecer o conhecimento como objeto de desejo, o que o fascina; advertindo-o, por outro, de que tal aventura deve ser vivida sem que ele "saiba", no susto; lugar de onde ele pode advir como surpresa, estranhando-se para se reconhecer como tal, sem, porém, saber sobre o mistério que sustenta a aventura enquanto possibilidade para o homem, possibilidade de trilhamento do próprio devir.

Assim, a disposição dos caracteres no pictograma produz esse efeito de movimento, dado o encadeamento que os ordena e a especularidade que os relaciona. Ao contrário do movimento que parece ocorrer no pictograma de SSMSF, que tende às extremidades do pictograma, tendendo a disjunção, à separação; aqui, o centro parece funcionar como um

buraco negro, a tudo devorar, fazendo agir sua força de atração centrípeta. Tudo parece convergir para o centro do pictograma, onde se observa um rosto que é também um não-rosto: jogo de reflexão-refração que instaura o paradoxo do visto/não-visto; ilusão vs. realidade.

Inicialmente, desconsiderando, por ora, os símbolos das extremidades do pictograma, é possível acompanhar uma substituição seqüencial dos caracteres postos em relação com a face especular de um espelho. Na formulação NV, esses caracteres, dispostos linearmente, parecem representar, uns em relação aos outros, transfigurações de um mesmo objeto, isto é, uma reformulação do mesmo objeto; o que também aponta para a reformulação de estereótipos (subjacentes e funcionando via representação NV de tais objetos). O desenho da chave, por exemplo, rememora aquilo que dá acesso a algo, e parece fazer alusão à propriedade de reflexão de um espelho, a de reproduzir a imagem daquilo que se lhe apresenta como contraface; a chave teria, desse modo, a propriedade de deixar ver, revelar, mostrar e traduzir; ao mesmo tempo, entretanto, a chave pode fazer alusão à propriedade de refração do espelho e, dessa forma, poderia truncar, esconder, ocultar, fechar (enquanto reverso do abrir), pois uma chave serve para abrir algo, mas também para fechá-lo.

O desenho da chave no pictograma parece passar por uma transfiguração diante do espelho, cedendo lugar, em seqüência na formulação, ao que aparece como um desenho que rememora uma serpente, símbolo da prudência, que, segundo a tradição bíblica inclusive, rememora algo nocivo, que provoca distorção, desvio, dissimulação; portanto, parece fazer alusão à propriedade especular de refração da imagem que é reproduzida do objeto que se lhe apresenta como contraface. É assim que o espelho reproduz ao mesmo tempo que distorce a imagem dos objetos cuja luz ele capta. Por último, o que se representava anteriormente como chave e depois como serpente, transfigura-se em um espelho sem face, tendo, portanto, o nada, o vazio como imagem refletida-refratada.

Com efeito, o estereótipo de um espelho capaz de revelar a realidade é reformulado, passando a comportar seu oposto radical, ao não revelar nada, *mostrando* tão-somente o vazio. Daí a formulação de um paradoxo representado pelo objeto espelho, tendo ali seu conceito e propriedades enquanto componentes de certo estereótipo acerca desse objeto que é reformulado, já que, ao captar a luz incidente sobre os objetos diante de si, ao mesmo tempo revela e não-revela esses objetos: mostra-os, dissimulando-os, encobrindo-os. Esse mecanismo próprio ao espelho demonstra a inconsistência da essência enquanto propriedade a ser apreendida desses objetos, passível de ser então refletida por um espelho,

contrastando com o Real da existência, por definição, inacessível e inapreensível. Daí, no processo de leitura que estou realizando, ser possível considerar que o desenho central parece registrar o *ser* e sua essência inapreensível – o rosto e o não-rosto.

Da mesma forma, o infinito também, uma vez captado pelo espelho, revela-se não-infinito: a vida como efemeridade absoluta; tendo seus instantes flagrados sem que seja possível ao homem, ainda que com o auxílio do espelho enquanto técnica de captura, fixar-lhe uma sua essência original e primeira. Estando no infinito, opera-se, ao que parece, com a experiência que se desenrola no não-tempo do instante, em que o homem pode preencher a lacuna que o constitui enquanto sujeito: instantes em que a verdade do homem se manifesta sem que ele saiba o seu cerne, o seu conteúdo, mas a reconheça como dizendo de si mesmo. Daí, o efeito do imaginário e do simbólico para isso que se apresenta como infinito: uma reta sobre a qual o sujeito pode imajar que caminha sabendo pra onde vai, de onde veio, sem, entretanto, sabê-lo!; o que o faz ter a sensação de viver apenas o já-presente (faço lembrar a reta sinuosa, sem começo, nem fim, que constitui o símbolo do infinito).

No que tange à estória verbal em "O espelho", o narrador personagem dirige-se a um interlocutor desconhecido (que pode, no entanto, ser confundido com o próprio leitor), convocando-o à narração – "Se [você] quiser seguir-me, narro-lhe (...)" (cf. RD2, p. 119) – do que ele denomina experiência, em contraposição à aventura – "[narro-lhe] **não uma aventura**, **mas experiência**" (idem; destaque nosso). Ao insistir em tal distinção, o narrador parece fazer valer que o que ele relatará não corresponde a uma proeza de cavaleiro, tampouco mera ficção ou obra do acaso, pois seria próprio ao relato de uma aventura decorrências da ordem do surpreendente e do incerto, as quais se originariam em uma exterioridade (fora do homem). Ao contrário, nomeando o objeto de sua narração de "experiência", o narrador parece produzir o efeito de verdade suposto decorrente de uma experiência, pois esta pressupõe experimentação pericial, da qual se espera produzir demonstração e prova, e cuja origem seria interna ao próprio homem (conhecimento produzido por ele com base em habilidades a ele inerentes).

A meu ver, contudo, embora o narrador aponte para essa distinção com veemência, tal experiência não deixa de ser uma aventura, aquela protagonizada pelo narrador-personagem e compartilhada com seu interlocutor. Ao acompanhar a narração, o leitor consegue reconstruir o percurso de uma aventura, enredada a partir de um conjunto de experiências (conflitos) supostamente de natureza interior, mas que, no entanto, levam o narrador a questionar justamente a dicotomia interior-exterior. Experiências que o

surpreendem como decorrentes do acaso, pois o colocam diante de "conhecimento que os outros ainda ignoram" (idem), objeto, na verdade, de sua narração: revelar, pelo menos em tese, ao interlocutor (e ao leitor) uma espécie de conhecimento inédito desconhecido da maioria, inclusive dos doutos, pois produzido a partir de um processo supostamente distinto do científico; muito embora, seja possível reconhecer tal processo fazendo alusão, ao longo de toda a narração, ao método positivista de produzir conhecimento e verdades. Desse modo, instaura-se o paradoxo de o relato se fazer sobre isso que se formula como uma aventura-experiência, concomitante e contraditoriamente.

A experiência-aventura de que trata o narrador-personagem, e que deve distingui-la de uma experiência científica no sentido tradicional, parece corresponder a uma espécie de ensimesmamento, isto é, um voltar-se sobre séries de "raciocínios e intuições", reconhecendo ali, ao mesmo tempo, traços do acaso surpreendente e traços da prova pericial, no intuito de questionar a experiência que ele vivencia diante do objeto espelho; questionar o que o espelho tem como propriedade e que lhe permite mostrar o que mostra, da forma que mostra. Ensimesmamento que se opõe, aqui, a qualquer tipo de processo teórico realizável nos moldes científicos positivistas, como disse, pois este tipo de raciocínio, segundo o narrador, não dá conta do que ele afirma ter descoberto segundo a aplicação de método distinto; algo que não pode ser dito pelas leis ópticas da física, explica ele (cf. p. 119). Todavia, o próprio narrador se contradiz a esse respeito, ao afirmar, mais adiante: "sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais." (RD5: ROSA, J. G., op. cit., p. 121)

Nesse sentido, o interlocutor é apresentado como observador representante da ciência (de seu *modus operandi*) – "**O senhor**, por exemplo, **que sabe e estuda**, **suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho?**" (cf. RD2; destaque meu) –, sendo convocado a testemunhar algo a lhe escapar a lógica, portanto, a escapar às leis da ciência; algo a revelar um aspecto do mistério que constitui algo maior, que suponho ser a própria vida (ela própria um grande mistério). Ao convocar o interlocutor, colocando-o no lugar do douto, daquele que detém o saber da ciência, o narrador, ao mesmo tempo, coloca em xeque o lugar da ciência enquanto fonte do saber sobre a verdade da vida – "suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho". Para ele, a ciência ignora o transcendente, o que, segundo o seu ponto de vista parece atestar, torna-se fundamental para se chegar à verdade das coisas, à "essência" da vida.

Nesse sentido, afirma o narrador: "**Reporto-me ao transcendente**. **Tudo**, aliás, **é a ponta de um mistério**. **Inclusive, os fatos.** Ou a ausência deles. Duvida? **Quando nada**

acontece, há um milagre que não estamos vendo." (idem; destaque meu) Esta afirmação do narrador parece anunciar que, decorrida a aventura de narrar tal experiência, o interlocutor passará a **conhecer o que realmente importa conhecer**, isto é, o que **transcende** a experiência imediata e natural, o que contestaria a obviedade dos fatos. Toda experiência desta natureza, aliás, parece estar colocada como escamoteadora de um milagre – a experiência natural imediata como sendo a **"ponta de um mistério"** a ser perscrutado e, eventual e supostamente, "desvendado". Pois, segundo o narrador, "(...) vivemos, de modo incorrigível, **distraídos das coisas mais importantes**. (...) é de **fenômenos sutis** que estamos tratando." (cf. RD3, p. 120; destaque meu)

O narrador recorrentemente produz certas formulações que geram equivocidade, especialmente, como ocorre em RD3 e noutros recortes, quando desloca a perspectiva narrativa da 1ª pessoa do singular para a 1ª pessoa do plural – "vivem**os** distraídos (...)" (destaque meu); "estamos tratando", etc. Esse procedimento produz como efeito a equivocidade entre o locutor (narrador) e seu interlocutor (e/ou leitor), o que, conseqüentemente, produz um efeito generalizante, universalizante para o que é dito pelo narrador: como se o que ele dissesse produzisse adesão por parte de qualquer interlocutor, não podendo ser contestado.

Ao dizer "inclusive os fatos", o narrador coloca em xeque o modo como os fatos são estereotipicamente concebidos na sociedade e, mais particularmente, na sociedade científica, isto é, como sendo constituídos de uma verdade a eles intrínseca e apreensível – os dados, nessa perspectiva, devem ter sua verdade escutada, descoberta, explicitada. O narrador, dessa maneira, lida com a hipótese de que há mistério nos fatos, inclusive aqueles apresentados como resultado do trabalho da ciência. O termo "inclusive" opera, no contexto da formulação em que é empregado, uma clivagem que remete a um suposto já-dito que, por sua vez, corresponderia a uma possível argumentação por parte do interlocutor, a saber, a de que os dados diferem dos mistérios e, por isso, deveriam ser apartados: os dados, nessa perspectiva, não possuiriam transcendência, correspondendo, na verdade, a fragmentos, recortes da realidade assim concebida como controlável, apreensível, não-aparente.

Na enunciação do narrador, referindo-me a RD2, isso se materializa no arranjo sintático do enunciado, em que **tudo** enlaça anaforicamente o **transcendente**, aquilo que estaria subjacente ao fato, ao dado natural imediata e supostamente acessível – cf. "**Reporto-me ao transcendente**. **Tudo**, aliás, **é a ponta de um mistério**. (...)", acima. Por conseguinte, dado o que é apresentado em seqüência no enunciado, o **transcendente**, o

mistério referem, por catáfora, o termo **milagre**: aquilo que, segundo afirma o narrador, estaria ocultamente sustentando os acontecimentos, mesmo quando o fato se resume, aparentemente, ao nada. Esse mistério parece corresponder ao que o narrador denomina enigmas – "Sobreabriam-se-me **enigmas**" (RD6, p. 123) –, que, a meu ver, designam o modo como as estampilustradas estórias abordam o *estar-no-mundo*, como perguntas cujas respostas não são requeridas, ou seja, perguntas que convocam ao exercício de questionar o estatuto aparentemente estático da vida, o estatuto de obviedade dos fatos.

Por meio de um movimento distinto daqueles que compõem a narração e o enfoque dado ao tema do *estar-no-mundo*, o da transformação do homem em outro-de-si-mesmo (pela via do *nonsense*, como destaquei em "Sorôco, sua mãe, sua filha", ou pela via do amor, como em "Substância" (abordado mais adiante), por exemplo), em "O espelho", compreendo que, por meio da enunciação de um narrador-personagem, a abordagem ao tema do *estar-no-mundo* se dá pelo questionamento de um mistério que se configura pela experiência que o homem vivencia e que lhe é recorrente, a de estar diante de algo que, no entanto, não consegue enxergar ou consegue enxergar apenas parcialmente; ou ainda, noutras palavras, experiência de ver algo que, no entanto, ainda que sendo vista, parece-lhe desconhecida (não tendo acesso à "essência" do que vê). Ao fato, nesse sentido, ao acontecimento, discursivizado pela linguagem, sempre resta algum conhecimento que escapa à própria enunciação do fato. Ou seja, não se pode dizer, nem saber tudo sobre um fato. Algo sempre escapa à tentativa de enquadrar, isto é, dizer-saber, e significar. É por isso que, diante do espelho, o narrador se vê, sem *se saber*, ou melhor, sem que, no entanto, acesse pleno conhecimento do que vê. Daí sua deformação: o que vê no espelho não coincide com o que é – com o *ser*, muito menos com sua suposta "essência". Daí a propriedade radical do espelho, que, ao mesmo tempo, reflete e refrata, forma e deforma, mostra e esconde o que se apresenta para ele como objeto, sua contraface.

Diante do espelho, portanto, o narrador justifica perguntar: "Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?" (RD7, p. 120), sem deixar de considerar ainda que, apesar da multiplicidade de tipos e funções de espelhos, todos destinados a capturar o visível, fixando a mutabilidade, apesar disso, há algo no visível que permanece invisível, não sendo passível à *reflexão*, *encaixe*; nas palavras do narrador, "(...) tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso." (RD8, idem) Além disso, afirma ele: "(...) os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais." (RD9, idem). Assim seria, por um lado, que o(s) espelho(s) produz(em) essa superposição, apresentando,

de forma chapada, uma realidade-verdade, destituída de seu mistério constitutivo – o que a subjaz e sustenta; e que, na concepção do narrador, ainda não fora "captável", "desvendado" pela ciência, seus métodos e técnicas. Por outro, ao próprio homem falta-lhe instrumental para poder ver o que se registra na face especular permanecendo, contudo, invisível *a olho nu*, isto é, aos olhos viciados e defeituosos do homem!

O movimento narrativo, construído em primeira pessoa, instaura uma espécie de "monólogo", mas que é, entretanto, dirigido ao interlocutor, sendo este, a todo instante, silenciado, tendo o seu ponto de vista sempre suposto pelo narrador-personagem – **"Como é** que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível**? O senhor dirá:** as fotografias o comprovam. **Respondo:** que, além de prevalecerem (...)" (cf. RD10, abaixo; destaque meu). É assim que o narrador estabelece um jogo de adivinhação, ao supor o que o interlocutor pensa e teria a dizer a respeito do que narra, o que aparece sob as formas "**o senhor dirá**" e "**resta-lhe o argumento**", seguidas de dois pontos; ou, ainda, "**o senhor estará achando que**" (cf. RD10, idem), em que o presente do indicativo ("estará") composto com gerúndio ("achando"), produzindo o efeito de adiantamento de um suposto ponto de vista que seria proferido pelo interlocutor. Suposto enquanto provável argumento, que é pelo narrador, prontamente contestado – **"resta-lhe argumento:** qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. **Sem sofisma, refuto-o**" (idem). "Sem sofisma" aqui explicita a necessidade de o narrador colocar-se no lugar do saber, inclusive para contestar a ciência que comumente fala desse lugar. Ao negar o erro, o engano, a dúvida, o narrador parece reafirmar a necessidade de ter de se reportar a discursos que significam tal lugar como sendo da ordem de um saber, logo, de certa autoridade sobre o que é e o que pode ser dito.

Nesse jogo de adivinhação do que seria o ponto de vista de seu interlocutor, em face à experiência reveladora diante de certo espelho, o narrador reforça contundentemente o caráter misterioso de tal experiência, adiantando que qualquer explicação científica para o ocorrido estaria aquém do fenômeno em si. Esse movimento pode ser notado ao longo de toda a narrativa, sendo que, ao encerrar o relato, o narrador finalmente suspende sua fala e cede, aparentemente, turno ao interlocutor. Todavia, este se vê impedido de falar, pois o conto encontra ali o seu desfecho. Esse movimento configurado no batimento entre a convocação do interlocutor (marcada, por um lado, pela interrogação formulada pelo narrador e a ele dirigida) e a interdição do interlocutor (marcada, por outro lado, pelo fato de o próprio narrador, supondo uma possível resposta a ser dada pelo interlocutor, adiantar-lhe a responder as próprias perguntas) fica pontuado no recorte (RD10) abaixo.

> O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade - um espelho**?** Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. (p. 119)
> **Duvida?** Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (idem)
> Mas — **que** espelho**?** Há-os "bons" e "maus", os que favorecem e os que detraem (...) (p. 120)
> **Como é** que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível**? O senhor dirá:** as fotografias o comprovam. **Respondo:** que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese (...) (idem)
> **Resta-lhe argumento:** qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, **refuto-o**. (idem)
> (..) **não será porque**, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade**?** Alongo-me, porém. Contava-lhe..." (p. 122)
> O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação**? Desde aí, comecei** (...). (idem)
> (...) **o senhor estará achando que** desvario e desoriento-me (...). Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. (...) **Dou-lhe razão.** (...) (p. 127)
> **Será que o senhor nunca compreenderá?**
> **Devia ou não devia contar-lhe** (...) (pp. 127-128)
> (...) **espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto.** Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência (...). **Sim?** [Fim.] (p. 128)
> [RD10, destaques meus]

Com base em RD10 é possível inferir que o interlocutor é sempre convocado, por meio de uma proposição interrogativa, a se posicionar. No entanto, vê-se impedido pelo próprio narrador, que prontamente responde ele mesmo às perguntas que impõe ao interlocutor; fazendo parecer que as respostas que ele apresenta seriam aquelas que seu interlocutor estaria pronto a formular.

É assim que, por um lado, o interlocutor é pelo narrador assim suposto, em sua enunciação; por outro lado, ao tentar se distinguir e distanciar-se do ponto de vista do cientista e do discurso científico, como já apontado, o narrador dele não deixa de se aproximar, o que fica materializado no modo como ele constrói a narração, valendo-se do estereótipo de que o discurso científico em circulação é de difícil compreensão, de elaboração sintática requintada, formulado em uma língua que não parece ser a mesma que o homem comum, o povo utilizaria – esta suposta ordinária e corriqueira. Isso sem contar que ele mesmo não hesita em afirmar ser ele um homem positivo, um racional, homem que não se satisfaz com fantásticas não-explicações (cf. RD5, acima).

É dessa forma que a narração revela o que a constitui radicalmente, isto é, a heterogeneidade que a funda, constitui e sustenta, de modo que no fio discursivo o Outro, a alteridade se faz presente. Isso acontece, por exemplo, quando o narrador nega narrar uma

aventura, para relatar uma **experiência**, termo corrente e próprio ao jargão da ciência. Denega o discurso científico, mas este é materializado e encadeado nas formulações que compõem a narração, o que é possível ser constatado no recorte abaixo, entre outros, em que o narrador põe-se, ao que parece, a realizar uma descrição-interpretação, uma espécie de "tratado" sobre os espelhos (que não relega, portanto, um cunho científico ao seu dizer), discorrendo acerca do funcionamento dos espelhos, como mostram os trechos em destaque; alguns itens lexicais presentes neste recorte (RD11) também apontam para essa filiação, como **objeções análogas**, **resultados**, **tese**, **argumento**, **sofisma**, **refutar**, **experimento, capítulo, pesquisa**, etc.

> Fixemo-nos no concreto. **O espelho, são muitos**, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, **e o senhor crê-se** com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? Há-os 'bons' e 'maus', os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? **O senhor dirá:** as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas **objeções análogas**, seus **resultados** apóiam antes que desmentem a minha **tese**, (...) (pp. 119-120)
>
> Resta-lhe **argumento**: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem **sofisma**, **refuto**-o. O **experimento**, por sinal ainda não realizado *com rigor*, careceria de valor científico, em vista das irredutíveis deformações, de ordem psicológica. (...) E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. (...) (p. 120)
>
> Note que meus reparos limitam-se ao **capítulo** dos espelhos planos, de uso comum. E os demais – côncavos, convexos, parabólicos – além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? (p. 121)
>
> Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a monstrengos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos – e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo, e numa colher brunida um côncavo razoável – deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. (idem)
>
> O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, **sabe-o o senhor**, é a superstição fecundo ponto de partida para a **pesquisa**. (p. 122)
>
> **O senhor, como os demais, não vê** que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. **Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções**. (p. 123) [RD11, destaques meus]

A exemplo do que ocorre em RD11 acima, em que o narrador denega certa filiação à qualquer cientificidade, neste recorte (RD13), opera-se o mesmo, quando ele relata o

procedimento e as técnicas empregadas ao levar a termo o que ele denomina "procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos" (RD12, p. 122), revelando, dessa forma, sua constituição subjetiva contraditória e heterogênea, materializada nas formulações de língua como as presentes nos recortes anteriores e a que compõe o recorte RD13 abaixo.

> O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. **Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico**. Levei meses. (RD13, pp. 122-123; destaque meu)

Sendo assim, o narrador em um momento não prescinde da cientificidade, para, no momento seguinte, dispensá-la, tomando por procedimento o que ele denomina "**astúcias**"; procedimento que o levaria a entrever a reflexão do espelho originalmente e que consiste no seguinte: "o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliqüidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. (...)" (RD14, p. 122). Na verdade, esse movimento de denegação da cientificidade a supõe como pressuposto em relação ao qual o narrador constrói suas "astúcias" metodológicas, em busca de uma explicação para a experiência que vivera e que é por ele relatada.

O narrador, desse modo, dirige-se a um tu interlocutor, sem, no entanto, permitir-lhe, enquanto "você"/"tu" participante da prática enunciativa, de vir a se tornar "eu" enunciador no tempo-espaço da narração. Ele coloca o interlocutor como suposto porta-voz de certo discurso científico, subvertendo essa posição ao fragmentar a cientificidade do discurso em caos e *nonsense*, o que é possível inferir a partir do seguinte recorte:

> ah, **meu amigo**, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas **algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente**... E então?
> Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo.
> (RD15, pp. 120-121 e 121, respectivamente; destaques meus)

Ainda nesse recorte, o narrador dirige-se ao interlocutor denotando certa intimidade, valendo-se do vocativo "meu amigo"; o que permite inferir que ambos são conhecidos um do outro e que, provavelmente, embora o narrador desloque-se a si mesmo da alcunha de cientista, ele parece estar a par do que ela consiste. Tendo em mente que esse interlocutor pode também ser o leitor, o emprego do vocativo "meu amigo" parece produzir o efeito de proximidade entre ele e o narrador e o relato da experiência que este

vivera, convidando assim o leitor ao trabalho de produzir uma escuta do narrador. Esse efeito de proximidade, ora de cumplicidade diante dos fatos que compõem o percurso da experiência relatada, também é produzido pela expressão "da gente", que significa certa ambigüidade e indeterminação: "a gente" parece referir tanto ao narrador quanto ao seu interlocutor (leitor), colocando a ambos numa relação fato/vítima, numa circunstância em que o procedimento rigoroso da ciência, reconhecidamente lógico, previsível ("rotineiro") e confiável (apaziguador) por parte do narrador, é colocado em xeque por algo que transcende e escancara a impossibilidade da certeza, da completude e do fechamento das questões relativas à condição do homem no mundo.

Ao construir assim sua narrativa, supondo certa a reflexão do interlocutor sobre o que, até o momento, ainda não lhe relatara ("o senhor crê-se", "o senhor dirá"), o narrador parece almejar mostrar-se infiel a um possível julgamento científico da verdade – ou do enigma – que constitui o fato a ser por ele narrado, ou melhor, a experiência. Entretanto, dado a própria linearidade e seqüencialidade do fio de seu dizer, que é formulado, assim direi, de único fôlego – *mergulhado na dicção de si mesmo*[92] –, o narrador na verdade reduz o suposto distanciamento que tenta marcar entre o seu modo de refletir e produzir conhecimento e o modo científico. Ao silenciar o interlocutor e assumir em seu dizer a idéia (o argumento) trazida pela via das modalizações "o senhor crê-se" e "o senhor dirá", o narrador acaba por integrar como constitutivo de seu dizer isso que quer ser marcado como advindo de outro lugar, independentemente, isto é, do Outro, da alteridade. É assim que o discurso científico, por mais que o narrador o denegue, constitui irremediavelmente a sua fala, a sua prática narrativa, destinada, no conto em questão, a revelar um conhecimento, versando assim sobre a enigmática e terrível experiência por ele vivenciada diante de espelhos dispostos em um lavatório público remoto. E, finalmente, ele revela:

> "Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. **E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo.** Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. **E era – logo descobri... era eu, mesmo!** O senhor acha que eu algum dia ia esquecer **essa revelação**?" (RD16, p. 122; destaque meu)

[92] Oliveira (2003) assim descreve a conduta do narrador da estampilustrada "O espelho". Para ela, esse modo de narrar "é parte fundamental na formalização do conto, no qual a linguagem será agente da reversão de expectativa. O tom dogmático com que o narrador vai dar a conhecer uma 'experiência' e não uma 'aventura' já remete, acertadamente ou não, ao discurso naturalista da busca da verdade pelo caminho da observação objetiva e da experimentação." (pp. 145-146) Ainda, na perspectiva da autora, "a experiência, contudo, foi vivida ora sob a força do *raciocínio*, ora sob a força da *intuição*. O relato, então, subverte a função de simples registro de uma verdade experimentada e ganha velocidade no processo mesmo de realizar-se." (p. 146)

A partir desse recorte, é possível deduzir em que consiste a anunciada experiência, aqui designada como "assustadora revelação". Daí, anteriormente, o narrador ter advertido seu interlocutor: "Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos." (RD17, p. 121). A experiência se resume ao fato de ter enxergado no jogo configurado pelos dois espelhos do lavatório uma **figura desagradável ao derradeiro grau**, que, contudo, *era ele próprio*. Logo, parece-me possível deduzir que o que o desagradou foi exatamente o fato de a figura se lhe apresentar como um estranho-familiar radical, um paradoxo: *pura deformação* e *precisa reflexão*! Assim, ele se reconhece e, ao mesmo tempo, se perde (como Narciso), ao reconhecer-se e ao mesmo tempo estranhar-se na imagem que o espelho capta dele. Essa experiência desestabilizara o narrador, colocando em xeque sua "racionalidade", isto é, o que esperava acerca do *comportamento* dos espelhos e de si mesmo.

Nesse sentido, contemplar a imagem refletida nos espelhos do lavatório público parece forçar o narrador a uma constatação: a de que a experiência da vida corresponde à experiência de paradoxos, por conseguinte, à experiência das incertezas, das inconstâncias, do provisório e fugidio, ainda que, como resíduo, a experiência da vida produza como resto a permanência da própria vida. Assim é que o narrador deixa de se reconhecer como um "eu", que narra o acontecido em primeira pessoa do singular e passa, diante do espelho, a se ver como "aquele" – "Deu-me náusea, **aquele** homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. **E era –** logo descobri... **era eu, mesmo!**" (p. 122; cf. recorte RD16 acima; destaque meu). A passagem de "eu" para "aquele" refere um movimento de distanciamento do narrador em relação a ele mesmo, dado o estranhamento causado pela visão-de-si que ele tem ao contemplar os espelhos no lavatório: um "eu" hediondo, insuportável, que passa a ser referido como "aquele", o que produz, no âmbito do dizer do narrador, um efeito de *descolamento* entre o narrador e a imagem insuportável de si gerada no espelho. Paradoxalmente, contudo, não lhe escapa reconhecer que o que via era ele mesmo: "aquele" e "eu" referindo o mesmo "objeto" refletido pelo/no espelho. Esse jogo de imagens no espelho apresenta evidências da fragmentação do narrador, fragmentação flagrada por ele mesmo em função de uma experiência efêmera e radical que protagonizara.

Com efeito, o narrador já havia anteriormente advertido o interlocutor sobre o horror que lhe causara tal experiência, tendo em conta a já conhecida propriedade dos espelhos, conforme suas palavras:

> Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis excepções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. **Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão**. **Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?** (RD18, p. 121; destaque meu)

Ou ainda, valendo-se ele de outras palavras: "(...) não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade?" (RD19, p. 122) Propriedade esta dos espelhos que, a meu ver, seria capaz de provocar tal distorção – transfiguração – da imagem do narrador, marcando um resto invisível que permanece ali na imagem que o espelho gera, significando de algum modo, também, a imagem "costumeira" e "esperada", por isso mesmo, "apaziguadora", por coincidir convenientemente com o "objeto" refletido – "Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. **Sou claro?**" (RD20, idem; destaque meu).

Ao interpelar o interlocutor desse modo, isto é, por meio da expressão "Sou claro?", esta significa o dizer do narrador produzindo o efeito de didatismo; é assim que o narrador questiona o interlocutor sobre sua compreensão acerca do que fora por ele relatado. Essa expressão também produz certo efeito irônico, já que o narrador ao mesmo tempo em que coloca seu interlocutor no lugar do saber o desautoriza a dizer desse lugar.

Daí, por exemplo, o narrador explicitar o método que aplica para se ver livre das máscaras que escondem o segredo, o segredo sobre ele mesmo, sobre o que de invisível repousava em seu rosto – "E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão (...)" (RD21, p. 120). O método por ele denominado *transverberar o embuço, a travisagem* da(s) máscara(s) do rosto consistia em "(...) interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes (...) [e] submetê-las a um bloqueio 'visual' ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado (...)" (RD22, p. 124), e, destarte, chegar a sua "vera forma". Assim explica(-se) o narrador: "(...)

necessitava eu de **transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara***, **a fito de devassar** o núcleo dessa nebulosa – **a minha vera forma**." (RD23, p. 123; destaque meu)

"Transverberar a travisagem da máscara" enquanto método reunia uma série de procedimentos, pressupostos e técnicas, de cunhos variados, "que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração" (RD24, p. 124) e abrangiam desde a aplicação da fisiognomonia do filósofo-teólogo e poeta suíço do século XVIII, Pastor Johann Caspar Lavater até os exercícios espirituais e de ioga visando à concentração, a imaginação criadora e um tanto de meios empíricos, como "gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade" (RD25, idem). Em resumo, o método, segundo o narrador, restringia-se a um "*modus* de focar", isto é, "olhar não-vendo": "sem ver o que, em 'meu' rosto, não passava de *reliquat* bestial." (RD26, pp. 124-125)

Além do "*fácies*" de determinado bicho (cf. a filosofia de Lavater), outras máscaras compõem o rosto dos homens, segundo o narrador, as quais precisam todas ser eliminadas, a custas de o homem viver eternamente na ilusão de *ver-se sem saber-se o quê*! As máscaras eram compostas de elementos, como o hereditário – "as parecenças com os pais e avós (...), um lastro evolutivo residual." (RD27, p. 125) – e aqueles decorrentes do "contágio das paixões", "das desordenadas pressões psicológicas transitórias"; além de outros que materializam "idéias e sugestões de outrem" e os "efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura" (cf. p. 125). Assim, o narrador coloca em xeque o estereótipo segundo o qual o homem é constituído de máscaras, com as quais ele encena as "cenas" que supostamente compõem a vida, destinadas a sua atuação.

Tal exercício atordoara o narrador, a ponto de ele abandonar o experimento por algum tempo, a título de prudência. Depois de meses sem olhar em espelho algum, em um determinado dia, o narrador protagoniza a experiência radical, extensão extrema da experiência que vivenciara no lavatório público. Picado novamente pela curiosidade, afirma ele, ao encarar um espelho novamente, ele nada vê, mas tão-somente:

> (...) o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. **Eu não tinha formas, rosto?** Apalpei-me, em muito. Mas, **o invisto**. **O ficto**. **O sem evidência física.** Eu era – **o transparente contemplador?**... Tirei-me. Aturdi-me (...). E, o que tomadamente me estarreceu: **eu não via os meus olhos.** No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (RD28, p. 126; destaque meu)

O narrador, dessa forma, ao crer retirada todas as máscaras, depara-se diante do espelho com o nada, sem sequer irrisório espelhamento, reconhecendo-se equivalente ao

invisto, ao **sem evidência**, o **transparente contemplador;** totalmente desfigurado, ele se estarrece em face à radical constatação:

> (...) **não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado?** Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? **Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho** – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? **Seríamos** não muito mais que as crianças – **o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória.** (RD29, p. 126; destaque meu)

O narrador, aqui, parece revelar o que a aplicação de seu método produziu a partir da imagem inicialmente refletida nos espelhos do lavatório público. O dessecamento de seu rosto – pelo processo de eliminação das inúmeras máscaras que o constituíam, escondendo a sua essência – não revela, porém, resíduo ou resto algum, o que ele esperava encontrar como suposto "eu" possuidor de um centro em torno do qual sua existência seria garantida: sua essência. Ao contrário, isso que se lhe apresentava como supostas máscaras a iludir e despistar a visão revela-se, na verdade, constitutivo desse "eu", isto é, imprescindível ao ser, sem, contudo, com elas confundível. Tal experiência faz romper para o narrador o estereótipo de que o homem é possuidor de uma essência original e apreensível – ele mesmo diz "o espelho, são muitos" (cf. RD11 acima), o que pode ser compreendido como uma metáfora da condição do homem como um outro-de-si-mesmo. Como homem, na verdade, o narrador reconhece-se ao mesmo tempo como unidade e como dispersão: sua imagem apreensível no espelho – **meu rosto** (cf. RD30, abaixo) – aponta para outra imagem, esta invisível e radicalmente presente, embora desconhecida – **um rosto** (idem). É o que parece constatar anos depois, ao desafiar mais uma vez a reflexão de um espelho:

> Pois foi que, mais tarde, anos, (...) de novo me defrontei – não rosto a rosto. **O espelho mostrou-me**. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. (...) **Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?** (...) São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. (...) **Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto**; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas **o ainda-nem-rosto** – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... **E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só**. (...) (RD30, p. 127; destaque meu)

Esse jogo estabelecido no nível do discursivo, operado via esses dois sintagmas nominais "meu rosto" e "um rosto", denuncia a incompletude e o decentramento do narrador, cujo movimento oscila entre, de um lado, reconhecer-se a ponto de identificar o seu rosto, o que fica marcado com o pronome possessivo em 1ª pessoa ("meu") e, de outro lado, não se reconhecer, a ponto de se ver indeterminado, incompleto na imagem gerada pelo espelho, o que fica marcado pelo uso do artigo indeterminado "um".

Com efeito, à medida que a luz passa a incidir novamente sobre o narrador, garantindo-lhe reflexão no espelho, ele passa a identificar novamente algo que ele reconhece como seu, o seu rosto, ou, de forma poética, o **ainda-nem-rosto**, metáfora para a constatação conclusiva que a experiência lhe permite produzir, qual seja, "será este nosso desengonço e mundo o plano – interseção de planos – onde se completam de fazer as almas?"; "Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?" (RD31, p. 128).

Ou seja, o **ainda-sem-rosto** metaforiza o processo pelo qual passa o narrador diante do espelho, ora vendo-se figurado; ora completamente desfigurado, avesso de si mesmo; ora, ainda, vendo-se como vazio, o nada, "des-almado"; ora, por fim, com rosto, ou semi-rosto, ou um *rosto-em-permanente-construção*. Esse processo marca o passo de outro processo sem fim, o da constituição do próprio homem – puro mistério, cujos primórdio e desfecho se lhe apresentam como desconhecidos; e cujo funcionamento lhe impõe o devir como condição de *ser* e *existir*. O rosto, a alma constituem-se na ordem do devir. Daí a possibilidade de, diante do espelho, o *ser* deixar de *ser*, *existir*, pois o que a imagem reflete pode ser o movimento de transição que marca o processo em que o sujeito advém como tal, em que o homem se constitui como tal. Da mesma forma, o que o espelho reflete pode ser o movimento dos sentidos que o homem reconhece como os elementos componentes de sua própria verdade. O que o espelho pode refletir, dessa forma, é o próprio intervalo, a lacuna – "E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, **no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar**, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes." (RD32, p. 125) –, espaço de constituição do homem, do sujeito, do mistério que é a vida, cuja essência, por sua vez, parece diluída na radicalidade do *não saber sobre isso*, pressuposto que opera de modo a determinar o processo de constituição desse sujeito, do homem, da vida, assim: como surpresa.

O **ainda-sem-rosto**, nesse sentido, enquanto significante, rememora o processo em que Sionésio, em "Substância", precipita como um *outro-de-si-mesmo*, condição em que interior e exterior, direito e avesso não se dissociam, constituindo, pela via da contradição

e do paradoxo o campo do *ser-existir-fazer sentido*. Portanto, a experiência diante do espelho – relatada pelo narrador-personagem, cuja palavra sempre supõe como constitutiva a presença da alteridade, ainda que pela via representativa de um interlocutor materializado na narrativa por meio da ação do narrador que *diz* – instaura a constatação da vida reconhecida como um mistério, um milagre cuja chave decifradora parece não caber ao homem alcançar, encontrar... nem mesmo seria ele capaz de construí-la, a não ser pelo trilhamento pautado pelo *insabido de ser*. Ou seja, a experiência diante do espelho revela ao narrador o fato-milagre, o fato-mistério, qual seja, o de que o homem não se faz pronto, oriundo de uma suposta essência a ele inerente; não há, para ele, possibilidade de completude. Há nesse rosto máscaras provisórias que preenchem as lacunas que o constituem; daí o monstro passível de vir à tona. O trilhamento operado pela condição de ser coloca o narrador diante de um questionamento que não se quer e não se pode respondido: "— '*Você chegou a existir?*'" (RD33, p. 128).

Diante do espelho, diante do mostro, do vazio, do rosto familiar, o narrador experiencia algo da verdade da existência humana que aponta para sua incompletude e inconstância: a face especular, ao captar a luz que incide sobre os objetos, sobre os homens mostra uma imagem refletida que é insuficiente para produzir equivalência entre o objeto e sua reflexão no espelho, já que, ao incidir sobre a face especular, a luz também é refratada, distorcendo assim a imagem a ser produzida supostamente fiel ao objeto. Esse jogo especular abordado e descrito pelo narrador, em função de uma experiência a ele particular, parece corresponder à metáfora da própria condição psíquica do homem, que produz, à revelia da imagem presente na face do espelho, uma valoração singular daquilo que vê ali refletido.

Assim se dá a escrita híbrida da estampilustrada estória "O espelho", assim como a de SSMSF e a de "Substância" (analisada na seqüência), todas cumprindo função, ao que parece, de registrar "o mistério", "o milagre" que é a condição de *estar-no-mundo*, da perspectiva humana. As estampilustradas estórias, jogando com o V e o NV, mantêm, dessa forma, um modo cifrado de apresentação do tema, bem de acordo com o que é próprio ao enigma, aquele para o qual não há chave-solução. Isso se dá tanto no âmbito do pictograma, verdadeira fórmula de caracteres não-verbais que transmite uma pergunta sem resposta; quanto no âmbito da estória verbal, cujo fecho se apresenta sob fórmulas construídas sob base V, as quais, no entanto, abrem também para o impreciso próprio ao instante pinçado no meio do infinito, sem contornos de começo, nem fim: "surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram."

(p. 119); "reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. (...) Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo" (idem); "é de fenômenos sutis que estamos tratando" (p. 120); "sobreabriam-se-me enigmas" (p. 123) e "são coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto" (p. 127).

1.4. "SUBSTÂNCIA": (RE)FORMULAÇÃO ESTEREOTÍPICA DA IMUTABILIDADE DO SER – O AMOR TRANSFORMADOR DO *ESTAR-NO-MUNDO*

Quanto à estampilustrada estória "Substância", 19ª a compor o volume PE, o suporte *teia* pode ser apresentado com uma configuração como a do quadro disposto na página seguinte.

Com base em RD1, título da estampilustrada estória, não me parece possível identificar referente único explícito para o termo "substância", uma vez que se trata de um termo "genérico", no sentido de que este pode designar diversos referentes possíveis. No contraste com os demais elementos do suporte, entretanto, "substância" parece poder referir tanto o polvilho, quanto o amor, ou a própria personagem Maria Exita; ou, ainda, algo que não se sabe o que é, mas que constitui o homem, permitindo-lhe transformar o seu entorno e a si mesmo.

Desse modo, considero que o título não é explicado por alguma referência à estória verbal e/ou ao pictograma; ele mantém em aberto a significação do termo "substância" e, também, o enredo a ser disposto tanto sob a forma da narrativa verbal, quanto da narrativa não-verbal. Compreendo, nesse sentido, que uma valoração do termo só pode ser dada no âmbito de uma interpretação particular, sustentada, entretanto, no jogo articulado em relação aos demais elementos do suporte *teia*.

Os dois recortes discursivos selecionados (cf. RD2 e RD3, no quadro referente ao suporte *teia*, abaixo), transcritos dos primeiro e último parágrafos do conto, respectivamente, seriam suficientes para traduzir o enredo de "Substância": um conto de amor que revela a trajetória que une as personagens principais do conto, Sionésio e Maria Exita. No entanto, compreendo esse primeiro parágrafo como uma síntese do que se desenrola ao longo de toda a narrativa. Uma narrativa que aparentemente tem como fecho o tradicional "final feliz" dos contos de fada: Sionésio e Maria Exita unem-se, se amam e vivem "felizes para sempre", conforme parecem sugerir RD2 e RD3. No entanto, tal final é

apenas aparente, já que o homem está sob as limitações da contingência do *estar-no-mundo*, tendo que lidar com este fato intransponível.

Suporte *teia* para "Substância"

T **(*Título*) RD1**	"Substância"
E **(*Estória*) RD2 e RD3 (por exemplo)**	RD2: "Sim, na roça **o polvilho** se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, **para assentar, no fundo** da água e leite, azulosa – **o amido – puro, limpo, feito surpresa**. **Chamava-se Maria Exita**. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa, ali, a notara: **ela, flor**. **Não lembrava a menina, feiosinha**, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na fazenda. **Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava**, também podia ter sido no tanto-e-tanto. Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro **reparar em transformações**." (ROSA, J. G, "Substância", p. 205; destaque meu) RD3: "Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (...) E seu coração se levantou. — *"Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?"* Disse, e viu. **O polvilho, coisa sem fim**. Ela tinha respondido: — *"Vou, demais."* Desatou um sorriso. (...) Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o **não-fato**, o **não-tempo**, silêncio em sua imaginação. **Só o um-e-outra**, **um em-si-juntos**, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. **Alvor**. Avançavam, parados, **dentro da luz**, como se fosse no dia de Todos os Pássaros." (idem, p. 212; destaque meu) RD5, RD6…, etc
IA **(*Ilustração*) RD4**	

Quadro 4: Configuração possível do suporte *teia* para a estampilustrada "Substância".

Com efeito, ao observar ambos os recortes, infiro uma entre as possíveis temáticas em "Substância", qual seja, o tema da transformação que surpreende e que não cessa de operar sobre o homem. O termo "surpreendente" que utilizo para qualificar essa história de amor refere essa substância própria à vida, que é, a meu ver, aquilo que a torna capaz de

maravilhar e, ao mesmo tempo, saltear o homem, conduzindo-o à condição permanente de sempre-diferente-a-si-mesmo, sobretudo, pela via da relação a ele inescapável com a contingência do *estar-no-mundo* e com a alteridade que o constitui.

Por um lado, uma das formas de o homem (se) transformar é pela via do amor, imajado sob a forma das coordenadas que o próprio narrador apresenta: o **não-fato**, o **não-tempo**, o **Só o um-e-outra**, o **um em-si-juntos**, o **viver em ponto sem parar, coraçãomente**, o **Alvor**. Aforismo excessivamente romântico ou não, considero o amor como uma possível representação propícia à operação da transformação sobre o homem. Por outro lado, esses dois recortes (RD2 e RD3) permitem que façamos uma associação entre a "substância" e sua propriedade: a de precipitar, como surpresa, após a realização de dado processo – como aquele que transforma a mandioca em polvilho: "sim, na roça **o polvilho** se faz a coisa alva: (...) Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, **para assentar, no fundo** da água e leite, azulosa – **o amido – puro, limpo, feito surpresa**." (cf. RD2; destaque meu)

O que precipita faz alusão ao polvilho, que resta após o trabalho sobre os duros blocos de mandioca. A meu ver, essa alusão designa um procedimento metafórico que explicita, por sua vez, como se dá o processo de transformação que produz como resultado o ser humano enquanto um precipitado de si mesmo. Processo a ele inescapável e impulsionado pela ação da presença do sentimento de amor. O amor, ali, parece, dessa forma, representar a substância responsável por essa purificação do ser humano, que o surpreende, dado a radicalidade de sua presença e dos efeitos que ela produz: o de torná-lo um-outro-de-si-mesmo. Nas palavras do narrador, "sem se dar idéia, a surpresa se via formada" (cf. RD2).

Infiro, desse modo, que o argumento trabalhado no conto seria o de que o homem se purifica à medida que é capaz de amar; amor que, ao se precipitar, faz precipitar outro homem, puro, alvo. "Assim; mas era também o exato, grande, **o repentino amor** – o acima." (cf. RD3) –, fazendo Sionésio e Maria Exita desejarem se tornar "um em-si-juntos". Esse amor, assim sugere a narrativa, nasce e arrebata Sionésio, não sem ele muito resistir. Ao longo da estória, o narrador – que, diferentemente das duas estampilustradas estórias analisadas anteriormente, não é personagem, mas um observador aparentemente onisciente e onipresente – delineia esse movimento que marca a trajetória da personagem masculina, Sionésio, hesitando em se precipitar-purificar pela via do amor; o que parece advir do medo e sofrimento que também constituem, inevitavelmente, como efeitos colaterais, qualquer processo de mudança.

Nesse sentido, não me parece mero acaso a ambigüidade produzida a partir do segundo nome de Maria Exita, cuja sonoridade rememora o verbo *hesitar* (vacilar; ficar irresoluto); e também o substantivo *exitância*, que significa radiância (aquilo que possui brilho ou luminosidade interna, própria). Ou, ainda, o substantivo *êxito*, comumente usado para designar aquilo que aparece como conseqüência, efeito de sucesso. Por outro lado, a leitura do "x" de Exita como "xc" ou "c" rememora o verbo *excitar*, o que produziria Maria E***xc***ita, reforçando a equivocidade a que o nome da personagem pode referir. Com isso, posso afirmar que, diante de Maria Exita, Sionésio hesita, pois não fazê-lo implica ignorar o sofrimento compulsório de enfrentar o desconhecido, aqui, a meu ver, representado pela luminosidade – do polvilho ao irradiar a luz do sol; metáfora-metonímica da luminosidade de Maria Exita, que irradia a própria luz tradutora de sua beleza-pureza. Luz que cega, isto é, atravessa, pulverizando a certeza com que, aparentemente, Sionésio controlava a vida da roça de Samburá e a dele próprio. Ao mesmo tempo em que faz hesitar, Maria Exita parece produzir o efeito contrário em Sionésio, excitando-o a *dar um passo a frente*, cedendo, então, ao amor[93].

Ao longo da estória é possível percorrer o trajeto do conflito de Sionésio perante a incerteza que representa Maria Exita, o que o impede, inclusive, de antecipar o convite que faz a ela de a ele ela se juntar: "— '*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?'* (...) Ela tinha respondido: — '*Vou, demais'.*", conforme RD3. Para Sionésio, Maria Exita representava uma incerteza, potencial surpresa: estaria ela desgraçada pelos infortúnios familiares? Condenada à vida curta por herdar a lepra do pai? – "Resguardavam a seus graves de sangue. Temiam a herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam a algum dos assassinos, os irmãos (...)" (RD5, p. 209). Seria ela requerida por algum parente ainda vivente? – "Escutou que dela falassem: — '*Se não é que, no que não espera, a mãe ainda amanhece por ela... Ou a senhora madrinha...'* Salteou-se." (RD6, p. 210) Seria ele dela merecedor? Aceitaria ela um pedido seu de casamento? – "*'Se outros a quisessem, se ela já gostasse de alguém?'* — as asas dessa cisma o saltearam." (RD7, p. 208). Permaneceria ela bela e alva para sempre?

> *Seria ela igual à mãe?* — surpreendeu-se mais. *Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença?* — o horror daquilo o sacudia. (RD8, p. 211).

[93] Ainda sobre o nome da personagem Maria Exita, confira Pacheco (2006, p. 166).

O processo que transforma Sionésio, fazendo-o ascender, pela via do amor por Maria Exita, pode ser descrito a partir deste outro recorte (RD9), em que é possível pontuar Sionésio inicialmente comparado a um duro e rústico bloco de mandioca, que é, ao longo da narrativa, destroçado pelo amor; é assim tocado, desta feita, pela alvura do polvilho.

> Saíra da festa em começo, dada mal sua presença; pois a vida não lhe deixava cortar pelo sono: era um espreguiçar-se ao adormecer, para poupar tempo no despertar. Para a azáfama – de farinha e polvilho. (...) **Nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual.** (pp. 205, 206)
> (...) Prazer era ver, aberto, sob o fim do sol, o mandiocal de verdes mãos. Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam. **Agora, porém, uma fadiga. O ensimesmo.** Sua sela se coçava de uso, aqui a borraina aparecendo; tantas coisas a renovar, e ele sem sequer o tempo. (p. 206).
> O quieto completo, na Samburá, no domingo (...). (p. 207)
> **Sionésio nem entendia. Somente era bom, a saber feliz**, apesar dos ásperos. Ela – que dependendo só de um aceno. Se é que ele não se portava alorpado, nos rodeios de um caramujo; **estava amando mais ou menos.** (p. 208)
> **Sionésio passara a freqüentar nas festas, princípios a fins.** Não que dançasse; desgostava-o aquilo, a folgazarra. **Ficava de lá, de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta.** (...) Sem embargo de que, ele, a queria, para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente. (p. 209)
> **As muitas semanas castigavam-no, amiúde nem conseguia dormir, o que era ele mesmo contra ele mesmo, consumição de paixão, romance feito.** (p. 210)
> A hora era de nada e tanto; e ela era sempre a espera. **Afoito, ele lhe perguntou: — *"Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?"*** — falando-lhe de muito coração. — "***Só se for já...***" (...) A alumiada surpresa. (p. 211)
> (RD9; destaques meus)

Em RD9, a narrativa é organizada pautada na alternância entre diferentes referências à temporalidade verbal – futuro do pretérito (teria), alternado com o Pretérito Imperfeito (entendia; coçava; ficava), o Mais-que-Perfeito (passara) e o Perfeito (perguntou); fazendo contraponto com a marcação dêitica apontando para um tempo de enunciação presente que refere a narração (agora). Esse movimento construído via forma verbal marca a trajetória de transformação de Sionésio, que passa a ser incomodado por uma fadiga; esta o obriga a reconhecer que sente afeto por Maria Exita – "estava amando-a mais ou menos"! Se antes ele não se reservava tempo para os folguedos, na Samburá, à medida que o amor por Maria Exita nele cresce, ele passa a freqüentar as festas com a intenção de admirá-la e guardá-la. Até que, afoito e castigado por não conseguir dormir, consumido de paixão, cessa de hesitar: interpela Maria Exita sobre a possibilidade de os dois nunca mais precisarem de se separar (cf. RD3).

Nesse sentido, faço notar o processo de (re)formulação que, ao mesmo tempo, reproduz e rompe com (desloca) o estereótipo do homem sertanejo, caipira, supostamente

abrutalhado pela rudeza do seu meio (à exemplo de Sorôco em "Sorôco, sua mãe e sua filha"), e agudamente avesso à mudança; que, no entanto, assim como pretenso ao homem cosmopolita (urbano), passa também a revelar certa sensibilidade para identificar e deixar-se tocar pelo amor; e, dessa maneira, transformar a si mesmo e o seu entorno.

Já, em relação à Maria Exita, compreendo-a, enquanto personagem, construída como representação, como metáfora e metonímia do próprio amor. Amor também referido, via mecanismos de metáfora e metonímia, pela substância polvilho: "substância" que representa o *ser* precipitado, porque já transformado, puro e alvo. Isso é marcado na narrativa, conforme RD2, pelo deslocamento do referente anafórico do verbo "chamar", da seguinte forma: "(...) na roça **o polvilho** se faz a coisa alva (...). Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, **para assentar, no fundo** (...) **o amido – puro, limpo, feito surpresa**. **Chamava-se Maria Exita**. (...)" Neste caso, o deslocamento do suposto referente do verbo "chamar", ali o amido ou o polvilho, produz um efeito de equivalência entre este referente anafórico e o nome Maria Exita, subordinado ao verbo pronominal "chamar" – *o polvilho ou o amido chamava-se Maria Exita*. Esse deslocamento do referente é permitido pela justaposição dos enunciados, destacados de RD2.

Desse modo, o processo de transformação que enreda a construção da personagem feminina Maria Exita – que precipita enquanto flor, "feito surpresa", como num passe de mágica: "**Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava**, também podia ter sido **no tanto-e-tanto**." (cf. RD2) – parece funcionar semelhantemente ao processo que transforma os pesados blocos de mandioca em polvilho, que precipita alvo, puro, claro e sem fim. Trata-se – ao que parece – da ascensão da personagem[94] por meio da lida com o polvilho, a partir da qual ela se purifica, embelezando-se, diferentemente do que costuma ocorrer com quem lida com tal tarefa – o polvilho, neste caso, substância que se extrai dos blocos de mandioca, quebrados à mão nas lajes de uma pedreira, em Samburá, comumente fere os olhos dos trabalhadores. Contudo, em Maria Exita, o efeito do polvilho é inverso: o de aflorar sua beleza, conhecimento e encantamento.

Abordar a transformação do homem, como ocorre com Sionésio e Maria Exita, seja pela via do trabalho árduo ou do amor, implica, no caso de Rosa, incluir a processo social

[94] Tanto Pacheco (2006) quanto Benedito Nunes (1991) discorrem a respeito desse efeito transformador da substância polvilho sobre a personagem Maria Exita. No entanto, o fazem a partir de uma perspectiva mítica/mística, fazendo alusão à alquimia, que simboliza a purificação.

no fazer literário, e o leitor na elaboração de uma interpretação relativa às práticas sociais, o que parece estar em consonância com o que Rosa afirma, em conversa com Lorenz (1979, op. cit.): "retornei à 'saga', à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida (...)".

Com base no que acabo de considerar, posso afirmar que o que precipita é o próprio sujeito, *assim: de repente, como surpresa*, resultado desse processo de transformação. Nesse sentido, os dois momentos – inicial e final – do conto tornam-se representativos do processo de transformação dessas personagens pelo amor, cumprindo trajetórias distintas de transformação, que, no entanto, as conduzem à união afetiva. Eis o drama, a meu ver, tematizado pela via da função de autoria, qual seja, o de o sujeito ver-se na situação de não poder escapar à dor e à angústia causadas pela inalienável condição de ser, isto é, a de não ser o mesmo sempre, tendo sua suposta unidade esfacelada, ante a inconstância da vida. Essa característica própria ao sujeito é que parece ser recuperada pela função-autor, sendo considerada como parte constitutiva da composição da personagem, cujo estereótipo aparentemente estabilizado é deslocado, de modo a comportar tal traço: o sertanejo brutalhudo não escapa ao esfacelamento de sua unidade; ao mesmo tempo que aparenta rude, mostra-se capaz de se apaixonar, de amar; enfim, desejar, pois esta é a sua condição no mundo, a de sujeito em demanda de afeto; condição que o obriga a transformar(se).

Decorre disso, a meu ver, considerar que "substância" funciona na narrativa como uma metáfora da condição humana: substância que se precipita sobre outra substância. Substância passível e fadada à transformação, na tensão entre vida e morte; êxito e fracasso; amor e solidão; prazer e sofrimento; acrescento: *estar só* e *estar* ***um em-si-juntos!*** O polvilho parece encarnar, dessa forma, a representação metonímica dessa substância; precipitado imaculado e depurado que sintetiza o "sem fim" de ser homem, ser sujeito no mundo. Paralelamente, precipitado que faz alusão ao amor alvo, puro, claro, implacável e certo, que nasce e arrebata Maria Exita e Sionésio "coraçãomente"!

Por conseguinte, "Substância" também metaforiza a condição daquilo que tem vida, como dito, passível e fadado a transformação: ocorre também com a terra de Samburá, fazenda herdada por Sionésio, dado a morte do pai; em cuja terra "outro cultivo não vingava" (p. 206), senão aquele que produzia abençoada substância. O próprio Sionésio deixara, por sua vez, de ser aquele moço de "madraça visagem" (idem), um vadio preguiçoso, para assumir a responsabilidade de tocar os trabalhos do fabrico do polvilho, chegando a se deixar absorver quase que completamente por isso.

A "substância" resulta, dessa maneira, da operação mágica que permite obter alvura de matéria bruta. Substância que refere o amor que precipita de homens e mulheres fortes e resistentes, a lidar com o avio da farinha, com o dia-a-dia. Síntese, por outro lado, disso que é capaz de unir as duas personagens, Sionésio e Maria Exita, em laço de amor.

O polvilho "substância", desse modo, parece fazer funcionar, dado a sua alvura e pureza, a construção, via mecanismos enunciativos de metáfora e metonímia, da verdadeira substância pura, alva e transformadora, o amor. Eis aí, a meu ver, a (re)formulação estereotípica, via palavra escrita, deslocando o estereótipo do ser imutável, bruto ("pau que nasce torto, morre torto"), por operação de uma função-autor que traz para a composição da condição humana do homem a existência da magia, do milagre, do mistério: a existência de uma "substância" encantada e enigmática, responsável por determinar, de forma irrevogável, o curso do homem – o curso que o inscreve num permanente e implacável processo de transformação. Assim é que o estereótipo do sertanejo rude, resistente à mudança, é deslocado, passando a comportar, contraditoriamente, a sensibilidade e a carência de afeto.

Essa reformulação, ao mesmo tempo, desloca o caráter abstrato geralmente atribuído ao sentimento de amor para, pela via de um procedimento parafrástico, com recurso aos mecanismos de metáfora e metonímia permitidos pela língua, materializá-lo sob o título de "substância"; esta passa a assumir ora uma referência à substância polvilho, ora à personagem Maria Exita. Dessa forma, a (re)formulação estereotípica funciona no conto – tendo como referência a narrativa verbal – de forma a colocar em xeque o caráter *permanente, imutável* e *sob controle* da vida pelo homem.

Até aqui, privilegiei tratar o modo como o tema da transformação do homem, inclusive pelo amor, parece ser trabalhado em "Substância", pela via da linguagem verbal, isto é, pela via da palavra, que sempre falha ao pretender colocar sobre o seu escopo o todo, o "tudo dizer". Ao se dizer – e isso é um pressuposto – sempre se diz mais (há a produção de um resto); sem, no entanto, ser possível evitar que, ao mesmo tempo, haja a produção da falta (algo não se pode dizer, pela via da linguagem).

No conto, o movimento dinâmico que transcreve a metáfora da transformação da substância contraditória – assim concebida, a meu ver, por ser ao mesmo tempo provisória e permanente; e que está, por isso, em constante transformação – é possível de ser mapeado ao longo da narrativa construída sobre a materialidade verbal; porém, não parece estar registrado no pictograma reproduzido abaixo (Fig. 12), dado a aparente estaticidade conferível ao quadro.

Ilustração Indicial de "Substância"

Fig. 12: ilustração indicial da estampilustrada "Substância", 19º conto de PE. (ROSA, J. G., 2001, p. 236; reprodução adaptada).

Como afirmei anteriormente, o que é próprio ao pictograma, por excelência, é o mostrar e, por isso, diferentemente da *palavra em curso*, o que é possível notar ali é o que é. Ao mostrar, contudo, o pictograma também diz, logo, permite a (re)invenção de uma narrativa, cujo título já é sabido "Substância". Ou seja, no pictograma, especificamente em relação ao conto "Substância", o pictograma narra não necessariamente as fazes ou o percurso de um processo de transformação de um estado de coisas, de personagens que alinhavam, por verossimilhança, a vida humana; mas como e o que esses elementos são.

A dinâmica do desenho estaria, portanto, no fato de ele "estabilizar" um ponto de vista sobre esses elementos, transcrito e traduzido com recurso a matéria significante de outra natureza linguageira, a pictórica. Para falar do pictograma, contudo, não há outro recurso senão apelar para a própria linguagem e, assim, tentar produzir, para ele, uma possível interpretação. Sendo assim, no campo do V, a narrativa aponta para a transformação enquanto acontecimento registrado e narrado. No campo do NV, visto como outra forma narrativa, privilegia-se o mostrar o fato registrado e narrado enquanto tal, sintetizando a estabilização de um ponto de vista. Contudo, esse fato mostrado corresponde, na minha maneira de compreender, a outra narração, outra estória, também intitulada "Substância"; narrada, entretanto, sobre outra base material, produzindo, por isso, como conseqüência, outra narrativa, que reporta o leitor a outros sentidos, e sobre a qual é possível operar interpretações.

Dessa forma, o que vejo no pictograma corresponde a um modo de contar uma história, utilizando-se de formas, traços, linha, símbolos e outros caracteres em alternância com espaços em branco, ao longo da extensão que o próprio desenho delimita. Essa instância NV de narração não parece ter validade para explicar e/ou traduzir o que é narrado pela escrita verbal. Nesse sentido, o contrário também não seria válido, ou seja,

encontrar na narrativa escrita explicação ou tradução para o pictograma "Substância". Ao contrário, o pictograma aponta para o não-fechamento da prática narrativa que compõe o conto, sendo este composto por no mínimo três níveis narrativos, ancorados no suporte *teia*, isto é, *t*ítulo-*e*stória-*i*lustr*a*ção. A partir da ilustração criptográfica, parece-me autorizado dizer que a significação das estampilustradas estórias se abre, a exemplo do que ocorre em "Substância" e nas estampilustradas estórias analisadas anteriormente (SSMSF e "O espelho").

Como disse, no âmbito do pictograma, a narrativa se desenrola na instância da mostração, que, por sua vez, sustenta também o seu dizer. Mostra-se, nesse sentido, o que é, de certo modo, em um dado instante – fotografia do que é pinçado no infinito. A ausência de moldura a demarcar o perímetro do pictograma exige revisão da idéia de que é possível enquadrar e capturar a efemeridade dos acontecimentos que circunscrevem o estado de *ser-e-estar* no mundo, já que algo excede e transborda. O pictograma, portanto, mostra, sem, contudo, retratar pura e simplesmente um ponto de vista, um modo de ler tal efemeridade. Daí julgar possível ler ali certo efeito especular, tanto em relação à estória verbal, quanto em relação aos acontecimentos no mundo: assim como um espelho, o pictograma não só reflete como também refrata aquilo que se lhe apresenta enquanto objeto – sua contraface.

Esse transbordamento que representa a impossibilidade de conter o resto que constitui o pictograma obriga o leitor a se reportar a um fora do pictograma, o que parece estar reforçado pela presença, nas duas extremidades, direita e esquerda, respectivamente, os símbolos comumente designativos das noções de infinito e feminino; o que sugere um *para além* do que está ali *literalmente* sendo mostrado. O pontilhado que, a meu ver, define um eixo horizontal para o pictograma parece funcionar como um recurso que resgata ao quadro sua dinamicidade e movimento; reportando, mais uma vez, a um *para além* do pictograma. O pontilhado funciona ali, ao rememorar o traço do horizonte, imprimindo ao quadro sutil perspectiva, fazendo-o ganhar certa profundidade.

A escrita criptográfica, dado a especificidade de sua materialidade, projeta coordenadas a partir das quais é possível enredar novos fios narrativos, via linguagem, ao descrever/dizer o que é apenas e tão-somente mostrado via pictograma. Noutras palavras, o fato de o pictograma mostrar é o que sustenta o seu dizer, a sua narrativa potencial.

Contudo, não me parece possível reconhecer no pictograma a trajetória percorrida pelas personagens do conto, que é delineada via estória verbal. Noutras palavras, o leitor diante das PE vê-se convidado a se apropriar da linguagem para interpretar o pictograma,

decifrando-o e cifrando-o, concomitantemente, de forma a produzir outra história, já marcadamente distinta, pela via da subjetividade, da estória verbal correspondente ao conto.

Posso descrever o que se apresenta ao longo da extensão que delimita o pictograma como figuras estilizadas de um homem e uma mulher a se darem as mãos, dispostos no centro do retângulo imaginário que contorna o pictograma; essa aliança parece gozar da concessão do sol, que brilha distante, num ponto fixo do horizonte demarcado pelo pontilhado, mas ao mesmo tempo suficientemente intenso – impressão conseguida em função de seu tamanho proporcional em relação ao todo do quadro – para iluminar o casal assim disposto. O que vejo ali parece ser o coroamento da união entre Sionésio e Maria Exita, julgando pelos traços que rememoram as representações pictóricas tradicionais do sol, ou da luz, ou, ainda, do objeto que recebe iluminação, "encantamento". O mesmo sol que banha a terra, presumível presente no pictograma (a Samburá?), e atordoa as vistas da gente ao ser refletido pela alvura do puro polvilho, que cega, ilumina e traz o calor; assim como o amor.

Além disso, a presença dos símbolos tradicionalmente reconhecidos como "infinito" e "feminino", sugerem que o que é mostrado é, com efeito, da ordem de um *não-é-assim-sempre*; ou seja, o que é mostrado ao leitor é a condição de vida inescapável ao homem: o (se)transformar sempre (infinitamente). O símbolo do infinito, disposto na extremidade esquerda do pictograma, parece suficiente para sustentar tal interpretação. É assim que, a meu ver, reformula-se, na instância da forma material pictórica, o estereótipo de uma "substância" motora desse movimento de transformação ao qual o homem não escapa, permitindo-lhe ascender, ou seja, purificar-se, pela via do não-todo, ali referido, ao que parece, pelo símbolo do feminino, disposto na extremidade direita do pictograma.

Nesse sentido, posso afirmar que a criptografia "protege" as estampilustradas estórias de interpretações que reportem a um fechamento narrativo e, por conseguinte, à possibilidade de um fechamento interpretativo.

Assevero, portanto, que é pela via da estrutura feminina, do não-todo, da *hesitação*, que o campo das certezas – sobre as quais Sionésio tenta costurar o seu entorno e também é costurado – é desestabilizado; a estrutura feminina parece representar o furo na estrutura de completude "sem fim" sugerida pelo infinito; é ela, desse modo, que determina um ponto de basta para tal funcionamento, marcadamente imaginário, por isso, próprio ao estereótipo. Dessa forma, pela via do feminino é que se produz a ascensão do masculino – Sionésio. Neste caso, a estrutura masculina, representada em Sionésio, como tal marcada

pela regularidade, segurança, estabilidade, contrapõe-se à estrutura feminina, representada pela alvura de Maria Exita, marcada pela instabilidade e incerteza – no pictograma isso parece estar representado pelo símbolo do feminino, na extremidade à direita, imagem especular, que reproduz e distorce, funcionando como contraface em relação à significação que o símbolo do infinito pode produzir: instaura-se assim um paradoxo, o do efêmero que é também permanente. Isto é, em função de estar sempre em demanda de afeto, a condição do homem é a de se transformar insistentemente; transformação que é vivida de forma efêmera, descontínua e sob o domínio do insabido.

Imajar esse funcionamento parece possível, se considero uma projeção especular para a leitura do pictograma. Ou seja, tomado o ponto central da ilustração, onde é possível localizar a representação estilizada de um casal, compreendo o símbolo do infinito numa relação especular – reflete e distorce ao mesmo tempo – com o símbolo do feminino; o que sustentaria minha afirmação de que o campo da incerteza (campo feminino) desestabiliza o campo da certeza (campo do infinito), produzindo, contudo, o equilíbrio necessário à precipitação do sujeito, do ser – como uma surpresa; pois ali já-está-sempre; aparecendo, porém, somente quando se faz notar. É nesse sentido que Sionésio, por exemplo, consegue amar, à medida que sua estrutura cede, reconhecendo como parte de si a "substância" pura e os efeitos que ela produz – a transformação. "Substância" que, como o sol de todos os dias, como se todo dia fosse "dia de Todos os Pássaros", "ilumina" permanentemente o homem no mundo; sem deixar, ao mesmo tempo, de lhe "ofuscar" a trajetória.

Ao olhar para o pictograma pergunto: em que ele refere o termo ou o título "Substância"? O que parece ser um pontilhado marcando a extensão horizontal da ilustração representaria o polvilho? Ou os duros blocos de mandioca? Ao olhar novamente para a ilustração, talvez possa dizer que, tendo em mente a referência ao título que circunscreve e, por isso, delimita a abrangência da significação do conto, talvez a substância pudesse ser compreendida como da ordem do desconhecido, da ordem do desejo – desejo de amor, de amar?; mas cuja natureza ratifica a propriedade e a função de fazer unir, com destino à condição de "sem fim" do infinito ∞. Ou o "sem fim" desse algo a que nunca se chega – posso fazer referência, neste caso ao Absoluto, ao Amor, à Alvura, à Angústia, ao Estar-no-Mundo.

Em suma, a meu ver, o pictograma que compõe a estampilustrada rosiana pode ser concebido como uma reunião de metáforas imagéticas a demandarem interpretação; ela rememora caracteres como o brilho, a luz, o sol, a união, o afeto (amor) eterno, o infinito, todos, enfim, parecem referir o amor puro, substância que une Sionésio a Maria Exita em

Samburá. A "substância" de que trata o conto parece ser, de fato, da ordem do insabido. Ela é. E age; transformando os homens e seus entornos. É o que o conto parece significar. Desconhecida, por isso, essa substância é temida, pois sua ação, propriedade e função fazem do destino e da sina mistérios "sem fim". Daí Sionésio, embora ouvindo que Maria Exita tinha vontade de "confirmar o rumo de sua vida", ainda assim hesita, dando ouvidos aos pensamentos atormentantes.

Sionésio, contudo, não resiste e toca a substância, quando se vê arrebatado pela surpresa de sentir – não conhecer – o que a constitui. Aceita, desse modo, o amor. Substância (oposto do suposto um de uma relação sexual; estaria falando de amor) alva que os torna "iluminados" um ao outro, colocando-os a "meios-olhos" perante o todo branco do amor que os cegava, arrebantando-os. Mas isso é posto pelo narrador como sendo da ordem da efemeridade do acontecimento, o que põe em xeque sua possibilidade ou não de perdurar "indefinidamente".

A análise de "Substância", assim como as análises de "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "O espelho", aponta para a singularidade do traço autoral em PE, que ordena o arranjo híbrido entre formas materiais verbais e não-verbais, não significando por meio de uma operação de repasse do NV pelo V. O que identifico é um arranjo híbrido ancorando, de forma solidária, práticas narrativas que se entretecem por meio de fios materiais distintos e que se reportam umas às outras, operando a representação de pontos de vista distintos sobre um mesmo tema. Em "Substância", o tema do amor transformador do homem-ser, principalmente. Além disso, a disposição desse arranjo híbrido em narrativa(s) abre a significação dos contos, determinando o modo como os sentidos podem erigir certo direcionamento; sendo este pautado no processo de (re)formulação de estereotipias, que ali ajudam a materializar certos pontos de vista acerca da temática abordada.

Outrossim, a análise de "Substância" permitiu identificar referências a modos distintos de reformulação estereotípica, que se dão tanto sobre o V quanto sobre o NV. Essas reformulações parecem determinadas pelo traço autoral que ordena o arranjo híbrido da estampilustrada estória, de modo que o tema do *estar-no-mundo* tenha sido abordado pela via de uma substância fundamental; a qual, por sua vez, parece determinar a condição de ser (*estar-no-mundo*) do homem: o amor. É por meio do amor que o homem – seja ele o sertanejo ou o cosmopolita/urbano – se purifica: precipita-se como um-outro-de-si-mesmo, reconhecendo-se humano ao experimentar-se suficientemente sensível para amar (e buscar o amor). Nesse sentido, a análise me levou a concluir que tal reformulação estereotípica ganha materialidade e funciona à medida que faz jogar com a equivocidade que é própria à

constituição do estereótipo; este, por sua vez, por circular socialmente, fica sujeito a diferentes movimentos de interpretação, já que é circunscrito ao conflito relativo ao movimento histórico dos sentidos, tornando-se, por isso, permanentemente passível de sofrer reformulações.

Dessa maneira, posso dizer que em PE, como constatei em "Substância", as ilustrações indiciais produzem o efeito de desestabilizar o leitor em seu gesto de leitura, funcionando não como respostas à significação das estórias, mas como pontos de interrogação a recuperar o estatuto de enigma permanente às estampilustradas estórias, isto é, o de estórias que não se querem decifradas, encerradas, nem interrompidas; ao contrário, estórias que sempre se colocam como interrogações permanentes a acompanhar o movimento do homem face à radicalidade do *estar-no-mundo* – não saber sobre sua verdade.

Nesse sentido, a análise que empreendi restitui ao índice de PE importância, como parte constitutiva dos contos que reclama lugar nos gestos de leitura a serem produzidos sobre PE. Há leituras de PE que relegam às ilustrações indiciais lugar secundário, ou as ignoram; o que, muitas vezes, pode favorecer esforços que objetivam estabelecer interpretações fechadas sobre as narrativas, apresentando chaves de leituras para estórias que, a meu ver, não se querem decifradas. No meu modo de compreender, as estampilustradas estórias apresentam-se ao leitor como enigmas, cujas chaves-soluções inexistem; têm como propósito justamente interrogar o homem nas suas mais contundentes certezas, demonstrando que estas, na verdade, são relativas e provisórias.

Mostra-se recorrente nas PE, a exemplo do que constatei ao analisar SSMSF e "O espelho", a tentativa, operada pela função-autor, de registrar um instante no infinito, compondo assim o enigma destinado a criptografar o mistério, o milagre da condição do homem de *ser-estar no mundo*. Em "Substância", o pictograma cumpre essa função, assim como as fórmulas verbais que significam de algum modo o mistério da transformação: "sem se dar idéia, a surpresa se via formada" (p. 205); "a alumiada surpresa" (p. 211) e "acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação" (p. 212).

1.5. ESPECIFICIDADES DO JOGO V VS. NV EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

> O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria. (Mario Quintana, "A arte de ler", *Caderno H*, 1995)

A partir das análises realizadas nesse capítulo, parece oportuno dizer que a leitura das estampilustradas estórias de Rosa coloca o leitor diante de paradoxos, constatações decorrentes da própria experiência radical do sujeito de *estar-no-mundo*. Este, aliás, constituí o tema por excelência das estampilustradas estórias, abordado pelo procedimento de *fotografar um instante no/do infinito*. Poderia dizer que PE é composto de 21 instantes assim pinçados, que se apresentam como precipitados: recortes de certa perspectiva sobre a condição do homem no mundo. Evidentemente, as estampilustradas estórias abordam essa temática ao apresentarem um conjunto variado de personagens que funcionam como representação verossímil de *sujeitos no meio do mundo*, fotografados em instantes específicos de suas experiências.

Esses instantes se precipitam ao serem presentificados sob a forma de textos, cuja escrita se apresenta híbrida, fundada no jogo entre redes de sentidos que são agenciadas ora a partir de uma base material V, constituindo, neste caso, as estórias verbais; ora a partir de uma base material NV, constituindo, neste caso, os pictogramas dispostos no índice do volume, que não se resumem a meras ilustrações das estórias verbais; configuram-se como versões abertas da mesma temática.

Instantes pinçados que aparecem como surpresa: irrompem desarticulados de uma referência espaço-temporal, pois são instantes que irrompem no/do não-tempo e não-espaço do infinito, lugar privilegiado onde a estampilustrada estória se configura, adquirindo tom e clima específicos, enigma que irrompe como surpresa: "e foi o que não se podia prevenir"[95], "ao sofrer o assim das coisas"[96]; "de repente"[97], "sem se dar idéia, a surpresa se via formada"[98], "sobreabriam-se-me enigmas"[99]. Instantes que passam a fazer alusão à verdade da condição do homem no mundo: verdade transfigurada em enigmas,

[95] SSMSF, p. 66.
[96] Idem, pp. 65-66.
[97] Idem, p. 66.
[98] "Substância", p. 205.
[99] "O espelho", p. 123.

narrados sob regência de uma função-autor que lhes imprime o estatuto de mistérios indesvendáveis, milagres "sem embargo de que"[100].

Nessa perspectiva, as duas escritas V e NV encontram-se relacionadas, significando os paradoxos transcritos e traduzidos sob a forma de fórmulas verbais (seqüências sintáticas tradicionais) e não-verbais (quadros criptográficos). Estas fórmulas se destinam, segundo a minha leitura, a constituir um lugar de equívoco, a partir do qual é possível colocar em xeque certos estereótipos aparentemente estabilizados acerca da condição do homem no mundo. Lugar da equivocidade em que um sentido se faz presente no lugar de outro, porque um significante ocupa o lugar de outro significante; lugar em que um sentido se reporta a outro sentido, porque um significante presente convoca um outro ausente; lugar, portanto, de instauração da contradição que constitui a significação, a interpretação e os sujeitos de discurso, o que instaura, ao mesmo tempo, a contingência enquanto regra do devir.

Desse jogo metafórico, em que um sentido se faz presente no lugar de outro que se torna ausente, levando-se em consideração o jogo ali instituído entre as formas materiais verbais e não-verbais reclamando sentido, torna-se possível o estabelecimento de um processo de (re)formulação de estereotipias: formula-se, ao modo de paradoxos, estereótipos decorrentes da reformulação de outros estereótipos relativamente – em relação à conjuntura sócio-histórica em que são produzidos e/ou circulam – estabilizados e que, de certa forma, comumente significam certas perspectivas que procuram explicar a condição do homem no mundo; isso devido ao peso social que recai sobre o processo de produção de estereótipos, forçando-os ao jogo da repetição, o que produz como efeito a pregnância imagética, aparentemente intransponível, sobre os diversos objetos culturais.

A (re)formulação estereotípica em PE produz como efeito a instauração de um paradoxo no interior do próprio estereótipo reformulado: um furo em sua própria estrutura, em torno do qual os sentidos que o contradizem passam a significar. Com isso, os estereótipos aparentemente estabilizados passam a significar operando na instabilidade própria ao equívoco, relativizando, dessa maneira, o modo como o homem é concebido ao ter de se haver com sua própria condição, uma vez já imerso no mundo de sua cultura.

Assim, por um lado, o sertanejo supostamente brutalhudo, Sorôco e Sionésio, por exemplo, revela-se também constituído por outras propriedades, tais como sensibilidade, compaixão, carência, desejo, etc. Por outro lado, o misterioso narrador-personagem de "O

[100] "Substância", p. 209.

espelho" surpreende-se com um *rosto que não o seu*, o não-rosto, ao contemplar-se, por instantes, diante de faces de espelhos. O espelho, nesse sentido, é contestado em sua propriedade primária, a de refletir a imagem do objeto cuja luz ele capta, retornando, além dessa imagem já esperada, sua desfiguração, sua não-essência, o *isso insabido* que aparece como resto dela constitutivo e que pode, inclusive, contradizê-la. Destarte, relativiza-se o verbo "ser", empregado no presente do indicativo, para descrever "o assim das coisas" – *o sertanejo é assim*; *o sertão é assim*; *a vida é assim*, etc. E a contingência passa a ser considerada em consonância com o modo de o sujeito advir no mundo, isto é, em demanda de amor, o que o caracteriza como errante, em movimento permanente de *vir-a-ser*, de constituir-se *outro-de-si-mesmo*, já que tal demanda o coloca na posição de buscar o que não sabe o que não cessa de fazer falta.

O índice ilustrado de PE, interpretado como um pictograma, cuja noção subjacente é a de uma narrativa estabelecida segundo a ordem de sistemas simbólicos não-verbais, parece reportar, por um lado, à impossibilidade de a estória verbal tudo dizer acerca desse instante que fora pinçado no infinito e que precisa, então, ser discursivizado; e, por outro lado, à impossibilidade de continuidade ou não, no tempo, de possíveis reações advindas desse processo de discursivização. Relacionado à estória verbal, o pictograma radicaliza essa impossibilidade, apontando justamente para o caráter efêmero do "assim das coisas", este que aparece delineado pelas fronteiras do instante pinçado no/do infinito. Por isso, o índice de PE não cumpre mera função ilustrativa; ao contrário, ele próprio aponta para outras narrativas que abordam recortes do tema do estar-no-mundo; recortes mais ou menos circunstanciados pelas seqüências sintáticas que constituem os títulos das estampilustradas estórias. Os títulos, desse modo, antes de sintetizarem o anúncio de uma perspectiva de abordagem ao tema do *estar-no-mundo*, estabelecem um laço relacional entre o V e o NV, que recortam e discorrem sobre o tema.

Dessa maneira, os pictogramas funcionam como ilustrações criptográficas, que cifram ao invés de decifrar a estória verbal; estendendo ao âmbito do mostrar a falta constitutiva à linguagem e ao dizer. Enquanto uma fórmula NV, também o pictograma falha na intenção de transmitir uma verdade acerca do tema abordado. A partir desse jogo entre V e NV, levando-se em conta a instauração de paradoxos pela via da (re)formulação de estereótipos, as estampilustradas estórias aparecem, a meu ver, materializando a formulação de enigmas, para os quais não há chaves de leitura (soluções). Os enigmas rosianos, dado o que constatei nas análises, parecem de fato convocar o leitor ao exercício de um ensimesmanento sobre questões próprias à sua condição de sujeito no mundo.

Convocam o leitor, dessa forma, a comparecer e contemplar uma pergunta que não se quer respondida, mas antes e tão-somente considerada, desafiada. Perguntas que põem em evidência, a meu ver, a inconstância da vida, a incompletude do sujeito e as incertezas sobre o modo como o mundo e as coisas funcionam.

É assim que, no batimento entre decifrar e cifrar, as estampilustradas estórias se mantêm enquanto enigmas, reportando a discursos que as significam ao se reportarem a outros discursos: redes de sentidos que se relacionam independentemente, tendo em vista que os sentidos significam errantes na história, reclamados pela linguagem. O V e o NV, nessa perspectiva, não estabelecem entre si relação de complementaridade ou de suplementaridade, ou ainda de traduzibilidade. Ao contrário, o V e o NV parecem disputar, no âmbito da relação de alteridade com o silêncio constitutivo da significação, redes de sentidos em consonância com especificidades que lhes são próprias e que os distinguem um do outro; movimento este que garante a possibilidade do fio híbrido que "costura" as estampilustradas dizer-mostrar algo, significando certo modo de pensar e sentir o *ser-estar-no-mundo*.

As análises que empreendi apontam para um reducionismo nos gestos de leitura que interpretam PE a partir da operação de repasse do NV pelo V, o que muitas vezes relega a segundo plano a narrativa presente nos pictogramas. As análises colocam em xeque esse imaginário ao mostrarem a relevância do NV para o processo de constituição da narrativa em PE enquanto enigma, cifrando as estórias verbais e impedindo que a interpretação sobre elas faça UM; já que, enquanto pictograma, o NV mobiliza e agencia outras memórias[101], fundamentais para a produção de discursividades outras, que se reportam – imbricando-se, apontando-se, sustentando-se, contradizendo-se – àquelas produzidas no âmbito das memórias agenciadas pelas formulações verbais. O gesto de leitura construído procurou explicitar as relações entre o V e o NV e seus efeitos significando as estampilustradas estórias, contestando (colocando em xeque) a aparente lateralidade entre o NV e o V.

Com base nessas considerações, poderia afirmar que o próprio estereótipo de conto é reformulado em PE, em que o índice aparece não só posposto às estórias verbais, mas também composto de pictogramas, além dos já esperados títulos dos contos. O efeito disso parece ser o desconforto que o leitor pode sentir em ter de decifrar-cifrar a narrativa que não contém palavra alguma e, ademais, não conseguir produzir uma interpretação que encaixe o V ao NV e vice-versa. O desconforto ali parece aludir ao fato de que o leitor se

[101] Lembro que a noção de memória que opero nesse trabalho corresponde à de registro da errância dos sentidos e dos sujeitos, na história (cf. Cap. 1, p. 42).

coloca diante, mais uma vez, de um enigma que lhe é apresentado com face híbrida (V e NV), sem que lhe seja possível desvendá-lo.

No âmbito das estampilustradas estórias, o processo de (re)formulação de estereotipias produz um furo em estereótipos já em circulação e, por isso, provocam e convocam um movimento desestabilizante; furo que passa a comportar o paradoxo: substância fundante do inexplicável, do misterioso, do milagroso, elementos por excelência constitutivos do enigma que, por sua vez, faz romper o estatuto comumente atribuído às ilustrações que acompanham textos verbais (sobretudo na mídia), em que o NV aparece como repasse do V: em que o NV cumpre a função de se configurar como explicação visual para o V (ou em que o NV é traduzido pelo V).

Sendo assim, o jogo entre o V e o NV em PE constitui o fio híbrido da narrativa das estampilustradas estórias; é a partir desse jogo que se estabelece a (re)formulação de estereotipias, no âmbito tanto da narrativa V quanto da narrativa NV. Esse jogo V vs. NV produz um efeito sobre a significação das estampilustradas estórias, que é o de manter o seu lugar no equívoco. Isso produz, igualmente, um efeito sobre a interpretação das estampilustradas estórias: o de mantê-la em aberto, haja vista que tal jogo estabelece relações de significação que apontam para a representação de um enigma indesvendável, expressão de um paradoxo; em detrimento de relações como as de complementaridade, suplementaridade, traduzibilidade ou meramente ilustrativa (de decalcamento) entre o V e o NV.

Isso se dá especificamente, em primeiro lugar, pelo fato pressuposto de que a linguagem não é transparente, nem homogênea, nem monolítica; em certas circunstâncias, reclama sentidos na relação que estabelece com o silêncio na história, produzindo discursividades. As formas verbais e as formas não verbais, na relação com a história, agenciam memórias e redes de sentido, produzindo discursividades de modos diferentes.

Em PE, essas discursividades produzidas de modos distintos compõem o fio narrativo híbrido que significa as estampilustradas estórias, de modo a significar o acontecimento tematizado por elas, qual seja, a emergência de um dado instante no/do infinito. Esse acontecimento, da ordem do efêmero, do inconstante e do provisório, corresponde ao registro do paradoxo enquanto fato fundante do *estar-no-mundo*, lugar do equívoco por excelência. Lugar, portanto, da errância, própria ao movimento dos sujeitos e dos sentidos. Assim é que um gesto de leitura sobre as estampilustradas estórias leva em consideração sua própria fragilidade radical, a de falhar ao tentar produzir-se como um fecho-chave para os enigmas. Por isso, um gesto de leitura sobre PE deve abrir-se,

apontando para outras possibilidades de ler, de reconhecer sentido, de estabelecer relações possíveis para o jogo que ali funciona entre o V e o NV, o estereótipo e o seu contrário, expondo, dessa maneira, a (des)montagem do(s) sentido(s) e seus efeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

TEXTUALIZAÇÃO DO JOGO V *VS.* NV EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: ESTEREOTIPIA E EFEITO PARADOXO

> — "*A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio.*"
> (ROSA, J. G. Fatalidade. 2001. p. 167)

A realização desse trabalho de análise sobre *Primeiras estórias*, a partir de três dos 21 contos que a compõem, confirmou a hipótese norteadora de que a relação entre as estórias verbais e os pictogramas indiciais constitutiva do arranjo dos contos não é de mera ilustração do V pelo NV, tampouco de complementaridade ou suplementaridade, nem de traduzibilidade entre um e outro. O efeito produzido sobre o jogo V vs. NV em PE não é de mero repasse. Sendo assim, as análises das estampilustradas estórias, em contraste com a análise da ocorrência do jogo V vs. NV em outros espaços discursivos, mostrou reducionista a proposição de uma leitura lateralizante para a relação entre o V e o NV em PE. Relegar os pictogramas a segundo plano implica ignorar discursividades, além daquelas que falam via materialidade V, que também significam as estampilustradas estórias, silenciando-as ao circunscrever o jogo V vs. NV ali em operação como sendo da ordem do decalcamento.

Ao contrário. Em PE, tanto o V quanto o NV reclamam, ao mesmo tempo, significação na história, acionando redes de memórias que denunciam determinados sentidos se reportando a outros, constituindo, dessa forma, a trama discursiva sobre a qual o processo de (re)formulação estereotípica se configura e produz efeitos de significação e de interpretação. A (re)formulação estereotípica sustenta o enredo como a expressão de um equívoco radical, um paradoxo, imagem especular de alguns aspectos relativos à condição humana de *ser-e-estar-no-mundo*. Dessa forma, o paradoxo é instituído sobre uma base simbólica híbrida que admite o deslize de certos sentidos em processo de sedimentação em favor de outros sentidos que colocam em xeque justamente essa plenitude. Assim é que a (re)formulação de estereotipias em PE, ao relativizar (e, efetivamente, romper) certos

estereótipos, tanto no nível V quanto no nível NV da formulação intradiscursiva, produz como efeito o não-fechamento da narrativa, de sua interpretação, e a desinstalação de formulas estereotípicas aparentemente estabilizadas.

Por isso, defendo a tese de que a (re)formulação discursiva das estereotipias em PE, erigida sobre uma base híbrida, se apresenta como "costura" da significação de PE, isto é, tece a fotografia de um instante no/do infinito: flagrante da efemeridade da vida, flagrante do devir, que impõem sobre o homem a condição de se constituir ao passo do *ser-um-outro-de-si-mesmo* sempre – fórmula correspondente ao paradoxo rosiano em funcionamento em PE. A significação de PE se dá, dessa maneira, na relação entre o V e o NV, que sustenta discursividades que se implicam e impedem a sedimentação (a plenitude) de sentidos na direção de determinado estereótipo, relativizando, portanto, o enfoque dado à temática (e seus desdobramentos) recortada pela obra. Isso talvez sintetize o modo como as estampilustradas estórias significam no âmbito do equívoco: pela via do jogo V vs. NV no nível do discurso e do jogo de (re)formulação de estereotipias.

Pensar como o jogo dos sentidos, o trabalho da linguagem, a constituição e o funcionamento das discursividades se dão em PE só é possível a partir do empreendimento e aplicação de um dispositivo de análise sobre a obra, o que realizei sobre um recorte que comportou três estampilustradas estórias: "Sorôco, sua mãe, sua filha", "O espelho" e "Substância". Sendo assim, em linhas gerais, o trabalho da linguagem se faz no âmbito da história, consistindo em recortar, ali, certas regiões de sentido, em detrimento de outras.

No caso de PE, esse trabalho é realizado por uma base material híbrida, em que diferentes formas de linguagem recortam na história redes de sentidos que significam a condição do homem no mundo – as narrativas mostram isto: o homem voltando-se sobre si mesmo, pensando, descobrindo, problematizando essa sua condição circunscrita a uma realidade que é criação, estruturada sobre o enodamento Real-Simbólico-Imaginário. Nesse enodamento, os sentidos encontram uma base estrutural para vagarem, perfazendo movimentos ora de sedimentação, ora de deslizamento, sempre em luta. Esta é a condição para a textualização (política) dos sentidos: eles se reportam mutuamente, mas onde há um sentido, outro deixou de ali estar; e, neste lugar, um sentido sempre pode ser outro. Isso é o que marca e determina, igualmente, a decalagem entre linguagem e realidade (e mundo); decalagem que expressa que essa relação entre linguagem e realidade (mundo) não é natural, nem evidente, tampouco pré-determinada ou pré-programada.

Esse trabalho da linguagem na história, que é o de recrutamento de sentidos para poder significar, desdobra-se na constituição de discursividades, que correspondem ao

processo de textualização (política) dos sentidos. Em PE, com base nas análises, posso afirmar que as discursividades que as significam enquanto estampilustradas estórias destinadas a narrar o *ser-estar-no-mundo* operam constituindo processos de (re)formulação de estereotipia, cujo resultado é a relativização e desestabilização do modo como o homem é costumeiramente concebido no mundo, isto é, pela via de um esforço de repetição plena de certas fórmulas estereotípicas, ou seja, de certas redes de sentido em detrimento de outras igualmente possíveis.

Sendo assim, o processo de (re)formulação de estereotipias em PE contesta um saber rígido sobre a condição do homem no mundo, significando desse modo os contos. Nessa perspectiva, esse saber é contestado pela via de um trabalho da função-autor que coloca certa subjetividade como origem do trabalho de configuração dos processos de textualização ali imbricados. Isso se dá porque a função-autor comanda os processos de textualização de PE de modo a produzir contraprovas para as fórmulas estereotípicas estabilizadas que supostamente teriam condições de "explicar" *o fato homem no mundo*. Essas contraprovas correspondem, de minha perspectiva, às estampilustradas estórias, que são materializações de pequenos instantes pinçados no infinito: efemeridade radical a desnudar o estado aparente e imóvel do "assim das coisas". Dessa forma, as contraprovas se constituem e funcionam em PE a partir de um esforço por parte da função-autor de operar a (re)formulação estereotípica de modo que ela se configure como um processo de instauração de paradoxos a significarem de outro modo o *ser-estar-no-mundo*. É assim que esse tema se singulariza em PE.

Em relação ao jogo V vs. NV nos outros espaços discursivos analisados no segundo capítulo, o processo de (re)formulação estereotípica que os significa produz efeitos de repasse do V pelo NV, o que permite enquadrá-los, em relação à PE, no domínio dos espaços discursivos logicamente estabilizados, enquanto que PE se configura no domínio dos espaços discursivos não-estabalizados logicamente. Ademais, o jogo V vs. NV – a partir do qual o processo de (re)formulação de estereotipias se realiza sobre bases híbridas – produz efeitos diferentes sobre possíveis gestos de interpretação que reconheçam nesses materiais tal hibridismo: no caso dos materiais analisados no segundo capítulo, o efeito do jogo V vs. NV circunscrito ao processo de (re)formulação de estereotipias produz como efeito o fechamento da interpretação, que acompanha, nesses casos, a direção do reforço e da repetição de certos sentidos que imprimem às fórmulas estereotípicas o efeito de plenitude. Já em PE, o efeito é o contrário, o de não-fechamento da interpretação, na direção do paradoxo, do efêmero, do fugidio, do indeterminado, do singular.

Por meio das análises, pude constatar que o que sustenta o jogo V vs. NV e o processo de (re)formulação de estereotipias que sobre ele se configura são processos discursivos denominados textualizações: processos parafrásticos, constituídos por meio de processos metafóricos, metonímicos e de disseminação de sentidos. Esses processos sustentam o deslizamento de sentidos necessário à (re)formulação estereotípica em torno das noções de loucura (*nonsense*), laço social e homem do sertão, em "Sorôco, sua mãe sua filha"; as noções de essência e do humano em "O espelho", e a noção de amor em "Substância", entre outras.

Por último, lido com a hipótese de que PE se configura de modo a simular o funcionamento de um espelho, que reflete, mas também refrata os objetos que se lhe apresentam dada a incidência de luminosidade sobre eles. As análises que realizei sobre três dos 21 contos do volume parecem sinalizar a comprovação dessa hipótese. Assim sendo, em relação ao conto "O espelho", as estampilustradas estórias estariam relacionadas umas às outras de modo a se refletirem e se refratarem mutuamente, compondo, assim, um mosaico fotográfico destinado a estampar certos aspectos e certos modos de ver e conceber a condição do homem no mundo. Esse mosaico fotográfico funciona como um registro de instantes (efemeridades) flagrados e pinçados no infinito e é erigido sobre uma base material híbrida. Sobre essa base, discursividades se refletem e se refratam produzindo o efeito de espelhamento que consiste no trabalho de agenciamento do retorno e do deslocamento de sentidos, constituindo e significando paradoxos como resultados dos processos de (re)formulação de estereotipias. O processo de (re)formulação de estereotipias, nesse caso, parece ser operado pela função-autor com o objetivo de desvelar outras fórmulas estereotípicas possíveis tomadas como pontos de deriva – contestação, relativização, etc. – de fórmulas já estabilizadas. Com isso, a função-autor ordena um trabalho de constituição do diferente no mesmo (e vice-versa), mostrando que o *ser-e-estar-no-mundo* demanda movência por parte do homem, sendo da ordem do devir. Contudo, dado o recorte sobre o qual realizei esse trabalho, não disponho ainda de dados suficientes que me permitam confirmar essa hipótese, o que pretendo fazer em um trabalho posterior, em que seja possível abordar mais detidamente esse efeito de espelhamento na constituição e no funcionamento das estampilustradas estórias rosianas.

***

Diferentemente do que costumeiramente ocorre, por exemplo, em narrativas de contos de fada e em outros espaços discursivos, inclusive o literário, em PE, a partir da

análise que realizei abordando três de seus contos, as estampilustradas estórias parecem corresponder a quadros pinçados no/do mundo; como quadros (emoldurados ou não), apresentam um recorte de aspectos do mundo, em que o homem aparece como protagonista de acontecimentos que se desenvolvem no ritmo (na velocidade) marcado(a) pelo "de-repente". Assim, as narrativas relatam acontecimentos instantâneos, efêmeros, tentando enquadrar o intervalo que é o espaço próprio ao acontecimento, isto é, à mudança, à transformação. Transformação do mundo, pois transformação do homem (e vice-versa).

Assim como os quadros, as estampilustradas estórias registram fragmentos pertencentes a uma perspectiva que determina um modo de ver, conceber o mundo, o *ser-e-estar-no-mundo*. Como quadros, deixam a cargo do leitor (espectador) a tarefa de imaginar aquilo que os seus próprios limites os impedem de mostrar (e dizer). Ao dizer e mostrar, as estampilustradas produzem um resto e, ao mesmo tempo, apontam para um *para fora dali*, um *para fora de si*: ao dizerem/mostrarem algo, algo além deixou de ser dito/mostrado; ao dizerem/mostrarem algo, reportam a algo mais além. Ao ler as estampilustradas estórias, o leitor não recebe um "felizes para sempre": o fim se desfaz convocando a imaginação a (re)criar.... sem cessar. O "fim" das estampilustradas estórias só existe enquanto possibilidade... possibilidade de imaginar *um para além possível*. Imaginar o que está para além (e/ou para aquém) do instante mostrado, ou melhor, instante de certo modo sugerido, dado a particularidade da lente que assim o registra. Isso ocorre tanto em relação às estórias verbais quanto em relação aos pictogramas: ambos funcionam como versões de um mesmo olhar que se volta para um ponto no/do infinito, um mesmo instante que, por ser da ordem do "de-repente", desafia o limite do corpo, do olhar, fazendo-o retornar, repetir-se.... daí, talvez, a necessidade de duas (ou mais) escritas a perseguirem-lhe sua inerente instantaneidade.

Desse modo, enquanto objeto cultural que contém registros fotográficos de instantes pontuais, PE comporta um movimento bivalente de contenção-expansão. A contenção parece se dar em função dos limites aparentemente próprios ao caractere simbólico (V e/ou NV) e ao limite dado pela necessidade imaginária de imprimir limites ao dizer, em direção ao "ponto final", ao "um" da formulação. A expansão (liberação) decorre do fato de o sentido não poder ser contido nos limites do caractere – ele é errante; reporta-se a um para-além da palavra, para-além da imagem, reportando-se, igualmente, a um para-fora-dali.

Esse movimento é realizado sobre a base material híbrida que, por um lado, faz jogar distintas especificidades dos diversos caracteres convocados a compor tal base; por

outro, em função de uma necessidade de textualização (política) do sentido, permite jogar discursividades possíveis. É esse movimento também constitutivo da fotografia, por exemplo, que mostra e esconde ao mesmo tempo, que faz as estampilustradas estórias rosianas recusarem chaves de leitura definitivas para os enigmas que elas significam sobre esse jogo V vs. NV que se desdobra em um jogo de contenção-liberação da significação, da movimentação ali circunscrita das possíveis redes de sentido.

Ler as estampilustradas estórias é isto: sentir-se imergido na imaginação – no não-tempo do sem-fim.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Trad. e introd. de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999. pp. 11-21.

AGUSTINI, C. L. H. Linguagem fotográfica: sentidos em trânsito e constituição do sujeito. Uberlândia (MG), 2006. Inédito.

ALBERGARIA, C. *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*: leitura dos elementos esotéricos na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. 154 p.

AMOSSY, R. & HERSCHBERG-PIERROT, A. *Stéréotypes et clichés.* Nathan: Paris, 1997. 128 p.

_____. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype.* Nathan: Paris, 1991.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido.* Trad. Bras. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2004. 257p.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Bras. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989. 89p.

BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística Geral.* v. 2. 2ª ed. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1989. 294p.

BOLOGNINI, Carmen Z. Efeito da metáfora e da metonímia no gesto de interpretação: Quem é o rei no "rei Leão"? 2006. (mimeo; cópia cedida pela autora).

BOSREDON, Bernard. Modos de ver, modos de dizer – titulação da pintura e discursividade. **RUA**, Campinas (SP), NUDECRI/UNICAMP, 5:17-38, 1999.

BOURGEOIS, Louise. **Medical Print**. França. 2001. [100 Tonson Gallery] Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/424960045/424468768/louise-bourgeois--medical-print.html>. Acesso em 21/01/2008.

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese: ensaios.* 3ª ed. São Paulo: CIA Ed. Nacional, 1964. pp. 119-140. (Coleção Ensaio, v. 1.)

CAUDURO, F. V. Escrita e *différance*. **FAMECOS**, Porto Alegre (RS), 5:63-72, nov. 1996.

CONTINENTINO, A. M. Amado. A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia. 2006. 216f. Tese de Doutorado em Filosofia defendida no

Departamento de Filosofia da PUC-RIO. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1999. pp. 23-37.

DERRIDA, J. *Posições*. Trad. Bras. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001. 128p.

_____. *Margens da filosofia.* Trad. Bras. Campinas, SP: Papirus, 1991. 373p.

DUCROT, O. *Le mots du discours.* Minuit: Paris, 1980.

DUETTO Philco 21". (2005). [peça publicitária, DPZ, São Paulo]. In: **Veja**, São Paulo, Ed. Abril, ano 38, n. 15, edição1900, 13/04/2005, pp. 12-13.

DUFAYS, J-L. & KERVYN, B. Le rôle des stéréotypes dans l'écriture fictionnelle au Collège. **SKHOLÊ**, *hors-série* 1:115-121, 2004. Cópia eletrônica disponível em: <http://recherche.aix-mrs.iufm.fr/publ/skhole/pdf/04.HS1.115-121.pdf>. Acesso em 21/01/2008.

DUFAYS, J-L. Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la literature. **MARGES LINGUISTIQUES** [Le stéréotype: usages, formes et stratégies, Actes du 21e Colloque d'Albi, Langages et signification, juillet 2000, éd. Béatrix Marillaud, Toulouse (FR), CALS-CPST], mar. 2001. 14p. Cópia eletrônica disponível em: <http://www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf >. Acesso em 21/01/2008.

ELIA, Luciano. O conceito de sujeito. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 80p.

EPSTEIN, Isaac. *O signo.* São Paulo: Ática, 1985. 80p. (Princípios, n. 15)

ESCHER, M. C. **Metamorphosis I**. Holanda. 1937. [Cornelius Van S. Roosevelt Collection]. Disponível em: <http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?53927+0+0+ggescher>. Acesso em 21/01/2008.

FERREIRA, M. C. Leandro. A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (O funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade). In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional.* 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2001. pp. 69-80.

FILLOL, V. Le stéréotype comme cliché-concept et comme concept-clé en analyse du discours. **MARGES LINGUISTIQUES** [Le stéréotype: usages, formes et stratégies, Actes du 21e Colloque d'Albi, Langages et signification, juillet 2000, éd. Béatrix Marillaud, Toulouse (FR), CALS-CPST], mar. 2001. 17p. Cópia eletrônica disponível em: <http://www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0028_fillol_v/albi2000_v_f.pdf> Acesso em: 21/01/2008.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 253p.

FLORES, Valdir do Nascimento. Entre o *dizer* e o *mostrar*: a transcrição como modalidade de enunciação. **ORGANON**, Porto Alegre (RS), UFRGS, n. 40-41, jan-dez/2006. pp. 61-75.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo.* 3ª ed. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 87p.

_____. *A ordem do discurso.* 7ª ed. Trad. Bras. São Paulo: Loyola, 2001. 79p.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Bras. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 239p.

_____. *O que é um autor?* 2ª ed. Lisboa: Veja; Passagens, 1992. pp. 29-87.

FRANCO, Paulo P. e GIANOUKAS, Grace (diretores). Irmã Selma [interpretado por Octávio Mendes]. **Terça Insana**, São Paulo, Trama, DVD (153 min.), colorido, 2004. [este esquete: 06: 45 min.]. Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0_AEhhdo6xE> ou em <http://www.youtube.com/watch?v=3cf8Gkf2aA4>. Acesso em 23/10/2006.

FREUD, S. O estranho (1919). In: História de uma neurose infantil e outros trabalhos (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; v. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 275-318.

FUCHS, C. A paráfrase lingüística – equivalência, sinonímia ou reformulação. **CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**, IEL-UNICAMP, Campinas (SP), 8:129-134, 1985.

GALATANU, Olga & GOUVARD, J-M. (Orgs.). **LANGUE FRANÇAISE 123 [**Sémantique du stéréotype]. Paris: Larousse, 1999. 128p.

GARDINER, A. H. *Egyptian Grammar:* being an Introduction to the study of hieroglyphs. Oxford: OUP, 1957.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.* Trad. Bras. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 143-179.

GUERNIER, Marie-Cécile. Le stéréotype comme fondement de la dynamique discursive. *Exemples de discours d'enseignants sur la lecture*. **MARGES LINGUISTIQUES** [Le stéréotype: usages, formes et stratégies, Actes du 21e Colloque d'Albi, Langages et signification, juillet 2000, éd. Béatrix Marillaud, Toulouse (FR), CALS-CPST], mar. 2001. 28p. Cópia eletrônica disponível em: <http://www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0031_guernier_mc/albi2000_mcg.pdf>. Acesso em: 21/08/2001.

HENRY, Paul. A história não existe? [Trad. de José H. Nunes] In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *Gestos de leitura: da história no discurso.* Trad. Bras. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997. pp. 29-55.

JORGE, M. A. Coutinho e FERREIRA, Nádia P. *Freud, criador da psicanálise.* Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 71p. (Col. Passo-a-passo, 14).

LACAN, J. *O Seminário XX; Mais, ainda.* Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 201p.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa: seleção de textos.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 500-513. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)
LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LORENZ, Günter e ROSA, J. G. Diálogo com Guimarães Rosa. *Arte em revista*, ano 1, 2:5-17, maio/ago. 1979.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa.* 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001. 536p.

MARGOTTI, F. W. Sinonímia e paráfrase: algumas considerações a partir de dados do Atlas Lingüístico-etnográfico da Região Sul – ALERS. **LINGUAGEM EM (DIS)CURSO**, v. 3, 2:1-12, 2003.

MILNER, J-C. *Os nomes indistintos.* Trad. Bras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006. 124p.

MILOVIC, M. A utopia da diferença. **ALCEU,** Rio de Janeiro, PUC-RIO, v. 7, 13: 274-283, jul./dez. 2006.

MOSBAH, S. Le stéréotype, du mot au concept: saisie à travers des contextes. 2005. 8p. Cópia eletrônica disponível em: <http://perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Said.pdf>. Acesso em 21/01/2008.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 144-169.

NUNES, J. Horta. Aspectos da forma histórica do leitor brasileiro na atualidade. In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *A leitura e os leitores.* Campinas, SP: Pontes, 1998. pp. 25-46.

OLIVEIRA, Silvana. O terceiro estado em Guimarães Rosa: a aventura do devir. 2003. 240f. Tese de Doutorado defendida no Programa de Doutorado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP). Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos.* Campinas, SP: Pontes, 2001. 218p.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos.* Campinas, SP: Pontes, 2000. 100p.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, pp. 59-71, 1999a.

_____. Do sujeito na história e no simbólico. **ESCRITOS** (Contextos epistemológicos da Análise de Discurso), Campinas (SP), Labeurb/Nudecri, 4:17-27, 1999b.

_____. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 4:9-19, 1998.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.* 4ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997. 189p.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 150p.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, Campinas (SP), NUDECRI/UNICAMP, 1:35-47, 1995.

_____. *Terra à vista! Discurso do confronto*: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: UNICAMP, 1990. 260p.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.* 2ª ed. rev. e aum. Campinas, SP: Pontes, 1987. 276p.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito:* narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. 271p.

PAYER, M. Onice. *Memória da língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006. 240p.

_____. Linguagem e sociedade contemporânea – sujeito, mídia, mercado. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 11:9-25, 2005.

_____. Retrospecção e estereotipia. Imagens urbanas sobre o campo. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 2:83-101, 1996.

_____. *Educação popular e linguagem:* reprodução, confrontos e deslocamentos de sentidos. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 96p.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. (1999). *Papel da memória.* Trad. Bras. Campinas, SP: Pontes, 1999a. pp. 49-57.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da Análise de discurso. Trad. de E. P. Orlandi. **ESCRITOS** (Contextos epistemológicos da Análise de Discurso), Campinas (SP), Labeurb/Nudecri, 4:7-16, 1999b.

_____. Sobre a (des-)construção das teorias lingüísticas. Trad. Bras. **LÍNGUAS E INSTRUMENTOS LINGÜÍSTICOS.** Campinas (SP), Pontes, 2:7-32, 1998. (História das idéias lingüísticas)

_____. Ler o arquivo hoje. [Trad. de M. das Graças L. M. do Amaral] In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *Gestos de leitura: da história no discurso.* Trad. Bras. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997a. 281p. [este texto: pp. 55-66]

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento.* Trad. de E. P. Orlandi. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1997b. 68p.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.* Trad. de E. P. Orlandi et al. 3ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997c. 317p.

_____. Análise automática do discurso. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). *Por uma Análise Automática do Discurso.* Introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bras. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

PEIRCE, C. S. *Semiótica.* Trad. Bras. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 352p.

PFEIFFER, Cláudia C. Sentidos na cidade: clichê e sujeito urbano. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 3:37-57, 1997.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa: seleção de textos.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. pp. 198-201. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Rio de Janeiro: Globo, 1995. 187p.

ROCHA, Ruth. *Joãozinho e o pé de feijão* [recontado por Ruth Rocha; ilustrações de Roberto Weigard]. São Paulo: FTD, 2004. 29p. (Coleção lê pra mim)

RODRÍGUEZ, Carolina. Sentido, interpretação e história. In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *A leitura e os leitores.* Campinas, SP: Pontes, 1998. pp. 47-58.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, J. G. *Primeiras estórias.* 49ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. pp. 13-47.

ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias.* 49ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 236p.

ROSA, Vilma G. *Relembramentos*: Guimarães Rosa, meu pai. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 513p.

SICARD, Monique. Os paradoxos da imagem. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 6:25-36, 2000.

SOUZA, Pedro de. Acidente ou ataque? Leitura de imagens e imagens de leitura. **SIGNOS**, UNIVATES, Lajeado (RS), 22:7-20, 2001.

_____. As enquetes como discurso: um caso de acesso às palavras do racismo. In: INDURSKY, F. et al. (Orgas.). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre, RS: Sagra Luzzato, 1999. pp. 250-257. (Col. Ensaios, 12)

SOUZA, Tânia Conceição C. de. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **RUA**, NUDECRI/UNICAMP, Campinas (SP), 7:65-94, 2001.

2. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR, Vera Teixeira. *O verbal e o não verbal.* São Paulo: UNESP, 2004. 112p.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades enunciativas. **CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**, trad. de J. W. Geraldi, Campinas (SP), IEL, 19:25-42, 1990.

BIZZARI, E. & ROSA, J. G. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 208p.

BUSSOLOTTI, Maria A. F. M. (Orga.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 448p.

CASTRO, Dácio A. de. *Primeiras estórias: roteiro de leitura.* São Paulo: Ática, 1993. 92p. (Princípios, n. 231)

COLLINOT, A.; MAZIÈRE, F. A língua francesa: pré-construído e acontecimento lingüístico. [Trad. de Solange L. Gallo] In: ORLANDI, E. P. (Orga.). *Gestos de leitura: da história no discurso.* Trad. Bras. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997. 281p. [este texto: pp. 189-203]

CORACINI, M. J. R. F. Ler Pêcheux hoje: no limiar das dúvidas e (in) certezas. **ESTUDOS DA LÍNGUA(GEM)** [Michel Pêcheux e a Análise de Discurso], Vitória da Conquista (BA), 1:31-40, 2005.

COUTINHO, Eduardo de F. *Guimarães Rosa: seleção de textos.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1991. 579p. (Col. Fortuna Crítica, 6)

FERREIRA, M. C. Leandro. A trama enfática do sujeito. In: **Anais** do II Seminário de Estudos em Análise do Discurso (II SEAD), IL, UFRGS, Porto Alegre (RS), 2005. 1 CD-ROM [simpósio 2: sujeito] 9p.

GALLO, S. L. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? **LINGUAGEM EM (DIS)CURSO** [on line], v. 1, n. 2, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0102/03.htm>. Acesso em: 21/01/2008.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas.* Trad. Bras. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 2001. 354p. [este texto: pp. 237-271]

GREGOLIN, M. do R. V. Michel Pêcheux e a História epistemológica da Lingüística. **ESTUDOS DA LÍNGUA(GEM)** [Michel Pêcheux e a Análise de Discurso], Vitória da Conquista (BA), 1:99-111, 2005.

GRIGOLETTO, Evandra. A noção de sujeito em Pêcheux: uma reflexão acerca do movimento de desidentificação. **ESTUDOS DA LÍNGUA(GEM)** [Michel Pêcheux e a Análise de Discurso], Vitória da Conquista (BA), 1:61-67, 2005.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem.* Trad. de Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 152p.

LACAN, J. A ciência e a verdade. In: Escritos. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a. pp. 869-892.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos*. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. pp. 496-533.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória.* Trad. Bras. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. 553p. [este texto: pp. 535-553]

LIMA, M. Manoel. Considerações em torno do conceito de estereótipo: uma dupla abordagem. **REVISTA DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO.** Letras, Publicação do Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal, 14:169-181, 1997. Cópia eletrônica disponível em: <http://sweet.ua.pt/~mbaptista/consideracoes%20em%20torno%20do%20conceito%20de%20esterotipo.pdf>. Acesso em 21/01/2008.

LIMA, S. M. van Dijck. (Orga.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa, PB: Ed. Universitária (UFPB), 1997. 83p.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso – (re)ler Michel Pêcheux hoje.* Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2003. 110p.

MELO, S. et al. Entre romanofilia e romanofobia: um estudo com universitários portugueses. **CADERNOS DO LALE**, Série Reflexões, 2006. Cópia eletrônica disponível em:<http://www.galanet.be/publication/fichiers/Entre%20romanophilie%20et%20romanophobie.%20vers%E3o%20portuguesa.pdf>. Acesso em 21/01/2008. 23p.

MILANEZ, Nilton. Mídia e História: deslocamentos do corpo, do sexo e da memória. In: SANTOS, J. B. C. dos S.; FERNANDES, C. A. (Orgs.). *Analise do Discurso: objetos literários e midiáticos.* Goiânia, GO: Trilhas Urbarnas, 2006. pp. 147-161.

NECKEL, Nádia R. M. O tratamento do não-verbal na AD e na arte. In: MORELLO, Rosângela (Orga.). *Giros na cidade: materialidade do espaço.* Campinas, SP: LABEURB/NUDECRI-UNICAMP, 2004. 188p. [este texto: pp. 57-65]

POSSENTI, Sírio. O que significa "o sentido depende da enunciação"? In: BRAIT, Beth (Orga.). *Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectives.* Campinas, SP: Pontes; São Paulo: Fapesp, 2001. 199p. [este texto: pp. 187-199].

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 222p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral.* Trad. Bras. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 279p.

SCHERER, A. E.; TASCHETTO, T. O papel da memória ou a memória do papel de Pêcheux para os Estudos Lingüístico-Discursivos. **Estudos da Língua(gem)** [Michel Pêcheux e a Análise de Discurso], Vitória da Conquista (BA), 1:119-123, 2005.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de discurso e psicanálise: elementos para uma abordagem do sentido no discurso.* 2ª ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2005. 210p.