

MARIA JOSÉ WERNER SALLES

**FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA DIVULGAÇÃO DE OBRAS
LITERÁRIAS – ‘ORELHAS’ DE LIVROS E SINOPSES DE
CATÁLOGOS DE EDITORAS**

Florianópolis
2005

MARIA JOSÉ WERNER SALLES

**FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA DIVULGAÇÃO DE OBRAS
LITERÁRIAS – ‘ORELHAS’ DE LIVROS E SINOPSES DE
CATÁLOGOS DE EDITORAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Marci Fileti Martins

Co-orientadora: Profa. Dra. Solange Leda Gallo

Florianópolis
2005

MARIA JOSÉ WERNER SALLES

**FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA DIVULGAÇÃO DE OBRAS
LITERÁRIAS – ‘ORELHAS’ DE LIVROS E SINOPSES DE
CATÁLOGOS DE EDITORAS**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, ____ / ____ / 2005

Prof. Dr.
Coordenador(a) do Mestrado

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marci Fileti Martins
Orientadora

Profa. Dra. Solange Leda Gallo
Co-Orientadora

Prof. Dr.
Membro

Prof. Dr.
Membro

*Aos meus amados pais, **Daysi e Colombo**, fonte de
perene amor, compreensão e apoio, sempre me
incentivando na conquista de novos horizontes,
dedico este trabalho, a par de todo o carinho da
minha vida.*

*Ao meu filho **Rodrigo**, com toda a ternura maternal.*

AGRADECIMENTOS

*À Professora Doutora **Marci Fileti Martins**, minha orientadora, agradeço o companheirismo e a dedicação demonstrados durante a elaboração deste trabalho, fruto de muita reflexão e pesquisa, devidos ao caráter, de alguma forma, inédito do tema.*

*À Professora Doutora **Solange Leda Gallo** que, com sua visão, apontou os rumos iniciais deste trabalho, dirijo a minha gratidão.*

*À Professora Mestre **Maria Felomena Souza Espíndola**, com o meu carinho e grata admiração.*

*“O tempo é uma noção fragmentada da
eternidade”.*

*(Colombo Machado Salles,
10 de agosto de 1998)*

SALLES, Maria José Werner. Funcionamento discursivo da divulgação de obras literárias – ‘orelhas’ de livros e sinopses de catálogos de editoras. 2005. 143f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

RESUMO

A presente dissertação objetiva analisar um *corpus* constituído por textos escritos, especialmente, para serem inseridos em contra-capas, ‘orelhas’ e sinopses de catálogos de editoras de obras literárias, dentro das perspectivas teóricas da Escola Francesa de Análise do Discurso, estabelecida por Michel Pêcheux (1969, 1975). Partindo daí, pretende-se analisar o funcionamento discursivo dos textos escolhidos, que são produtos de divulgação de determinadas obras literárias publicados pelas editoras, buscando identificar o que caracteriza a atividade de divulgação, neste modo de circulação específico. Através das determinações das propriedades internas do processo discursivo, aquelas que evidenciam a relação da língua com a ideologia e a história, busca-se refletir sobre a maneira como este discurso de divulgação vai constituir o sentido à obra literária e em que medida os sentidos da obra, enquanto discurso artístico e relacionado a um discurso da teoria literária, pode afetar este discurso de divulgação.

Palavras-chave: Análise do Discurso. ‘Orelhas’. Contra-capa. Sinopses de catálogos. Formação Discursiva.

SALLES, Maria José Werner. Funcionamento discursivo da divulgação de obras literárias – ‘orelhas’ de livros e sinopses de catálogos de editoras. 2005. 143f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a comme objectif faire l'analyse d'un *corpus* constitué par des textes écrits exprès pour être insérés dans la quatrième de couverture des livres et dans les comptes rendus de catalogues des maisons d'édition d'œuvres littéraires, selon les perspectives théoriques de l'École Française de l'Analyse du Discours, établie par Michel Pêcheux (1969,1975). À partir de ce point, on entend analyser le fonctionnement discursif des textes choisis, qui constituent des produits de certaines œuvres littéraires publiés par des maisons d'édition, tout en cherchant à identifier ce qui marque l'activité de divulgation, dans ce moyen de circulation précis. Par les déterminations des propriétés internes du procès discursif, celles qui éclaircissent la relation de la langue avec l'idéologie et l'histoire, on cherche à réfléchir sur la manière selon laquelle ce discours de divulgation donne du sens à l'œuvre littéraire et dans quelle mesure les sens de l'œuvre, étant discours artistique et en rapport à un discours de la théorie littéraire, peuvent influencer ce discours de divulgation.

Mots-clés: Analyse du Discours. Quatrième de couverture. Comptes rendus de catalogues. Formation Discursive.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
2.1	PERCURSO TEÓRICO DA ESCOLA FRANCESA DA ANÁLISE DO DISCURSO	16
2.1.1	O estabelecimento da disciplina por Michel Pêcheux	16
2.1.2	Considerações sobre Pêcheux, Lacan, Althusser e Foucault.....	20
2.2	NOÇÕES TEÓRICAS DA ANÁLISE DO DISCURSO	24
2.2.1	Condições de produção, interdiscurso e pré-construído.....	25
2.2.2	Formação discursiva e formação ideológica	26
2.2.3	Forma-sujeito, posição-sujeito, autoria	28
2.2.4	Discurso e texto.....	30
2.2.5	O real e o imaginário.....	31
2.2.6	Paráfrase e polissemia.....	33
2.2.7	O Sentido para a AD	34
2.2.8	Heterogeneidade discursiva e heterogeneidade mostrada	35
2.2.9	O método e a análise do discurso	39
2.2.10	O corpus	41
2.2.11	A análise	43
3	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DOS TEXTOS DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT.....	45
3.1	INTRODUÇÃO	45
3.2	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA REFERENTES À PRIMEIRA PARTE DO TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT	48
3.3	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA REFERENTES À SEGUNDA PARTE DO TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT	54
3.4	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT	57
3.4.1	Análises da instância lingüística-enunciativa referentes à primeira parte do texto da sinopse do catálogo da obra Madame Bovary, de Gustave Flaubert.....	58
3.4.2	Análises da instância lingüística-enunciativa referentes ao segundo recorte do texto da sinopse do catálogo da obra Madame Bovary, de Gustave Flaubert.....	62
3.5	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA ‘ORELHA’ DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS, DE GUY DE MAUPASSANT	66
3.6	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS, DE GUY DE MAUPASSANT	72

3.7	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE	73
3.8	ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE	78
4	ANÁLISES DA INSTÂNCIA DISCURSIVA DO TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT E DOS TEXTOS DAS ORELHAS DAS OBRAS MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS, DE GUY DE MAUPASSANT E DE PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE	81
4.1	SUJEITO-AUTOR E SUJEITO-LEITOR.....	92
4.2	O DISCURSO PUBLICITÁRIO.....	94
4.3	TEXTOS DA CONTRA-CAPA E DAS ‘ORELHAS’ VS SINOPSES DOS CATÁLOGOS DE EDITORAS	102
4.4	UMA NOVA FORMAÇÃO DISCURSIVA: ‘ORELHAS’ DE LIVROS	106
5	UM ENCAMINHAMENTO POSSÍVEL	113
5.1	O DISCURSO DO SABER SOBRE O SABER SEGUNDO ROSÂNGELA MORELLO (2001)	114
5.1.1	Classificação.....	114
5.1.2	Relações da teoria de Morello (2001) com o presente trabalho:	115
5.1.3	Consideração final da relação entre o presente trabalho e a obra de Morello, de acordo com recomendação da Banca de Qualificação	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
	REFERÊNCIAS	121
	ANEXOS	126
	ANEXO A - TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY	127
	ANEXO B - TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME BOVARY	130
	ANEXO C - TEXTO DA ‘ORELHA’ DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS.....	132
	ANEXO D - TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS.....	135
	ANEXO E - TEXTO DA ‘ORELHA’ DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA.....	137
	ANEXO F - TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA.....	140
	ANEXO G - TEXTO DA ENTREVISTA DA REVISTA VEJA SOBRE ‘ORELHAS’ DE LIVROS	142

1 INTRODUÇÃO

Essas palavras porosas, carregadas de discursos que elas têm incorporadas e pelos quais elas restituem, no coração do sentido do discurso se fazendo, a carga nutriente e destituente, essas palavras embutidas, que se cindem, se transmudam em outras, palavras caleidoscópicas nas quais o sentido, multiplicado em suas facetas imprevisíveis, afasta-se, ao mesmo tempo, e pode, na vertigem, perder-se, essas palavras que faltam, faltam para dizer, faltam por dizer – defeituosas ou ausentes – aquilo mesmo que lhes permite nomear, essas palavras que separam aquilo mesmo entre o que elas estabelecem o elo de uma comunicação, é no real das não-coincidências fundamentais, irredutíveis, permanentes, com que elas afetam o dizer, que se produz o sentido. Assim é que, fundamentalmente, as palavras que dizemos não falam por si, mas pelo “Outro” (AUTHIER-REVUZ, 2001).

A presente dissertação destina-se à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Para tal intento, escolhi a área da Escola Francesa de Análise do Discurso e, dentro deste domínio do saber, estabelecido, nos idos dos anos sessenta, por Michel Pêcheux (1969, 1975) e, desenvolvido no Brasil por Eni Orlandi (1983, 1990, 1999), procederei à análise das denominadas ‘orelhas’ dos livros, bem como das sinopses dos catálogos, ambos publicados pelas editoras como materiais destinados à divulgação de livros.

Pretende-se refletir sobre a relação entre a obra literária e a forma discursiva do texto de divulgação da obra, buscando compreender em que medida a obra literária com seus sentidos estabelecidos, por um lado pelo próprio discurso literário e, por outro, pelo discurso da teoria literária, pode ser “divulgada”, ou seja, tomada como um objeto de conhecimento de um certo campo do saber.

O que, genericamente, denomina-se divulgação, define-se como um tipo de atividade que, na sociedade atual, constrói imaginariamente seus sentidos, como uma atividade que tem a função de informar, comunicar-se com o público, através de uma linguagem acessível, clara e objetiva, transmitindo um saber, um fato, entre outros. A Mídia, através de seus mais diversos modos de expressão, constitui-se como caso exemplar em que se produz e, ao mesmo tempo, faz circular sentidos.

Segundo o ponto de vista que se relaciona ao presente trabalho, objetiva-se analisar o funcionamento discursivo dos textos das ‘orelhas’, contra-capas e sinopses de catálogos, que constituem publicações de determinadas editoras e, conforme se viu acima, destinados à divulgação das obras literárias. Buscar-se-á, portanto, identificar o que caracteriza a atividade de divulgação neste modo de divulgação específico. Para isso, a atividade de divulgação será entendida como um tipo de discurso, ou seja, como um espaço histórico-ideológico por meio do qual emergem as significações, através de sua materialidade específica, que é a língua. Ao mesmo tempo, busca-se refletir sobre as condições de produção específicas deste tipo de discurso de divulgação.

Sabe-se que as ‘orelhas’ são frutos de uma “invenção recente” (Rev. VEJA, 2005, p.110-111) da indústria editorial que, no Brasil, se disseminou a partir dos anos 40. Segundo o jornalista da Revista Veja, Jerônimo Teixeira, a praxe é que a ‘orelha’ não traga assinatura, mas não são raros os casos, em que nomes de destaque em suas respectivas áreas assinem o que ele denomina de “esses textinhos”. As editoras pagam entre 500 a 1500 reais pela redação de um texto para ser inserido numa ‘orelha’, que deve ter um caráter elogioso. Entretanto, a motivação não deve ser apenas financeira, pois, em alguns casos, as ‘orelhas’ das obras são escritas por amigos de escritores, servindo ao que o jornalista denomina de “compadrio literário”. Alguns nomes podem ser citados como costumeiros autores de ‘orelhas’, dentre eles Jorge Amado, que era “conhecido pela prodigalidade dos elogios que distribuía em

orelhas e prefácios” (Rev. VEJA, 2005, p.111). Atualmente, pode-se citar Luiz Fernando Veríssimo, Carlos Heitor Cony, Ruy Castro e Zuenir Ventura.

Um outro sentido que atravessa estes textos relaciona-se com um certo “apelo publicitário”, evidenciado, sobretudo, pela maneira como colabora positivamente na construção da imagem da obra. Este sentido sem contradições produzido pelo discurso publicitário, que se reflete nos textos analisados através do seu “tom elogioso”, pode ser evidência de certas condições históricas em que, segundo a maioria dos analistas, se consolida uma economia de mercado baseada no consumo de bens. Nesta conjuntura histórica e política, em que o projeto econômico é determinado pelo consumo, a publicidade tem um papel fundamental como elemento de estetização dos objetos de consumo: o que está em jogo não é mais a funcionalidade do produto, mas o “valor” dado pela construção de uma certa “imagem”, sem falhas. É por esta razão que, segundo Debord¹ (1968), tudo é estetizável, seja um produto, um artista, um político ou serviços, pois a relação social entre pessoas na sociedade contemporânea é uma relação mediatizada por imagens, sendo no caso presente, uma imagem construída pela publicidade.

Desta forma, as análises propostas neste trabalho partem de uma reflexão a respeito de como este discurso de divulgação será afetado pelos sentidos advindos das obras e, em que medida os sentidos das obras e da teoria literária estarão afetando o discurso de divulgação, podendo-se até questionar o seguinte: “Até que ponto se pode divulgar uma obra literária sem que se perca o sentido da obra?”.

¹ www.geocities.com/projetoperiferia. Editorações, tradução do prefácio e versão para eBook, eBooksBrasil. Com.

De tal modo, a presente proposta, além de contribuir para a reflexão dentro de um campo teórico, neste caso aquele da Análise do Discurso, traz para a discussão textos tidos como “prosaicos” e “descartáveis”, o que contribui para escapar de uma das armadilhas de um certo sentido construído pelo discurso acadêmico, que se protege do olhar do “senso comum”. Acrescente-se a isto, a sua finalidade mais pragmática, que é a utilização dos resultados dessa reflexão na própria produção desses materiais.

Assim sendo, num primeiro momento traço um panorama histórico da Análise do Discurso (AD), destacando o percurso teórico da disciplina. Disserto, assim, sobre o momento do seu surgimento, momento propício, no qual se reuniram saberes diversos, tais como os de Louis Althusser, com suas leituras de Marx, como os de Michel Foucault, com sua pesquisa destinada, ora ao conhecimento histórico do homem, ora ao conhecimento do discurso, das “palavras e das coisas” (FOUCAULT, 1966) e, também, como os de Lacan, na sua releitura de Freud, que traz para a psicanálise, a importância do espelho, ou melhor, do Outro. Trato, ainda, do Estruturalismo Lingüístico que teve papel importante como a teoria que, em certa medida, deu sustentação às propostas de alguns desses teóricos (Althusser, Lacan). A junção destas três áreas do conhecimento, da Lingüística, do Marxismo e da Psicanálise, gerou, então, este novo campo do saber, que é a Análise do Discurso, de Michel Pêcheux, para quem “o discurso é efeito de sentidos entre interlocutores”.

Dando prosseguimento, procurei fazer uma apresentação dos pressupostos da teoria, que nortearão o trabalho, e, desde já, devo salientar a importância que desempenhará, nesta pesquisa, a noção de autoria, entendida como “princípio de agrupamento do discurso” (FOUCAULT, 1970, p. 26), na qual a própria unidade do texto “é efeito discursivo que deriva do princípio de autoria” (ORLANDI, 2001, p. 61), ou seja, o princípio de autoria é aqui concebido como constitutivo de qualquer discurso.

Na seção seguinte, procurei desenvolver um pouco mais as questões envolvendo teoria e método.

Desenvolvi, também, um capítulo sobre as análises lingüísticas-enunciativas, com o objetivo de desvendar a superfície lingüística-enunciativa de cada texto, pois o que se busca é a compreensão do conjunto de operações através dos quais um enunciado se ancora na situação de enunciação. Ou seja, faz-se necessário descrever e analisar o *corpus* deste trabalho, buscando identificar o funcionamento lingüístico, que está associado a sua cenografia.

Para finalizar, apresento um capítulo que aborda, então, as análises discursivas que constituem a expressão exponencial desta proposta.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 PERCURSO TEÓRICO DA ESCOLA FRANCESA DA ANÁLISE DO DISCURSO

2.1.1 O estabelecimento da disciplina por Michel Pêcheux

A incessante procura pelo conhecimento gera teorias que, por sua vez, geram outras, geralmente tributárias de suas antecessoras, mas com características inovadoras, advindas, justamente, dos princípios básicos que nortearam a inspiração fundadora. Desta forma, ao longo da história, aspectos da tradição filosófica, ora assemelharam-se, ora opuseram-se, ora complementaram-se. A questão do conhecimento, desde Platão e Aristóteles, passou pelo ceticismo, no período do helenismo e pela retomada do ceticismo, no início do pensamento moderno até Descartes, os empiristas, Kant, Hegel, Marx e à crítica da ideologia, chegando até a questão da linguagem, na filosofia contemporânea.

A palavra *ciência*, em sua acepção contemporânea, denota um saber que a linguagem comum qualifica através de um conjunto de adjetivos – *positivo, empírico, objetivo, experimental*, entre outros. No decorrer dos últimos séculos, o protótipo desse saber tem sido observado, de maneira privilegiada. Teorias e movimentos intelectuais se sucederam. *Ex-vi*, o

saber cartesiano do século XVII, cujo alcance determinou o pensamento de inúmeros teóricos, estendendo-se até o século XX, com o estruturalismo lingüístico de Ferdinand de Saussure², que se define por tomar a noção de *estrutura* como central, em seu desenvolvimento teórico e metodológico. Claude Lévi-Strauss³ retoma a noção de estrutura e a desenvolve, posteriormente, na antropologia. O estruturalismo também exerceu influência marcante nas idéias do psicanalista Jacques Lacan, do teórico marxista Louis Althusser, do filósofo Michel Foucault, entre outros.

Tributária dessas três áreas do conhecimento, a AD, então, inscreve-se num projeto em que se interligam a política (Althusser), a lingüística estruturalista (Saussure) e a psicanálise com o inconsciente, como o objeto (Lacan), propondo uma “[...] teoria não-subjetiva, uma ruptura tanto com as práticas de explicação de texto, quanto com os métodos estatísticos em vigor nas ciências humanas” (MALDIDIER, 1997, p.18).

Michel Pêcheux, após ter obtido o bacharelado de filosofia, em 1963, na *École Normale Supérieure* da rua d’Ulm, cuja reputação associa-se a de um lugar de grandes pesquisas teóricas voltadas para inéditos encontros interdisciplinares, como o de Louis Althusser, que já, aí mesmo, havia elaborado, com seus alunos, *Lire le Capital*, bem como o de Lacan que, também, neste local, apresentara um seminário sobre psicanálise, entre 1965-1966.

A escola era também local de discussões, como as do Círculo Marxista-Lenilista, e, sobretudo, do Círculo de Epistemologia, responsável pela publicação dos *Cahiers pour l’Analyse*, revista na qual Pêcheux publica, em 1966, o seu primeiro artigo, com o pseudônimo de Thomas Herbert. Esse ambiente vem a tornar-se importante para a vida

² **Ferdinand de Saussure:** (1857-1913). Uma das principais influências do pensamento francês contemporâneo encontra-se na teoria estruturalista do suíço, Ferdinand de Saussure.

³ **Claude Lévi-Strauss:** (1908-?). Antropólogo, autor de **Antropologia Estrutural** (1958), entre outras obras.

intelectual de Pêcheux, pois, foi nele, que encontrou Althusser e, por conseguinte, a influência do marxismo e da política; foi, igualmente nele, que conheceu outro personagem, Canguilhem, que o orienta para a história das ciências e para a epistemologia, além de tê-lo apoiado para que ingressasse no *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS), no Laboratório de Psicologia Social. No CNRS, Pêcheux torna-se amigo de Paul Henry e de Michel Plon, cuja *Comuna dos três amigos* constituiu a origem de todos os seus projetos. Foi de suma importância, entretanto, o seu encontro com Althusser, através do qual Pêcheux entra em contato com a sua visão do marxismo e da psicanálise, considerada como reacionária pelos marxistas. Sobre esse fato, cito MALDIDIER (2003, p.18):

[...] Ao longo de minha narração, mediremos o choque – inicial – do encontro com Althusser. Poderíamos colocar em exergo à obra de Michel Pêcheux, estas linhas de Louis Althusser, tiradas de **Lire le Capital**: “É a partir de Freud que começamos a suspeitar do que escutar, logo o que falar (e se calar), quer dizer; que este “querer dizer” do falar e do escutar descobre, sob a inocência da palavra e da escuta, a profundidade assinalável de um duplo fundo de que a lingüística moderna, nos mecanismos de linguagem, pensa os efeitos e as condições formais.

Tendo o objetivo de entrar no cerne da questão, isto é, da própria Análise do Discurso, destaco a sua fundação por Michel Pêcheux, citando um trecho da nota à edição brasileira da obra de Michel Pêcheux, *Semântica e Discurso* (PÊCHEUX, 1997⁴):

Michel Pêcheux é o iniciador da Escola Francesa de Análise de Discurso [...]. Prestamos antes uma homenagem a um autor cuja capacidade crítica produziu a tematização do histórico, do social, do ideológico, em um domínio de conhecimento em que esses assuntos são, desde algum tempo, colocados meticulosamente de lado para não atrapalhar o conhecimento sedentário e seu aliado mais próximo o desconhecimento.

A Análise do Discurso de Michel Pêcheux mescla, portanto, o lingüístico ao social, ao histórico, ao ideológico, e teve como primeira proposta a denominada *Análise Automática do Discurso*, datada de 1969. Para melhor compreender essa primeira “época” da AD, reproduzirei o que Maldidier (2003, p.19-24) afirma a esse respeito:

⁴ PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso. Uma crítica à Afirmação do Óbvio**. Campinas, SP: 1977. Editora da UNICAMP. Nota à edição brasileira. Uma questão de coragem: a coragem da questão. ORLANDI, E. Paris, 1988.

[...] Paul Henry e Michel Plon, seus amigos, contam como nasceu o projeto de construir uma máquina que seria uma máquina de guerra, uma espécie de “cavalo de Tróia destinado a ser introduzido nas ciências sociais para aí produzir uma reviravolta.

Isso nos leva às preocupações de Michel Pêcheux, pesquisador do CNRS no Laboratório de psicologia social, duplamente engajado em torno de Canguilhem e Althusser em uma reflexão sobre a história das ciências e da ideologia. A elaboração da **Análise Automática do Discurso**, que é o objeto de uma tese universitária defendida em 1968, é estritamente contemporânea das contribuições de Thomas Herbert nos **Cahiers pour l'Analyse** [...]. Michel Pêcheux escreve dois artigos nos quais, diferentemente do que faz no livro, ele se refere abertamente ao materialismo histórico e à psicanálise. São, em 1966, “Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais, especialmente da psicologia social”, e, durante o verão de 1968, “Notas para uma teoria geral das ideologias”. Ao mesmo tempo, sob o modo mais político, que sugere a retomada da expressão de Lenine, ele dá à revista marxista **La Pensée**, um artigo intitulado “**As ciências humanas e o momento atual**”. Essas lembranças sublinham o terreno sobre o qual emerge a **Análise Automática do Discurso**: o terreno da epistemologia e da crítica das ciências humanas e sociais. Elas esclarecem a estranheza (premonitória) do recurso à informática e permitem não se desgarrar: o dispositivo, o conjunto de procedimentos informatizados, só valem em sua relação com a teoria.

[...] Para ele, [...] os instrumentos, antes de se tornarem científicos, podem constituir simples técnicas. [...] Em suma, só há instrumento em relação a uma teoria.

Assim, o ponto de partida da AAD é um *corpus* fechado de seqüências discursivas, selecionadas num espaço discursivo dominado por *condições de produção* estáveis e homogêneas. A análise lingüística de cada seqüência é um *pré-requisito* indispensável para a análise do *corpus*. Desta forma, AAD apresenta procedimentos sistemáticos com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e um fim predeterminados, e trabalha num espaço em que as máquinas discursivas constituem unidades justapostas.

2.1.2 Considerações sobre Pêcheux, Lacan⁵, Althusser⁶ e Foucault⁷

Enquanto, no início dos anos sessenta, há um esgotamento do estruturalismo lingüístico, com a entrada no cenário francês do gerativismo, teóricos como Lacan, Althusser, Foucault, advindos de correntes filosóficas, epistemológicas e políticas bastante heterogêneas, aproximam seu espaço de reflexão, através da (re)leitura das obras de Freud, Marx e Saussure.

Esses teóricos procuram dar conta da sujeição transcendental em si e de suas conseqüências, como tendo relação com o “sempre-já-lá” da linguagem em tudo o que se refere ao sujeito. Assim sendo, para esses teóricos, a linguagem deixa de ser fato substituto da “natureza humana”, do “espírito humano” ou da “estrutura do espírito humano”, enquanto princípio de explicação ou enquanto origem. E é por este motivo que, no que diz respeito ao sujeito, toda veleidade reducionista torna-se não pertinente. Michel Pêcheux, por sua vez, na *A Análise Automática do Discurso* e nos dois textos assinados por Herbert, aproxima-se muito mais de Althusser do que de Lacan ou de Foucault. No segundo texto escrito com o pseudônimo de Herbert, Pêcheux propõe que a reação entre o discurso e a prática política

⁵ Jacques Lacan: (1901-1981), psicanalista francês. Defende em 1933 uma tese sobre a psicose paranóica na qual rompe com a corrente da psiquiatria organicista para se encaminhar em direção ao percurso clínico dinâmico e se apoiar na psicologia concreta, que lhe permite sustentar o conceito, então revolucionário, de personalidade. Já nesse trabalho, percebe-se sua caminhada rumo à descoberta freudiana. Em 1966, Lacan publica um volume de quase mil páginas, denominado *Écrits*, dos quais consta um artigo intitulado *O estado de espelho*. Desta coletânea consta também um artigo intitulado *La Science et la Vérité*, que havia sido publicado anteriormente, no primeiro número dos *Cahiers pour l'analyse*, e que havia sido a aula inaugural que dera na *École Normale Supérieure de la Rue de l'Ulm*, no curso do ano de 1965-1966. Assim, sabendo-se que Michel Pêcheux era aluno de Althusser, conclui-se que ele não poderia deixar de estar familiarizado com o pensamento lacaniano. Entretanto, nem Freud, nem Lacan figuram na bibliografia da AAD, e a psicanálise enquanto tal encontra-se aí, apenas furtivamente, mencionada.

⁶ Louis Althusser: (1918-1990). Teórico francês do marxismo-leninismo, autor de *Aparelhos Ideológicos de Estado*, de 1976. O autor discute, nesta obra, como a classe dominante gera mecanismos de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. Desta forma, discute o papel do Estado que, através de seus Aparelhos Repressores – o Governo, a administração, o exército, a cultura, entre outros, intervém através da repressão ou da ideologia, forçando a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração.

⁷ Michel Foucault: (1926-1984): Filósofo francês. Teorizou sobre as condições históricas de produção do saber, do poder e da subjetividade. Sua obra situa-se na intersecção da filosofia e da história, sendo o seu método orientado pela teoria da AD.

passa pela ideologia. E, ainda, tendo como referência Althusser, afirma que a ideologia introduz o sujeito enquanto efeito ideológico elementar. É enquanto sujeito que o indivíduo é “interpelado” a ocupar um lugar determinado no sistema de produção. Em um texto publicado mais tarde, ao qual Pêcheux refere-se com frequência, Althusser (1970, p.30) escreve:

Como todas as evidências, incluindo aquela segundo a qual uma palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possuía uma significação’, ou seja, incluindo a evidência da transparência da linguagem, esta evidência de que eu e você somos sujeitos – e que este fato não constitui nenhum problema – é um efeito ideológico elementar. [...] A ideologia não existe senão por e para os sujeitos.

De tal modo, segundo Althusser, não existe prática senão sob uma ideologia. Em outras palavras, todo indivíduo humano só pode ser agente de uma prática social se interpelado em sujeito pela ideologia. As idéias althusserianas, sem dúvida, influenciaram Pêcheux, que as tinha em mente quando começou a trabalhar com a análise e a teoria do discurso.

Na sua (re)leitura de Marx, Althusser afirma que se Marx havia feito um desvio por Hegel, ele devia fazer um desvio por Spinoza, para poder cercar melhor o desvio de Marx por Hegel. Althusser encontrou em Spinoza uma concepção que lhe permitiu depreender aquilo que restava de Hegel da concepção de sujeito como origem, ou fonte, ou seja, a raiz do idealismo hegeliano, e, conseqüentemente, compreender aquilo que Marx afirmou a respeito de ter colocado Hegel em pé. Spinoza, segundo Althusser, permite compreender o “efeito sem causa”, que concerne à categoria central do idealismo: o sujeito como origem, essência ou causa, o que foi retirado do estruturalismo por Spinoza.

Althusser afirma, então, que não há outro sujeito senão o da ideologia e que não há outra maneira de ser seu sujeito. Estas afirmações o colocam em dissonância as idéias de Lacan e de Foucault. De fato, para Foucault, ser sujeito é ocupar uma posição enquanto enunciador: “[...] descrever uma formulação como um enunciado não consiste, escreve Foucault, em analisar a relação entre o autor e aquilo que ele disse (ou quis dizer, ou disse

sem o querer), mas sim em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito” (FOUCAULT, 1969, p. 125).

Os discursos são enunciados. A unidade elementar do discurso é o enunciado. Aquilo que é ser um sujeito para Foucault é consistente com sua concepção de discurso. Assim, o sujeito é o sujeito do discurso tal como ele o concebe. Sua meta era a de definir um caminho novo no campo ocupado pela tradicional história das idéias; um caminho que poderia renovar a história das idéias, contornando o que a entrava: suas referências a uma subjetividade psicológica considerada como princípio explicativo. O sujeito de Foucault é o sujeito da “ordem do discurso” (FOUCAULT, 1966, p. 378). Existem muitos pontos de contato entre o que fez Michel Foucault e o que fez Michel Pêcheux, no tocante ao discurso. Foucault propõe teoricamente uma noção de “formação discursiva” que tem pontos em comum com a teoria proposta por Pêcheux, mas não se trata da mesma proposta, pois Foucault nunca tentou elaborar um dispositivo operacional de análise do discurso. Pêcheux também discutia, como Foucault, a história das ciências e das idéias, o que pode explicar por que ambos se interessaram pelo discurso, pela linguagem. Contudo, a influência decisiva do materialismo histórico somente é observada na obra de Pêcheux.

Já o objetivo de Lacan é renovar a psicanálise postulando um sujeito que é aquele do inconsciente agora estruturado como uma linguagem. A linguagem é a condição do inconsciente, aquilo que introduz para todo ser falante uma discordância com sua própria realidade.

Como observamos, estas várias tentativas de renovação privilegiam o sujeito, seu estatuto, como sendo a questão-chave. Enquanto os sujeitos de Lacan e de Foucault são ligados à linguagem, o sujeito para Althusser está relacionado à ideologia. Althusser, portanto, não estava particularmente interessado na linguagem. Pêcheux, ao relacionar a

linguagem e a ideologia, tinha apenas a indicação oferecida por Althusser, sobre o paralelo entre a evidência da transparência da linguagem e o “efeito ideológico elementar”, a evidência segundo a qual somos sujeitos. Althusser estabeleceu o paralelo sem definir uma ligação. E foi para expressar esta ligação que Pêcheux introduziu aquilo que ele denomina *discurso*, tentando desenvolver uma teoria do discurso e um dispositivo operacional de análise do discurso. É por isso que o sujeito de Pêcheux não é o de Foucault, já que se colocou entre o que se pode denominar de “sujeito da linguagem” e “sujeito da ideologia”. Isso teve um peso em toda a sua obra, e não apenas na AAD. Na sua obra posterior, *Les Vérités de la Palice, (Semântica e Discurso)*, ele trata, precisamente, de discernir mais claramente, as relações entre esses dois sujeitos, ou seja, as relações entre a “evidência subjetiva” e a “evidência do sentido (ou da significação)”, e coloca o discurso entre a linguagem (vista a partir da lingüística, do conceito saussureano de *langue*) e a ideologia. Diferentemente de Althusser, desistiu de desenvolver uma teoria geral da ideologia (ou das ideologias). Voltou-se então, para outros problemas que encontrara pelo caminho, como o das ligações entre o objeto de análise da teoria do discurso e o objeto da lingüística. Esta questão não era somente um problema teórico, mas também um problema surgido à custa do sistema de análise do discurso, ou seja, um problema dos limites da análise e da teoria lingüística necessária face à questão do sentido, da significação e da semântica.

2.2 NOÇÕES TEÓRICAS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Para Orlandi (1999, p. 15), “a Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso”. Sendo assim, ao

[...] compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história. [...] Concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação [...] é o discurso (ORLANDI, 1999, p. 21).

Discurso este que para Pêcheux (1975), “[...] é efeito de sentidos entre locutores”.

A AD, então, busca determinar os sentidos produzidos por um texto, diferentemente, por exemplo, do que faziam os formalistas russos⁸, que procuravam interpretar o conteúdo. Opondo-se à análise de conteúdo, entende que a linguagem não é transparente, não apresenta um sentido literal, ou seja, um sentido entre outros. Vai criticar também uma teoria da subjetividade que reflete um sujeito “dono de si”.

De fato, segundo Orlandi e Guimarães (1988, p. 17-36), enquanto que na Teoria da Enunciação (TE) o Eu é considerado sujeito e centro de toda enunciação, na AD a subjetividade se desloca do *eu* e passa a ser vista como inerente a toda linguagem, constituindo-se, portanto, mesmo quando este *eu* não é enunciado. Para a teoria discursiva, o sujeito não é a fonte do sentido, nem o senhor da língua. Despossuído de seu papel central, o

⁸ Formalistas Russos: no curso dos anos 1914-1915, alguns estudantes fundaram sob os auspícios da Academia das Ciências, o Círculo Lingüístico de Moscou, com o objetivo de promover a Lingüística e a Poesia. O aspecto lingüista da poesia foi deliberadamente ressaltado, num primeiro momento, sendo depois substituído pela análise estrutural, segundo influências vindas do exterior, para que, enfim, fosse estabelecida a Teoria do Método Formal, formada pela quase totalidade dos trabalhos dos formalistas durante os anos 1916-1925.

sujeito é integrado ao funcionamento do discurso, determinando e sendo determinado tanto pela língua quanto pela história.

O *Sujeito*, então, interpelado em sujeito pela ideologia, resultado da relação com a *linguagem* e a *história*, não é totalmente livre, nem totalmente determinado por mecanismos exteriores. Para Orlandi (1999), esse assujeitamento do sujeito manifesta-se como um movimento de interpelação dos indivíduos por uma ideologia, condição necessária para que o indivíduo torne-se sujeito do seu discurso ao, livremente, submeter-se às condições de produção impostas pela ordem superior estabelecida, embora tenha a ilusão de autonomia.

Observamos aí, a influência da proposta Althusser (2001), para quem os indivíduos vivem na ideologia, não havendo, portanto, uma separação entre a existência da ideologia e a interpelação do sujeito por ela, o que ocorre é um movimento de dupla constituição: se o sujeito só se constitui através do assujeitamento é pelo sujeito que a ideologia torna-se possível já que, ao entendê-la como prática significante, concebe-se a ideologia como a relação entre sujeito, língua e história na produção dos sentidos. O sujeito também é constituído a partir de uma relação com o outro (inconsciente), nunca sendo fonte única do sentido, nem tampouco elemento onde se origina o discurso. A incompletude, por isso, é uma propriedade do sujeito e a afirmação de sua identidade resultará da constante necessidade de completude.

2.2.1 Condições de produção, interdiscurso e pré-construído

A AD procura o que funciona como verdade em cada discurso, através das considerações de suas condições de produção, as quais compreendem principalmente o sujeito e a situação (contexto imediato e contexto amplo). O que está no passado, o que remete a

discursos anteriores (memória) também faz parte da produção do discurso. Para Pêcheux (1988), o enunciado advindo de outros discursos “como se esse elemento já se encontrasse sempre-aí por efeito da interpelação ideológica”, constitui o *pré-construído*⁹, aquilo que o discurso pretende fornecer, o que *constrói* a partir daí. Assim, a noção de *memória discursiva* para a AD nada tem a ver com a memória tal como concebida pela Psicologia ou pela Psicolinguística. Além disso, situar o discurso na perspectiva de uma heterogeneidade que lhe é constitutiva inscrevendo-o (o discurso) numa relação com outros discursos, implica em tratar a memória como *interdiscurso*. É a memória discursiva, o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do “*pré-construído*” (ORLANDI, 1999, p.31-32).

2.2.2 Formação discursiva e formação ideológica

Como uma teoria materialista do discurso, para a AD, a ideologia, pensada como “mecanismo estruturante do processo de significação” (ORLANDI, 1999, p. 96), é determinante para a constituição do sentido. Para Pêcheux (1975) qualquer “formação social”, caracterizável por uma certa relação entre classes sociais, implica a existência de “posições políticas e ideológicas que não são obra de indivíduos, mas se organizam em *formações*, mantendo entre si relações de antagonismo, de aliança ou de domínio”. Essas formações ideológicas incluem “uma ou várias *formações discursivas* (FD)”. Essa noção de *formação discursiva* foi introduzida por Foucault (1969) que procurava contornar as unidades tradicionais das discussões epistemológicas, como teoria, ideologia, ciência. Assim, uma FD para Foucault é um conjunto de enunciados identificáveis por seguirem um mesmo sistema de

⁹ Pré-construído: noção introduzida por Paul Henry (1975), utilizada pela Escola Francesa de Análise do Discurso.

regras, historicamente marcadas. Entretanto, foi com Pêcheux que a noção FD entrou na AD determinando “[...] o que pode e deve ser escrito (articulado sob a forma de um discurso, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, entre outros), a partir de uma dada exposição, numa determinada conjuntura” (PÊCHEUX et al., 1990). É por isso que, para a AD, “as palavras mudam de sentido, passando de uma *formação discursiva* para outra”, ou seja, as palavras mudam de sentido dependendo das posições daqueles que as empregam.

Pensado com relação à *formação discursiva*, pode-se afirmar que o *interdiscurso* abrange a totalidade das *formações discursivas*. Trabalhando com a re-significação do sujeito sobre o que já foi dito, o repetível, determina os deslocamentos feitos pelo sujeito nas fronteiras de uma *formação discursiva*. É por isso que, para COURTINE (1981), o *interdiscurso* é “[...] uma articulação contraditória de *formações discursivas* referentes a formações antagônicas”¹⁰.

Assim, a respeito do *interdiscurso*, ORLANDI (1999, p. 31-34) considera que ele é:

[...] o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O *interdiscurso* disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. [...] O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. [...] O fato de um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia. A observação do *interdiscurso* nos permite, [...] remeter o dizer [...] a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos.

¹⁰ O *intradiscurso* é atravessado pelo *interdiscurso*. Ele fornece-impõe a “realidade ao sujeito, onde o indivíduo se constitui como sujeito falante numa determinada *formação discursiva* que o assujeita. Ele é o “foi do discurso” de um sujeito, sendo, portanto, um efeito do *interdiscurso* sobre si mesmo, já que incorpora no eixo sintagmático (linear), a relação de possibilidade de substituição entre elementos (palavras, expressões, proposições), como se esses elementos, assim encadeados entre si, tivessem um sentido evidente, literal. No *intradiscurso*, o que importa é a formulação de um discurso a partir da realidade presente.

2.2.3 Forma-sujeito, posição-sujeito, autoria

Pêcheux (1975) discutindo sobre o *desdobramento constitutivo do sujeito do discurso*, diz que um dos termos desse desdobramento representa “o chamado *sujeito universal*”, sujeito da ciência ou do que se pretende como tal, ou o que se denomina a *forma-sujeito*. É a forma pela qual o sujeito do discurso se identifica com a *formação discursiva* que o constitui. Esta identificação baseia-se no fato de que os elementos do interdiscurso, ao serem retomados pelo sujeito do discurso, acabam por determiná-lo. Também chamada de *sujeito do saber*, *sujeito histórico* de uma determinada formação discursiva, a *forma-sujeito* é a responsável pela ilusão de unidade do sujeito. A *forma-sujeito* tem, então, uma identificação social: por exemplo, a posição na Presidência da República é uma *forma-sujeito*. Já o outro termo envolve o locutor, ou aquele a que denominamos *sujeito da enunciação*, pois lhe é atribuído o “*encargo pelos conteúdos colocados*”. Esse sujeito que *toma posição*, com total conhecimento de causa, é resultado da relação que se estabelece entre o sujeito do discurso e a *forma-sujeito* de uma dada *formação discursiva*. Uma *posição-sujeito* não é uma realidade física, mas um objeto imaginário, representando no processo discursivo os lugares ocupados pelos sujeitos na estrutura de uma formação social. Assim, não há um sujeito único, mas diversas *posições-sujeito*, as quais estão relacionadas com determinadas formações discursivas e ideológicas. A *posição-sujeito* é de uma dimensão enunciativa.

Uma outra dimensão do sujeito é aquela de autor. A função *sujeito-autor* é a que recebe mais influência da exterioridade (condições sócio-históricas e ideológicas) pelas exigências de coerência, não-contradição e responsabilidade. Ao se converter em autor, o *sujeito da enunciação* sofre um apagamento no discurso, dividindo-se em diversas *posições-sujeito*; ou seja, o autor é que assume a função social de organizar e assinar uma determinada produção escrita, dando-lhe a aparência de unicidade (efeito ideológico elementar). Foucault

(1987) entende o princípio de autoria, como um dos processos internos de controle do discurso. De fato, o autor, sendo uma das funções enunciativas que o sujeito assume enquanto produtor de linguagem é considerado por Foucault como princípio regulador do discurso.

Orlandi (2004), por sua vez, partindo da noção foucaultiana estabelece novas perspectivas concernentes à autoria, fazendo uma relativa distinção entre os seus pressupostos e aqueles de Foucault. A autora parte das reflexões em *A Ordem do Discurso* (FOUCAULT, 1975), em que Foucault define o autor como princípio do discurso, unidade e origem de suas significações, tornando-o, portanto, responsável pelo discurso que produz. Conseqüentemente, há uma passagem da noção de sujeito para a de autor. Desta forma, entendendo-se que a noção de sujeito abrange não uma forma de subjetividade, mas um *lugar*, uma *posição discursiva*, Orlandi considera que a noção de autor é uma função da noção de sujeito, noção esta responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito de continuidade do sujeito. Assim, diferentemente de Foucault, que entende a noção de autor em situações enunciativas específicas, (quando, por exemplo, o texto original, de “autor”, se opõe ao comentário), Orlandi a situa no uso corrente, enquanto função enunciativa do sujeito, distinta da de enunciador e de locutor (ORLANDI, 1987). Para Foucault, a função-autor limita-se a “produtores” de linguagem (que se definiriam em relação a uma obra¹¹). Para Orlandi, ao contrário, a função-autor acontece sempre que o produtor de linguagem encontra-se na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Ou seja, a função-autor faz parte dos discursos do cotidiano, da unidade do dizer comum, influenciado pelo meio social (ORLANDI, 1993). Assim, o autor é responsável pelo o que diz ou escreve, pois está em sua origem. Desta forma, há assim, uma correlação entre

¹¹ Essa função de autoria, em Foucault (1983), disserta sobre a instauração da discursividade da seguinte forma: “quando os autores não são apenas autores de suas obras, mas quando produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos”. A isto preferimos chamar de “discursos fundadores”. Observação: esta nota é de Eni Orlandi, in: **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas, SP: Pontes, 2004. p. 69.

sujeito/autor e discurso/texto. A função-autor é também influenciada pela história, pois, apesar de não estabelecer discursividade (como o autor “original” de Foucault), o autor produz um lugar de interpretação no meio de outros, sendo esta a sua particularidade. Assim, para ORLANDI (2004, p. 68-70):

[...] o sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer. Porque assume sua posição de autor se representa nesse lugar), ele produz assim um evento interpretativo. O que só se repete (exercício mneumônico) não o satisfaz.

2.2.4 Discurso e texto

Para Orlandi (1999), há uma relação entre texto e discurso, e entre autor e sujeito. Assim, o sujeito está para o discurso, como o autor está para o texto. Desta forma, o discurso é um efeito de sentidos entre locutores, o texto uma unidade que podemos empiricamente representar como tendo começo, meio e fim, o sujeito, resultante da interpelação do indivíduo pela ideologia e o autor, uma representação de unidade, delimitando-se na prática social, como uma função específica do sujeito.

Segundo Vignaux (1979), o discurso não tem como função constituir a representação de uma realidade. No entanto, ele funciona de modo a assegurar a permanência de certa representação. Para isso, há na base de todo discurso, um projeto totalizante do sujeito, projeto que o converte em autor. O autor é o lugar em que se realiza esse projeto totalizante, o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. Como o lugar da unidade é o texto, o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto em sua unidade, em sua coerência e completude. Coerência e completude imaginárias. O *discurso* funciona pela articulação necessária entre o *real* e o *imaginário*.

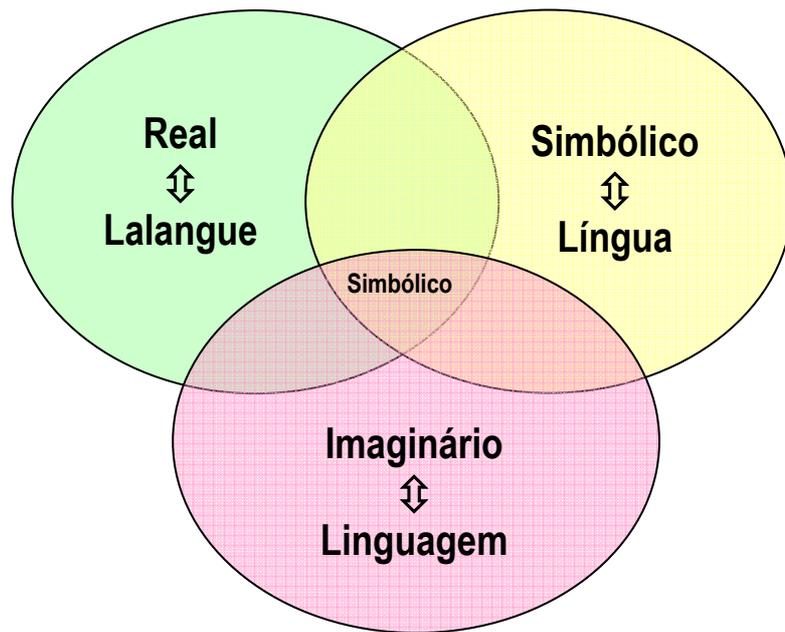
O real do discurso → descontinuidade, dispersão, incompletude, falta, equívoco, contradição constitutiva tanto do sujeito como do sentido.

Na instância do imaginário (nível das representações) → unidade, completude, coerência, o claro e o distinto, a não-contradição.

É também dessa natureza a distinção, relação necessária, entre discurso e texto, sujeito e autor. Trata-se de considerar a unidade (imaginária) na dispersão (real): de um lado, a dispersão dos textos e do sujeito, de outro, a unidade do discurso e a identidade do autor.

2.2.5 O real e o imaginário

Para Lacan, o imaginário é entendido como uma projeção que se faz do outro. Lacan usa a metáfora do espelho para representar a relação do sujeito com o outro, que é o inconsciente, estruturado como uma linguagem, de onde emana o discurso do pai, da família, da lei, do desconhecido, do estranho, enfim, a partir do qual o sujeito se define. O espelho é a imagem, é o olhar, é o outro. O real pertence à materialidade do mundo que só atingimos através do simbólico e do imaginário. O real não existe. Existem apenas *efeitos de real*. A Análise de Discurso toma esse “real” como acontecimento. O que Lacan, então, denomina a *alíngua (lalangue)*, corresponde ao real, enquanto a *língua* ao simbólico e a *linguagem* ao imaginário.



Pêcheux (1990) entende como Lacan que o *real da língua* é a impossibilidade de se dizer tudo na língua, que constitui uma série de pontos do impossível, o lugar do inconsciente, de onde o sujeito fala o que não pode ser dito. O real da língua, a *alíngua*, expressa, de um modo singular, a diferença existente entre a noção de língua, que é da ordem do todo, do possível, e a noção do real da língua, a *lalangue*, que é da ordem do não-todo, do impossível, inscrito igualmente na língua. Esta noção foi desenvolvida na Lingüística, sobretudo por Milner (1987), numa tentativa de nomear aquilo que escapa à univocidade inerente a qualquer nomeação, apontando para o registro que, em toda língua, a consagra ao equívoco.

Na perspectiva teórica da AD, torna-se fundamental uma concepção de língua afetada pelo *Real*, pois isso vai permitir operar com um conceito de língua que reconheça o equívoco como fato estrutural constitutivo e implicado pela ordem do simbólico.

A partir do conceito lacaniano de imaginário, Pêcheux (1988) define também a noção de formação imaginária, que resulta de processos discursivos anteriores, e enquanto mecanismo de funcionamento discursivo, não diz respeito a sujeitos físicos ou lugares

empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções. Na língua, por exemplo, segundo Orlandi (1999, p. 40), há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação empírica para a posição discursiva, sendo que estas últimas são aquelas que significam no discurso, pois, significam em relação ao contexto sócio-histórico e à memória. As formações imaginárias se manifestam, no processo discursivo, através da antecipação das relações de força e de sentido. Na antecipação, o emissor projeta uma representação imaginária do receptor e, a partir dela, estabelece suas estratégias discursivas. O lugar de onde fala o sujeito determina as relações de força no discurso, enquanto as relações de sentido pressupõem que não há discurso que não se relacione com outros. O que ocorre é um jogo de imagens: dos sujeitos entre si, dos sujeitos com os lugares que ocupam na formação social e dos discursos já-ditos com os possíveis e imaginados.

2.2.6 Paráfrase e polissemia

O funcionamento da linguagem se dá através de processos parafrásticos e polissêmicos. A paráfrase é um processo que se produz no interdiscurso, retorno ao já-dito na produção de um discurso que, pela legitimação deste dizer, possibilita sua previsibilidade e a manutenção no dizer de algo que é do espaço da memória. A paráfrase é responsável pela produtividade na língua, pois, ao proferir um discurso, o sujeito recupera um dizer que já está estabelecido e o reformula, abrindo espaço para o novo, instaurando um possível deslocamento.

A polissemia é o deslocamento, a ruptura, a emergência do diferente e da multiplicidade de sentidos no discurso¹². Processo de linguagem que garante a criatividade na língua pela intervenção do diferente no processo de produção da linguagem, permitindo o deslocamento das regras e fazendo resultar em *movimentos que afetam o sujeito e os sentidos na sua relação com a história e a língua* (ORLANDI, 1999). Essa possibilidade do novo criada pela polissemia é a própria razão de existência da linguagem, já que a necessidade do dizer é fruto da multiplicidade dos sentidos. São os processos polissêmicos que garantem que um mesmo objeto simbólico passe por diferentes processos de re-significação.

Orlandi (1999, p. 36-38) aborda essas noções da seguinte forma:

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. [...] Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. Se o real da língua não fosse sujeito à falha e o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equivoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados.

2.2.7 O Sentido para a AD

De tal modo, para a AD, o *sentido* de uma palavra, expressão, proposição não existe em si mesmo, só pode ser constituído em referência às condições de produção de um

¹² O efeito autor é relativo à forma-sujeito. É a autoria de novos saberes, é a criação de um novo paradigma, de algo que antes “não estava ali”, de algo que não existia. Os exemplos são os mais diversos, como o marxismo, o protestantismo, a doutrina de Alain Kardec, entre outros. Sabendo-se que há diversos sujeitos em cada um de nós, a cada momento e a cada situação, sabe-se, também, que os sentidos estão regulados histórica, social e ideologicamente, e, é através dessa organização que se pode encontrar um sentido dentro do caos. Desta forma, para o sujeito, esses espaços organizados constituem a garantia para a sua própria organização (Anotações de aulas proferidas pela Professora Doutora Solange Gallo, 2003).

determinado enunciado, uma vez que muda de acordo com a *formação ideológica* de quem o (re)produz, bem como de quem o interpreta. O sentido nunca é dado, ele não existe como produto acabado, resultado de uma possível transparência da língua, mas está sempre em curso, é movente e se produz dentro de uma determinação histórico-social, daí a necessidade de se falar em *efeitos de sentido*, que são os diferentes sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode assumir de acordo com a formação discursiva na qual é (re)produzido. Esses sentidos são todos igualmente evidentes por um efeito ideológico que provoca um gesto de interpretação, a ilusão de que um enunciado quer dizer o que realmente diz (sentido literal). É importante registrar que Pêcheux (1969) define o discurso como efeito de sentido entre interlocutores. O sentido é um *continuum*, sem começo, nem meio, nem fim. Apenas o texto, por uma questão convencional, tem começo, meio e fim. Entretanto, a qualquer momento, pode-se modificá-lo, acrescentando mais uma linha, por exemplo. O sentido que o sujeito atribuirá a um texto, por exemplo, dependerá de sua condição ideológica, e de suas relações com a história e a sociedade. A Análise do Discurso procura sempre a des-naturalização do sentido, para isso busca-se compreendê-lo, através do tratamento da linguagem como prática social e histórica. Não havendo um único e verdadeiro sentido, o trabalho do analista é o de verificar como, entre os vários sentidos existentes, um ou mais torna-se o dominante.

2.2.8 Heterogeneidade discursiva e heterogeneidade mostrada

A AD, tal como se constitui hoje, entende que os diversos discursos que atravessam uma FD não se constituem independentemente uns dos outros para serem postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso. Assim, a heterogeneidade é entendida como elemento constitutivo das práticas discursivas, já que *todo discurso é atravessado pelo discurso do outro ou por outros discursos*. Estes diferentes discursos

mantêm entre si relações de contradição, de dominação, de confronto, de aliança e/ou de complementação.

Authier-Revuz (1982, p. 91-151) trata da questão da heterogeneidade, partindo da noção lacaniana de sujeito clivado, dividido pelo inconsciente (Outro), que vive na necessária ilusão da autonomia da sua consciência e do seu discurso e do conceito de dialogismo de Bakhtin (1988), indicando algumas dessas formas de heterogeneidade que acusam a presença desse outro: (1) a heterogeneidade constitutiva do discurso (que esgota a possibilidade de captar lingüisticamente a presença do *outro* no *um*); (2) a heterogeneidade mostrada no discurso (que indica a presença do *outro* no discurso do locutor).

A heterogeneidade constitutiva diz respeito ao discurso, na medida em que é dominado pelo interdiscurso. Assim, o discurso não é apenas um espaço em que acaba de se introduzir um discurso de outro, ele constrói-se através de um debate com a alteridade, independentemente de qualquer traço visível de citação, de alusão, entre outros. Para Pêcheux (1975), a dupla referência à psicanálise e à concepção althusseriana da ideologia baseia a primazia do interdiscurso sobre cada formação discursiva:

O próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (*ça parle*) sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1975, p. 162).

Pêcheux (1975) estabelece duas formas de esquecimento no discurso, sendo denominados de esquecimento número um e de esquecimento número dois. Sendo o esquecimento número dois da ordem da enunciação, deve ser relacionado à heterogeneidade constitutiva, pois segundo o que foi acima observado, a mesma faz parte do esquecimento e o discurso é dominado pelo interdiscurso. Este esquecimento enunciativo atesta o que a sintaxe significa, ou seja, que o modo de dizer não é indiferente aos sentidos. Este esquecimento é

parcial e estabelece uma relação “natural” entre a palavra e a coisa. Ele é do nível do semi-consciente e o falante produz então, famílias parafrásticas, que deixam a impressão de que o dizer poderia sempre ser outro. Já o esquecimento número um, também conhecido como esquecimento ideológico, faz parte do domínio do inconsciente e é o resultado de como a ideologia atua sobre cada ser falante, deixando sempre a impressão de originalidade sobre o que se diz. Entretanto, os sentidos são determinados pela maneira como cada falante está inscrito na história e na língua. Os sentidos significam por si e não pela vontade de cada ser falante.

Já a heterogeneidade mostrada, constitui-se de lapsos de consciência (lembrança), ou seja, é uma forma de negociação com a heterogeneidade constitutiva. Segundo Authier-Revuz, este tipo de heterogeneidade pode acontecer em duas modalidades: a *marcada*, da ordem da enunciação e visível na materialidade lingüística; e a *não-marcada*, da ordem do discurso e não provida de visibilidade. Pode-se também definir a heterogeneidade mostrada como correspondente a uma presença localizável de um outro discurso na linha do texto. As formas não marcadas são identificáveis no nível do pré-consciente, com base na intertextualidade, ou seja, em indícios textuais diversos ou graças à cultura do interlocutor (discurso indireto livre, alusões, ironia, pastiches, entre outros). As formas marcadas são assinaladas de maneira unívoca. Pode tratar-se de discurso direto ou indireto, de aspas, de notas explicativas, que indiquem uma não-coincidência do enunciador com o que diz. AUTHIER-REVUZ (1990, p. 173-193) distingue quatro tipos de não-coincidências enunciativas do dizer:

1. não-coincidência do discurso com ele próprio. Exemplo: quando se diz, Um tal, no sentido de Um Tal;
2. não-coincidência entre palavras e coisas. Exemplos: Como direi? Ou: É a palavra que convém;
3. não-coincidência das palavras com elas próprias. Exemplos: Em sentido figurado, Em qualquer sentido;
4. não-coincidência entre enunciador e interlocutor. Exemplos: Como você disse. Passe a expressão.

O enunciador debate-se assim com a alteridade, procurando preservar uma fronteira com aquilo que não depende do seu discurso.

Esses tipos de heterogeneidade propostos por Authier-Revuz, heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada estão relacionados com as duas formas de esquecimento postuladas por Pêcheux (1975), *esquecimento número um* e de *esquecimento número dois*, respectivamente. De fato, o primeiro esquecimento é da ordem do inconsciente. É também denominado esquecimento ideológico, pois resulta do modo como somos afetados pela ideologia: através dele temos a ilusão de ser a origem do que dizemos, a impressão de originalidade sobre o que se diz. Entretanto, os sentidos são determinados pela maneira como cada falante está inscrito na história e na língua. Os sentidos significam por si e não pela vontade de cada ser falante.

Já o esquecimento número dois, da ordem da enunciação e do nível do semi-consciente, fornece a ilusão da relação “natural” entre a palavra e a coisa, e é parcial. É, segundo Orlandi (1999), um esquecimento parcial e muitas vezes voltamos a ele, para melhor especificar o que dizemos. Portanto, este esquecimento, sendo do nível do semi-consciente se relaciona à heterogeneidade mostrada, pois segundo o que foi acima observado, este tipo de heterogeneidade, ao negociar com a heterogeneidade constitutiva (esquecimento número um), denegando-a, materializa lingüisticamente a presença desse outro, ou seja, “é sempre fruto de um breve instante de consciência ‘fantasmagórica’ em relação à heterogeneidade constitutiva” (GALLO, S., 2001, p.65).

2.2.9 O método e a análise do discurso

Orlandi (1999, p. 50), visando estabelecer as bases de um método a ser adotado pelo analista de discurso, parte dos seguintes questionamentos:

[...] que escuta ele deve estabelecer para ouvir para lá das evidências e compreender, acolhendo, a opacidade da linguagem, a determinação dos sentidos pela história, a constituição do sujeito pela ideologia e pelo inconsciente, fazendo espaço para o possível, a singularidade, a ruptura, a resistência?.

Para realizar tal intento, propõe o estabelecimento de um dispositivo de interpretação, que tem como característica

[...] 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 (ORLANDI, 1999, p. 60-61).

Segundo Orlandi (1999), o fato do *dizer* ter relação com o *não dizer* deve ser acolhido metodologicamente e praticado na análise, porque as novas maneiras de ler estabelecidas pela Análise de Discurso são responsáveis justamente por essa relação. O que importa também é o estabelecimento da natureza do *não dito* para a AD. De fato, outras teorias, como a semântica argumentativa estabelecida por Ducrot (1972), propõe uma reflexão sobre essa questão. Ducrot distingue diferentes formas do não-dizer (implícito), o pressuposto e o subentendido, separando o que deriva da instância da linguagem (pressuposto) do que se dá em contexto (subentendido). Já o posto relaciona-se com o dito. O subentendido depende do contexto. Assim, a semântica argumentativa considera que o não-dito é subsidiário ao dito, complementando-o, acrescentando-o. Conseqüentemente, ao longo de um dizer há toda uma margem de não-ditos, que também significam.

Na Análise de Discurso, há noções que encampam o *não-dizer*. São as noções de *interdiscurso*, *ideologia* e *formação discursiva*. Há sempre no dizer, um não-dizer necessário.

Quando se diz X, o não-dito Y permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de X. Isto é, uma formação discursiva pressupõe uma outra.

Há ainda, na AD, outras maneiras de se trabalhar o não-dito. Trata-se do silêncio (ORLANDI, 1993), denominado pela autora de *silêncio fundador*. Este pode ser pensado como a respiração da significação, lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Assim, o silêncio fundador é o *silêncio que indica que o sentido pode sempre ser outro, do silêncio que faz que o dizer signifique*. Mas, há ainda, outras formas de silêncio que atravessam as palavras, que “falam” por elas, que as calam. Trata-se do *silenciamento* ou *política do silêncio*, que se divide em *silêncio constitutivo* e *silêncio local*. Assim, o silêncio constitutivo acontece quando uma palavra apaga outras palavras, ou seja, para dizer é preciso não dizer. Portanto, quando o falante disser “vote sem medo”¹³, ele não dirá “vote com coragem”, por exemplo. Quanto ao silêncio local, entende-se o que é proibido dizer em uma determinada conjuntura, o que faz com que o sujeito não diga o que poderia dizer. Por exemplo, numa ditadura não se pode mencionar a palavra ditadura. Desta forma, o analista deve sempre observar o que está sendo dito, o que não está sendo dito e o que não pode ser dito.

Assim, cabe ao analista do discurso através de uma “escuta discursiva” explicitar esses gestos interpretativos do sujeito com sua memória. Para isso deve levar em consideração, segundo ORLANDI (1999, p. 60) que:

- 1º a interpretação faz parte do objeto da análise, ou seja, o sujeito que fala interpreta e o analista deve procurar descrever esse gesto de interpretação do sujeito que constitui o sentido submetido à análise, e
- 2º que não há descrição sem interpretação, e, conseqüentemente, o analista envolve-se na interpretação. Desta forma, há que se introduzir um dispositivo teórico, para que o mesmo atue na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa, produzindo um deslocamento em sua relação de sujeito com a interpretação, para que ele possa trabalhar entre a descrição e a interpretação.

¹³ Exemplos (“Vote sem medo” e “Vote com coragem”) encontrados em: ORLANDI, E. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999, p. 69.

Ao analista, não se impõe neutralidade, mas que seu dispositivo lhe permita trabalhar numa posição que seja relativizada diante da interpretação, ou seja, faz-se necessário que ele atravesse o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito. Esse dispositivo deve investir na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, ou seja, no equívoco, na falha e na materialidade, enfim, no trabalho da ideologia.

Orlandi (1999, p. 61) afirma que “a construção desse dispositivo resulta na alteração da posição do leitor para o lugar construído pelo analista. Lugar em que se mostra a alteridade do cientista, a leitura outra que ele pode produzir”. Nesse lugar, o analista deverá situar, compreender o movimento de interpretação inscrito no objeto simbólico que ele deve analisar, podendo então, contemplar, isto é, teorizar, e expor, ou seja, descrever os efeitos de interpretação. O analista não se posiciona fora da história, do simbólico ou da ideologia, colocando-se, ao contrário, numa posição deslocada, de onde lhe é possível contemplar o processo de produção de sentidos em suas condições.

2.2.10 O corpus

Orlandi (1998) considera que um dos pontos primordiais, para que se realize a análise de discurso, é a constituição do *corpus*. O *corpus* não segue critérios empíricos (positivistas), mas critérios teóricos. Há dois tipos de *corpus*, o experimental e o de arquivo. No que concerne à linguagem, a análise de discurso é abrangente, interessando-se por práticas discursivas de diferentes naturezas, entre elas, imagem, som, letra. Segundo Orlandi (1999, p. 62), não se busca a exaustividade em extensão, (denominada por ela de horizontal), nem a completude em relação ao objeto empírico, pois o mesmo é inesgotável. Isso acontecendo,

justamente, pela própria definição de todo discurso, relacionando-se sempre o mesmo com o anterior e apontando para outro. Além disso, não há discurso fechado em si mesmo, mas sim um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar estados diferentes.

O que se almeja na AD é o que a autora denomina exaustividade vertical, que deve ser considerada em relação aos objetivos da análise e a sua temática. Essa exaustividade concerne aos *fatos* da linguagem com sua memória, sua espessura semântica, sua materialidade lingüístico-discursiva.

Desta forma, a construção do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas, pois a decisão concernente ao estabelecimento do corpus, já inclui a decisão de propriedades discursivas. O melhor caminho para ser percorrido na constituição do *corpus* é o que aponta para a construção de montagens discursivas, que obedecem a critérios que decorram de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar a sua compreensão. Esses objetivos, de comum acordo com o método, bem como com os procedimentos, não têm o objetivo de demonstrar, mas o de mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos.

Assim, Orlandi (1999) aponta para a distinção entre *discurso e texto* , e, conseqüentemente, entre *sujeito e autor* . Estabelece então, que o texto é a unidade da qual o analista parte, e que o remete imediatamente a um discurso que, por sua vez, o remete a uma formação discursiva, que ganha sentido pelo fato de derivar de alguma formação ideológica, naquele momento. A dificuldade concerne ao fato de que não há um contato inaugural com o discurso (ou os discursos), ou seja, com o material de análise, isto porque ele não se dá como algo já posto. Desta forma, o *corpus* resulta de uma construção do próprio analista. Assim, a análise começa pelo próprio estabelecimento do *corpus* , constituído a partir da natureza do material, bem como da pergunta, ou seja, do ponto de vista que o organiza. Desta forma, a

teoria deve intervir sempre para conduzir a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação. A autora considera que não se deve afirmar que a análise não deva ser objetiva, mas, no entanto, deve ser o menos subjetiva possível, explicitando o modo de produção de sentidos do objeto observado.

2.2.11 A análise

O primeiro passo e que é fundamental diz respeito ao que se faz entre a superfície lingüística, ou seja, o material de linguagem bruto coletado, e o objeto discursivo, este sendo definido pelo fato de que o *corpus* já recebeu um primeiro tratamento de análise superficial, feito, num primeiro momento, pelo analista, e já se encontra de-superficializado. A de-superficialização consiste na análise da materialidade lingüística, ou seja, o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias, naquilo que se mostra em sua sintaxe e enquanto processo de enunciação (em que o sujeito se marca no que diz), fornecendo pistas, através dos vestígios no fio do discurso, para que se compreenda o modo como o discurso pesquisado se textualiza.

Sendo do domínio da *enunciação*, entende-se que tudo isso se refere ao *esquecimento número 2*, à impressão de que o que foi dito, só poderia ser dito daquela maneira. Esse primeiro movimento de análise consiste de um trabalho que deve desfazer os efeitos dessa ilusão. Assim, deve-se construir, a partir do material bruto, um objeto discursivo e, a partir dele, analisar o que é dito naquele discurso e o que é dito em outros, em outras condições, afetados por diferentes memórias discursivas.

Segundo ORLANDI (1999, p. 66):

O objeto discursivo não é dado, ele supõe um trabalho do analista e para se chegar a ele é preciso, numa primeira etapa de análise, converter a superfície lingüística (o corpus bruto), o dado empírico, de um discurso concreto, em um objeto teórico, isto

é, um objeto lingüísticamente de-superficializado, produzido por uma primeira abordagem analítica que trata criticamente a impressão de “realidade” do pensamento, ilusão que sobrepõe palavras, idéias e coisas.

Este momento então, permite que analisemos a discursividade, porque já nos encontramos no processo discursivo e já saímos do produto acabado que nos prendia, e cujos efeitos afetam-nos lingüística e ideologicamente, sendo que a análise tem como objetivo, justamente, deslocar o sujeito face a esses efeitos. Essa primeira etapa do processo analítico, praticada pelo dispositivo teórico, permite um movimento de compreensão.

A partir daí, estamos em condição de desenvolver a análise, partindo dos vestígios encontrados e a serem encontrados, indo ainda além, à procura do processo discursivo. Portanto, o percurso é o de se passar do objeto ao processo discursivo, ingressando-se assim, na segunda fase. A partir desse ponto, passamos ao tempo do delineamento das formações discursivas para a sua relação com a ideologia, o que permite a compreensão de como se constituem os sentidos desse dizer. Desta forma, segundo ORLANDI (1999, p. 68),

[...]. Pelo seu trabalho de análise, pelo dispositivo que constrói, considerando os processos discursivos, ele pode explicitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção dos sentidos. Passa da superfície lingüística, (corpus bruto, textos) para o objeto discursivo e deste para o processo discursivo. Isto resulta, para o analista com seu dispositivo, em montar o trabalho da ideologia. Em outras palavras, é trabalhando essas etapas da análise que ele observa os efeitos da língua na ideologia e a materialização desta na língua. Ou, o que, do ponto de vista do analista é o mesmo: é assim que ele aprende a historicidade do texto. Destaca-se aí a textualização do político, entendido discursivamente: a simbolização das relações de poder presentes no texto.

3 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DOS TEXTOS DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT

3.1 INTRODUÇÃO

“Nosso ponto de partida é o de que a análise de discurso visa compreender como um objeto simbólico produz sentidos” (ORLANDI, 1999, p. 66).

O objetivo deste capítulo é o de proceder às análises dos textos das ‘orelhas’ e sinopses dos catálogos, ambos publicados por editoras, como materiais destinados à divulgação de livros. No que concerne ao *corpus*, foram selecionados textos de ‘orelhas’ e catálogos das obras **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, da obra **Madame Hermet** e **Outros Contos Fantásticos**, de Guy de Maupassant e, finalmente, dos **Pequenos Poemas em Prosa**, de Charles Baudelaire. Estas obras são publicações brasileiras, tratando-se, portanto, de traduções. Os textos, acima citados, constarão dos anexos deste trabalho, na sua integralidade e forma física.

Para isso, faz-se necessário explicitar os procedimentos que serão percorridos durante a realização das análises. Partindo-se de uma instância lingüística/enunciativa, através de

pistas de natureza formal, buscar-se-á chegar às propriedades discursivas materiais que constituem o texto, no próximo capítulo.

Enquanto instância lingüística, o enunciado se constitui linearmente, produzindo um efeito de homogeneidade, coerência e articulação. O ato da enunciação, por sua vez, constitui-se a partir de elementos que se organizam através de uma cena enunciativa em que, de acordo com MAINGUENEAU (2002, p. 85) “a fala é encenada”. Segundo o mesmo autor, a cena de enunciação é mutante, variável, pois a mesma cena poderá ser analisada de diversas maneiras, dependendo do ponto de vista assumido pelo analista. Assim, a cena enunciativa de um anúncio publicitário, por exemplo, pode ser analisada a partir da maneira como se associa aos setores de atividades sociais (tipos de discurso), divisão esta bastante ampla e que tem como base “grades sociológicas mais ou menos intuitivas” (MAINGUENEAU, 2002, p. 62). A mesma cena enunciativa, que pode ser a de um anúncio de produtos numa revista feminina, também se constitui a partir de um lugar institucional e necessita organizar-se de maneira a garantir certas regularidades envolvendo parceiros, finalidade, lugar e momento específicos. Além disso, deve ser associado a certos funcionamentos lingüísticos (gênero de discurso). Se este anúncio envolver uma conversa telefônica em que, de um escritório, uma mulher fala com uma pessoa conhecida, a cena construída pelo texto garante à leitora da revista o papel da amiga e interlocutora da mulher ao telefone.

Considerando-se o que foi exposto acima, a cena enunciativa se constitui por uma cena englobante correspondendo ao tipo de discurso (publicitário), por uma cena genérica relacionada ao gênero de discurso (anúncio de produtos numa revista feminina) e pela cena construída pelo texto que corresponde à cenografia em si (conversa telefônica). Enquanto a cena englobante nada tem de atemporal, pois é ela que define a situação dos parceiros e um quadro espaço-temporal, a cena genérica implica um co-enunciador e está relacionada aos gêneros do discurso. Estas cenas definem o quadro cênico do texto que, por sua vez, define o

espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido. Assim, o leitor de uma publicidade qualquer só pode lê-la, se tiver em mente o quadro cênico da mesma. Entretanto, não é com o quadro cênico que o leitor se depara, mas com uma cenografia:

[...] todo discurso pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. [...] A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.

A cenografia implica, desse modo, um processo de enlaçamento paradoxal. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência, ou para promover certa mercadoria...[...] Tomando como exemplo um texto publicitário, escolhemos um gênero de discurso que, do ponto de vista da cenografia, tem um estatuto privilegiado (MAINGUENEAU, 2002, p. 82).

A cena de enunciação, o tipo e o gênero de discurso constituem o quadro da enunciação, enquanto que a estrutura lingüística constitui o meio através do qual a enunciação se manifesta. Pode-se afirmar, então, nos termos de MAINGUENEAU (1987 apud ORLANDI, 2001) que a cenografia discursiva organizada pelo eu/tu-agora-aqui do discurso em termos de locutor/destinatário-cronografia-topografia é entendida porque o que funciona no discurso são relações que se produzem em um mecanismo de substituições, isto é, num conjunto já-lá de “lugares” determinados por uma topografia social, nas quais os sujeitos se inscrevem e que funcionam imaginariamente no discurso.

Partindo então, da identificação do emprego de pessoas (enunciador/co-enunciador), dos tempos e modos verbais, das modalizações (modo pelo qual o enunciador mostra sua presença através do que diz), busca-se compreender o conjunto de operações através dos quais um enunciado se ancora na situação de enunciação. Dito de outro modo, interessa-nos neste momento, descrever e analisar os textos propostos como *corpus* deste trabalho, buscando identificar o funcionamento lingüístico que está associado a sua cenografia, a qual, por sua

vez, é determinada pelas propriedades internas do processo discursivo, ou seja, aquelas que podem evidenciar a relação da língua com a ideologia e a história.

3.2 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA REFERENTES À PRIMEIRA PARTE DO TEXTO DA CONTRA-CAPA¹⁴ DA OBRA MADAME BOVARY¹⁵ DE GUSTAVE FLAUBERT.

Todo enunciado é portador de uma certa regularidade e não pode dela ser dissociado. Não se deve, portanto, opor a regularidade de um enunciado à irregularidade de outro, (que seria menos esperado, mais singular, mais rico em inovações), mas sim a outras regularidades que caracterizam outros enunciados (FOUCAULT, 2002, p. 165).

Num primeiro momento, procederei à análise lingüística-enunciativa da primeira parte do texto da contra-capa da obra Madame Bovary. Faz-se necessário observar que foram realizados recortes do texto, sendo que as análises serão realizadas a partir de seqüências discursivas. A respeito dos recortes, Orlandi (2003, p. 11) afirma que o analista de discurso não trabalha com o texto na sua integralidade, mas com recortes,

[...] colocando em relação textos diferentes e que nos mostram propriedades importantes em relação ao tema de nossa pesquisa, na medida em que indicam características dos processos de significação.

Esses recortes, por seu lado, não são o fato do analista, mas da relação com o material de análise, na detecção dos processos significativos que nele se inscrevem. Uma vez detectado um processo significativo relevante para o tema e o objetivo da pesquisa, ele deve ser procurado ao longo do corpus, pelos recortes (ORLANDI, 2003, p. 11).

¹⁴ Observação: a edição da obra Madame Bovary, ora em estudo, apresenta um texto de divulgação inserido na sua contra-capa, diferentemente da apresentação dos outros textos que serão analisados, concernentes a outras obras do presente trabalho. Estes outros textos estão inseridos nas 'orelhas' das obras em questão.

¹⁵ FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2003. As análises do presente trabalho devem ser remetidas à edição acima citada.

Abaixo, reproduzo o primeiro recorte do texto da orelha¹⁶:

Emma é uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental. Bonita e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano tão apaixonado pela esposa quanto entediante. Nem mesmo o nascimento da filha dá alegria ao indissolúvel casamento no qual a protagonista sente-se presa. Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno (FLAUBERT, 2003, texto da contra-capá).

1ª Seqüência Discursiva

Emma é uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental. Bonita e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano tão apaixonado pela esposa quanto entediante (FLAUBERT, 2003).

Nessa primeira seqüência discursiva, o autor apresenta a obra através da apresentação da personagem principal, Emma, que nomeia o próprio romance. As sentenças obedecem a uma linearidade, em que a ordem dos constituintes na construção das frases é aquela não marcada, ou seja, com sujeito antecedendo o verbo no presente do indicativo que, por sua vez, é seguido do objeto, compondo uma cena enunciativa descritiva e informativa. Os vários adjetivos empregados na enunciação, além de caracterizar a personagem como “*sonhadora*”, por exemplo, situam-na num contexto socioeconômico, que a remetem ao século XIX, como “*pequeno-burguesa criada no campo*”. Sabendo-se que Pêcheux (1969) define “*o discurso como efeitos de sentidos entre interlocutores*”, observa-se que há um movimento dos sentidos veiculados pela obra, ao longo dos tempos. Desta forma, sob esse ponto de vista, a obra Madame Bovary teria certos sentidos para o leitor do século XIX, que não se sustentariam na atualidade. A qualificação de Emma como “*pequeno-burguesa*”, atualmente, tem um

¹⁶ A partir deste recorte, faz-se necessário observar que, tanto este como os subseqüentes estão presentes nas análises lingüísticas-enunciativas, bem como nas análises discursivas que seguem, neste trabalho. Além disso, encontram-se presentes na sua integralidade física nos anexos.

significado de estranhamento, diferente do que teria no século XIX, época em que se passa a trama e que viu acontecer a ascensão da classe social denominada de burguesia.

Dando prosseguimento à análise, faz-se necessário abordar os elementos denominados dêiticos ou embreantes, nos termos de Maingueneau (2002, p. 114-115, 117-118):

Os enunciados não embreados não são interpretados em relação à situação de enunciação; eles procuram construir universos autônomos. Evidentemente, eles têm um enunciador e um co-enunciador, e são produzidos em um momento e lugar particulares, mas apresentam-se como se estivessem desligados de sua situação de enunciação, sem relação com ela. [...] Há apagamento do par eu-você e a identificação se faz graças a uma referência dada no texto, (como o nome de Flaubert), que remete à competência enciclopédica. Também não há verbos no presente dêitico que indicariam que o acontecimento evocado acontece no momento da enunciação; ao contrário, encontram-se verbos numa forma do pretérito que evoca os acontecimentos sem referi-los ao momento da enunciação.

Os elementos que marcam a embreagem no enunciado e são os pronomes pessoais, os determinantes, os pronomes possessivos, ou ainda, os embreantes temporais e espaciais, referem-se ao momento ou ao lugar onde se dá a enunciação. Desta forma, ocorrem dois planos de enunciação, ou seja, os enunciados que comportam embreantes e que estejam, portanto, em relação com a situação de enunciação, denominados de enunciados embreados e de enunciados não embreados. Estes últimos não são interpretados em relação à situação de enunciação e procuram construir universos autônomos. Como se apresentam desligados da situação de enunciação, não contém embreantes, havendo apagamento do par eu/você e a identificação temporal e espacial se faz graças a uma referência no texto, que remete à competência enciclopédica. Essa “desembreagem” é encontrada nos textos literários narrativos, nos textos científicos, nos verbetes de dicionário, nas generalizações dos provérbios. Além disso, quando o presente do indicativo é empregado, indica que o enunciado é considerado verdadeiro no momento em que o locutor profere a frase, não existindo uma demarcação de passado ou futuro, nem mesmo uma oposição entre esses dois tempos verbais. Observa-se, então, que o enunciado é considerado como sempre verdadeiro, em todas as situações de enunciação e para qualquer enunciador.

O autor situa, então, a personagem no tempo e no espaço enunciativos, ao comentar que a mesma foi “*criada no campo*”, ou quando a compara aos padrões “*provincianos*”, ou ainda, quando introduz Charles Bovary, qualificando-o como “*médico interiorano*”. Ao dizer que Emma “*aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental*”, o autor, novamente, parece pretender remeter o seu leitor a um contexto do século XIX, quando a literatura romântica, plena de lirismo imperava, opondo-se às mudanças ocorridas através de movimentos literários, justamente alavancados pelo próprio Flaubert. Como resultado, observa-se uma repetição de atravessamento, conforme o que foi acima analisado.

Por outro lado, observa-se que “não há nenhum vestígio explícito do enunciador” (MAINGUENEAU, 2002, p. 106), não havendo marcas lingüísticas referentes à primeira pessoa. Há, ao contrário, o emprego de uma terceira pessoa. Segundo Maingueneau (2002, p. 106), “[...] a partir de Émile Benveniste, geralmente chama-se de **não-pessoa** essa tradicional “terceira pessoa”, a fim de assinalar que ela se encontra numa esfera bem diferente da que é ocupada pelos co-enunciadores EU-VOCÊ”.

Sabendo-se que todos os enunciados possuem marcas de modalização, e que as frases têm pesos modais diferentes (MAINGUENEAU, 2002, p. 108), pode-se observar que o autor do texto apresenta “[...] um estado de coisas como já estabelecido e, ao mesmo tempo, faz juízo de valor sobre tal estado de coisas”, ao empregar adjetivos, como “sonhadora”, “sentimental”, “interiorano”, “entediante”. Segundo o mesmo teórico, o autor emprega uma modalidade apreciativa. O autor, portanto, aponta para a sua atividade escrita, salientando o que quer que se sobressaia. Segundo Benveniste (1974, p. 80-81),

[...] A enunciação é o funcionamento da língua através de um ato individual de utilização.

Dir-se-ia que o discurso, que é o produto de cada fala, e essa manifestação da enunciação, não é apenas a “palavra”? – Faz-se necessária a atenção para a condição específica da enunciação: trata-se do próprio ato de produzir um enunciado e não do texto do enunciado que constitui nosso objeto. Esse ato é incumbência do locutor

que mobiliza a língua por sua própria conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres lingüísticos da enunciação. Deve-se observar como destinado ao locutor, que toma a língua como instrumento, e nos caracteres lingüísticos que marcam essa relação. [...] Na enunciação, consideramos sucessivamente o próprio ato, as situações nas quais ele se realiza, os instrumentos da realização.

Desta forma, considera-se que esta primeira seqüência discursiva constitui-se de um enunciado não embreado, pois obedece às características acima estabelecidas por Maingueneau (2002). Observa-se que, apesar dos verbos estarem no presente do indicativo, não se trata de um presente dêitico, ou seja, de um embreado que estivesse marcando o momento da enunciação. Ao contrário, trata-se de um presente subtraído ao tempo, pois os fatos são evocados fora da oposição passado/presente/futuro, não havendo embreados dêiticos de tempo ou de lugar. Esse presente é denominado de presente não dêitico, em suma, trata-se de um presente atemporal.

Na verdade, o que ocorre é o apagamento dos embreados, e, em particular, no texto ora analisado. Pode-se observar que no texto da contra-capla da obra *Madame Bovary*, esse fenômeno ocorre, não se notando indícios do enunciatador ou do co-enunciatador, nem de embreados marcantes. Há uma ruptura com a situação de enunciação.

2ª Seqüência Discursiva

[...] Nem mesmo o nascimento da filha dá alegria ao indissolúvel casamento no qual a protagonista sente-se presa. Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno.

A segunda seqüência discursiva do texto da contra-capla prossegue com as mesmas características lingüísticas-enunciativas, que obedecem a um padrão de construção simples, dentro de uma linearidade sintática idêntica à seqüência anterior. A cena enunciativa mantém-se descritiva e informativa. O presente do indicativo é mantido, mas o futuro do indicativo

aparece, apontando para o futuro trágico da personagem principal. Esse tempo futuro do verbo “revelar”, “[...] no que se revelará” consiste, segundo Maingueneau (2002, p. 116), de um pseudofuturo, empregado pelo enunciador quando este deve exprimir que um fato é posterior a outro, antecipando, assim, um encadeamento já previsto, que garante uma continuidade a este efeito, intemporal para o texto. Maingueneau relata que, a esse futuro, Benveniste denominou de **prospectivo**.

Quanto às informações fornecidas pelo autor, observa-se, mais uma vez, o sentido, o qual constitui-se de um *continuum*, sem começo, nem meio, nem fim, mas que está sujeito a transformações, no decorrer dos tempos, já que o fato de que “[...] *nem mesmo o nascimento da filha dá alegria ao indissolúvel casamento*”, transporta o interlocutor para usos e costumes de um ultrapassado século XIX, que não está de acordo com a contemporaneidade, com as vivências do século XXI, para o qual o texto é dirigido. Desta forma, este dizer ao fazer uma “colagem” do conteúdo da própria obra, veicula sentidos descontextualizados historicamente para um leitor da atualidade, para quem o texto é destinado. Este tipo de informação não deixa de causar estranheza a um leitor atual, devido às transformações ocorridas nos usos e costumes.

A referência ao personagem de Dom Quixote no texto parece trazer à tona o intertexto do autor, colocando a personagem de Emma Bovary no mesmo patamar do personagem acima citado, estabelecendo uma comparação entre os dois: “[...] Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno”. Observa-se assim que, ao buscar na história literária o personagem de Dom Quixote, para estabelecer uma relação de comparação com o personagem de Emma Bovary, o autor, diferentemente da primeira seqüência discursiva, interpela o seu provável interlocutor, que seria um leitor conhecedor de personagens literários clássicos.

Observa-se, também, nesta seqüência, o apagamento de embreantes e de coenunciadores.

3.3 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA REFERENTES À SEGUNDA PARTE DO TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT

A segunda parte do texto da contra-capa da obra *Madame Bovary* foi também subdividida em recortes. A sua reprodução integral encontra-se abaixo:

“*Emma Bovary, c’est moi*”, disse Gustave Flaubert (1821-1880), o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance. Flaubert, o esteta, aquele que buscava o *mot juste* (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio, imbuiu-se da consciência e da sensibilidade da sua personagem. Atingiu, com a irretocável prosa de *Madame Bovary*, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal. Nunca um romancista talhou com tanto esmero a mente e as aflições de sua personagem.

3ª Seqüência Discursiva

Emma Bovary *c’est moi*”, disse Gustave Flaubert (1821-1880), o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance.

Na 3ª seqüência discursiva, o enunciador continua apagado, mas pode-se observar a marcação de um outro enunciador, que é o próprio romancista. Servindo-se de palavras do próprio escritor, através do discurso direto, utiliza a expressão proferida por Flaubert sobre sua personagem, “*Madame Bovary c’est moi*”. Neste enunciado, o enunciador faz uso de um

emprego autonímico (MAINGUENEAU, 2002), ou seja, utiliza aspas e itálico na reprodução dessas palavras. Maingueneau (2002, p. 157, 165) explica que ao colocar

[...] aspas no início e no final do enunciado citado, o enunciador indica estar fazendo **menção** desse enunciado. [...] Esse tipo de emprego em que o enunciador se refere aos signos em si mesmos é denominado **autonímico** e se opõe ao uso corrente, em que as palavras se referem a realidades externas à linguagem”. [...] Assim como as aspas, o **itálico** é utilizado no caso da autonímia. [...] como no caso da modalização autonímica. [...].

Desta forma, entende-se a modalização autonímica como um tipo de emprego, que se caracteriza por não se limitar às palavras colocadas entre aspas, mas por englobar o conjunto dos procedimentos por meio dos quais o enunciador desdobra, de uma certa maneira, seu discurso para comentar a sua fala, enquanto está sendo produzida. Há vários tipos de modalização autonímica, denominadas por J. Authier-Revuz, de “as não coincidências do dizer”, sendo que, na escrita, a modalização autonímica marcada pelas aspas é a mais discreta e a mais freqüente. Assim,

[...] ao colocar palavras entre aspas, o enunciador, na verdade, chama a atenção do co-enunciador para o fato de estar empregando exatamente as palavras que está aspeando; salientando-as, delega ao co-enunciador a tarefa de compreender o motivo pelo qual está chamando assim sua atenção e abrindo uma brecha em seu próprio discurso (MAINGUENEAU, 2002, p. 16061).

Por outro lado,

[...] aspas se acrescentam ao enunciado, ao passo que o itálico está incorporado no enunciado: trata-se apenas de uma mudança na forma tipográfica. Nada impede, portanto, o uso de uso conjunto de aspas e itálico; na modalização autonímica, o itálico é utilizado preferencialmente para **palavras estrangeiras** e para **chamar a atenção**, a fim de destacá-las (MAINGUENEAU, 2002, p. 164-165).

Observa-se, novamente, nesta terceira seqüência discursiva, enunciados em que a ordem dos constituintes segue o padrão não marcado, com verbos no presente do indicativo, indicando atemporalidade. Todavia, nota-se que, pelo seu caráter largamente informativo, o autor utiliza, nesta seqüência, tanto o seu próprio saber enciclopédico, o seu pré-construído, como posiciona o seu interlocutor como conhecedor de literatura, pois além de conferir a Flaubert o título de criador “deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século

XIX”, ele qualifica o mesmo século como “o século de ouro do romance”, destacando este dizer por intermédio de um hífen. Sobre a competência enciclopédica, Maingueneau (2002, p. 42) afirma que:

[...] esse conjunto virtualmente ilimitado de conhecimentos, o saber enciclopédico, varia evidentemente em função da sociedade em que se vive e da experiência de cada um. Ele se enriquece ao longo da atividade verbal, uma vez que tudo o que se aprende em seu curso fica armazenado no estoque de conhecimento e se torna um ponto de apoio para a produção e a compreensão de enunciados posteriores.

Sabendo-se que a maioria dos enunciados possui marcas que os ancoram na situação de enunciação (MAINGUENEAU, 2002, p.25), observa-se o valor “dêitico” de “deste”, em “[...] *deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX*”, como resultado do conjunto das operações através das quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação. “Deste” é um embreante, o elemento que, no enunciado, marca a ancoragem do enunciado. Além disso, algumas unidades lingüísticas podem apontar tanto para a referência enunciativa, quanto para a referência cotextual, o emprego do “*deste*”, no presente texto, não está tomando como ponto de referência a situação de enunciação, mas a referência cotextual, pois assinala o fato de Flaubert ter sido “*o criador [...] da narrativa longa do século XIX, [...] [d]o chamado século de ouro do romance*”. Conseqüentemente, pode-se concluir que o dêitico “*deste*” está representando o “*século XIX*”. Além do emprego deste dêitico, observa-se também a ancoragem bem determinada no tempo, seja a respeito da existência de Flaubert, marcada pelas datas de nascimento e morte, seja pelo fato de localizar a obra literária, em questão, como pertencente ao século XIX. Esses últimos são denominados por Maingueneau (2002), como dêiticos temporais. Entretanto, como nem todos os indicadores de tempo são embreantes, os dêiticos acima assinalados não o são, pois não representam o momento da enunciação, já que o co-enunciador não se deterá na situação de enunciação, mas ao contrário, em outros elementos do enunciado, ou seja, no cotexto, que se dá segundo o tipo de referência implicado.

4ª Seqüência Discursiva

[...] Flaubert, o esteta, aquele que buscava o *mot juste* (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio, imbuíu-se da consciência e da sensibilidade de sua personagem. Atingiu, com a irretocável prosa de Madame Bovary, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal. Nunca um romancista talhou com tanto esmero a mente e as aflições de sua personagem.

Nesta seqüência discursiva, as marcas lingüísticas e enunciativas são características de um texto não embreado. Nota-se, também, a ocorrência do pretérito perfeito do indicativo, nos verbos *atingir* e *talhar*, cujo emprego vem salientar a perenidade da obra de Flaubert, pelo fato de que este tempo verbal refere-se sempre a ações bem definidas no passado. Observa-se, mais uma vez, a ocorrência de uma modalização autonímica, em que o sinal tipográfico (o itálico) destaca a expressão francesa “*mot juste*”, seguida imediatamente de tradução, colocada entre parênteses. Este recurso garante o destaque da expressão estrangeira. É preciso dizer ainda que, além da característica descritiva e informativa do texto, se observa um acentuado tom qualificativo, em que o autor, através de adjetivos, busca construir uma imagem positiva do escritor Flaubert e, por conseguinte, da obra.

3.4 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT¹⁷

Não consideramos nem a linguagem como um dado nem a sociedade como um produto; elas se constituem mutuamente. Se assim é, o estudo da linguagem não pode estar apartado da sociedade que a produz. Os processos que entram em jogo na constituição da linguagem são processos histórico-sociais. A análise de discurso tem uma proposta adequada em relação a estas colocações, já que no discurso constatamos o modo social de produção da linguagem. Ou seja, o discurso é um objeto histórico-social, cuja especificidade está em sua materialidade, que é lingüística (ORLANDI, 2001, p. 17).

¹⁷ O presente catálogo pertence à L&PM Editores, Porto Alegre, 2004.

3.4.1 Análises da instância lingüística-enunciativa referentes à primeira parte do texto da sinopse do catálogo da obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

Esta raridade dos enunciados, a forma lacunar e recortada do campo enunciativo, o fato de que poucas coisas, globalmente, podem ser ditas, explicam que os enunciados não sejam uma transparência infinita, como o ar que se respira, mas coisas que se transmitem e se conservam, que têm um valor, e das quais tentamos nos apropriar (FOUCAULT, 1969, p. 157).

Faz-se necessário salientar que, tanto o texto da contra-capas, bem como o texto da sinopse do catálogo¹⁸ são todos produtos da mesma editora. Desta forma, o que se pretende, na análise ora iniciada, é relacionar o texto da sinopse do catálogo com o texto da contra-capas, pois parece que o primeiro teria uma construção análoga ao segundo, como se estivesse dando o “*tom*”, funcionando como um eco.

Partindo daí, pode-se, inicialmente, como Foucault (2002, p. 57), lançar a questão,

A) Primeira questão: quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira?.

Objetivando-se, num primeiro momento, responder às indagações foucaultianas, e, parafrazeando Manguel (1997) que, analisando os diversos tipos de leitores, disserta sobre o *autor como leitor*, sendo aquele que deve seguir certas regras para obter sucesso nas suas leituras, observa-se que o autor do texto em questão, ao elaborá-lo, busca atingir um leitor que, no texto da sinopse do catálogo, supõe-se ser um livreiro, representando assim uma empresa, uma editora. Faz-se necessário observar que o texto em questão também busca uma neutralidade, que é garantida pela sua característica descritiva e informativa, conforme se observou com o texto da contra-capas. Após essas considerações iniciais, segue abaixo, a reprodução do primeiro recorte do texto da sinopse do catálogo da obra *Madame Bovary*.

¹⁸ Observação: estes textos encontram-se, conforme citação anterior, tanto no corpo do presente trabalho, ou seja, na realização das análises, quanto nos anexos.

Como na análise realizada acima, os recortes da análise atual também serão subdivididos em seqüências discursivas.

Considerado por muitos críticos e estudiosos como a maior realização do romance ocidental, *Madame Bovary* trata da desesperança e do desespero de uma mulher que, sonhadora, se vê presa em um casamento insípido, com um marido de personalidade fraca, em uma cidade do interior. Publicado originariamente em capítulos de jornal, em 1856, o romance mostra o crescente declínio da vida – interna e externa – de Emma Bovary, que figura na literatura ocidental no mesmo degrau que Dom Quixote, o personagem de Cervantes. Ambos não se conformam com a realidade em que vivem e tanto o cavaleiro da triste figura quanto a dona-de-casa oscilam entre o status de herói e de anti-herói.

1ª Seqüência Discursiva

Considerado por muitos críticos e estudiosos como a maior realização do romance ocidental, *Madame Bovary* trata da desesperança e do desespero de uma mulher que, sonhadora, se vê presa em um casamento insípido, com um marido de personalidade fraca, em uma cidade do interior.

Nesta primeira seqüência discursiva, o autor apresenta a obra literária, *Madame Bovary*, adjetivando-a como “a maior realização do romance ocidental”, assim apontada por críticos e estudiosos. O autor, referindo-se ao tema, apresenta a personagem principal, contextualizando-a num quadro dramático, colocando lado a lado situações antagônicas, que envolvem tanto o seu lado sonhador, quanto a sua desesperança e o seu desespero. Ele também faz alusão ao seu casamento “insípido”, no qual ela “se vê presa”, além de mencionar a “personalidade fraca” do “marido”. Entrementes, ele também os situa numa “cidade do interior”.

Observando-se o texto, os enunciados obedecem a uma linearidade, em que a ordem dos constituintes na construção das frases é a não marcada (SVO). O sujeito *Madame Bovary* é um sujeito simples, os verbos, “trata” e “se vê” estão no Presente do Indicativo e o uso de adjetivos é abundante: o marido é “fraco”, o casamento é “insípido”, a mulher é “sonhadora”. Segundo Maingueneau (2002, p. 108), observa-se que o autor do texto em questão utiliza uma modalidade apreciativa, quando do emprego dos adjetivos “fraco”, “insípido” e “sonhadora”.

Da mesma forma, quando o autor avalia o romance *Madame Bovary*, qualificando-o como “*a maior realização do romance ocidental*”, ou quando aborda o seu conteúdo, dizendo tratar-se “*da desesperança e do desespero de uma mulher*”, ele está empregando modalidades apreciativas. Não se pode também olvidar que, quando o autor se serve de um superlativo, na qualificação da obra *Madame Bovary*, afirmando tratar-se da “*maior realização do romance ocidental*”, está fazendo um juízo de valor sobre este estado de coisa.

Faz-se igualmente necessário observar que “*não há vestígio explícito de nenhum enunciador*” (MAINGUENEAU, 2002, p. 106), como fora também verificado durante a análise do texto da contra-capa da obra em questão. Ocorre, igualmente, o mesmo procedimento concernente à terceira pessoa, ou não-pessoa, segundo Benveniste, sem as marcas de co-enunciadores.

2ª Seqüência Discursiva:

Publicado originalmente em capítulos de jornal, em 1856, o romance mostra o crescente declínio da vida – interna e externa – de Emma Bovary, que figura na literatura ocidental no mesmo degrau que Dom Quixote, o personagem de Cervantes. Ambos não se conformam com a realidade em que vivem e tanto o cavaleiro da triste figura quanto a desolada dona-de-casa oscilam entre o status de herói e de anti-herói.

Dando continuidade ao seu texto, o autor da sinopse do catálogo da obra *Madame Bovary* mantém o seu dizer numa neutralidade enunciativa através da descrição, contudo, observa-se que, em comparação com as informações contidas na contra-capa, o texto do catálogo traz outras informações. O autor do catálogo, por exemplo, diz que o romance foi “*publicado originalmente em capítulos de jornal*”, assim como apresenta o autor de “*Dom Quixote*”, ou seja, “*Cervantes*”, informações estas que o autor da contra-capa olvidara. Além dessas informações, ele qualifica o cavaleiro, que é Dom Quixote, como o “*cavaleiro da triste figura*”. Além disso, o autor do texto do catálogo parece estar mais próximo do discurso

literário, se o compararmos ao autor do texto da contra-capá, pois caracteriza os dois personagens, Emma e Dom Quixote, através da dualidade de “*herói e anti-herói*”, num entremeio antagônico. Vale observar, ainda, que a competência enciclopédica do autor ou autores de ambos os textos (MAINGUENEAU, 2002, p. 42) se faz presente nestas informações.

Para Maingueneau (2002, p. 42),

Esse conjunto virtualmente ilimitado de conhecimentos, o saber enciclopédico, varia evidentemente em função da sociedade em que se vive e da experiência de cada um. Ele se enriquece ao longo da atividade verbal, uma vez que tudo o que se aprende em seu curso fica armazenado no estoque de conhecimentos e se torna um ponto de apoio para a produção e a compreensão de enunciados posteriores.

Desta forma, levando-se em consideração a reflexão acima, presume-se que ambos os autores valeram-se desta competência, quando da elaboração dos respectivos textos. Além disso, como se pôde observar na reportagem da revista *Veja*¹⁹ (2005), os profissionais que escrevem estes materiais, são, muitos deles, escritores com uma certa competência, donos de um saber enciclopédico sobre o assunto.

Quanto às marcas lingüísticas e enunciativas, observa-se a ocorrência do mesmo processo, ou seja, o enunciador emprega a terceira pessoa, proporcionando neutralidade ao seu dizer. Os verbos “*mostra*”, “*figura*”, “*se conformam*”, “*vivem*”, “*oscilam*”, também estão no presente do indicativo, significando segundo Maingueneau (2002, p. 116), a ocorrência de um presente subtraído ao tempo, já que os fatos são evocados fora da oposição passado/presente/futuro, não havendo embleantes dêiticos de tempo ou de lugar, (ou seja, há o que se denomina de presente atemporal), o que vem a constituir mais uma coincidência na produção dos dois textos. Nota-se ainda, que o emprego da expressão “*dona-de-casa*”, referente à personagem Emma Bovary, pode revelar a tentativa do autor em situar a obra na

¹⁹ Ver anexo G – texto da entrevista da Revista *Veja* sobre ‘orelhas’ de livros.

atualidade, já que o sentido desta expressão relaciona-se a uma ocupação da mulher do século XX. Observa-se, desta forma, que os autores, seja do texto da contra-capá, seja da sinopse do catálogo, ao apresentar a obra, o fazem relacionando, ao mesmo tempo, sentidos da sociedade contemporânea com aqueles do século XIX.

Finalmente, na análise desta seqüência discursiva, faz-se necessário observar a ocorrência do emprego de uma palavra, que parece ter sido confundida pelo autor do texto, no que concerne a sua semanticidade. Trata-se da palavra “*degrau*” que, segundo o meu entendimento, parece ter sido traduzida diretamente do francês *dégré*. Contudo, em francês, a palavra *dégré* significa *grau* e não *degrau*. Desta forma, tem-se a impressão de ter sido esta a intenção do autor, quando escreve “*no mesmo degrau que Dom Quixote*”. Assim, observa-se que, esta ocorrência incorreta no processo de tradução ocasionou problemas nos sentidos da frase.

3.4.2 Análises da instância lingüística-enunciativa referentes ao segundo recorte do texto da sinopse do catálogo da obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

Madame Bovary é sem dúvida a obra-prima de Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição, reescrevendo inúmeras vezes o texto e procurando, como um artesão, o melhor encaixe das palavras. Flaubert identificou-se de tal forma com a sua protagonista que declarou: “*Madame Bovary, c’est moi*” (*Madame Bovary é eu*). Na sua maior obra, o escritor atingiu um grau de penetração dentro da mente da personagem principal como nunca ocorrera até então e abriu caminho para as aventuras psicológicas dos modernistas como Virginia Woolf, Marcel Proust, Clarice Lispector e James Joyce. Não por coincidência, Proust considerava Flaubert como um escritor de ruptura, por ter dado sentido e substância ao romance de análise psicológica.

3ª Seqüência Discursiva

Madame Bovary é sem dúvida a obra-prima de Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição, reescrevendo inúmeras vezes o texto e procurando, como um artesão, o melhor encaixe das palavras.

Nesta 3ª seqüência discursiva, observa-se que o autor da sinopse do catálogo da obra *Madame Bovary* mantém um teor informativo, repetindo-se mesmo, nos dizeres seguintes: “*Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental*”, enquanto que na seqüência anterior havia dito que Flaubert era “*considerado por muitos críticos e estudiosos como a maior realização do romance ocidental*”. O autor continua a empregar uma modalização apreciativa em “*Madame Bovary é sem dúvida a obra-prima de Gustave Flaubert*”, e em “*escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição*”.

A cena enunciativa mantém as mesmas características da seqüência precedente, não apresentando vestígios do enunciador (MAINGUENEAU, 2002), não havendo marcas de primeira pessoa. O autor refere-se à obra *Madame Bovary*, utilizando um sinal tipográfico, o itálico, servindo para dar realce às expressões estrangeiras. Faz-se necessário observar que, no texto da contra-capá, o autor também assim procedia com o título da obra.

A situação enunciativa marcada temporalmente e espacialmente, desta seqüência, garantem situar o autor e a sua obra, através das datas de nascimento e morte do autor de *Madame Bovary (1821-1880)* e através do dêitico espacial, que identifica Flaubert como escritor *francês*. Vale observar que esta referência não consta no texto da contra-capá.

Entre os dizeres desta seqüência discursiva e os dizeres do texto da contra-capá, continua-se a observar muitos pontos em comum. Por exemplo, no texto atual, o autor diz que “*Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição*”, enquanto que, por sua vez, o autor da contra-capá afirma que, “*Gustave Flaubert (1821-1880), o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance*”. Desta forma, há o mesmo dizer, apenas submetido a processos parafrásticos, que serão devidamente analisados, por

ocasião da análise da instância discursiva. Da mesma forma, no texto da contra-capá, o autor diz que Flaubert era “*aquela que buscava o mot juste (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio*”, enquanto que o autor da sinopse do catálogo diz que Flaubert “*levou o estilo à perfeição, reescrevendo inúmeras vezes o texto e procurando, como um artesão, o melhor encaixe das palavras*”. Portanto, de novo, um processo parafrástico faz-se presente.

4ª Seqüência Discursiva

Flaubert identificou-se de tal forma com a sua protagonista que declarou: “*Madame Bovary, c’est moi*” (Madame Bovary é eu). Na sua maior obra, o escritor atingiu um grau de penetração dentro da mente da personagem principal como nunca ocorrera até então e abriu caminho para as aventuras psicológicas dos modernistas como Virgínia Woolf, Marcel Proust, Clarice Lispector e James Joyce. Não por coincidência, Proust considerava Flaubert como um escritor de ruptura, por ter dado sentido e substância ao romance de análise psicológica.

Nesta 4ª seqüência discursiva, o autor faz uma análise, inicialmente, de Flaubert, relacionando-o com a sua personagem. Em seguida, destacando esta obra como sendo a maior realização flaubertiana, faz alusão ao surgimento de uma nova maneira de escrever, bem como ao nome de escritores célebres da literatura mundial. Observa-se, desta forma, que as apreciações continuam a ser empregadas pelo autor. As marcas lingüísticas enunciativas refletem uma cena enunciativa não embreada. Entretanto, nesta seqüência discursiva, verifica-se que há outros tempos verbais, como o emprego do pretérito perfeito em “*identificou-se*”, “*atingiu*”, “*abriu*”, e o emprego do imperfeito em “*considerava*”, que determinam, na enunciação, a ocorrência de acontecimentos passados; bem como o emprego do futuro do pretérito em “*ocorrera*”, que, segundo Maingueneau (2002, p. 116), “[...] permite evocar fatos que não contribuem para fazer progredir a ação, como detalhes, comentários, descrições, etc”.

O texto desta seqüência discursiva inclui também nomes de grandes escritores, como “*Virginia Woolf, Marcel Proust, Clarice Lispector e James Joyce*”, que atestam, igualmente, o saber enciclopédico de uma memória literária. Há também o emprego, mais uma vez neste texto, do superlativo, exaltando a obra de Flaubert, qualificando-a como “*sua maior obra*”.

Observa-se, também, que o autor do texto da sinopse do catálogo reproduz as palavras, que proferiu Flaubert a respeito da sua obra, ou seja, “*Madame Bovary, c’est moi*”, conforme ocorrera no texto da contra-capá. Da mesma maneira, o autor utilizou aspas e a forma tipográfica do itálico. Segundo Maingueneau (2002, p.165), “[...] as aspas se acrescentam ao enunciado, ao passo que o itálico está incorporado no enunciado. [...] O itálico é utilizado preferencialmente para palavras estrangeiras e para chamar a atenção sobre determinadas unidades”, parecendo ser este o objetivo do dizer nesta ocorrência. Faz-se necessário salientar que, a esta reprodução de palavras do Flaubert, segue-se uma tradução imediata das mesmas, em itálico e entre parênteses, que se apresenta fugindo ao padrão da norma culta, “*Madame Bovary é eu*”. Isto deve estar igualmente relacionado à possibilidade de ser este texto uma tradução de uma versão francesa. Voltando à expressão “*Madame Bovary, c’est moi*”, observa-se que ela constava também do texto da contra-capá, entretanto não era seguida de tradução.

5ª Seqüência Discursiva

Essa nova edição da Coleção **L&PM POCKET** apresenta um texto sobre a vida do autor e mantém o prefácio da obra, que faz alusão ao processo de censura sofrido por Flaubert, acusado de pornografia e corrupção dos bons costumes.

O teor desta 5ª seqüência discursiva mostra que o texto da sinopse do catálogo também representa os interesses da editora, que está produzindo a coleção **L&PM POCKET**. Através de dizeres atrativos concernentes a esta edição, em que, além da própria obra, há informações

sobre a vida do autor, ao conteúdo do prefácio da obra, trazendo certas informações sobre o autor e sua obra, destacando o seu aspecto polêmico. Deve-se salientar que o conteúdo desta seqüência discursiva não constava do texto da contra-capas, presumindo-se então, que é dirigido ao leitor que é, supostamente, o livreiro, ou seja, aquele que, em princípio, necessita deste tipo de informação, para adquirir livros, que suscitem interesse nos seus possíveis clientes.

3.5 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA ‘ORELHA’ DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS²⁰, DE GUY DE MAUPASSANT

O estudo da natureza dos enunciados e dos gêneros discursivos é, segundo nos parece, de importância fundamental para superar as concepções simplificadas da vida do discurso, do chamado “fluxo discursivo”, da comunicação, etc., daquelas concepções que ainda dominam a nossa lingüística. Além do mais, o estudo do enunciado como **unidade real da comunicação discursiva** permitirá compreender de modo mais correto também a natureza das unidades da língua (enquanto sistema) – as palavras e as orações (BAKHTIN, 2003, p. 269).

Nas análises da instância lingüística-enunciativa da ‘orelha’²¹ da obra Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos, de Guy de Maupassant, feitas em relação com aquelas da contra-capas da obra Madame Bovary, de Gustave Flaubert, observa-se, em certa medida, uma regularidade enunciativa esperada, já que, mesmo não estando localizado na contra-capas do

²⁰ MAUPASSANT, G. **Madame Hermet e outros contos fantásticos**. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1999. Tradução de GERLACH, Carmen Lúcia Cruz Lima e SALLES, Maria José Werner. As análises do presente trabalho devem ser remetidas à edição acima.

²¹ A ‘orelha’ da obra **Madame Hermet e outros contos fantásticos** é de autoria da Professora Zahidé L. Muzart, da Universidade Federal de Santa Catarina.

livro, e sim nas chamadas ‘orelhas’, o texto tem como objetivo apresentar o livro, a obra literária. Assim, abaixo, encontra-se um primeiro fragmento da referida ‘orelha’:

– **1º recorte:**

Um dos méritos deste livro é o de trazer para o leitor brasileiro um pouquinho da arte de um grande escritor francês do século XIX, bastante esquecido entre nós. Para a seleção de contos, certamente, as organizadoras enfrentaram um dilema. Maupassant escreveu mais de 300 novelas e contos e, dentre esses, a maioria foi considerada pela crítica como obras-primas.

Inicialmente, faz-se necessário observar que, diferentemente do que se pôde constatar durante as análises dos textos da obra *Madame Bovary*, cuja publicação em formato de livro de bolso apresentou um texto anônimo, o presente texto da ‘orelha’ da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, de Guy de Maupassant vem assinado por uma Professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Professora Zahidé L. Muzart.

Na presente seqüência discursiva, observa-se, como nos textos concernentes à obra *Madame Bovary*, que as marcas lingüísticas e enunciativas obedecem a uma linearidade sintática, em que a ordem dos constituintes na construção das frases é a não marcada, ou seja, contém sujeito, verbo, objeto. Como será analisado, também, neste texto, o funcionamento enunciativo constrói uma cena informativa, através da qual a autora pretende relatar, levar ao conhecimento do leitor um fato/tema de forma clara e neutra.

Para isso, a autora situa prontamente o seu leitor dentro de um quadro espaço-temporal ao afirmar que o autor dos contos é “*francês e escritor do século XIX*”, para, logo em seguida, identificá-lo, dizendo tratar-se de “*Maupassant*”, autor que “*escreveu mais de 300 novelas e contos*”. Já no que concerne às avaliações, o leitor toma conhecimento do livro, através de qualificações em que o uso de

adjetivos constrói uma encenação, na qual o enunciador faz um juízo de valor, como em “*um pouquinho da arte de um grande escritor francês [...] bastante esquecido entre nós*”. Além disso, a autora faz alusão ao fato de que a maior parte da obra de Maupassant “foi considerada pela crítica como *obras-primas*”. A expressão “*obras-primas*” apresentada em itálico, está aqui evidenciando a importância da obra, que se destaca por essa qualidade.

Os enunciados desta seqüência discursiva, sobretudo, pela ausência do par eu/você e pela opção pela terceira pessoa (“*não pessoa*”) estão isolados da situação de enunciação, constituindo um universo autônomo. Vale também assinalar que a autora refere-se ao “*leitor brasileiro*”, mas de uma forma generalizada, indefinida, sem o tornar, portanto, seu co-enunciador direto, pois como se observou acima, a cena se dá na terceira pessoa.

– **2º recorte:**

A presente coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico. Isso confere unidade ao livro, ligando os contos entre si. [...] A idéia de uma coletânea de Maupassant agrupando contos cujo elo é o fantástico foi muito interessante, pois o Maupassant mais simbólico não é o mais conhecido entre nós.

Na segunda seqüência discursiva do texto da ‘orelha’ da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, observa-se que a autora salienta uma informação, presumivelmente a mais importante do enunciado, primeiramente anunciando-a para, logo em seguida, destacá-la, através da pontuação de dois pontos, e, finalmente, nomeá-la: “*o fantástico*”. Nesta seqüência discursiva, pode-se destacar a competência da autora com relação aos conhecimentos literários, o que seria esperado, pois como estudiosa do assunto (professora de literatura de uma universidade) não se pode olvidar os conhecimentos da autora sobre o tema. De fato, a autora, ao procurar destacar o caráter fantástico dos contos de Maupassant,

através de enunciados como “*a presente coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico*”, fazendo referência a outros termos do discurso da teoria literária como, por exemplo, “*simbólico*” afirmando “*não*” ser este Maupassant “*o mais conhecido entre nós*”, demonstra a sua competência enciclopédica sobre literatura, o que vai nortear tanto a presente seqüência discursiva, como todo o texto.

Em certa medida diferenciando-se da cena enunciativa não embreada da outra seqüência discursiva e também do texto da contra-capa de Madame Bovary, em que não há o estabelecimento de interlocução, nesta seqüência discursiva, observa-se que o enunciador aparece como “*nós*”, o que consiste um dado novo. O emprego de “*nós*”, neste caso, marca uma relação entre os enunciadores, em que o locutor inclui o interlocutor no processo de interlocução, de tal modo que o co-enunciador aqui, o leitor deste texto, pode ser considerado também como um conhecedor de literatura.

– **3º recorte:**

Sempre ligado aos autores chamados “*naturalistas*”, na esteira de Zola, Maupassant, por esta vertente, diferencia-se muitíssimo deles. Apesar de orientado por um professor, o mestre do Realismo, Flaubert, que lhe impunha verdadeiros exercícios literários, Maupassant vai pouco a pouco, por razões pessoais, pelo tipo de vida que levou, pela morte do mestre, pela obsessão com a própria morte, orientando-se para o gênero fantástico.

Já nesta seqüência discursiva, o enunciador mantém-se apagado, sendo o enunciado igualmente isolado da situação enunciativa. Além disso, a autora ao utilizar um emprego autonímico²², colocando a palavra “*naturalistas*” entre aspas, com o objetivo de fazer menção, chama a atenção para uma outra voz, aquela da

²² Emprego autonímico: este emprego opõe-se ao uso corrente, em que as palavras se referem a realidades externas à linguagem.

teoria literária. Os verbos, que estão no presente do indicativo, constituem presente não dêitico, como em “*diferencia-se*” e “*vai*”; há igualmente o emprego de pretérito perfeito, como em “*levou*”. A cena enunciativa, portanto, constrói-se objetivamente, buscando informar.

A competência da autora sobre o assunto, ou seja, a teoria literária, faz-se amplamente presente, orientando o leitor, situando Maupassant num espaço de uma escola literária, citando o mestre da referida escola, procurando informar que os contos da presente coletânea não fazem parte do mesmo movimento e acrescentando, ainda que, “sempre ligado aos autores chamados “naturalistas”, na esteira de Zola, Maupassant, por esta vertente, diferencia-se muito deles”. Além disso, a autora parece determinada a informar seu leitor sobre a obra, trazendo referências a respeito de Flaubert, “*o mestre do Realismo*”, de quem Maupassant sofrera influência e que “que lhe impunha verdadeiros exercícios literários”, como um “*professor*”. Continuando, a autora analisa como Maupassant seguiu na direção do “*gênero fantástico*”, avaliando a vida do contista e seus acontecimentos, enfim, os fatos que propiciaram a adoção do referido gênero. Desta forma, é através da competência enciclopédica que a identificação temporal e espacial se dá, ou seja, é também através dela, das referências no texto, que o leitor poderá identificar o tempo e o lugar desta enunciação.

– **4º recorte:**

Autor de grande sensibilidade, uma sensibilidade mesmo exacerbada. Maupassant olhava o mundo com o olhar do artista para quem o miúdo fato do cotidiano se transfigurava e se transformava em obra de arte. Envolve o que escreve com o olhar de quem acredita que tudo é uma farsa. Este tom irônico vai tornar o fantástico, em Maupassant, muito diverso do fantástico de autores anteriores, como os do Romantismo.

Conforme já foi analisado nas seqüências anteriores, neste enunciado, o enunciador e o co-enunciador são igualmente apagados, tendo como consequência uma cena enunciativa isolada da situação. A não marcação dos enunciadores reforça uma cena neutra e imparcial, em que o que está sendo dito é pura descrição dos fatos. Quanto aos tempos verbais, observa-se a repetição do imperfeito do indicativo, como em “*olhava*”, “*transfigurava*”, “*transformava*”, se bem que também há o emprego do presente do indicativo, com valor não dêitico, em “*envolve*”, “*escreve*”, “*acredita*”, “*vai*”. É interessante notar como a autora ora emprega o presente, ora o imperfeito. Segundo Maingueneau (2002, p. 116), “uma frase no imperfeito não pode, então, ser empregada isoladamente; ela deve apoiar-se [...] mesmo no presente, caso se trate de um presente não dêitico”. Além disso, faz-se necessário, mais uma vez, abordar a questão da competência teórica da autora, que analisa a escrita do contista com detalhes de quem conhece literatura e teoria literária, trazendo para o leitor informações bem específicas, através das quais relaciona autores e movimentos literários.

Contudo, o que se destaca nesta seqüência é o seu caráter de apreciação. Assim, apesar de objetivar informar o leitor sobre a obra, esta seqüência discursiva apresenta-se, predominantemente, apreciativa. Avalia positivamente Maupassant como “*autor de grande sensibilidade, uma sensibilidade exacerbada*”, que como artista “*transfigurava*” [...] “*o cotidiano*” e o “*transformava em obra de arte*”. Além disso, de forma a torná-los singulares (o autor e sua obra) garante-lhes um “*tom irônico*” ao lidar com o “*fantástico*”, que os torna muito diversos “*de autores anteriores, como os do Romantismo*”.

3.6 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS, DE GUY DE MAUPASSANT²³

Abaixo, encontra-se a reprodução integral do texto da sinopse do catálogo da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, de Guy de Maupassant:

Um dos méritos deste livro é o de trazer para o leitor brasileiro um pouco da obra deste grande escritor francês do século XIX, bastante esquecido entre nós. Edição bilíngüe, esta coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico. Isso confere unidade ao livro, ligando os contos entre si. (Traduzido por Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach e Maria José Werner Salles).

O texto é constituído por uma seqüência discursiva, em que é possível afirmar que o autor deste texto da sinopse do catálogo da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, de Guy de Maupassant, fez uma cópia do texto da orelha da mesma obra, reduzindo-o visivelmente. As únicas informações novas que o texto apresenta concernem ao fato de que o autor diz tratar-se de uma edição bilíngüe, que o texto da orelha havia olvidado. Além disso, identifica as tradutoras, apresentando seus nomes. Conseqüentemente, as marcas lingüísticas-enunciativas são as mesmas analisadas por ocasião das análises lingüísticas-enunciativas do texto da orelha da mesma obra. Como conclusão, pode-se observar que houve um processo parafrástico entre os dois textos.

²³ Catálogo da Editora da UFSC, 2000/2001. Página 125. As análises deste trabalho devem ser remetidas ao texto deste catálogo.

3.7 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE²⁴

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. [...] Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Nas análises da instância lingüística-enunciativa do texto da orelha²⁵ da obra Pequenos Poemas em Prosa, de Charles Baudelaire, realizada em relação com as análises da mesma instância dos textos das obras Madame Bovary e Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos, observa-se, igualmente, uma certa regularidade enunciativa. Verifica-se que o texto desta orelha apresenta um título, repetindo assim, o ocorrido na contra-capa da obra Madame Bovary. O título **PARIS É AQUI** é sugestivo e atraente. Abaixo, encontra-se reproduzido um primeiro trecho do texto em questão:

– **1º recorte:**

Eis a segunda edição, cuidadosamente revisada, deste clássico da modernidade que é **Pequenos Poemas em Prosa** [...] A primeira edição [...] encontra-se esgotada há algum tempo e um novo texto se impunha para os muitos que procuravam esta versão.

Segundo o que se pôde observar nas análises lingüísticas-enunciativas da obra Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos, o texto da presente obra também é assinado por um Professor da Universidade Federal de Santa Catarina, Professor Walter Carlos Costa, o que permite constatar uma diferença entre textos de

²⁴ Baudelaire, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa**. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 1996. Tradução de Dorothee de Bruchard. As análises lingüísticas-enunciativas deste trabalho devem ser remetidas ao texto da edição acima.

²⁵ A 'orelha' da obra **Pequenos Poemas em Prosa** é de autoria do Professor Walter Carlos Costa, da Universidade Federal de Santa Catarina.

editoras, como esta da UFSC, e editoras que publicam edições de bolso, que mantém o anonimato, no que concerne à autoria de ‘orelhas’ e contra-capas.

Nesta primeira seqüência discursiva, o funcionamento enunciativo, mesmo não garantindo a referência a um co-enunciador (a marcação é de terceira pessoa), constrói uma cena enunciativa em que o autor, ao se dirigir a um leitor específico, aquele que havia encomendado uma segunda edição da referida publicação, dá a impressão de estar buscando uma interlocução.

– **2º recorte:**

A singularidade desta tradução reside em produzir, a partir de um exame minucioso do original, um texto brasileiro preciso, consistente e elegante. A tradutora [...] esteve o tempo todo atenta contra os automatismos todos que impedem de ver o detalhe inovador, o pequeno desvio decisivo e a presença da tradição, forte em tantas passagens. Em outras palavras, não pretendeu supermodernizar Baudelaire nem adaptá-lo aos nossos costumes modernistas. O resultado é um Baudelaire radical, mas que divide com outros escritores de seu país e tempo, idéias, preferências estéticas e padrões estilísticos.

Conferindo informação, assim como nos outros textos já analisados, esta seqüência constitui-se de enunciados não embreados, os quais não são interpretados em relação à situação de enunciação. Ao construir universos autônomos, estes enunciados apresentam uma cena enunciativa neutra e objetiva. Quanto às informações fornecidas pelo autor, destaca-se a que concerne o trabalho da tradutora, realizado “a partir de um exame minucioso do original”, transformando-o num “texto brasileiro preciso, consistente e elegante”. Além disso, o autor afirma que a mesma procurou evitar “os automatismos todos que impedem de ver o detalhe inovador, o pequeno desvio decisivo e a presença da tradição, forte em tantas passagens”. Continuando, o autor ainda analisa esta segunda versão da referida obra, dizendo que “o resultado é um Baudelaire radical, mas que divide com outros escritores de seu país e tempo, idéias,

preferências estéticas e padrões estilísticos”. Refletindo-se a respeito desta última informação, verifica-se que, pelo fato de que o autor esteja se dirigindo para um público supostamente conhecedor de literatura, ele deixa subentendido o quadro espaço-temporal, ao afirmar que “Baudelaire [...] divide com outros escritores de seu país e tempo, idéias, preferências estéticas e padrões estilísticos”. Com esta asserção, ele demonstra tanto seu saber literário, quanto sugere saber com quem está falando, supostamente um leitor virtual que saberá localizar Baudelaire no tempo e no espaço. Segundo Ducrot (1987, p. 42), “[...] o subentendido diz respeito à maneira pela qual esse sentido é manifestado, o processo, ao término do qual deve-se descobrir a imagem que pretendo lhe dar da minha fala”.

– **3º recorte:**

O leitor encontrará neste livro Baudelaire em toda sua grandeza e singularidade. A grande cidade com os seus esplendores e misérias aparece aqui filtrada pela sensibilidade do poeta que se solidariza com os excluídos e os solitários, mas sem sentimentalismo. A ironia, que inclui a auto-ironia, e o sarcasmo percorrem todo o texto, onde o desencanto se mistura com certo entusiasmo pelas novas possibilidades trazidas pela metrópole moderna. Vemos o poeta ora cantar ora lamentar e o vemos fustigar incansavelmente a mediocridade e sonhar com a fraternidade futura ou com a evasão a lugares remotos e exóticos.

Nesta terceira seqüência discursiva, o autor dirige-se ao leitor, “O leitor encontrará neste livro Baudelaire em toda sua grandeza” fato que também já se pôde observar no texto da orelha da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*. Ele assim procede, identificando o leitor de uma maneira generalizada, indefinida, tratando-o pela terceira pessoa. Isto se deve porque ele não faz de seu leitor seu co-enunciador direto. Entretanto, como também foi verificado, o autor aproxima-se de seu leitor no último enunciado da presente seqüência, ao empregar o verbo “ver”, na primeira pessoa do plural, marcando uma relação entre os enunciadores. Desta forma, locutor e interlocutor estabelecem uma relação mútua, como conhecedores de literatura.

É preciso dizer ainda que o autor constrói também uma cena enunciativa que, além de informativa, é também avaliativa, apresentando um forte caráter apreciativo. Desta forma, servindo-se de seu conhecimento em teoria literária (é um estudioso da área, um professor de literatura de uma universidade), o autor escreve para um leitor conhecedor de literatura, enaltecendo ao mesmo tempo a obra de Baudelaire ao utilizar-se de oxímoros, como em “esplendores e misérias”, “desencanto e entusiasmo”, “cantar e lamentar”. A cena informativa é, portanto, ao mesmo tempo avaliativa, pois descreve a obra de Baudelaire, cujas características oscilam dentro de uma constante dualidade, marcada, como se observou acima, pelo emprego dos oxímoros, e situando-a num novo cenário, para a época, numa “metrópole moderna”.

– **4º recorte:**

O mais surpreendente, contudo, é que a expressão desta nova percepção se dá de modo pessoal e original, em que as velhas virtudes francesas da frase se combinam com a revolução do poema em prosa, que Baudelaire eleva e fixa como forma. Ao contrário de outros inovadores da literatura, Baudelaire é bem acessível ao leitor esforçado e o que ele disse de Paris do século XIX pode ser sentido por quem tem a vivência, direta ou virtual, das grandes urbes brasileiras deste século. Não será por acaso que sua obra vem ganhando numerosas traduções entre nós. Chegamos tarde, e incompletamente, à modernidade, mas nossa adesão parece entusiasmada e Baudelaire nos ajuda a senti-la e a conhecê-la e, também, a conhecer-nos melhor.

Novamente, observa-se que o autor, nesta seqüência discursiva, mescla informações e avaliações na construção da cena enunciativa. Desta forma, ele informa o seu leitor que Baudelaire, mesmo mantendo “velhas virtudes francesas da frase”, não deixa de ser “original”, pois consegue combiná-las “com a revolução do poema em prosa [...] que eleva e fixa como forma”. Dando continuidade ao seu texto, o autor avalia e informa, ao mesmo tempo, que “ao contrário de outros inovadores da literatura, Baudelaire é bem acessível ao leitor

esforçado e o que ele disse de Paris do século XIX pode ser sentido por quem tem a vivência, direta ou virtual, das grandes urbes brasileiras deste século”.

Faz-se necessário observar que, inicialmente, o enunciador e o co-enunciador são apagados, constituindo-se, desta forma, de uma cena enunciativa isolada da situação, o que se pode verificar pela marcação de terceira pessoa até o enunciado “urbes brasileiras deste século”. Entretanto, a partir do enunciado “não será por acaso...”, o enunciador aparece com um emprego verbal da primeira pessoa do plural, marcando assim, uma relação entre os enunciadores, em que o locutor inclui o interlocutor. Desta forma, autor e leitor parecem compartilhar a mesma informação, parecem pertencer ao mesmo universo, ou seja, o de conhecedores de literatura.

Observa-se, ainda, que o último enunciado é de caráter avaliativo, além de ter também um certo teor reflexivo, a respeito da modernidade através da qual, segundo o autor, “Baudelaire nos ajuda a senti-la e a conhecê-la e, também, a conhecer-nos melhor”.

3.8 ANÁLISES DA INSTÂNCIA LINGÜÍSTICA-ENUNCIATIVA DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE²⁶

Abaixo, encontra-se a reprodução integral do texto da sinopse do catálogo da obra Pequenos Poemas em Prosa, de Charles Baudelaire:

Segunda edição, cuidadosamente revisada, deste clássico da modernidade. A singularidade desta tradução reside em produzir, a partir de um exame minucioso do original, um texto brasileiro preciso, consistente e elegante. O resultado é um Baudelaire radical, mas que divide, com outros escritores do seu país e tempo, idéias, preferências estéticas e padrões estilísticos. O leitor encontrará, neste livro, Baudelaire em toda a sua grandeza e singularidade (Traduzido por Dorothée de Burchard).

Como já havia sido observado nas análises lingüísticas-enunciativas do texto da obra Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos, o texto da sinopse do catálogo, ora em estudo, é igualmente formado por uma seqüência discursiva que parece ser uma cópia de parte do texto da orelha da mesma obra. O resultado são as mesmas marcas lingüísticas-enunciativas encontradas no texto da orelha da referida obra. Conseqüentemente, verifica-se um processo parafrástico entre os dois textos. Este texto também identifica o nome da tradutora.

Com o intento de concluir esta primeira etapa das análises lingüísticas-enunciativas dos textos da contra-capla e da sinopse do catálogo da obra Madame Bovary, dos textos das ‘orelhas’ e sinopses dos catálogos das obras Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa, observa-se, mais uma vez, a necessidade de salientar a importância da enunciação e do que dela se pode extrair, já que, segundo Maingueneau (2002, p. 20),

²⁶ Catálogo da Editora da UFSC, 2000/2001. Página 126. As análises deste trabalho devem ser remetidas ao texto deste catálogo.

[...] compreender um enunciado [...] é mobilizar saberes muito diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é um dado preestabelecido e estável. A própria idéia de um enunciado que possua um sentido fixo fora de contexto torna-se insustentável.

Assim, além das características descritivas e informativas dos textos, observa-se um acentuado “tom” apreciativo, em que o autor, através de adjetivos, busca construir uma imagem positiva, tanto dos escritores, quanto das obras. Segundo Bakhtin (1997, p. 268, 262), “as modalidades da enunciação aparecem de acordo com os gêneros discursivos, pois cada camada social possui suas próprias formas textuais”. Segundo as suas palavras “[...] Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. E, definindo os discursos, afirma que: “[...] Cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus **tipos relativamente estáveis** de enunciados, os quais denominamos **gêneros do discurso**”. Além disso, Bakhtin (2003. p. 263-264) classifica os gêneros discursivos entre primários (simples) e secundários (complexos). Assim, os gêneros discursivos primários formam-se nas condições da comunicação discursiva imediata, enquanto que os secundários surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo. São os romances, os dramas, as pesquisas científicas, os grandes *gêneros publicísticos*, entre outros.

Assim, esses lugares sociais organizados são reconhecidos como lugares propícios às condições de produção. Desta forma, os textos da contra-capas e das ‘orelhas’, bem como os dos catálogos, objetos de análise do presente trabalho, são gêneros discursivos secundários, pois são desenvolvidos e organizados, são escritos e não se formam em condições de comunicação imediata, ao contrário, são predominantemente elaborados, com objetivos específicos. Segundo Bakhtin (2002, p. 109, 127), “[...] a enunciação é de natureza social”, o que vem, portanto, corroborar com a proposta discursiva que sustenta esta análise, ou seja, o entendimento das características enunciativas, que compõem estes textos, são alguns dos elementos que garantem a identificação das suas reais condições de produção. Numa outra

asserção, o teórico, acima citado (BAKHTIN, 2002, p. 113), disserta a respeito deste lugar social, que institui o caráter da enunciação, afirmando que “[...] a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação”. Desta forma, observa-se que os enunciados que compõem os textos deste trabalho partem de um lugar social preciso, visando atingir um leitor que, apesar de virtual, também se posiciona numa camada social determinada pelo seu nível de intelectualidade. Assim, tanto o enunciador, quanto o interlocutor encontram-se numa situação e num meio social semelhantes, pois

[...] a situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela, por exemplo a exigência ou a solicitação, a afirmação de direitos ou a prece pedindo graça, um estilo rebuscado ou simples, a segurança ou a timidez, etc. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor (BAKHTIN, 2002, p. 114).

4 ANÁLISES DA INSTÂNCIA DISCURSIVA DO TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY, DE GUSTAVE FLAUBERT E DOS TEXTOS DAS ORELHAS DAS OBRAS MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS, DE GUY DE MAUPASSANT E DE PEQUENOS POEMAS EM PROSA, DE CHARLES BAUDELAIRE

Ao dizer que o inconsciente e a ideologia estão materialmente ligados, M. Pêcheux (1975) coloca a necessidade de uma noção – o discurso – em que isto possa ser considerado, instituindo ao mesmo tempo a especificidade do campo teórico estabelecido pela noção de materialidade (ORLANDI, 2004, p. 47).

O objetivo da análise do discurso é o de descrever o funcionamento do texto, ou seja, explicitar como um texto produz sentido. Cabe ao analista mostrar os mecanismos dos processos de significação que presidem a textualização da discursividade (ORLANDI, 1999, p. 23). Faz-se necessário observar que estas análises serão realizadas com o objetivo de mostrar como um texto dessa natureza produz sentidos, utilizando-se um dispositivo interpretativo que, segundo Orlandi (1999, p. 26-27),

[...] visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por seus sujeitos. Essa compreensão, por sua vez, implica em explicitar como o texto organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Produzem-se assim novas práticas de leitura.

Iniciando-se estes gestos de leitura, faz-se necessário observar as condições de produção deste *corpus* (contra-capas, ‘orelhas’ e catálogos das obras Madame Bovary, Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e Pequenos Poemas em Prosa). Segundo o que estabelece Orlandi, (1999), há as condições de produção em sentido estrito, relacionadas à enunciação e a um contexto imediato, e há as condições de produção em sentido amplo, que

incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. O contexto imediato da produção dos textos aqui analisados remete a textos que foram produzidos para serem inseridos nas ‘orelhas’ e na contra-capas, no próprio livro, sem necessariamente constituírem a obra, o texto literário. No caso do texto da contra-capas de *Madame Bovary* e dos textos dos catálogos das editoras, tanto de *Madame Bovary*, quanto de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas em Prosa*, há um sujeito que não os assina, mas é responsável pelos mesmos, em suma, é o autor dos textos. Em contra-partida, os textos das orelhas de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas em Prosa*²⁷ são assinadas por autores, que atuam na área de Letras. Já no contexto amplo, o que é responsável pelos efeitos de sentidos que trazem elementos originários da forma de cada sociedade, com suas Instituições, pode-se afirmar que os textos aqui analisados vão evidenciar certas instituições como as Universidades e as editoras, entre outras. Isto se deve ao fato de que a obra literária, da qual os textos tratam, tem um sentido produzido a partir destes lugares históricos e sociais. Assim, ao se considerar que a memória, tratada na perspectiva da AD, como interdiscurso, como o que fala antes e em outro lugar, de uma maneira independente, sendo o “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra” (ORLANDI, 1999, p. 31), pode-se afirmar que todos os dizeres, tudo o que já se disse sobre as obras aqui analisadas, sobre outras obras, bem como sobre a arte literária e sobre as teorias literárias estão significando nestes textos. Observa-se que sentidos já ditos, por outras pessoas, noutros lugares, noutros tempos, têm efeitos sobre o que os textos dizem, pois os mesmos convocam esses sentidos. Além disso, outro setor da sociedade, que vai trazer elementos pré-construídos para compor os sentidos destes materiais, é o econômico, através das editoras.

²⁷ Conforme já foi observado acima, todos os textos que constituem o *corpus* deste trabalho encontram-se tanto no corpo das análises lingüísticas-enunciativas, quanto nos anexos. À medida que as análises discursivas forem desenvolvidas, os mesmos estarão igualmente presentes.

De tal modo, entendendo que “as palavras recebem seus sentidos de formações discursivas em suas relações”, sendo este “o efeito da determinação do interdiscurso (da memória)” (ORLANDI, 1999, p. 46), é necessário que se identifique nos textos aqui analisados, as relações entre as Formações Discursivas (FDs) que os constituem, relações estas que podem ser de contradição, de dominação, de confronto, de aliança e/ou complementação.

Ao se observar que os textos analisados apresentam características enunciativas, que os identificam como textos que têm por objetivo divulgar, transmitindo informações (através de resumos), propõe-se que o seu funcionamento discursivo se aproxime do que, nos termos de Mariani (1998, p. 60), denomina-se *discurso sobre*. Estes discursos atuam como intermediários, pois falam *sobre* um outro discurso, *o discurso de*, discurso-origem, situando-se entre este e o interlocutor. Segundo a autora, estes discursos vão atuar “na institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória”. Além disso, os *discursos sobre* representam lugares de autoridade, “em que se efetua algum tipo de transmissão do conhecimento, já que o **falar sobre** transita na co-relação entre o narrar/descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor” (MARIANI, 1998, p. 60).

Os textos analisados podem ser considerados como tendo um funcionamento de um discurso intermediário, pois falando sobre a obra literária, tem função de transmiti-la ao leitor/interlocutor. De fato, o sujeito/locutor formula aí sua descrição da obra buscando, ao resumir a trama da obra, estabelecer uma relação com os campos de saber do interlocutor. É desta forma que, Mariani (1998, p. 99), citando Faye (1971), fala a respeito da

estreita relação entre conhecimento e narração”, afirmando que “narrar [...] é contar algo que se julga saber. [...] Assim, ‘assertar’, ‘declarar’, ‘descrever’, ‘relatar’ e ‘dissertar’, formas de discurso em que a função referencial é priorizada, possuem, também, um caráter narrativo, num sentido amplo.

De acordo com Mariani (idem)²⁸, este “discurso sobre” apresenta o mundo como objeto. Mundo este que vai se tornar compreensível aos seus leitores por um trabalho de desambiguação, já que o sujeito autor, neste discurso, *fala sobre* as coisas, *sobre* o mundo, de maneira literal e objetiva e essa objetividade passa pela manipulação da língua, que é o instrumento capaz de referencializar a realidade dos fatos. As marcas enunciativas dessa objetividade e imparcialidade se evidenciam no apagamento da relação com a interlocução, em que o enunciador constrói uma imagem de distanciamento, permitindo-lhe descrever e avaliar com objetividade. A monologicidade gera, então, a ilusão de discurso imparcial e, conseqüentemente, a manifestação da verdade. Neste funcionamento, afasta-se “o mundo” dos leitores, já que estes passam a atribuir sentido sem nenhuma contradição, passam a responder a um “já-lá” (pré-construído) que sustenta a possibilidade do dizer nesta formação discursiva. A memória relacionada com a FD mediadora, portanto, está significando nestes textos, trabalhando numa mesma direção, fazendo uma seleção, uma inserção e um aprisionamento dos acontecimentos numa ordem imaginária. A obra, que é o “objeto” a ser mediado, é transformada em campo de saber do interlocutor pelo sujeito enunciativo, que trabalha produzindo um efeito de linearidade e de homogeneidade da memória na sua enunciação que, segundo Mariani, acaba por desambigüisar as coisas a saber. Contudo, um texto não se constitui apenas por uma formação discursiva, pois ele pode ser atravessado por outras, que nele se organizam, em função de uma dominante. Assim, mesmo tendo como dominante a FD intermediária, os textos aqui analisados sofrem as coerções de outras FDs. De fato, é preciso levar em consideração o “já-dito” *sobre* uma obra literária, *sobre* as obras literárias aqui analisadas e isto implica em resgatar uma memória, tanto do discurso literário, quanto do discurso científico relacionado às teorias da literatura. Sendo assim, os textos da contra-capas, das ‘orelhas’ e das sinopses dos catálogos das obras literárias, aqui analisadas, se textualizam,

²⁸ Mariani trata especificamente do discurso jornalístico.

determinados por um funcionamento característico de um discurso mediador, sendo que o sentido da obra, que se constitui tanto pelo discurso de criação literária, como pelo discurso da teoria literária, pode estar afetando em maior ou menor grau estes textos.

Esta relação entre estas FDs pode ser evidenciada ao se relacionar o texto da contracapa de Madame Bovary com os textos das orelhas de Madame Hermet e de Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa. Nota-se aí, justamente, as diferentes memórias que sustentam os textos e, por conseguinte, as diferentes FDs que determinam o que pode e não pode ser dito. Tanto no texto da ‘orelha’ de Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos, quanto no texto de Pequenos Poemas em Prosa, os enunciados são atravessados, sobretudo, por uma memória, por um pré-construído relacionado às teorias literárias. Já no texto da contracapa de Madame Bovary, observa-se que o que determina os seus sentidos, parece originar-se do *discurso mediador*, ou seja, de uma memória que, através de uma linguagem “objetiva e imparcial”, descreve e resume, construindo uma imagem desambigüisada da obra literária. Este funcionamento traz como consequência uma produção de sentidos parafrásticos em relação à obra.

Os enunciados, tais como, “*literatura sentimental*”, “*como Dom Quixote*”, “*leu romances de cavalaria demais*”, assim como noutra rede de filiação de sentidos, os enunciados “*campo*”, “*provincianos*”, “*interiorano*”, buscam construir essa imagem da obra, intermediando a relação entre a obra e o leitor e o fazem reiterando alguns processos de sentidos já cristalizados: remetem à *formação discursiva da obra*, evidenciada através da recuperação histórica de termos como “*campo*”, “*provincianos*”, “*interiorano*”, por exemplo, que remetem o leitor ao século XIX, século em que se passa o romance, quando os usos, costumes, tradições tinham certas significações, provocavam outros sentidos, completamente diversos aos provocados num leitor do mundo globalizado. Sabendo-se que os significados tomam sentidos diferentes, dependendo do contexto sócio-histórico, do momento

ideológico, pode-se afirmar que a forma do conteúdo da obra *Madame Bovary* mantém-se estável, permanece a mesma, se comparada à época de sua publicação. Entretanto, a obra veicula outros sentidos para o leitor do século XXI, os significados são outros para um leitor atual. Desta forma, a descrição da obra feita pelo autor da contra-capas tem um caráter de estranhamento para um leitor do século XXI, justamente causado por esse movimento dos sentidos, ou seja, o autor do texto, ao transformar o *discurso de origem* em campo de saber do leitor, o faz *parafraseando a própria obra*. No texto da contra-capas de *Madame Bovary*, o enunciado que qualifica a personagem “uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental”, é um exemplo de como o autor, buscando trazer à tona a memória que sustenta o discurso da obra, o faz de forma caricatural. Os termos “*sonhadora*”, “*literatura sentimental*”, “*criada no campo*” mostram-se descontextualizados, sem sentidos para um leitor contemporâneo. O discurso de origem que tem como pré-construído que o autor de *Madame Bovary* desejava livrar-se de seu romantismo latente através, justamente, de sua personagem, (o que constituiria uma espécie de catarse para o próprio Flaubert), não sustenta esses enunciados, pois o que os determina é a FD do discurso intermediário, ou seja, a memória deste discurso. Mesmo ao trazer outras obras literárias como referências para falar “*sobre*” o romance de Flaubert, o autor o faz parafraseando também estas últimas, tentando fazer um “resumo da história”: “*Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno*”.

Assim, este funcionamento discursivo que constrói o sentido da obra, através de uma linguagem objetiva e imparcial, acaba por transformar o sentido da obra num simulacro, o que, segundo Gallo (2003), é o resultado

[...] de um processo de transferência de um sentido construído em um determinado discurso (que lhe sustenta historicamente, socialmente e ideologicamente) para outro discurso que tem outra sustentação histórica, social e ideológica e que, portanto, vai interpretar esse “sentido transferido” de uma maneira própria, certamente diferente.

No que se refere aos textos da ‘orelha’ da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e Pequenos Poemas em Prosa*, observa-se de maneira mais intensa a memória, o pré-construído da *FD da teoria da literatura*, afetando estes textos. Os processos metafóricos que, nestes textos, garantem a transferência de sentidos do discurso da obra para um outro, aquele do discurso das ‘orelhas’/dos leitores, se confrontados com o que se pôde observar no texto da contra-capa da obra *Madame Bovary*, mostram-se menos parafrásticos. Assim, estes textos, são mais afetados pela memória da *FD da teoria literária*, sendo que as determinações da *FD intermediária* vão ser aqui menos preponderantes para desambigüisar a relação entre a obra e o seu leitor. Os enunciados do texto da ‘orelha’ da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, tais como “*gênero fantástico*”, “*mais simbólico*”, “*naturalistas*”, “*Zola*”, bem como “*o mestre do Realismo, Flaubert*”, são noções que se sustentam dentro de um discurso de teoria literária, sendo portanto, esta formação discursiva da teoria literária, a predominante. Dentro desta linha de raciocínio, encontra-se, também, o enunciado abaixo, do mesmo texto: “*A presente coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico. Isso confere unidade ao livro, ligando os contos entre si*”.

Da mesma forma, pode-se observar, no enunciado que segue, a mesma formação discursiva, (retirado do texto da ‘orelha’ de *Pequenos Poemas em Prosa*): “*O resultado é um Baudelaire radical, mas que divide com outros escritores de seu país e tempo, idéias, preferências, estéticas e padrões estilísticos*”.

Como também do mesmo texto:

A ironia, que inclui a auto-ironia, e o sarcasmo percorrem todo o texto, onde o desencanto se mistura com certo entusiasmo pelas novas possibilidades trazidas pela metrópole moderna. Vemos o poeta ora cantar ora lamentar e o vemos fustigar

incansavelmente a mediocridade e sonhar com a fraternidade futura ou com a evasão a lugares remotos e exóticos.

Assim, como se pode observar, o pré-construído da teoria da literatura afeta estes enunciados produzindo um efeito de sentido em que o conteúdo dos textos “não parece pura informação”.

Segundo Orlandi (2001, p. 153), não há equivalência entre o que é dito em uma ordem de discurso e o que é dito em outra, há sim transferência, ou seja, a produção de um efeito metafórico. A noção de metáfora na AD, que difere da Retórica, é definida segundo Lacan (1966), como a tomada de uma palavra por outra. Assim, metáfora significa “*transferência*”, e é somente desse modo que as palavras significam, o que resulta em dizer que *não há sentido sem metáfora*. Desta forma, segundo Pêcheux (1975), o sentido existe apenas em relações de metáfora, que podem ser realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos, sendo que a formação discursiva é o lugar mais ou menos provisório (de estabilização dos sentidos).

Esse efeito metafórico, considerando o funcionamento da linguagem, assenta-se na tensão entre processos parafrásticos e polissêmicos, sem traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. São resultados do esquecimento número 2 que, de acordo com Pêcheux (1975), é parcial, do nível do semi-consciente e estabelece uma relação “natural” entre a palavra e a coisa, permitindo que o falante produza famílias parafrásticas que são esquecidas, deixando a impressão de que o dizer não poderia ser outro. No que diz respeito aos textos aqui analisados, observa-se que os processos metafóricos nos textos da contra-capá de Madame Bovary se constituem muito mais estabilizados em relação ao texto do livro, garantindo que o que se diz sobre a obra sejam apenas diferentes reformulações de um dizer já sedimentado, isto é, há uma reiteração de processos já cristalizados que, segundo Orlandi (1999), mantém o sujeito num retorno constante ao mesmo espaço dizível, produzindo a variedade do mesmo.

Vale destacar que o funcionamento dos discursos intermediários caracteriza-se, justamente, por esta transferência dos sentidos. Contudo, quando esta transferência elimina qualquer vestígio de contradição, pode-se afirmar, segundo o que preconiza Orlandi (2001), que o resultado dá-se apenas por ‘*transporte*’, (e não transferência) de um sentido de um discurso para o outro, trazendo, como conseqüência, uma perda, uma caricatura. Assim, nos textos concernentes à obra *Madame Bovary*, funciona um mecanismo da menção (*discurso sobre*) que, ao colocar em contato o discurso de um possível leitor da obra e o da obra, o faz transportando os sentidos de um discurso para o outro, o que pode ser evidenciado, sobretudo, pela predominância de processos parafrásticos. Assim, o sentido da obra, sendo formulado pelo discurso intermediário (*discurso sobre*) transforma-se, através de resumos e descrições, numa caricatura, num simulacro. De fato, a obra sendo determinada pelo discurso intermediário (*discurso sobre*) transforma-se numa caricatura, já que os sentidos do discurso literário que atravessam estes textos, que deveriam formular sentidos da obra, através de sua metalinguagem específica²⁹, vão funcionar apenas como um efeito terminológico. O sentido da obra, assim, formulado no texto da contra-capá de *Madame Bovary*, é garantido apenas por esta nomenclatura “literária”: “*Emma Bovary c’est moi*”, disse *Gustave Flaubert (1821-1880)*, o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o

²⁹ Orlandi (2001:158/159) propõe os conceitos de metalinguagem e terminologia para a discussão do discurso de divulgação científica: “O discurso de divulgação científica parte de um texto que é da ordem do discurso científico e, pela sua textualização jornalística, organiza os sentidos de modo a manter um efeito-ciência, ou dito de outro modo, encena na ordem do discurso jornalístico, através de uma certa organização textual, a ordem do discurso científico. Nesse caso, a terminologia serve para organizar, para dar uma “ancoragem” científica. O que seria significado, numa formulação científica, pela sua metalinguagem específica, na direção da produção da ciência é deslocado para (a encenação de) uma terminologia que permite que a ciência circule, que se entre assim em um “processo de transmissão”. Continuando a sua análise, Orlandi expõe as diferenças entre ciência e saber, sobre o efeito de informação apresentado pelos textos de divulgação científica, que relacionam a *tekné* (conhecimento) e a *empeiria* (saber), ou seja, a ciência e a técnica atuais. Assim, “na relação produzida entre termos sentidos como familiares e termos que migram de uma metalinguagem específica, o efeito da terminologia é pôr em contato sem substituir o discurso do senso-comum e o da ciência. [...] Não é um discurso “da”, é um discurso “sobre”. Há, aí, funcionando, o mecanismo da menção. E o leitor faz a sua leitura inscrito nesse mecanismo” (Ibid. 2001).

chamado século de ouro do romance”. “Atingiu, com a irretocável prosa de *Madame Bovary*, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal”.

Os termos advindos do discurso literário “*narrativa longa do século XIX*”, “*o chamado século de ouro do romance*”, “*irretocável prosa de Madame Bovary*”, “*literatura universal*” tentam sustentar o sentido da obra para o leitor destes textos, contudo, os sentidos produzidos aí, por serem repetições de situações discursivas e de sentidos já cristalizados, não produzem nenhuma ruptura.

Partindo-se daí, os textos das ‘orelhas’ de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa*, se comparados ao texto da contra-capá de *Madame Bovary*, podem ser entendidos como menos parafrásticos, ou seja, parece haver um deslocamento, uma certa ruptura dos processos de significação, já que os textos tentam construir uma imagem mais singular da obra. Neste funcionamento discursivo, a metalinguagem que caracteriza o discurso da teoria literária que, por sua vez, vai construir o sentido da obra, não desliza para a terminologia. Nestes textos, a metalinguagem entendida como “um efeito do dizer sobre o dizer”, como “discurso de ‘iniciados’, em um campo disciplinar específico” (ORLANDI, 2001, p. 156), aparece como resultado da articulação entre a FD da teoria da literatura e a FD intermediária, em que os sentidos da FD da teoria literária parece ser determinante. Os autores dos textos das ‘orelhas’ de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa* preenchem todos estes requisitos, *eles falam* sobre a literatura, com um discurso de ‘iniciados’, enquanto pesquisadores deste campo disciplinar específico, que lhes permite dizer, por exemplo, no texto da ‘orelha’ de *Pequenos Poemas em Prosa*: “[...] *em outras palavras, não pretendeu supermodernizar Baudelaire nem adaptá-lo aos nossos particulares costumes modernistas*”.

Já em *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*: “*Maupassant olhava o mundo com o olhar do artista para quem o miúdo fato do cotidiano se transfigurava e se transformava em obra de arte. [...] Este tom irônico vai tornar o fantástico, em Maupassant, muito diverso do fantástico de autores anteriores, como os do Romantismo*”.

“*A presente coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico*”.

Somente um “iniciado”, um conhecedor de literatura, pode fazer este tipo de relação entre escolas literárias (Romantismo/Naturalismo/Realismo), identificando-as com determinados autores (Zola e o Naturalismo; Flaubert e o Realismo).

Assim, a análise mostrou que o texto da contra-capá de *Madame Bovary* constrói sentidos parafrásticos sobre a obra literária que está sendo divulgada, enquanto que os textos concernentes às obras *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e *Pequenos Poemas em Prosa*, ao contrário, apresentam um certo nível de polissemia, devido ao modo como a FD da teoria literária afeta esses textos. Entretanto, faz-se necessário elucidar que esta polissemia aí encontrada, apresenta-se apenas no nível enunciativo, não chegando a atingir o nível discursivo. Isto se deve a fato do discurso das teorias literárias, pelo seu próprio funcionamento, ser um discurso estabilizado, ou seja, mesmo formulando sentidos sobre a arte literária, enquanto discurso científico que é, vai se constituir mais determinado por processos de reformulação de seus sentidos. Pode-se propor, então, que um texto polissêmico, neste caso, seria aquele que, ao produzir sentidos sobre a obra literária, os desestabilizasse de forma a provocar uma tal ruptura em que o resultado seria outra obra literária.

4.1 SUJEITO-AUTOR E SUJEITO-LEITOR

Para Orlandi (1999) uma das dimensões de todo sujeito é a de autor³⁰. O sujeito-autor é o resultado do projeto totalizante do sujeito, que pelas exigências de coerência, não-contradição e responsabilidade o transformam em autor. Ao se converter em autor, o sujeito do discurso constitutivamente disperso, dividido, assume a função que exige organização, responsabilidade, coerência, unicidade. Ao se relacionar esta distinção com aquela de discurso e texto, pode-se dizer que o sujeito está para o discurso como o autor está para o texto. De tal modo, mesmo apresentando algumas singularidades, pode-se afirmar que os sujeitos dos textos aqui analisados são todos autores, mesmo que somente os autores das orelhas de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas* assinem os seus textos e sejam pesquisadores e professores, profissionais do campo literário, e o autor da contra-capá de *Madame Bovary*, ao contrário, seja um anônimo e não assine o seu texto.

É preciso que se diga, no entanto, que as particularidades de cada posição de sujeito das diferentes FDs que se articulam, para garantir os sentidos destes textos, vão produzir formas de autoria particulares: conforme o que já foi evidenciado, os textos das ‘orelhas’ de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas em Prosa* se constituem mais afetados pela FD da teoria literária do que o texto da contra-capá de *Madame Bovary*. Além disso, sendo a autoria, segundo Orlandi (1999), a função mais afetada pelo contato com o social e com suas coerções, pode-se observar que, enquanto o autor do texto da contra-capá

³⁰ Foucault³⁰ (1971:26-28) entende o autor como um dos princípios de rarefação de um discurso, não entendido “como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. [...] O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”.

de Madame Bovary se unifica e ganha coerência a partir de um lugar, que se institucionaliza como um tipo de discurso de divulgação, os autores dos textos das orelhas de Madame Hermet e de Pequenos Poemas em Prosa falam de um lugar também institucionalizado, mas que se destaca, socialmente, pela sua legitimidade, como instituições acadêmicas detentoras do saber. O efeito de sentido assim produzido é o de textos que têm “valor”, pois foram escritos por estudiosos, especialistas da área.

Por outro lado, todo sujeito, através do mecanismo de antecipação, coloca-se no lugar em que o seu interlocutor possa “ouvir” suas palavras. Para isso, o sujeito antecipa-se a seu interlocutor, no que concerne o sentido produzido por suas palavras. Esse mecanismo ocorre no processo de argumentação, quando um sujeito imagina o seu dizer, segundo o efeito que deseja provocar no seu interlocutor. Segundo Orlandi (1999, p. 40),

[...] esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim a imagem da posição sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?), mas também da posição sujeito interlocutor (quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?), e também a do objeto do discurso (do que estou lhe falando, do que ele me fala?). É pois todo um jogo imaginário que preside a troca de palavras. E se fazemos intervir a antecipação, este jogo fica ainda mais complexo, pois incluirá: a imagem que o locutor faz da imagem que seu interlocutor faz dele, a imagem que o interlocutor faz da imagem que ele faz do objeto do discurso e assim por diante.[...] Na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições. E isto se faz de tal modo que o que funciona no discurso não é o operário visto empiricamente, mas o operário enquanto posição discursiva produzida pelas formações imaginárias.

No que diz respeito ao sujeito-autor na sua relação com o texto, este também pressupõe um sujeito-leitor virtual, a quem se dirige. Levando-se em conta as condições de produção, este leitor, que é constituído no ato da escrita, é também resultado desse jogo imaginário. Nos textos em análise, como já observado, destacam-se diferentes autores, o que implica em diferentes leitores. No texto da contra-capla da obra Madame Bovary, as formações imaginárias nas quais o sujeito-autor se inscreve projetam um leitor-virtual, que é determinado por uma FD intermediária. Nesta FD, o objeto do discurso, a obra, é

desambigüisado e apresentado para o leitor sem nenhuma contradição. O leitor-virtual aí é imaginariamente constituído como uma “*tábula rasa*”.

Já os textos das ‘orelhas’ de Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa que, de acordo com as suas condições de produção, são textos em que as determinações da FD da teoria literária atuam de forma mais intensa - metalinguagem específica, significando na direção das teorias literárias, pode-se afirmar que o leitor virtual, tal como seu autor, está filiado a esta rede de constituição de sentidos, isto é, ao pré-construído desta FD. É nessa perspectiva que a posição-sujeito pesquisador, autor do texto, dirige-se a seu par, que vem a ser uma posição imaginária de leitor de literatura, com quem ele estabelece uma interlocução, numa relação de cumplicidade.

4.2 O DISCUSO PUBLICITÁRIO

Os textos das ‘orelhas’, contra-capas e sinopses dos catálogos que apresentam as obras literárias em questão, conforme o que já foi destacado nas análises lingüísticas- enunciativas, caracterizam-se por uma argumentação, que busca construir uma imagem positiva do tema, ou seja, da obra literária que está sendo divulgada, refletindo o que se pode denominar de “apelo publicitário”. Elementos como adjetivos qualificativos, que permitem aos autores fazerem seus juízos de valor de determinados estados de coisas, estão presentes nas três obras:

[...] o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance”, “[...] Flaubert, o esteta, aquele que buscava o *mot juste* (a palavra exata), (pertencentes ao texto da contra-capa concernente à Madame Bovary);

[...] O mais surpreendente, contudo, é que a expressão desta nova percepção se dá de modo pessoal e original, em que as velhas virtudes francesas da frase se combinam com a revolução do poema em prosa, que Baudelaire eleva e fixa como norma, (texto da ‘orelha’ de Pequenos Poemas em Prosa);

[...] Autor de grande sensibilidade, uma sensibilidade mesmo exacerbada, (texto da ‘orelha’ de Madame Hermet).

Pretende-se discutir a questão, buscando compreender os sentidos que também são constitutivos destes textos, sentidos estes relacionados com um discurso publicitário que, como sustentam alguns autores, buscam seduzir, conduzindo ao consumo do produto que oferecem. Segundo Louis Quesnel, em seu artigo “*La Publicité comme système de communication*”, escrito para a Revista Francesa de Marketing³¹, “a publicidade é um sistema de comunicação que coloca em relação produtores e consumidores através dos distribuidores e dos *mass-media*” e, para atingir tal intento, utiliza estratégias as mais variadas”. Assim, trazendo este conceito para o âmbito do trabalho em questão, é possível afirmar que os autores dos textos em análise constroem textualidades que pretendem relacionar *produtores*, neste caso, os editores, e os seus *produtos*, os livros, aos *consumidores*, ou seja, os leitores. Estes textos produzidos com este fim também são consumidos, da mesma forma que outros produtos.

Contudo, estes textos que *falam sobre* as obras literárias, especificamente *sobre* literatura clássica, abordando um mundo romanesco, visam atingir um público específico, ou seja, aquele apreciador de literatura. Portanto, não podem ser considerados, sem nenhuma ressalva, como um material tipicamente publicitário, pois, dentre outras coisas, distanciam-se do largo poder de abrangência das grandes cadeias de propaganda que bombardeiam, através

³¹ QUESNEL, L. **La Publicité comme système de communication**. In: Revue Française de Marketing, 12, 1954.

de seus anunciantes, o público em geral, através do seu “espaço” já institucionalizado na Mídia, ou seja, na TV, nas revistas, nos panfletos, entre outros. Além disso, no que diz respeito à forma de uma peça publicitária, observa-se, na grande maioria dos casos, uma valorização maior da imagem, em detrimento do texto escrito, divergindo-se, desta forma, do material aqui analisado.

Entretanto, algumas características podem ser apontadas, identificando um atravessamento do discurso publicitário, nestes textos. Mesmo não havendo uma exacerbação na interpelação do interlocutor, o que é comum em materiais publicitários, pode-se observar que a autora, no texto concernente à obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, ao utilizar a expressão “*entre nós*”, produz uma relação com o interlocutor, identificando-se com ele. “[...] *a idéia de uma coletânea de Maupassant agrupando contos cujo elo é o fantástico foi muito interessante, pois o Maupassant mais simbólico não é o mais conhecido entre nós*”.

Já o autor do texto da orelha de *Pequenos Poemas em Prosa*, além da identificação com o interlocutor, dirigiu-se ao seu leitor virtual, interpelando-o pela denominação de “leitor”: “[...] O leitor encontrará neste livro Baudelaire em toda sua grandeza e singularidade”, ou quando diz que “[...] Vemos o poeta ora cantar ora lamentar e o vemos fustigar”.

Este procedimento do autor inclui o leitor na cena enunciativa, tornando-o seu co-enunciador. Este fato, nos casos dos textos citados, torna o leitor, que é um conhecedor de literatura, seu cúmplice no saber literário.

Contudo, o que mais chama a atenção nos textos aqui analisados, é o que diz respeito ao caráter elogioso, característica aqui perene. O caráter avaliativo, já observado no *corpus*, durante as análises lingüísticas-enunciativas dos textos das obras em questão, desliza sempre para o lado positivo, “*elogioso*”, o que é evidenciado por uma modalização apreciativa.

Outras características dos textos, que podem ser entendidas como estratégias do discurso publicitário, concernem a utilização de títulos. Segundo Nunes (2003, p. 56-57),

[...] Os títulos no corpus funcionam também como mecanismos de colocação em cena dos protagonistas e dos objetos do discurso. [...] O título pode ser formulado através de um nome comum ou próprio, [...] um sintagma, [...] uma frase, [...] uma construção de discurso relatado. [...] A variação das formas dos títulos estabelece diferentes cenas enunciativas.

Observa-se que, enquanto o texto da ‘orelha’ da obra *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* não traz título, os outros dois textos são apresentados por títulos, certamente, já objetivando chamar a atenção de um possível comprador. Enquanto que a ‘orelha’ de *Pequenos Poemas em Prosa* é introduzida pelo título “*Paris é aqui*”, o texto da contra-capa de *Madame Bovary* tem o título “*A obra-prima de Gustave Flaubert*”:

A obra-prima de Gustave Flaubert

Emma é uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental. Bonita e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano tão apaixonado pela esposa quanto entediante. Nem mesmo o nascimento de uma filha dá alegria ao indissolúvel casamento no qual a protagonista sente-se presa. Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno.

Desta forma, no texto da contra-capa de *Madame Bovary*, o título do *corpus*, **A obra-prima de Gustave Flaubert**, apresentado em cor vermelha, é constituído por um sintagma nominal de posse, em que o possuidor é um nome próprio e a obra, o nome possuído. Este título, que anuncia o conteúdo do texto, faz uma apreciação eloquente da obra, qualificando-a de *obra-prima*, a qual, aliada à cor vermelha, constitui, desde o primeiro momento, um apelo que procura interpelar o leitor. Buscando-se ir além de uma análise de conteúdo, propõe-se um deslocamento no tratamento do texto, entendendo-o como *monumento*:

[...] Este seu deslocamento em relação às Ciências Humanas, consiste por seu lado, na recusa da chamada Análise de Conteúdo clássica: aquela que toma o texto apenas como pretexto e o atravessa só para demonstrar o que já está definido *a priori* pela situação. Na Análise de Conteúdo o texto aparece como documento, que se toma só como ilustração da situação em que foi produzido, situação esta já constituída e caracterizada de antemão. A AD faz justamente o movimento contrário: ao considerar que a exterioridade é constitutiva, ela parte do texto, da historicidade inscrita nele, para atingir o modo de sua relação com a exterioridade. Considera que,

se a situação é constitutiva, ela está atestada no próprio texto, em sua materialidade (que é de natureza histórico-social) (ORLANDI, 2003, p. 12-13).

Portanto, observa-se que a formulação deste título configura cenas que se situam no próprio texto, na sua materialidade constitutiva, isto é, a historicidade nele inscrita vai se relacionar com a sua exterioridade, ou seja, com o leitor virtual, que é um comprador em potencial. Assim, o enunciado “*obra-prima de Gustave Flaubert*” remete ao pré-construído, em que se percebe elementos do já-dito, pois segundo Michel Pêcheux (1988), há algo que fala antes, em outro lugar, sob a influência das formações ideológicas, fornecendo a cada sujeito a sua própria “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas-aceitas-experimentadas. No caso presente, o pré-construído que garante unidade ao discurso da publicidade, produz um efeito de sentido que elimina todas as contradições, todos os conflitos que se estabelecem entre o produtor/produto e o consumidor. Desta forma, para que as palavras façam sentido, faz-se necessário que elas já signifiquem, o que resulta do efeito de exterioridade, ou seja, de um sentido lá, que ocorre, justamente, quando se lê o título ora estudado. Entrementes, ao constituir este título, o autor silencia a respeito do título do romance, de sujeitos nele inscritos, bem como de outros dizeres. O resultado é um sentido homogeneizado e desambigüisado.

Já o título, **Paris é aqui**, que anuncia o texto da orelha da coletânea Pequenos Poemas em Prosa, apesar de aparentar, num primeiro olhar, não estar relacionado ao título da obra, ao contrário, pretende suscitar no leitor e provável comprador, uma grande curiosidade e uma forte atração.

PARIS É AQUI

Eis a segunda edição, cuidadosamente revisada, deste clássico da modernidade que é Pequenos Poemas em Prosa. [...] A primeira edição [...] encontra-se esgotada há algum tempo e um novo texto se impunha para os muitos que procuravam esta versão.

O enunciado é constituído por uma frase, com nome próprio, verbo e advérbio de lugar. E, justamente, o uso do advérbio estabelece uma cena enunciativa que produz sentidos os mais variados, chegando a beirar a ambigüidade. Estes sentidos ambíguos atuam como mais uma forma de persuasão, pois aguçam a curiosidade, constituindo-se em mais um ponto de atração para um provável leitor-consumidor, que procurará saber se a cidade de *Paris* está contida na obra ou, simplesmente, na própria ‘orelha’.

Como se pôde observar em *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos*, este texto também silencia sobre o título da obra: *Pequenos Poemas em Prosa*. Assim, considera-se que o funcionamento do discurso da publicidade, que busca eliminar as contradições, através da construção positiva do objeto, neste caso a obra *Pequenos Poemas em Prosa*, de característica primordial do discurso publicitário, pode ser observado neste enunciado/título: o nome da cidade de *Paris* garante uma valoração para o produto/obra, tornando-a atraente para o leitor/consumidor. No mecanismo de antecipação, que constitui a tentativa do autor em intermediar a relação entre a obra e o leitor, o que se observa é que o autor constrói um leitor virtual, que é um comprador, um cliente, mas apreciador de literatura.

Conclui-se, desta forma, que o uso do título vai produzir sentidos nos textos das orelhas, os quais são determinados pela FD da publicidade que, através de uma cena enunciativa modalizada (apreciativa/positiva), funciona suprimindo todas as contradições entre o produtor/produto/obra e o leitor/consumidor. O efeito de sentido resultante, neste caso, é o de uma “obra perfeita e sem falhas”, sendo que todos os outros sentidos possíveis são, necessariamente, silenciados.

A discussão, do que aqui se denomina discurso da publicidade, implica numa referência, ao que se convencionou chamar de “sociedade de consumo”. Desta forma, as condições de produção do discurso da publicidade trazem elementos originários da forma de

uma sociedade com suas instituições, em que o modo de produção existente parece ser o corolário de uma sociedade determinada por um sistema econômico capitalista. Segundo Debord (1966, p. 26), a produção das mercadorias, que implica a troca de produtos variados entre produtores independentes, permaneceu durante muito tempo artesanal, contida numa função econômica marginal, em que a “sua verdade quantitativa estava ainda encoberta”. Contudo, ao encontrar as condições sociais do grande comércio e da acumulação dos capitais, ela apoderou-se do domínio total da economia:

A economia inteira tornou-se então o que a mercadoria tinha mostrado ser no decurso desta conquista: um processo de desenvolvimento quantitativo [...] A dominação da mercadoria sobre a economia exerceu-se, antes de mais nada, de uma maneira oculta. Com a revolução industrial, a divisão do trabalho e a produção maciça para o mercado mundial, a mercadoria aparece efetivamente como uma potência que vem realmente *ocupar* a vida social [...]. A produção econômica moderna estende a sua ditadura extensiva e intensivamente. Até mesmo nos lugares menos industrializados, o seu reino já se faz presente com algumas mercadorias-vedetas, com a dominação imperialista comandando o desenvolvimento da produtividade. Nestas zonas avançadas, o espaço social é invadido por uma sobreposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. Neste ponto da «segunda revolução industrial», o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada. *É todo o trabalho vendido* de uma sociedade, que se torna globalmente *mercadoria total*, cujo ciclo deve prosseguir. (DEBORD, 1966, p. 25-27).

De tal modo, nesta conjuntura histórica e política na qual o projeto econômico é aquele determinado pelo consumo, a publicidade tem um lugar central, já que tem a finalidade de estimular o consumidor potencial a procurar uma “mercadoria”, convencendo-o a adquiri-la. De acordo com Passos (2003), no artigo “A magia da publicidade: comentário crítico sobre os pensamentos de Wolfgang F. Haug e Jean Baudrillard”, a publicidade é um dos mais eficazes instrumentos de circulação de bens de consumo, constituindo-se, portanto, como uma força poderosa da sociedade capitalista atual. A autora, citando Haug, considera ainda que “[...] a publicidade, a serviço do capitalismo, continua irrigando a sociedade com sua imagem sedutora, na aparente resolução das necessidades, estimulando instintos benéficos ou

maléficos, auto-afirmação, temores, inveja, frustrações e sonhos” (HAUG³²; BAUDRILLARD³³ apud PASSOS, 2002, p. 33).

Do que interessa destacar, propõe-se que os textos analisados, ao se constituírem neste contexto histórico e político, são o resultado de um projeto da indústria editorial, que no Brasil disseminou-se a partir de 1940 e que, respondendo a uma sociedade de consumo, garantem ao livro, através dos sentidos produzidos pelo discurso da publicidade, o valor de troca, ou seja, o valor de “mercadoria”.

Buscando, então, compreender as relações que se estabelecem entre as FDs que constituem os sentidos destes textos, pode-se propor que a relação entre a FD da teoria literária e aquela que denominamos de intermediária “*discurso sobre*”, nos termos de Mariani

³² Passos (idem) afirma ainda, que para Haug “na busca da mais-valia, o capitalismo dominante criou um labirinto sem saída, por onde o homem deve navegar. Foram produzidas aparências para o consumo em massa das quais o consumidor não pode prescindir. [...] A pressão da sociedade que cerca o indivíduo procurará ditar seu consumo e seu padrão de vida. [...] Os próprios meios de comunicação giram suas programações de acordo com a moda do espectador. [...] Para Haug, o capitalismo encerra uma contradição global, pois é um domínio fundamentado principalmente nas aparências, mas nós ainda temos nosso mundo real que poderíamos tentar resgatar. Enquanto resistirmos ao domínio do capital, poderemos ainda manter nossa individualidade e autonomia. Neste sentido, é necessário quebrar o imediatismo sensual daqueles que já foram dominados pelo sistema. O autor acredita que o papel da publicidade no sistema capitalista é justamente contribuir para a manutenção desta lógica na produção de aparências, retomando a estética da embalagem, seja de um produto, de um artista, de políticos, ou serviços, ou até mesmo de uma ideologia dominante, para anular os grandes objetivos humanos ou os objetivos individuais reais, transferindo suas essências para os interesses dos segmentos sociais dominantes”.

³³ Para Baudrillard (apud Passos 2003), a publicidade estabelece os seguintes pontos: “1) um discurso sobre os objetos, veiculando uma mensagem (mensagem aqui inclui a imagem e o texto verbal); e, 2) ela própria já constitui um objeto de consumo, é o próprio objeto. Para exemplificar esta teorização, anúncios de mercadorias, como um aparelho de televisão ou roupas femininas, informam sobre o objeto. Por outro lado, anúncios de agências publicitárias que promovem seus serviços classificam-se como discurso-objeto, isto é, a publicidade em si é um objeto de consumo”. (Ibid: 33). Baudrillard considera também que, na sociedade capitalista vigente, a sociedade de consumo vive sob uma aparente liberdade de escolha. Na verdade, há a idéia de que se pode comprar o que se desejar, mas nunca o que é imposto. Existe uma série de implicações econômicas que mais tolhem as ações, tornando o homem dependente do sistema. Pensando-se ter livre escolha, há produtos determinados pelos monopólios industriais que, apesar de oferecerem uma opção, passam a constituir-se necessários, distinguindo um homem do outro, através de seu poder aquisitivo. Desta forma, o *leit-motiv* para o consumo não é mais relacionado à concorrência, mas o da realização pessoal. Assim, segundo Baudrillard, “A filosofia da publicidade é assumir a responsabilidade do aspecto moral de um grupo social, eliminando do consumidor todos aqueles tabus ou sentimentos de culpa que o impediriam de adquirir certos produtos, promovendo uma estimulação dirigida para sua plena satisfação. A publicidade assume a responsabilidade moral sobre a comunidade, substitui os rígidos padrões puritanos. Existe uma permissibilidade do consumo, em que podemos nos comportar irracionalmente para os antigos modelos morais” (2003, p. 36).

(1998), institui-se pelo conflito: no texto da contra-capa de *Madame Bovary*, os sentidos da obra se constituem predominantemente pela FD intermediária, silenciando a memória da teoria literária. Já nos textos das ‘orelhas’ de *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas em Prosa*, a FD da teoria literária apresenta-se menos apagada e os textos produzem um sentido para a obra menos parafrásticos.

No que concerne ao lugar da FD da publicidade nesta situação, propõe-se que a relação é agora de aliança. Como já discutido, do discurso publicitário que se constitui eliminando as contradições entre a obra literária e o seu leitor, vai, nestes textos, funcionar de forma indireta, ou seja, vai constituir o sentido da obra na sua articulação com as FDs intermediária e da teoria literária.

4.3 TEXTOS DA CONTRA-CAPA E DAS ‘ORELHAS’ VS SINOPSES DOS CATÁLOGOS DE EDITORAS

No que diz respeito à relação entre os textos ‘orelhas’ e os dos catálogos das editoras, o que se observa é um mero processo de reformulação, em que há um processo contínuo de retorno ao mesmo. Os textos da contra-capa de *Madame Bovary*, aqui relacionados ao texto da sinopse do catálogo (que anuncia a mesma obra), demonstram o nível parafrástico que os envolve, segundo o que segue:

- *Emma é uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa, criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental* (texto da contra-capas) ↔ *Mulher [...] sonhadora* (texto do catálogo, 3ª linha);
- *Bonita e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano tão apaixonado pela esposa quanto entediante* (texto da contra-capas) ↔ *cidade do interior* (texto do catálogo, linha 4), *casamento insípido, com um marido de personalidade fraca, em uma cidade do interior* (texto do catálogo, linhas 3 e 4);
- *Nem mesmo o nascimento de uma filha dá alegria ao indissolúvel casamento no qual a protagonista sente-se presa* (texto da contra-capas) ↔ *Se vê presa em um casamento insípido* (texto do catálogo, linha 3);
- *Como Dom Quixote que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno* (texto da contra-capas) ↔ *Emma Bovary, que figura na literatura ocidental no mesmo degrau que Dom Quixote* (texto do catálogo, linha 6), ↔ *O cavaleiro da triste figura* (texto do catálogo, linha 8);
- *Ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno* (texto da contra-capas) ↔ *Madame Bovary trata da desesperança e do desespero de uma mulher* (texto do catálogo, linha 2) ↔ *o romance mostra o crescente declínio da vida – interna e externa – de Emma Bovary, que figura na literatura ocidental no mesmo degrau que Dom Quixote* (texto do catálogo, linhas 5 e 6) ↔ *Ambos não se conformam com a realidade em*

que vivem e tanto o cavaleiro da triste figura quanto a dona-de-casa oscilam entre o status de herói e de anti-herói (texto do catálogo, linhas 7-9);

- *Madame Bovary c'est moi disse Gustave Flaubert (1821-1880)* (texto da contracapa) ↔ *Madame Bovary c'est moi* (texto do catálogo, linha 14);

- *Imbuiu-se da consciência e da sensibilidade da sua personagem* (texto da contracapa) ↔ *Flaubert identificou-se de tal forma com a sua personagem* (texto do catálogo, linhas 13-14);

- *O criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX* (texto da contracapa) ↔ *a maior realização do romance ocidental* (texto do catálogo, linhas 1-2) ↔ *Na sua maior obra* (texto do catálogo, linha 14);

- *Flaubert, o esteta, aquele que buscava o mot juste (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio* (texto da contracapa) ↔ *[...] o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX* (texto da contracapa) ↔ *Madame Bovary é sem dúvida a obra-prima de Gustave Flaubert* (texto do catálogo, linha 10), ↔ *Escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição, reescrevendo inúmeras vezes o texto e procurando, como um artesão, o melhor encaixe das palavras* (texto do catálogo, linhas 11-13);

- *Atingiu, com a irretocável prosa de Madame Bovary, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal* (texto da contracapa) ↔ *Na sua maior obra, o escritor atingiu um grau de penetração dentro da mente da personagem principal como nunca ocorrera até então* (texto do catálogo, linhas

15-17) ↔ *e abriu caminho para as aventuras psicológicas* (texto do catálogo, linha 16);

- *Nunca um romancista talhou com tanto esmero a mente e as aflições de sua personagem* (texto da contra-capas) ↔ *Na sua maior obra, o escritor atingiu um grau de penetração dentro da mente da personagem como nunca ocorrera até então* (texto do catálogo, linhas 14-16) ↔ *Por ter dado sentido e substância ao romance de análise psicológica* (texto do catálogo, linhas 18-19).

Ao se comparar estes enunciados, o que se observa, é uma mera reformulação que os une. Maingueneau (1997, p. 95) afirma que “entre as operações metadiscursivas deve-se atribuir um lugar privilegiado à parafraseagem” que, para Pêcheux (1975, p. 145), “partia-se do princípio que, em uma formação discursiva, o sentido é apreendido pelo deslizamento de uma fórmula à outra, no interior de uma formação discursiva dada”, fato produzido intensamente, como se pode verificar na leitura comparativa dos dois textos (contra-capas/sinopse do catálogo de *Madame Bovary*). Em suma, segundo Maingueneau (1997, p.96): “Fingindo dizer diferentemente “a **mesma coisa** para restituir uma equivalência preexistente, a paráfrase abre, na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva”, o que resulta numa reflexão, isto é, não se pode afirmar categoricamente qual, dentre os dois textos relativos à obra *Madame Bovary*, teria sido escrito primeiramente, devido justamente aos constantes processos parafrásticos. Por vezes, há apenas uma simples repetição, como em [...] *Madame Bovary c’est moi*, ou como em [...] *imbuiu-se da consciência e da sensibilidade da sua personagem*, enunciação quase sinônima à [...] *identificou-se de tal forma com a sua personagem*. Assim, há apenas o transporte de enunciados, podendo-se, portanto, afirmar tratar-se de caricatura, o que resulta em perda, falando-se de sentidos.

Conforme se pôde observar, a comparação acima realizada utilizou apenas os textos relativos à obra *Madame Bovary*, devendo-se, portanto, explicar que, o texto da sinopse do catálogo desta obra tem forma e tamanho totalmente diversos dos mesmos textos relacionados às outras duas obras. Entretanto, faz-se necessário explicitar que estes últimos, apesar do caráter exíguo dos mesmos, são igualmente parafrásticos, quando relacionados aos textos das ‘orelhas’.

4.4 UMA NOVA FORMAÇÃO DISCURSIVA: ‘ORELHAS’ DE LIVROS

Todo discurso se relaciona com outros, e os sentidos resultam de relações. De tal modo, um discurso aponta para outros que o sustentam, bem como para dizeres futuros, não havendo um começo determinado, nem um final, pois o processo discursivo é amplo e contínuo. Em suma, um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis. Conseqüentemente, os diversos discursos que atravessam uma FD não se constituem independentemente uns dos outros para serem postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso. Desta forma, a heterogeneidade é entendida como elemento constitutivo das práticas discursivas, já que todo discurso é atravessado pelo discurso do outro ou por outros discursos.

Authier-Revuz (1982, p. 91-151), que trata da questão da heterogeneidade, partindo da noção lacaniana de sujeito clivado, dividido pelo inconsciente (Outro), que vive na necessária ilusão da autonomia da sua condição, do seu discurso e do conceito de dialogismo de Bakhtin

(1988), propõe algumas formas de heterogeneidade que acusam a presença desse outro: 1) a *heterogeneidade constitutiva do discurso* (que sendo do nível do inconsciente não capta lingüisticamente a presença do *outro no um*), e 2) a *heterogeneidade mostrada no discurso* (que indica a presença do outro no discurso do locutor). No caso das análises aqui realizadas, o que interessa é a heterogeneidade mostrada, que se constitui de lapsos de consciência (lembança) e é uma forma de negociação com a heterogeneidade constitutiva. Segundo Authier-Revuz, este tipo de heterogeneidade acontece em duas modalidades: *a marcada*, da ordem da enunciação e visível na materialidade lingüística; e a *não-marcada* identificável no nível do pré-consciente, com base na intertextualidade (humor, ironia, pastiches, entre outros). As formas marcadas são assinaladas de maneira unívoca. Pode tratar-se de discurso indireto, quando o sujeito usa suas próprias palavras para transmitir o discurso de um outro, ou de discurso direto quando recorta as palavras do outro e as cita assinalando estas palavras no seu discurso através de aspas, itálico, glosa, notas explicativas, que indiquem uma não-coincidência do enunciador com o que diz. Nestes casos, o enunciador debate-se com a alteridade, procurando preservar uma fronteira com aquilo que não depende do seu discurso.

Conforme o que já foi observado anteriormente, os textos aqui analisados se constituem heterogeneamente, atravessados por diferentes formações discursivas. Contudo, a presença do *outro* nem sempre pode ser identificada na materialidade lingüística. No texto da contra-capá da obra *Madame Bovary: Emma Bovary, c'est moi*”, disse Gustave Flaubert (1821-1880), o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance. Flaubert, o esteta, aquele que buscava o *mot juste* (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio, imbuíu-se da consciência e da sensibilidade da sua personagem. Atingiu, com a irretocável prosa de *Madame Bovary*, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal. Nunca um romancista talhou com tanto esmero a mente e as aflições de sua personagem”.

Pode-se observar que o sujeito recorta as palavras do outro e as cita, marcando-as através de aspas e itálico: [...] “*Emma Bovary, c’est moi*”, disse Gustave Flaubert (1821-1880)[...]. O “*outro*”, neste caso, identifica-se com a FD da teoria literária, do mesmo modo que a glosa “[...] – o *chamado século de ouro do romance* [...]”, que é também marcada através de um sinal gráfico, e o enunciado “[...] “*mot juste* (a palavra exata)[...]”, que se constituindo igualmente como exemplo de heterogeneidade constitutiva mostrada marcada, remetem à FD da teoria literária, que, por sua vez, remete à construção do sentido da obra pelo funcionamento do *discurso mediador* (*discurso sobre*). Verifica-se, nestes casos, que estas marcas lingüísticas estão organizando a *memória da obra*, produzindo legibilidade, uma relação regrada com sentidos, pois, no enunciado [...]“*Emma Bovary, c’est moi*”, é a voz do próprio Flaubert que é reproduzida.

Estes recursos que materializam lingüisticamente a presença do outro, também garantem a organização e homogeneidade para o discurso. Orlandi (2001, p. 116, 123) considera que:

Assegurando o efeito pragmático de um mundo semanticamente normal” (Pêcheux, 1983) e de um texto que tem sua unidade na dispersão (E. Orlandi, 1987), a pontuação serve para dar uma dimensão ao discurso no espaço textual. O texto dimensiona, por assim dizer, o discurso, e a pontuação é um desses “instrumentos”. Ao mesmo tempo em que é um mecanismo de espacialização dos sentidos na superfície do texto – e, como, do ponto de vista discursivo, nunca temos o completo porque não podemos esgotar os sentidos – a pontuação é uma violência simbólica necessária: um mecanismo que administra nossa relação à incompletude da linguagem (E. Orlandi, 1983), trabalhando a incompletude do sentido e o inacabamento do sujeito. É o espaço simbólico das relações de sentidos que é pontuado. [...] Mecanismos de colocação do discurso em texto, estas tecnologias como a pontuação mas também as aspas, os parênteses, as notas de rodapé, organizam a memória, produzindo legibilidade, uma relação regrada com os sentidos.

Desta forma, pode-se afirmar que, através do uso dos parênteses, por exemplo, o autor do texto da ‘orelha’ no enunciado “(a palavra exata)” garante o “efeito de completude”, para o seu texto e para consigo mesmo enquanto sujeito, tornando-o capaz de unidade, de progressão, de completude e capaz de

[...] bom uso e boa medida da língua no texto. Ele pratica assim a vírgula [,], o ponto final [.] , os parênteses [()], a exclusão, o acréscimo etc. Como há uma relação à memória que não é de aprendizagem, relação de filiação de que ele não detém o controle, ele é sujeito também à incompletude, à indistinção, ao inacabamento. (ORLANDI, 2001, p. 123 – 124).

Igualmente, no texto da ‘orelha’ de Madame Hermet, observam-se marcas lingüísticas, que identificam as FDs que organizam o texto: “[...] Maupassant escreveu mais de 300 novelas e contos e, dentre esses, a maioria foi considerada pela crítica como *obras-primas*.[...] Sempre ligado aos autores chamados “naturalistas”, na esteira de Zola, Maupassant, por esta vertente, diferencia-se muitíssimo deles”.

Novamente, observa-se no enunciado destacado por aspas, “naturalistas”, uma referência explícita à FD da teoria literária. Já através do itálico, no enunciado *obras-primas*, observa-se a identificação do outro discurso, que também atravessa esse texto: a FD da publicidade.

E, finalmente, no texto da ‘orelha’ de Pequenos Poemas em Prosa, observam-se também marcas de heterogeneidade mostrada marcada:

A tradutora [...] esteve o tempo todo atenta contra os automatismos todos que impedem de ver o detalhe inovador, o pequeno desvio decisivo e a presença da tradição, forte em tantas passagens. Em outras palavras, não pretendeu supermodernizar Baudelaire nem adaptá-lo aos nossos costumes modernistas.

A glosa, “*em outras palavras*”, indica que o enunciador negocia a presença do outro. A heterogeneidade mostrada, portanto, para Authier-Revuz, é um tipo de negociação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva na forma da denegação, ou seja, no enunciado “*em outras palavras*” o locutor, ao mostrar um sentido diferente que estaria no universo do interlocutor, imaginariamente, garante que o restante do dizer é todo seu.

Por outro lado, Gallo (2001) propõe um outro nível de heterogeneidade especialmente discursivo que não envolve, necessariamente, uma negociação com a heterogeneidade

constitutiva. Segundo Gallo (2001, p.65), a heterogeneidade discursiva deve ser considerada permanente na medida em que não é denegada pelo sujeito:

Se, por um lado, a relação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva é sempre uma relação de denegação, por outro lado, sua relação com a heterogeneidade mostrada é sempre fruto de um breve instante de consciência ‘fantasmagórica’ em relação à heterogeneidade constitutiva.

No entanto, no meu entender, a heterogeneidade no nível discursivo é permanente, sem ser denegada pelo sujeito. Ao contrário, o sujeito conta com ela para fazer sentido. Ou seja, o sentido se faz nela.

As noções de pré-construído e de acontecimento discursivo, segundo Gallo (idem), são indispensáveis para o entendimento desta proposta. O pré-construído que, de acordo com Paul Henry, dá conta do outro, que não é o outro enunciativo e nem o outro do interdiscurso, mas o “outro do interdiscurso circunscrito em uma região histórica e ideológica, delimitada no acontecimento do discurso” (GALLO, 2001, p. 65), pode ser considerado, segundo a autora, o elemento que delimita posições de sujeito já cunhadas historicamente, as quais estão lá para serem assumidas. O sujeito pode assumir essa posição já pronta, porque, de acordo com Gallo (2001, p. 65):

Assim, por não se tratar de uma heterogeneidade constitutiva, alienante e caótica, o sujeito não precisa circunscrever uma parte de seu discurso e a mostrar como sua, o que constituiria a denegação dessa alteridade. Ou seja, ele não a denega, porque ele aí se identifica e o seu dizer se faz contando, justamente, com os limites e a unidade desse discurso.

No que diz respeito ao acontecimento discursivo, Gallo (2001, p. 66) quer destacar o momento da constituição do sujeito sem priorizar os aspectos enunciativos aí envolvidos. Citando Pêcheux (1990), disserta sobre o acontecimento de uma nova posição de sujeito, *a partir do confronto de duas formações discursivas*. Segundo a autora, “[...] a esse efeito de sentido produzido por essa ‘nova’ posição sujeito que surge do confronto de ordens diferentes de discurso, chamei efeito-autor”. E, continuando, diz que: “Assim, caracterizei o efeito-autor, como sendo o efeito do confronto de formações discursivas, cuja resultante é uma nova formação dominante”.

Assim, a partir deste momento, faz-se necessário o entendimento da relação que se estabelece entre sujeito e autor. Para Orlandi (1999, p. 73-74), há uma relação entre texto e discurso, e entre autor e sujeito. Assim, o sujeito está para o discurso, como o autor está para o texto. Desta forma, o discurso é um efeito de sentidos entre locutores, e o texto, uma unidade que pode ser empiricamente representada, como tendo começo, meio e fim. Nesta mesma linha de reflexão, o sujeito resulta da interpelação do indivíduo pela ideologia, e o autor, uma representação de unidade, delimitando-se na prática social, como uma função específica do sujeito. Pode-se afirmar que, para Orlandi (1999), uma das dimensões do sujeito é a do autor. O sujeito-autor é o que recebe mais influências da exterioridade (condições sócio-históricas e ideológicas) e pelas exigências de coerência, não-contradição e responsabilidade. Ao se converter em autor, o sujeito da enunciação sofre um apagamento no discurso, dividindo-se em diversas posições-sujeito; ou seja, o autor é que assume a função social de organizar e assinar uma determinada produção escrita, dando-lhe a aparência de unicidade (efeito ideológico elementar). Assim, para Orlandi (1999) a função-autor acontece sempre que o produtor de linguagem encontra-se na origem do dizer, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Ou seja, a função-autor faz parte dos discursos do cotidiano, da unidade do dizer comum, influenciado pelo meio social. Conseqüentemente, o autor é responsável pelo o que diz ou escreve, pois está na origem do dizer, havendo assim, uma correlação entre sujeito/autor e discurso/texto, (conforme já foi acima observado). A função-autor é influenciada pela história pois, apesar de não estabelecer discursividade (como o autor “original” de Foucault³⁴), o autor produz um lugar de interpretação no meio de outros, sendo esta a sua particularidade.

³⁴ Para Foucault (A Ordem do Discurso, 1971), o *princípio de autoria é um dos processos internos do discurso*. Assim, o autor é uma das funções enunciativas que o sujeito assume enquanto produtor de linguagem, sendo, portanto, considerado como princípio regulador do discurso. A função-autor, para Foucault é relativa àqueles sujeitos considerados como “produtores” de linguagem, ou seja, autores que não são apenas autores de suas obras, mas que produzem algo a mais, possibilitando assim, a formação de outros textos.

Partindo daí, Gallo (2001, p. 69), propõe que a autoria deve ser observada em dois níveis, nos quais tem relação com a produção do ‘novo’ sentido:

Primeiramente, em um nível enunciativo-discursivo, que é o caso da função-autor, que tem relação com a heterogeneidade enunciativa e que é condição de todo sujeito e, portanto, de todo acontecimento discursivo. E em segundo lugar, em um nível discursivo por excelência, que é o caso do efeito-autor, e que diz respeito ao confronto de formações discursivas com nova dominante, verificável em alguns acontecimentos discursivos, mas não em todos.

Desta forma, refletindo-se a respeito dos textos da contra-capas, das orelhas e das sinopses dos catálogos, ora em estudo, observa-se que estes textos se constituem na relação entre formações discursivas: a FD da obra, que mobiliza os dizeres na forma do “objeto do qual se fala”, a FD intermediária (discurso sobre) que falando sobre este objeto (obra literária) formula aí sua descrição buscando, ao resumir a trama da obra, estabelecer uma relação não contraditória com os campos de saber do interlocutor, a FD da teoria literária que, mesmo sofrendo as coerções da FD intermediária, constrói sentidos menos parafrásticos para os textos, não reduzindo assim, o sentido da obra à “pura” informação, e, por fim, a FD da publicidade que, ao funcionar também, suprimindo todas as contradições entre o obra (produto) e o leitor (consumidor) produz uma obra imaginariamente sem falhas, o que é evidenciado tanto pelo caráter persuasivo do texto, quanto pela maneira como constrói positivamente uma imagem da obra.

Propõe-se então, que do confronto destas formações discursivas, tem-se uma nova formação dominante, aquela do “discurso das ‘orelhas’ de livros”. Tem-se, portanto, um efeito-autor, que representa esse efeito de sentido produzido por essa nova posição de sujeito, que surge do confronto entre diferentes ordens de discurso, isto é, “o efeito do confronto de formações discursivas, cuja resultante é uma nova formação discursiva dominante” (GALLO, 2001).

5 UM ENCAMINHAMENTO POSSÍVEL

Seguindo as instruções da banca examinadora da presente dissertação, passo agora a reproduzir o texto da minha defesa. Num primeiro momento, apresento o texto referente às análises desenvolvidas.

Finalmente, a conclusão do referido texto apresenta um outro encaminhamento ao trabalho, ou seja, por ocasião da qualificação desta dissertação, a Profa. Dra. Rosângela Morello orientou-me a estudar a sua tese de doutorado, intitulada A Língua Portuguesa pelo Brasil, datada de 2001, na qual disserta a respeito do *discurso sobre* e aponta três espaços discursivos interdependentes e habitados por múltiplas *formações discursivas* que, segundo a teórica, *são estruturantes do discurso do saber sobre a língua e dos seus modos de significar historicamente*. Portanto, segundo a sua orientação, assim procedi. Primeiramente, disserto sobre a sua teoria e, posteriormente, procuro aliá-la às análises desenvolvidas nesta dissertação. A teórica acima citada denomina a sua teoria como *o discurso do saber sobre o saber*.

5.1 O DISCURSO DO SABER SOBRE O SABER SEGUNDO ROSÂNGELA MORELLO (2001)

A autora aponta *três espaços discursivos* interdependentes e habitados por múltiplas *formações discursivas* que são *estruturantes do discurso do saber sobre a língua e dos seus modos de significar historicamente*.

5.1.1 Classificação

Classifica-se em:

1. ***O discurso sobre a língua*** - relacionado ao *aparecimento de um saber lingüístico qualquer produzido sobre a linguagem humana*, segundo Auroux (1989, p.15);
2. ***O discurso do saber sobre a língua*** - instala-se por meio de uma ordem investigativa qualquer, organizando a língua como fato de conhecimento, passível de generalizações e investido de uma metalinguagem, alçada, portanto, ao estatuto das coisas a saber de que fala Pêcheux (1990).

Nesses espaços se engendram instrumentos lingüísticos como gramáticas, dicionários, manuais impressos e eletrônicos, etc. A ele articulam-se as instituições em sua função produtora, propagadora e legitimadora do saber.

3. ***O discurso do saber sobre o saber lingüístico***: espaço da crítica do conhecimento, da historiografia, instância de promoção e validação de saberes. Espaço das

maquinações que imprimem e fazem circular produtos de conhecimento e o próprio conhecimento como produto (o a ser divulgado); que regulam e restringem também as condições de sua produção.

5.1.2 Relações da teoria de Morello (2001) com o presente trabalho:

As relações da teoria de Morello (2001) com o presente trabalho são:

1. A *FD intermediária (discurso sobre)* - nos textos da obra *Madame Bovary*, relaciona-se com o *discurso sobre a língua*, pois os autores dos textos em questão produzem um saber lingüístico. Entretanto, pode-se aqui acrescentar a *FD da obra* que, segundo o que se observou durante as análises discursivas, relaciona-se também com a *FD intermediária*.
2. A *FD da teoria literária* - nos textos das “orelhas” das obras *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa*, relaciona-se com o *discurso do saber sobre a língua*, pois há nestes textos uma ordem investigativa [...] organizando a língua como fato de conhecimento.

Este conhecimento é passível de generalizações, e investido de uma metalinguagem.

3. Há, nos textos analisados, o discurso da crítica sobre o discurso sobre, presente, sobretudo, nas ‘orelhas’ dos textos concernentes às obras *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e Pequenos Poemas em Prosa*. Vejamos:

- há nestes textos, o que a autora qualifica como *espaço da crítica do conhecimento*, [...] *instância de promoção e validação de saberes*. Os textos das obras *Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e Pequenos Poemas em Prosa* são atravessados, sobretudo, por uma memória, por um pré-construído que se relaciona com a teoria literária. Além disso, são assinados por professores universitários, fato que os legitima;
- ainda, segundo **Morello (2001)**, existe o espaço das maquinações que imprimem e fazem circular produtos de conhecimento e o próprio conhecimento do produto (o a ser divulgado); que regulam e restringem também as condições de produção.

5.1.3 Consideração final da relação entre o presente trabalho e a obra de Morello, de acordo com recomendação da Banca de Qualificação

Concorda-se, portanto, que as afirmações acima relatadas estão intrinsecamente relacionadas com estas asserções, pois não há nada mais evidente do que considerar que os presentes textos são *produtos de conhecimento e o próprio conhecimento do produto*. Como se sabe, são textos especialmente redigidos para serem inseridos em “orelhas” de obras literárias, que ao divulgá-las, agem como *produtos de conhecimento e o próprio conhecimento do produto*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem. Perceber que não podemos não estar sujeitos à linguagem, a seus equívocos, sua opacidade. Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não temos como não interpretar. Isso [...] é contribuição da análise do discurso (ORLANDI, 1999, p.9).

Tendo-se partido de um *corpus* constituído por textos escritos sobre determinadas obras literárias, especialmente direcionados a serem inseridos na contra-capas, em ‘orelhas’ de livros e em sinopses de catálogos de editoras, buscou-se, num primeiro momento, as suas marcas lingüísticas-enunciativas, que garantiram a identificação das características formais, lineares dos mesmos. A identificação do funcionamento lingüístico-enunciativo permitiu desvendar a cenografia, construída através de enunciados não embreados, ou seja, sem marcas de interlocução, já que há o apagamento do par eu/você, e com a identificação temporal e espacial sendo feita graças a uma referência no próprio texto. Neste caso, quando o presente do indicativo é utilizado, o seu emprego faz com que o enunciado seja considerado como verdadeiro, no momento em que o locutor profere a frase. O que se observa é que não existe uma demarcação de passado ou futuro, conseqüentemente, não há oposição entre os tempos verbais. Essa “desembreagem”, empregada nos textos literários, narrativos, entre outros, em que o enunciado constitui-se de uma maneira atemporal, garante-lhe o efeito de sentido de ser considerado sempre verdadeiro. Esses enunciados constituem universos autônomos e constroem uma encenação em que o enunciador, ao se constituir apagado da situação de

enunciação, pode descrever e avaliar de forma objetiva a situação. Desta forma, através das análises dos textos realizadas neste trabalho, foi o que se pôde constatar.

A partir dessas pistas lingüístico-enunciativas, chega-se às propriedades internas do processo discursivo, a um segundo momento da análise que permitiu, então, mostrar a relação da língua com a ideologia e a história. Desta forma, o *corpus*, aqui analisado, enquanto material empírico, é o primeiro contato com o discurso. Entretanto, mostrava-se apenas como uma superfície lingüística, que necessitava ser compreendida a partir de suas condições de produção, para que se compreendesse o modo como este material se textualiza. O que a análise discursiva mostrou foi que esta cenografia é determinada por um funcionamento discursivo heterogêneo, em que determinadas FDs estão em relação: a FD denominada mediadora (discurso *sobre*) que trabalha no sentido de intermediar os sentidos da FD da obra para um certo campo de saber, a FD da teoria literária e a FD da publicidade.

Refletindo-se a propósito de como “*as palavras recebem seus sentidos de formações discursivas em suas relações*” (Orlandi, 1999, p.46), buscou-se através, então, do dispositivo teórico da Análise do Discurso, estabelecido por Orlandi (1999), compreender as relações que se estabelecem entre as FDs que constituem os sentidos destes textos. Pode-se propor que a relação entre a FD da teoria literária e aquela que se denomina intermediária (discurso *sobre*, nos termos de Mariani (1998)), institui-se pelo conflito: no texto da contra-capas de Madame Bovary, os sentidos da obra se constituem predominantemente pela FD intermediária, silenciando a memória da teoria literária. Já nos textos das ‘orelhas’ de Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos e de Pequenos Poemas em Prosa, a FD da teoria literária apresenta-se menos apagada e os textos produzem um sentido para a obra menos parafrásticos. Assim, enquanto o autor do texto da contra-capas de Madame Bovary unifica seu texto, dando-lhe coerência, a partir de um lugar institucionalizado com um certo ‘tipo’ de discurso de divulgação, os autores dos textos das ‘orelhas’ de Madame Hermet e de Pequenos Poemas em

Prosa falam de um lugar igualmente institucionalizado. Entretanto, nestes casos, trata-se de um lugar institucionalizado que, por sua vez, se destaca socialmente, pela sua legitimidade enquanto instituição acadêmica. E se, “*na escrita já está inscrito o leitor e, na leitura, o leitor interage com o autor do texto*” (Orlandi, 1987, p.180), pode-se fazer distinção entre o provável leitor do texto da obra *Madame Bovary* e o leitor virtual dos textos das obras *Madame Hermet* e *Outros Contos Fantásticos* e de *Pequenos Poemas em Prosa*. Enquanto o primeiro pode ser considerado como um leitor *tábula rasa*, o segundo é mais proficiente, constituindo-se como um conhecedor de literatura.

No que concerne ao lugar da FD da publicidade, nesta situação, propõe-se que a relação é agora de aliança, ou seja, a FD da publicidade vai funcionar através da sua articulação com as FDs intermediária e da teoria literária, sendo que os sentidos dessas FDs vão ser afetados pela FD da publicidade, sem que haja uma desestabilização do domínio de saber, que dá coerência e uniformidade a estas FDs.

Desta forma, o que se propõe é que a partir do confronto (relações de conflito e aliança entre estas FDs), tem-se uma nova formação discursiva dominante, aquela do “discurso das ‘orelhas’ de livros”. Tem-se um efeito-autor, que nos termos de Gallo (2001), representa esse efeito de sentido produzido por essa nova posição de sujeito, que surge do confronto entre diferentes ordens de discurso, isto é, “*o efeito do confronto de formações discursivas, cuja resultante é uma nova formação discursiva dominante*” (GALLO, 2001, p.69). Já as sinopses de catálogos de editoras, nesta análise, mostraram-se como textos parafrásticos em relação aos textos das ‘orelhas’, a ponto de serem considerados uma cópia exata de partes destes últimos.

Entrementes, este trabalho pode servir como subsídio para análise de outros materiais, como os que se destinam à divulgação de filmes, de músicas, de *best-sellers*, encontrados em

revistas, jornais e, mesmo, na Internet. Pode, igualmente, servir como tipologia para estudos que envolvam a crítica literária, pois um dos pontos da análise proposta apresenta um tipo de texto, especificadamente, o das ‘orelhas’ de livros, que (conforme se observou), constrói seus sentidos, através do atravessamento do discurso da teoria literária.

Segundo Orlandi (1998, p. 11), “*o sentido está sempre em curso, em dis-curso*”. Desta forma, refletindo-se a respeito desta asserção e, na tentativa de relacioná-la às análises aqui realizadas, faz-se necessário tanto evidenciar um certo ineditismo relacionado a este trabalho, pois pelo que se pôde observar, há uma carência de bibliografia destinada ao assunto, quanto apontar como consequência deste fato, o caráter preliminar desta discussão, sujeita, então, a novos sentidos, que estarão seguramente “*em curso, em dis-curso*”, *ad infinitum*... Conseqüentemente, parafraseando Orlandi, o universo da Análise do Discurso nada tem de permanente, estável, e, justamente estando sempre sujeito ao sentido, ou aos sentidos, com constantes mutações, interpretações variadas e variáveis, espera-se que este tenha sido o primeiro passo destas análises, que continuarão sujeitas a outros sentidos.

Ademais, num mundo sujeito a contradições, mudanças inesperadas, as práticas discursivas estão mais e mais sujeitas aos sentidos, condicionadas ao caráter efêmero da vida moderna. Portanto, não foi ao acaso que Berman, (1986:16) afirmou que “ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’”.

REFERÊNCIAS³⁵

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Edições GRAAL LTDA., 2001.

AUTHIER-REVUZ, J. **Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours**. In: DRLAV, número 26, 1982.

AUTHIER-REVUZ, J. **La non-coïncidence interlocutive et ses reflets métaénonciatifs**. In: L'Interaction Communicative. Berna: Peter Lang, 1990.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas: as não coincidências do dizer**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Lingüísticos (19)**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. Trad. De Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi.

AUTHIER-REVUZ, J. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: ORLANDI, E. et al. (org). **Gestos de leitura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Editora Hucitec LTDA., 1999.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

³⁵ Baseado na NBR 6023: 2002 da ABNT.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale, 2**. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: aventura da modernidade. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA., 2001.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

BRANDÃO, H. H. N. **Subjetividade, argumentação, polifonia**: a propaganda da Petrobrás. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em <http://www.geocities.com/projetoperiferia>. Acesso em 2005.

DUCROT, O. **Le dire et le dit**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

DUCROT, O. **Dire et ne pas Dire**. Paris: Hermann, 1972.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

FOUCAULT, M. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, M. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, M. **L'Ordre du discours**. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2001.

GALLO, S. Autoria: questão enunciativa ou discursiva?. **Rev. Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, Editora da UNISUL, v. 1, n. 2, jan./jun. 2001.

GALLO, S. **Escrita de simulacro: discurso de divulgação científica**. In: CELSUL, Florianópolis, SC, UFSC.

GADET, F. e H. T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

GUIMARÃES, E. **Semântica do acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2002.

GREGOLIN, M. R. **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LEANDRO FERREIRA, M. C. **Da Ambigüidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

LEANDRO FERREIRA, M. C. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 3ª edição, 1997.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

MANGUEL, A. O autor como leitor. In: **Uma história de leitura**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MARIANI, B. **O PCB e a imprensa**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

MAUPASSANT, G. **Madame Hermet e Outros Contos Fantásticos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. **Introdução à linguística**, 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

NUNES, J. H. A divulgação científica no jornal: ciência e cotidiano. In: GUIMARÃES, E. (org.). **Produção e circulação do conhecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2003. v.1.

ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. Nem escritor, nem sujeito: apenas autor. **Rev. Discurso e Leitura**, Campinas, SP: Cortez/UNICAMP, 1987.

_____. **Discurso e leitura**. Campinas, SP: Cortez/UNICAMP, 1988.

_____. **Terra à vista**. Campinas, SP: Cortez/UNICAMP, 1990.

_____. **As formas do silêncio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

_____. O discurso naturalista. **Revista Vozes**, Petrópolis, RJ, 1993.

_____. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. **Gestos de Leitura**, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. **Discurso fundador**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **A leitura e os leitores**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, E.; GUIMARÃES, E. Unidade e dispersão: uma questão de texto e do sujeito. In: ORLANDI, E. et al. **Sujeito e texto**. São Paulo: EDUSC, Série Cadernos, PUC.

PASSOS, M. R. G. A magia da publicidade: comentário sobre os pensamentos de Wolfgang e Jean Baudrillard. **Communicare: revista de pesquisa/Centro Interdisciplinar de Pesquisa**, Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 3, n. 1, 2003.

PÊCHEUX, M. **Analyse automatique du discours**. Paris: Dunod, 1969.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

QUESNEL, L. La Publicité comme système de communication. **Revue Française de Marketing**, 12, 1954.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARRIVÉ, M. **Colóquio**. Jarry et Cie. 1985.

COURTINE, J. J. Définitions d'orientations théoriques et méthodologiques en analyse du discours. **Philosophiques**, v. IX, n. 2, Paris.

COURTINE, J. J.; HAROCHE. O homem perscrutado: semiologia e antropologia política da expressão e da fisionomia do século XIX. In: ORLANDI, E. et al. **Sujeito e texto**. São Paulo: EDUSC. [Série Cadernos PUC].

DERRIDA, J. **Passage du témoin**. France Culture, Paris, 27/10/1984.

MILLER, J. A. **Théorie de Lalangue**.

MILNER, J. C. **O amor da lingua**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MORELLO, Rosângela. **A Língua Portuguesa pelo Brasil: diferença e autoria**. 2001. Tese (Doutorado em Linguagem) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

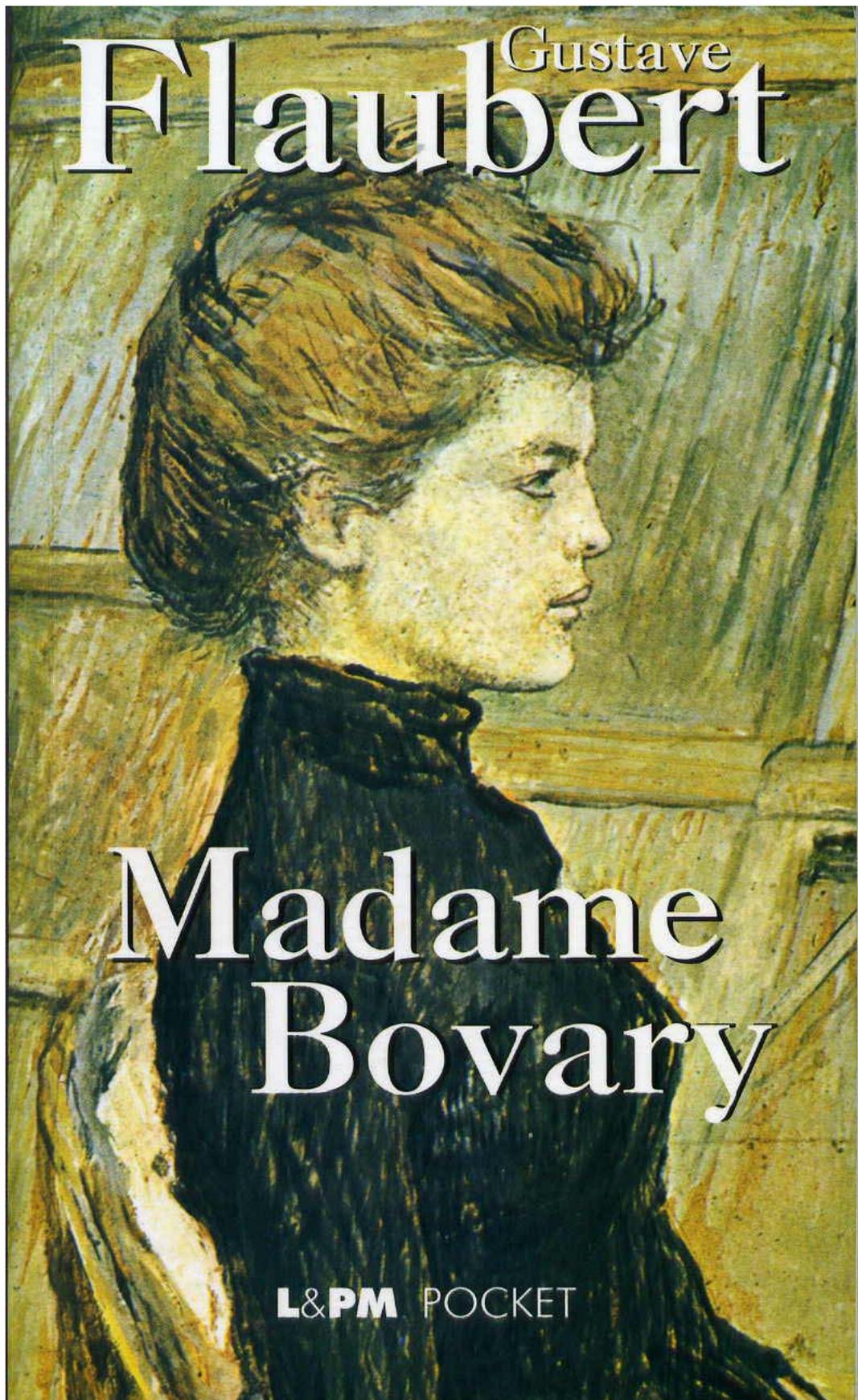
VIGNAUX, M. Argumentation et discours de la norme. **Langages Larousse**, Paris, n. 53, 1979.

TODOROV, T. **Théorie de la Littérature**. Textes des Formalistes Russes. Paris, Éditions du Seuil, 2001.

ANEXOS

ANEXO A

TEXTO DA CONTRA-CAPA DA OBRA MADAME BOVARY



Gustave
Flaubert

Madame
Bovary

L&PM POCKET

A obra-prima de Gustave Flaubert

Emma é uma mulher sonhadora, pequeno-burguesa criada no campo que aprendeu a ver a vida através da literatura sentimental. Bonita e requintada para os padrões provincianos, casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano tão apaixonado pela esposa quanto entediante. Nem mesmo o nascimento de uma filha dá alegria ao indissolúvel casamento no qual a protagonista sente-se presa. Como Dom Quixote, que leu romances de cavalaria demais e pôs-se a guerrear com moinhos, ela tenta dar vida e paixão à sua existência, no que se revelará uma sucessão de erros e uma descida ao inferno.

“*Emma Bovary c’est moi*”, disse Gustave Flaubert (1821-1880), o criador deste que é considerado o ápice da narrativa longa do século XIX – o chamado século de ouro do romance. Flaubert, o esteta, aquele que buscava o *mot juste* (a palavra exata) e burilava os seus textos por anos a fio, imbuiu-se da consciência e da sensibilidade da sua personagem. Atingiu, com a irretocável prosa de *Madame Bovary*, o mais alto grau de penetração e análise psicológica da literatura universal. Nunca um romancista talhou com tanto esmero a mente e as aflições de sua personagem.

L&PM POCKET

A maior coleção de livros de bolso do Brasil

TEXTO INTEGRAL

Procure nas últimas páginas
deste livro os lançamentos
da Coleção L&PM Pocket

ISBN 85-254-1275-9



9 788525 412751

ANEXO B

TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME BOVARY

Madame Bovary – Gustave Flaubert – Tradução de Enrico Corvisieri – 392 p. – Coleção **L&PM** POCKET, vol. 328

Considerado por muitos críticos e estudiosos como a maior realização do romance ocidental, *Madame Bovary* trata da desesperança e do desespero de uma mulher que, sonhadora, se vê presa em um casamento insípido, com um marido de personalidade fraca, em uma cidade do interior. Publicado originalmente em capítulos de jornal, em 1856, o romance mostra o crescente declínio da vida – interna e externa – de Emma Bovary, que figura na literatura ocidental no mesmo degrau que Dom Quixote, o personagem de Cervantes. Ambos não se conformam com a realidade em que vivem e tanto o cavaleiro da triste figura quanto a desolada dona-de-casa oscilam entre o status de herói e de anti-herói.

Madame Bovary é sem dúvida a obra-prima de Gustave Flaubert (1821-1880), escritor francês que como nenhum outro na literatura ocidental levou o estilo à perfeição, reescrevendo inúmeras vezes o texto e procurando, como um artesão, o melhor encaixe das palavras. Flaubert identificou-se de tal forma com a sua protagonista que declarou: “*Madame Bovary, c’est moi*” (*Madame Bovary é eu*). Na sua maior obra, o escritor atingiu um grau de penetração dentro da mente da personagem principal como nunca ocorrera até então e abriu caminho para as aventuras psicológicas dos modernistas como Virgínia Woolf, Marcel Proust, Clarice Lispector e James Joyce. Não por coincidência, Proust considerava Flaubert como um escritor de ruptura, por ter dado sentido e substância ao romance de análise psicológica.

Essa nova edição da Coleção **L&PM** POCKET apresenta um texto sobre a vida do autor e mantém o prefácio original da obra, que faz alusão ao processo de censura sofrido por Flaubert, acusado de pornografia e corrupção dos bons costumes.

ANECO C

**TEXTO DA 'ORELHA' DA OBRA MADAME HERMET E OUTROS
CONTOS FANTÁSTICOS**

Madame Hermet

e outros contos fantásticos



Guy de Maupassant

EDITORA
DA UFSC

Um dos méritos deste livro é o de trazer para o leitor brasileiro um pouquinho da arte de um grande escritor francês do século XIX, bastante esquecido entre nós. Para a seleção dos contos, certamente as organizadoras enfrentaram um dilema. Maupassant escreveu mais de 300 novelas e contos e, dentre esses, a maioria foi considerada pela crítica como *obras-primas*. A presente coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico. Isso confere unidade ao livro, ligando os contos entre si. Houve também o cuidado em apresentar outras versões do mesmo conto, no caso de *O Horla* e de *A mão e A mão do esfolado*. A idéia de uma coletânea de Maupassant agrupando contos cujo elo é o fantástico foi muito interessante, pois o Maupassant mais simbólico não é o mais conhecido entre nós. Sempre ligado aos autores chamados “naturalistas”, na esteira de Zola, Maupassant, por esta vertente, diferencia-se muitíssimo deles. Apesar de orientado por um professor, o mestre do Realismo, Flaubert, que lhe impunha verdadeiros exercícios literários, Maupassant vai pouco a pouco, por razões pessoais, pelo tipo de vida que levou, pela morte do mestre, pela obsessão com a própria morte, orientando-se para o gênero fantástico e compondo

contos que são, como o disse a prefaciadora, Prof. Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach, “jóias literárias de inestimável valor”.

Autor de grande sensibilidade, uma sensibilidade mesmo exacerbada, Maupassant olhava o mundo com o olhar do artista para quem o miúdo fato do cotidiano se transfigurava e se transformava em obra de arte. Envolve o que escreve com o olhar de quem acredita que é tudo uma farsa. Este tom irônico vai tornar o fantástico, em Maupassant, muito diverso do fantástico de autores anteriores, como os do Romantismo. Segundo Jean Pierrot, “os contos fantásticos de Maupassant terão a forma de descrições clínicas de experiências do mundo, cessando o fantástico de ser originário do domínio do imaginário para somente destacar observações da patologia mental e cessando de ter qualquer ligação com a experiência religiosa”. São, portanto, muito pertinentes as observações conclusivas do poeta e grande leitor Rodrigo de Haro: “Para Maupassant não existe o sobrenatural. A realidade se estende sem limites, até o horror. Horror do nada, horror molecular”.

Prof. Zahidé L. Muzart

ANEXO D

**TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA MADAME HERMET
E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS**

MADAME HERMET E OUTROS CONTOS FANTÁSTICOS

Guy de Maupassant

1999. 229 p. (14X21cm) (ilustrado) R\$19,00

ISBN 85.328.0170-6



Um dos méritos deste livro é o de trazer para o leitor brasileiro um pouco da obra deste grande escritor francês do século XIX, bastante esquecido entre nós. Edição bilíngüe, esta coletânea tem um fio condutor, um tema fulcral na obra do autor: o fantástico. Isso confere unidade ao livro, ligando os contos entre si. (Traduzido por Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach e Maria José Werner Salles.)

ANEXO E

TEXTO DA 'ORELHA' DA OBRA PEQUENOS POEMAS EM PROSA

BAUDELAIRE

PEQUENOS

POEMAS

EM PROSA

EDIÇÃO BILÍNGUE

TRADUÇÃO
DOROTHÉE DE BRUCHARD



PARIS É AQUI

Eis a segunda edição, cuidadosamente revisada, deste clássico da modernidade que é *Pequenos poemas em prosa*, em tradução de Dorothee de Bruchard. A primeira edição, de 1988, encontra-se esgotada há algum tempo e um novo texto se impunha para os muitos que procuravam esta versão. Neste intervalo, a tradutora acumulou experiência como leitora, tradutora e revisora de traduções de Baudelaire e outros autores franceses.

A singularidade desta tradução reside em produzir, a partir de uma exame minucioso do original, um texto brasileiro preciso, consistente e elegante. A tradutora, embora bilíngüe e com formação universitária em literatura comparada, não confiou no mero instinto nem seguiu simplesmente as leituras canônicas. Esteve o tempo todo atenta contra os automatismos todos que impedem ver o detalhe inovador, o pequeno desvio decisivo e a presença da tradição, forte em tantas passagens. Em outras palavras, não pretendeu supermodernizar Baudelaire nem adaptá-lo aos nossos particulares costumes modernistas. O resultado é um Baudelaire radical, mas que divide com outros escritores de seu país e tempo, idéias, preferências estéticas e padrões estilísticos. A tradutora resistiu também à tentação – que às vezes produz reais resultados – de sobrepor sua dicção à do poeta, já tão típica e perfeitamente passável ao português.

O leitor encontrará neste livro Baudelaire em toda sua grandeza e singularidade. A grande cidade com os seus esplendores e misérias aparece aqui filtrada pela sensibilidade do poeta que se solidariza com os excluídos e os solitários, mas sem sentimentalismo. A ironia, que inclui a auto-ironia, e o sarcasmo percorrem todo o texto, onde o desencanto se mistura com certo en-

tusiasmo pelas novas possibilidades trazidas pela metrópole moderna. Vemos o poeta ora cantar ora lamentar a multidão e o vemos fustigar incansavelmente a mediocridade e sonhar com a fraternidade futura ou com a evasão a lugares remotos e exóticos.

O mais surpreendente, contudo, é que a expressão desta nova percepção se dá de modo pessoal e original, em que as velhas virtudes francesas da frase se combinam com a revolução do poema em prosa, que Baudelaire eleva e fixa como forma. Ao contrário de outros inovadores da literatura, Baudelaire é bem acessível ao leitor esforçado e o que ele disse da Paris do século XIX pode ser sentido por quem tem a vivência, direta ou virtual, das grandes urbes brasileiras deste século. Não será por acaso que sua obra vem ganhando numerosas traduções entre nós. Chegamos tarde, e incompletamente, à modernidade, mas nossa adesão parece entusiasmada e Baudelaire nos ajuda a senti-la e a conhecê-la e, também, a conhecer-nos melhor.

Walter Carlos Costa

A TRADUTORA

Dorothee de Bruchard nasceu em Porto Alegre, 1958. Na Universidade Federal de Santa Catarina cursou a graduação em Letras, na Aliança Francesa fez o Nancy e veio depois a dar aula. Mas nascida de pais franceses, a vivência em dois países e a busca do equilíbrio entre duas culturas é que a levaram, quase que naturalmente, ao ato de traduzir.

Para a L&PM traduziu quadrinhos (*O homem é bom?*, de Moebius, *A Ilha do Tesouro*, de H. Pratt e R.L. Stevenson); para publicações UFSC e o Jornal de Santa Catarina, textos de Flaubert, Valéry, Victor Hugo, Rousseau e Baudelaire.

ANEXO F

**TEXTO DA SINOPSE DO CATÁLOGO DA OBRA PEQUENOS
POEMAS EM PROSA**

PEQUENOS POEMAS EM PROSA

Charles Baudelaire

2. ed. rev. 1996. 255 p. (14x21cm) R\$18,00

ISBN 85.328.0058-0



Segunda edição, cuidadosamente revisada, deste clássico da modernidade. A singularidade desta tradução reside em produzir, a partir de um exame minucioso do original, um texto brasileiro preciso, consistente e elegante. O resultado é um Baudelaire radical, mas que divide, com outros escritores de seu país e tempo, idéias, preferências estéticas e padrões estilísticos. O leitor encontrará, neste livro, Baudelaire em toda a sua grandeza e singularidade. (Traduzido por Dorothée de Buchard.)

ANEXO G

**TEXTO DA ENTREVISTA DA REVISTA VEJA SOBRE 'ORELHAS' DE
LIVROS**

Livros

PAGOS PARA ELOGIAR

Como orelhas, introduções e prefácios servem ao compadrio literário

Jerônimo Teixeira

Um livro só merece uma introdução, afirmou o poeta americano T.S. Eliot, quando tem qualidade suficiente para dispensar introduções. Essa é uma lição que raros escritores brasileiros absorveram. Longe de serem acessórios dispensáveis a um bom livro, introduções ou orelhas assinadas são com frequência moeda de troca do compadrio literário. O autor do elogio confirma seu prestígio cultural e ainda ganha um troco das editoras. O escritor elogiado recebe um empurrãozinho na carreira. Só perde o leitor ingênuo, que acredita no aval dos medalhões literários. Luis Fernando Veríssimo, um dos escritores brasileiros mais requisitados para prefácios e orelhas, define bem o desafio dessa atividade: "A única arte, ou dificuldade, é escrever algo favorável sobre um trabalho que não entusiasma sem parecer condescendente ou falso. Em geral, isso é feito para ajudar alguém que está começando."

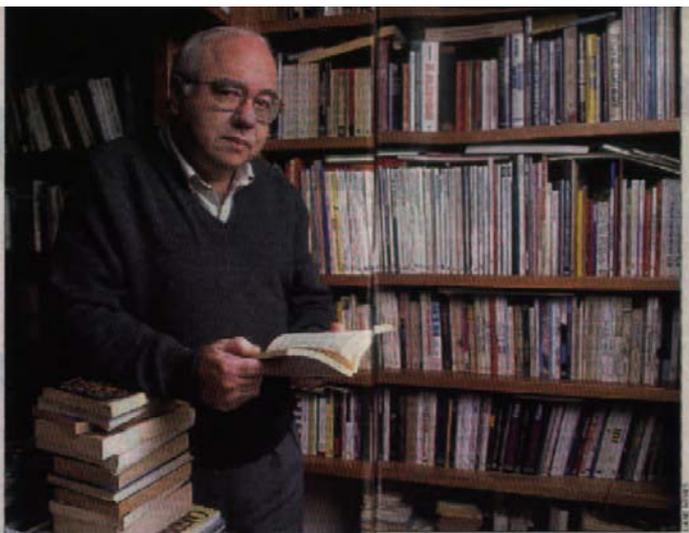
Como gênero literário, a introdução (ou prólogo, ou prefácio) tem lá sua dignidade. Samuel Johnson, o grande crítico inglês do século XVIII, reuniu uma série de prólogos em um livro que se tornaria clássico, *Vidas dos Poetas Ingleses*. Já no século passado, o filósofo francês Jean-Paul Sartre também se arriscou nessa seara. Seu *Saint Genet* deveria ser uma introdução às obras do dramaturgo-

ladro Jean Genet, mas a prolixidade de Sartre extrapolou todas as medidas: com quase 600 páginas, o prefácio virou livro independente. Mais conciso, o argentino Jorge Luis Borges era autor de prólogos primorosos.

A orelha tem menos tradição, até por ser uma invenção mais recente da indústria editorial (no Brasil, disseminou-se a partir dos anos 1940). A praxe é que a orelha não traga assinatura, mas volta e meia um figurão concede seu nome para esses textinhos. Nos Estados Unidos, Stephen King, o rei do horror barato, encontrou uma vocação paralela escrevendo elogios de orelha para autores menos célebres. No Brasil, Jorge Amado era conhecido pela prodigalidade dos elogios que distribua em orelhas e prefácios. Hoje, entre os nomes mais

costumeiros nesses textos estão Veríssimo, Carlos Heitor Cony, Ruy Castro e Zuenir Ventura. As editoras pagam entre 500 e 1.500 reais por uma orelha ou prefácio. A motivação atrás do elogio, porém, não é só financeira: o que interessa é dar aquela força para os amigos. As vezes, é claro, o feitiço vira contra o feitiço: em 1991, Veríssimo assinou a orelha de *A Noite dos Cabaré*, do jornalista Juremir Machado da Silva, hoje seu inimigo jurado — os dois brigaram depois de Juremir ter questionado, em sua coluna no jornal *Zero Hora*, a coragem política do pai de Luis Fernando, o escritor Erico Veríssimo, durante a ditadura militar.

Um exemplo extremo de compadrio é a coleção Anjos de Branco, série de livros patrocinada pelo Conselho Federal de Enfermagem para inflar a notoriedade literária da categoria. Os Imortais da Academia Brasileira de Letras



Luis Fernando Veríssimo

Obras que elogiou: *Era uma vez Fil*, de Chico Canasó, *Figurino* — *Uma Experiência na televisão*, de Luelbe Guerra e Adriana Leite, *A Enxofrada*, Letícia de Pontal, de Carlos Nejar, *A Noite dos Cabaré*, de Juremir Machado da Silva.

"Juremir reúne na mesma cabeça, e no mesmo estilo, a diligência do repórter, a curiosidade do antropólogo e a acuidade do observador cultural."



Carlos Heitor Cony

Obras que elogiou: *A Porta de Heloisa Seivas*, *Entre Ossos e a Escrita*, de Márcia Proença, *A Dor de Cada Um*, de António Gírio, *Amizade sem Fim*, de Renato Aragão.

"Como admirador do homem Renato Aragão, desejo saudá-lo como escritor, certo estou de que *Amizade sem Fim* pode figurar com mérito e dignidade na prateleira nobre da literatura brasileira."

estão entre os mais entusiasmados participantes. Antônio Olinto e Arnaldo Niskier, não contemos em figurar como autores da série, também já fizeram prefácios e orelhas para os colegas. Carlos Heitor Cony ainda não escreveu seu livro para a coleção, mas já deu sua inestimável colaboração elogiando as obras de Antônio Olinto e Renato Aragão (ele mesmo: o Didi, de *Os Trapalhões*). Em uma crônica publicada há alguns anos, Cony conta que certa vez estava escrevendo um prefácio para o livro de um amigo quando perdeu o texto por causa de um problema no computador. Como o livro era ruim, decidiu que não escreveria mais o prefácio. Um bom vírus teria salvado Cony de algumas páginas constrangedoras. Mais importante, icria poupado o leitor de muita enganação. ■