



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

ALINE CHAIANE VOGT ONGARATTO

**AUTOR, LINGUAGEM E PERSONAGEM MADUROS? O FUNCIONAMENTO DO
EFEITO METAFÓRICO NO DISCURSO DA CRÍTICA LITERÁRIA**

**CHAPECÓ
2014**

ALINE CHAIANE VOGT ONGARATTO

**AUTOR, LINGUAGEM E PERSONAGEM MADUROS? O FUNCIONAMENTO DO
EFEITO METAFÓRICO NO DISCURSO DA CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos sob a orientação do Prof. Dr. Valdir Prigol.

CHAPECÓ
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Rua General Osório, 413D
CEP: 89802-210
Caixa Postal 181
Bairro Jardim Itália
Chapecó - SC
Brasil

DGI/DGCI - Divisão de Gestão de Conhecimento e Inovação

Ongaratto, Aline Chaiane Vogt
Autor, Linguagem e Personagem Maduros? O
Funcionamento do Efeito Metafórico no Discurso da
Crítica Literária/ Aline Chaiane Vogt Ongaratto. --
2014.
104 f.

Orientador: Valdir Prigol.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos (PPGEL), Chapecó, SC, 2014.

1. Análise de Discurso. 2. Crítica Literária. 3.
Efeito Metafórico. I. Prigol, Valdir, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ALINE CHAIANE VOGT ONGARATTO

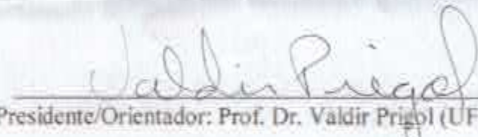
AUTOR, LINGUAGEM E PERSONAGEM MADUROS? O
FUNCIONAMENTO DO EFEITO METAFÓRICO NO DISCURSO DA
CRÍTICA LITERÁRIA


Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da
Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, Para obtenção do título de Mestre em
Estudos Linguísticos, defendido em banca examinadora em 03/12/2014

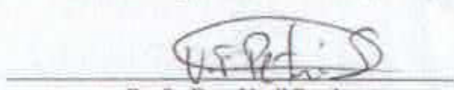
Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol

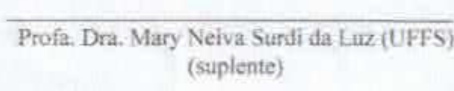
Aprovado em: 03/12/2014

BANCA EXAMINADORA


Presidente/Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol (UFFS)


Profa. Dra. Angela Derlise Stübe (UFFS)


Profa. Dra. Verli Petri
(UFSM)


Profa. Dra. Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS)
(suplente)

Chapecó/SC, dezembro de 2014

Aos que produziram sentido(s) neste processo
de escritura

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim do processo de escritura desta dissertação é certamente motivo de muito orgulho e comemoração. Porém, mais do que chegar, tenho orgulho de dizer que não caminhei sozinha. Muitas foram as pessoas que, de uma forma ou de outra, me deram a mão, caminharam comigo e certamente se fazem presentes neste texto. Por isso, hoje, agradeço...

A Deus, a força que guia, protege e não deixa desistir.

A minha família, que desde os primeiros passos e palavras me fez acreditar que o caminho é a educação. Pai e mãe: sou o resultado de todo o esforço e amor de vocês.

A minha irmã Greici, meu exemplo, porto seguro e aquela que também acredita na importância de comemorar cada vitória.

Ao meu marido Jean, que me faz acreditar, todos os dias, que tudo é possível. Realizar sonhos é muito mais do que querer: também é preciso respirar e dar um passo de cada vez.

Aos meus padrinhos Jandira e Loreno, pelas idas à rodoviária, pela cama confortável, o banho quente, a comida preparada com carinho: vocês são a minha família em Chapecó.

Ao orientador Dr. Valdir Prigol, pela acolhida, pelas leituras cuidadosas, por dividir o seu conhecimento e permitir o meu amadurecimento.

Às professoras Dra. Angela Derlise Stübe e Dra. Verli Petri, pela leitura cuidadosa e por tornarem a qualificação uma etapa enriquecedora.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), pela competência, conhecimento, seriedade e sabedoria com que conduzem o processo de construção do conhecimento.

Aos colegas da linha de pesquisa Práticas Discursivas e Subjetividades, com os quais foi uma honra conviver e aprender.

Às amigas Alana, Raquel, Tany e Priscila, pelas leituras cuidadosas e pelo apoio constante: ter vocês durante esta caminhada foi imprescindível.

Às amigas de longa data, capazes de compreender ausências e por estarem sempre por perto.

À Rádio São Valentim FM e Faculdade Anglicana de Erechim (FAE), por compreenderem e facilitarem esta caminhada.

RESUMO

No presente trabalho, tomamos o adjetivo “maduro” como uma regularidade, marcada no intradiscurso das críticas em que Luís Augusto Fischer trata sobre uma obra ou autor, em sua coluna “Pesqueiro”, do jornal Zero Hora. Tendo como objetivo central a compreensão do funcionamento discursivo do “maduro”, identificamos o funcionamento do efeito metafórico no texto em que o crítico aborda a obra *Barba Ensopada de Sangue*, de Daniel Galera. A perspectiva teórico-metodológica que adotamos está vinculada à Análise de Discurso fundada nos trabalhos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi. Seleccionamos 42 textos que circularam na coluna “Pesqueiro” assinada pelo sujeito-crítico literário Luís Augusto Fischer, entre os anos de 2010 e 2013, e compreendemos que o adjetivo “maduro” constituía uma regularidade no discurso do sujeito-crítico literário ao tratar de obras de escritores já reconhecidos e, especialmente, acima dos 40 anos de idade. Entretanto, a classificação de uma obra atrelada à idade do escritor sofre um deslizamento de sentidos, pelo efeito metafórico, no momento em que o sujeito-crítico literário trata sobre o livro de Daniel Galera, que tem pouco mais de 30 anos. Ao assumir a metáfora sustentada pelo interdiscurso, passamos a questionar: (i) como o “maduro” produz efeitos metafóricos da ordem do interdiscurso? (ii) como se dão os deslizamentos e transferências de sentido dessa marca em seus diferentes contextos de funcionamento? Concluimos que o adjetivo “maduro” funciona na crítica “Barba ensopada de sangue” como ilusão de completude dos sujeitos e dos sentidos. Como diferentes contextos de funcionamento da referida metáfora, tomamos “o autor maduro”, “o personagem maduro” e “a linguagem madura”. Pelo modo como o crítico literário organiza suas ideias no texto, ao abordar um “autor maduro”, compreendemos que sua escrita pode ser associada ao modelo de literatura biográfico-psicológico, desenvolvido no século XIX. No momento em que o crítico aborda o “personagem em processo de amadurecimento”, explicitamos um sentido de relação com os romances de formação. Por fim, ao discutir sobre a “linguagem madura”, Fischer assume a posição de autor do *Dicionário de Porto-Alegres* e enuncia na direção de estabelecer a Língua Sulina, contexto em que funciona a ilusão de completude pela língua.

Palavras-chave: Crítica Literária. “Maduro”. Efeito Metafórico.

ABSTRACT

In this paper we take the adjective "mature" as a regularity, scheduled in the intradiscourse of the criticism that Luís Augusto Fischer, when he deals with a work or author, in his column "Fishing", of the newspaper Zero Hora. Having as main objective the understanding of the discursive functioning of adjective "mature", we identified the operation of the metaphorical text effect where the critical discusses the work *Barba Ensopada de Sangue*, by Daniel Galera. The theoretical and methodological perspective that we adopt is bound to the Discourse Analysis founded in the work by Michel Pêcheux and Eni Orlandi. We selected 42 texts that circulated in the "Fishing" column signed by literary critic Luís Augusto Fischer, between the years 2010 and 2013, and we understood that the adjective "mature" was a regular subject in the discourse of literary-critical when dealing with works from writers already recognized and especially above 40 years old. However, the classification of a linked to the writer's age suffers a slip of senses, by the metaphorical effect at the time the literary-critical subject deals about the Daniel Galera's book, which has just over 30 years old. By assuming a sustained metaphor by the interdiscourse, we began to question: (i) as the "mature" produces metaphorical effects of the order of interdiscourse? (ii) how to give the slips and transfers of meaning of this brand in their different contexts of operation? We conclude that the adjective "mature" works in the critical "Barba ensopada de sangue" as illusion of completeness of the subjects and the senses. How different contexts of operation of that metaphor, we "the mature author", "the mature character" and "the mature language". By the way the literary critic organizes his ideas in the text to address a "mature author," we understand that your writing can be associated with the biographical literature-psychological model, developed in the nineteenth century. At the moment that the critic approaches the "character in the maturation process," we explicit a sense of relationship with the novels of training. Finally, in discussing the "mature language," Fischer takes the position of author of the *Dicionário de Porto-Alegrês* and states in the direction of establishing the Sulina Language, context in which works the illusion of completeness by the tongue.

Keywords: Literary Criticism. "Mature". Metaphorical effect.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: “Diagramação: Norton Voloski”	49
Figura 2: “Lugar social especificado”	51
Figura 3: “Lugar social não especificado”	51

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: “Textos da coluna ‘Pesqueiro’ - 2010 a 2013”	53
Quadro 2: “Definição de afinidade”	64
Quadro 3: “Definição de dívida”	65
Quadro 4: “Hino Rio-grandense”	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: ESCOLHER PESCAR.....	12
2	CAPÍTULO 1 ISCA E ANZOL.....	14
2.1	Teoria e análise: o enlace necessário.....	18
2.2	Na rede do intra e interdiscurso.....	24
2.3	A metáfora na AD.....	27
2.4	Paráfrase, polissemia e efeito metafórico: dispositivos de análise.....	32
2.5	Sobre o percurso analítico.....	35
3	CAPÍTULO 2 O LOCAL DA PESCA.....	40
3.1	<i>Barba Ensopada de Sangue</i> : o livro	41
3.2	“Barba ensopada de sangue”: o texto.....	44
3.3	As condições de produção do objeto discursivo de estudo.....	48
3.4	Na linha do “Pesqueiro”	52
4	CAPÍTULO 3 CAPTURANDO SENTIDOS.....	71
4.1	Autor maduro.....	73
4.2	Personagem em processo de amadurecimento.....	85
4.3	Linguagem madura.....	90
5	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: DEVOLVENDO O PEIXE PARA O RIO..	96
	REFERÊNCIAS.....	99
	ANEXO A.....	104

1 INTRODUÇÃO: ESCOLHER PESCAR

Pescar efeitos de sentido: eis uma imagem possível para o trabalho do analista de discurso. Como um pescador, ao analista também cabe a tarefa de observar atentamente as regularidades de um discurso e, num trabalho paciente, explicitar processos para compreender efeitos de sentido.

Tomando a coluna “Pesqueiro”, mantida por Luís Augusto Fischer, como rio, observamos que a metáfora “maduro”, concebida a partir de uma perspectiva linguística, constituía uma regularidade na abordagem de autores e obras reconhecidos da literatura e, especialmente, depois dos 40 anos de idade. Compreendemos assim, que o peixe que queríamos pescar era o funcionamento discursivo do “maduro”, marcado no intradiscurso.

Para atingir tal objetivo, entendemos que, primeiramente, seria necessário explicitar o rio a partir do qual estamos falando e, dessa forma, apresentamos, no **primeiro capítulo**, intitulado “Isca e Anzol”, nosso arquivo e os conceitos centrais do nosso trabalho como as noções de intra e interdiscurso, paráfrase e polissemia, metáfora e efeito metafórico. Os conceitos que abordamos teoricamente foram pensados de acordo com o que julgamos ter sido necessário para nossa compreensão do discurso em análise. Além da apresentação do arquivo e dos conceitos centrais ao nosso trabalho, no capítulo inicial também tecemos algumas análises.

Neste capítulo, assumimos a importância de trabalhar o efeito metafórico, pois explicitamos que no texto “Barba ensopada de sangue”, os sentidos em torno da metáfora linguística “maduro” passam a ser outros. Ou seja: a regularidade em dizer que uma obra é “madura” quando seu escritor tem mais de 40 anos é rompida, pois, no caso de *Barba Ensopada de Sangue*, trata-se de um autor com pouco mais de 30 anos de idade. Além disso, no texto do crítico o “maduro” é utilizado para falar ora do autor, ora do personagem e ora da linguagem. Diante dessas ocorrências, passamos a perguntar quais seriam os possíveis sentidos em cada uma das vezes que a metáfora figurava.

Também percebemos que, para pescar efeitos de sentido em torno da metáfora, marcada no fio discursivo, precisaríamos de um método adequado e, desse modo, trabalhamos na construção de um percurso analítico, que possibilitasse distinguir os estados do processo discursivo, a partir do qual analisamos relações com outros estados, significativos nesse processo.

Porém, a abordagem dos conceitos isolados é como pescar sem anzol. Na tentativa de aproximar a teoria de nosso objeto de análise, no **segundo capítulo**, intitulado “O Local da

Pesca”, passamos a descrever as condições de produção da coluna “Pesqueiro”. Construimos um arquivo composto de 42 textos, um número muito expressivo de iscas, assim, entendemos que seria preciso selecionar. Dessa forma, escolhemos para a análise, somente os textos que o crítico enunciava “maduro”, para explicitar a regularidade das ocorrências e, depois, o deslizamento de sentidos em “Barba ensopada de sangue”.

Como condições de produção de “Barba ensopada de sangue”, tomamos, além da crítica, o enredo do livro. Com relação à abordagem do enredo de *Barba Ensopada de Sangue*, consideramos que tal observação poderia auxiliar na compreensão das tomadas de posição do sujeito, podendo relacioná-las às formações discursivas e ideológicas e, assim, ajudando a compreender o funcionamento discursivo do “maduro” no material de análise da pesquisa.

No **terceiro capítulo**, “Capturando sentidos”, passamos a explicitar o funcionamento da metáfora linguística “maduro” em seus diferentes contextos de funcionamento, apontados como “o autor maduro”, “o personagem maduro” e “a linguagem madura”, estabelecendo relações entre as sequências discursivas em análise, o intradiscurso e o interdiscurso.

Através de relações entre a Análise de Discurso, o espaço jornalístico e a Crítica Literária, acreditamos ter contribuído de forma importante com as pesquisas em Análise de Discurso, principalmente pelo ineditismo das relações estabelecidas. Ao final da pesca, sentimo-nos orgulhosos de nosso peixe e do processo de estudo, que nos proporcionou crescimento enquanto pesquisadores.

2 CAPÍTULO 1 – ISCA E ANZOL

*Se por alguns segundos eu observar
E só
observar
A isca e o anzol, a isca e o
anzol.*

(O Rappa - Pescador de Ilusões).

Pescar é um processo que envolve diversas etapas. O pescador inicia o seu ritual escolhendo um local, depois opta pela isca e anzol mais adequados ao tipo de peixe que pretende capturar. Ao lançar a linha no rio, o pescador se mantém calado e espera pacientemente até fisgar o peixe. A imagem da pesca, desde os momentos que antecedem a captura do peixe, nos faz pensar sobre o trabalho do crítico literário que publica textos regularmente com o objetivo de “fisgar” o maior número de leitores e, para isso, escolhe pacientemente o tema a ser abordado nas linhas de seu texto.

Antes de escolher o crítico literário sobre o qual iríamos desenvolver nosso trabalho analítico, decidimos que, por uma questão de proximidade geográfica e tendo identificado um número reduzido de estudos¹ que refletissem sobre cadernos culturais que circulam no Rio Grande do Sul (doravante RS), olharíamos para os jornais do referido estado, visando identificar a forma como a literatura era trabalhada por eles. Optamos por selecionar jornais que, apesar de serem redigidos na capital, Porto Alegre, tivessem grande força de circulação no RS e, assim, percebemos que, no ano de 2012, quando iniciamos a construção de nosso arquivo², apenas o Zero Hora (ZH) mantinha um caderno cultural, tendo colunistas que em seus textos abordavam a literatura.

Fundado no dia 4 de maio de 1964, o Jornal Zero Hora ocupa a sexta posição no *ranking* dos jornais com maior circulação do país, segundo dados do Instituto Verificador de

¹O Caderno Cultura foi objeto de estudo da dissertação de Sara Keller, intitulada “Um mapa da vida cultural no Rio Grande do Sul: análise do caderno Cultura, de Zero Hora”. A dissertação de Sara Keller, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), foi defendida no ano de 2012. Keller (2012) utilizou como objeto de estudo 52 edições do caderno no ano de 2010 e objetivou compreender de que forma a vida cultural local é representada pelo suplemento do Zero Hora, e o que é ser culto segundo o suplemento (baseando-se na análise dos critérios de noticiabilidade utilizados). Durante a escritura de nossa dissertação, este foi o único estudo que identificamos tendo o referido caderno como foco.

²Estamos compreendendo o arquivo como materialidade discursiva que traz as marcas da constituição de sentidos (NUNES, 2005) e como campo de documentos disponíveis e pertinentes de uma questão, sendo construído por uma leitura prévia e tendo certa organização (PÊCHEUX, 1997).

Circulação (IVC), de 2011. O ZH tem formato tablóide, é editado em Porto Alegre e mantido pelo Grupo RBS, autodefinido em seu site, como “uma das maiores empresas de comunicação multimídia do Brasil e a mais antiga afiliada a Rede Globo”, com atuação no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina. “Nas mídias tradicionais, com suas emissoras de TV e rádio e seus jornais, é líder de mercado no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina em todos os segmentos em que atua”³.

O ZH nasceu num período delicado da história brasileira, quando a democracia entrava em decadência para amargar posteriormente na ditadura. O jornal foi batizado *Zero Hora* por Ary de Carvalho, na época seu único dono. Nas páginas do veículo, a promessa de ser um jornal democrático e autenticamente gaúcho, argumento do editorial de 4 de maio de 1964, que diz: “Nasce hoje um novo jornal, autenticamente gaúcho. Democrático. Sem compromissos políticos. Nasce com um único objetivo: servir ao povo, defender seus direitos e reivindicações, dentro do respeito às leis e às autoridades”.

A partir de 1965, a empresa que edita ZH ganha um novo nome: Empresa Jornalística Sul Rio-grandense. Associam-se a Ary, Maurício e Jayme Sirotsky. Em 1970, os dois últimos compram o jornal e os direitos do fundador. Com a administração dos Sirotsky, o jornal é modernizado. Segundo dados do IVC, de agosto de 2011, ZH ultrapassou novamente seu próprio recorde, alcançando a marca de mais de 190 mil exemplares vendidos e mantendo-se como líder de circulação no RS. Com este histórico de pano de fundo, percebemos que o jornal Zero Hora é, no contexto gaúcho, uma referência importante no cenário informativo⁴.

A primeira edição do caderno cultural⁵ do ZH foi lançada no ano de 1967, em 13 de abril, uma quinta-feira. Entre os textos de estreia estava “Visita a um Museu”, de Érico Veríssimo. Já na divulgação do primeiro caderno, o jornal investia na estratégia de fidelização dos leitores, sugerindo que os exemplares passassem a ser colecionados “Depois de amanhã, sai o primeiro Caderno de Cultura. Um lançamento excepcional do nosso jornal, duas vezes por mês, e que você deve colecionar”, diz a chamada na capa do jornal de 11 de abril de 1967 (*apud* KELLER, 2012, p. 50). A partir da segunda edição, a circulação do caderno passa a ser aos sábados e o “Caderno de Cultura” circula até 1970.

Depois, o caderno voltou a circular só em 3 de outubro de 1981, batizado de “ZH Cultura” e com o propósito de tratar a cultura de forma viva, atuante e dinâmica; de acordo

³ Disponível em: <http://www.gruporbs.com.br/noticias/2011/04/11/grupo-rbs-anuncia-fabio-bruggioni-como-ceo-de-internet-e-mobile/>. Acesso em: 3 set. de 2014.

⁴ Dados históricos sobre o Zero Hora foram consultados no site: <http://www.gruporbs.com.br/atuacao/zero-hora/>. Acesso em: 3 set. de 2014.

⁵ O histórico dos cadernos culturais do Jornal Zero Hora teve como base a dissertação de Keller (2012).

com o editorial da primeira edição dessa nova fase. O ano de 1992 é marcado por mudanças, inclusive no nome, uma vez que o caderno passa a ser chamado simplesmente de “*Cultura*”. Ao invés de ser publicado mensalmente, o *Cultura* também começa a ter circulação semanal. Em 2010 o caderno passou por uma reforma gráfica que o deixou semelhante a uma revista, característica que mantém até hoje. A reforma gráfica do *Cultura*, em 2010, serviu como ponto inicial para o nosso estudo e, a partir do referido ano passamos a colecionar todas as edições do caderno para definir qual seria nosso objeto de estudo relacionado a ele.

Ressaltamos que o *Cultura* circula como caderno do ZH todos os sábados e possui oito páginas. Em uma análise preliminar, percebemos a predominância da literatura ao longo das páginas do caderno. Além disso, os autores que ajudam na composição do *Cultura* possuem reconhecimento no cenário gaúcho e escrevem textos que circulam exclusivamente nele. Durante todo o ano de 2012, por exemplo, o escritor Tabajara Ruas contribuiu semanalmente com “Você sabe de onde venho”, que se constitui em uma narrativa épica sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e que a cada semana recebia um novo capítulo, escrito especialmente para o *Cultura*.

Em nossas leituras, fomos “capturados” pelos textos da coluna “Pesqueiro”, assinada por Luís Augusto Fischer. Isso se deu por pelo menos duas razões. Primeiramente, passamos a perceber que os textos do crítico tratavam sobre os mais diversos assuntos, do Enem aos livros. Além da pluralidade na abordagem dos temas, outra particularidade que nos chamou a atenção foi a escrita do crítico, pois raramente inicia os textos pelo fato que vai tratar, abordando antes experiências pessoais que o levaram a pensar sobre o tema.

Luís Augusto Fischer é colunista do jornal Zero Hora, desde 2001. No *Cultura* contribui com a coluna mensal intitulada “Pesqueiro” e, além disso, colabora, esporadicamente, com outros textos. Fischer⁶ nasceu em Novo Hamburgo, no ano de 1958, e atua como professor-adjunto de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desde 1984. Autor de dezesseis livros, entre eles ensaios, ficção, não ficção e crônicas. Comentarista de sete publicações sobre autores canônicos, supervisor da adaptação para leitores jovens de outras seis, organizador em cinco e colaborador em outras três. Fischer também é autor de dois roteiros de filmes documentais e teve alguns de seus contos adaptados para o cinema e a televisão. Em 2013, Luís Augusto Fischer foi eleito patrono da Feira do Livro de Porto Alegre. Os elementos sobre a produção e atuação de Fischer nos levaram a compreender que o crítico tem importante atuação na

⁶ Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/festinverno/default.php?reg=67&p_secao=5. Acesso em: 10 out. 2012.

literatura, constituindo uma voz respeitada para tratar de assuntos sobre este campo. Passamos a nos concentrar em seus textos.

Na edição de 23 de março de 2013, deparamo-nos com o texto “Barba ensopada de sangue”, que trata do livro de Daniel Galera e recebe o mesmo título da obra. Apesar de ser intitulado da mesma forma que a obra, não é pela obra que o crítico inicia a sua abordagem. Nos primeiros parágrafos de “Barba Ensopada de Sangue”, Luís Augusto Fischer se dedica a falar sobre as narrativas que Galera acumula no currículo e sobre as conquistas do escritor, como o fato de estar “na seleção brasileira escalada pela revista Granta, com circulação planetária”, nas palavras do crítico.

Compreendemos que a abordagem do crítico, com relação ao romance, inicia no terceiro parágrafo do texto, ressaltando a capacidade descritiva do escritor e citando exemplos de como essa característica se manifesta na obra. Inquietou-nos, especialmente, o fato de que compreendemos como insistência do crítico em ressaltar que, apesar da idade, Daniel Galera conseguiu escrever uma grande obra.

A vinculação da qualidade de uma obra à idade nos fez voltar a outros textos da coluna. Nessa leitura, identificamos que o adjetivo “maduro” insistia em se repetir nos textos que abordavam autores já reconhecidos na literatura, classificados como “maduros” devido à idade.

No intervalo de tempo que selecionamos para a construção de nosso arquivo, do início de 2010 ao final de 2013, não conseguimos ter acesso a sete textos, dos seguintes meses: outubro de 2010, maio de 2011, outubro, novembro e dezembro de 2012, janeiro e fevereiro de 2013. Entretanto, acreditamos que a ausência desses textos não compromete nossas análises, uma vez que, nos textos que lemos, conseguimos identificar a regularidade da marca linguística “maduro” no tratamento de autores e obras reconhecidas da literatura.

No caso da crítica “Barba Ensopada de Sangue” a primeira vez que o adjetivo “maduro” aparece é na linha de apoio, com letras em tamanho inferior apenas ao título, mas destacadas pela cor azul. Ressaltamos que a cor da fonte é diferente somente na referida linha de apoio, que diz o seguinte: “Por que o quarto romance de Daniel Galera o estabelece como um autor maduro”.

“Barba Ensopada de Sangue”, livro lançado em 2012 pela Companhia das Letras, é caracterizado pelo crítico literário como um romance imperdível e que consegue impor força dramática ao longo de suas páginas, gerando um interessante estado de tensão nos leitores. Antes de tratar sobre a obra, Fischer destaca que Galera é aposta de vários *rankings* que

abordam as promessas da literatura, tanto no Brasil quanto na América Latina, além de ser o mais jovem escritor a representar o Brasil na Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha.

Posteriormente, o crítico traça um desenho geral do enredo, justificando que a visão panorâmica vem no sentido de não estragar a surpresa da leitura integral de *Barba Ensopada de Sangue*. Fischer compara a narrativa de Galera à de Cormac McCarthy, justificando que ambos possuem grande força descritiva, com textos densos, secos, com homens que se arriscam em ações honradas, em cenários interioranos e silenciosos e que, por prestarem atenção ao amadurecimento dos personagens, conferem ao relato um caráter de aprendizado.

Entretanto, apesar dos muitos acertos, o crítico aponta que existem dois momentos-chave em que o romance destoa do conjunto, sendo um deles o próprio final. Ao tratar dos pontos fracos da obra, Fischer promove um jogo de sentidos entre a palavra maduro e imaturidade. Além disso, o adjetivo maduro é utilizado para falar do autor, da linguagem e também do personagem em processo de amadurecimento. Passamos a nos perguntar sobre o funcionamento da referida marca linguística em seus diferentes contextos. Na Análise de Discurso de filiação francesa (doravante AD) encontramos aporte teórico e analítico para pensar sobre os deslizos e transferências de sentido dessa marca linguística.

Envoltos na rede de sentidos do significante “pescador” observamos que o sobrenome “Fischer”, de origem alemã, é traduzido para o português como “pescador”. Compreendemos que tínhamos, como objeto de análise, uma metáfora. Um local que possibilita a pesca, também chamado de pesqueiro. O crítico, que por sobrenome e pela própria denominação que deu à coluna, um pescador. E uma teoria que, assim como o mar, não se fecha.

Posto isso, passamos a tecer sobre a teoria que sustenta a nossa busca provisória por respostas, abordando especialmente as noções de interdiscurso, intradiscurso, metáfora, efeito metafórico e efeito de evidência. Nas páginas que seguem, também trataremos sobre a metodologia que possibilitou o desenvolvimento de nossa pesquisa.

2.1 Teoria e análise: o enlace necessário

Compreendemos a importância de tecer nossas análises de forma a não desprendê-las da teoria. Ao tratar da importância do enlace entre teoria e análise, Pêcheux (1995) sustenta que este é o caminho possível para uma leitura desnaturalizada, possibilitando gestos de interpretação sobre o discurso.

Ao propor uma teoria materialista do discurso, Pêcheux (1995) argumenta que essa análise materialista está inscrita no funcionamento dos aparelhos ideológicos das formações

econômicas e sociais. Assim, a luta de classes está inscrita nas práticas linguísticas e o estudo do discurso pode ser tomado para:

[...] explicar o que se passa hoje no “estudo da linguagem” e contribuir para transformá-lo, não repetindo as contradições, mas tomando-as como os efeitos derivados da luta de classes hoje em um “país ocidental”, sob a dominação da ideologia burguesa (PÊCHEUX, 1995, p. 24, grifo do autor).

Para Orlandi (2003a), na apresentação da obra *A Inquietação do Discurso – (Re) Ler Michel Pêcheux Hoje*, um dos pontos fortes da construção teórica de Pêcheux está justamente no fato de o autor ter discutido o modo como a ideologia se define e funciona, tendo proposto o discurso como o lugar de observação e de acesso à “[...] relação entre a materialidade específica da ideologia e a materialidade da língua” (ORLANDI, 2003a, p. 12). Nesse sentido, a teoria do discurso surge para refletir sobre a(s) ideologia(s) inscrita(s) no funcionamento dos aparelhos ideológicos das formações econômicas e sociais, ou seja, no processo discursivo.

Importante esclarecer que o discurso não é tratado por Pêcheux como um objeto empírico ou primeiro, mas como um lugar teórico em que se cruzam questões relativas à língua, à história e ao sujeito. O discurso é para Pêcheux (1990a), “efeito de sentido entre os locutores”. Nas palavras de Pêcheux (1990a, p. 82, grifos do autor): “o termo *discurso*, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”.

Uma das recusas de Pêcheux está justamente na concepção da linguagem como instrumento de comunicação, compreendendo que essa classificação tenta mascarar a ligação entre as ciências humanas e sociais com a prática política. Com Orlandi (2003b, p. 12) compreendemos que “O discurso não é um conjunto de textos, ele é uma prática. E como toda prática, é constituído por ideologia”.

Assim como o discurso, também entendemos a leitura como prática discursiva, constituída ideologicamente. Para nós, conceber a leitura como prática discursiva significa considerar que a incompletude, inerente ao processo discursivo, também constitui a leitura e possibilita sempre e inevitavelmente outros sentidos.

Orlandi (2003b) propõe a compreensão da leitura enquanto interpretação e atribuição de sentidos, portanto, ao ler, o sujeito produz, pela interpretação, seus próprios sentidos. Não se aprende a interpretar e, diante de um objeto simbólico, o homem não tem como não interpretar, o que faz da interpretação uma injunção, já que “[...] ao fazer sentido, o sujeito se reconhece em seu gesto de interpretação” (ORLANDI, 2003b, p. 19). Nesse processo, sujeitos e sentidos são afetados pela ideologia, e conformam os efeitos de evidência.

A AD teoriza que, através da ideologia, instaura-se a evidência de que somos sujeitos e também a evidência dos sentidos. Desse modo, a ideologia não é entendida como uma ideia, mas como força material que interpela os indivíduos em sujeitos. Partindo de Althusser, Pêcheux (1995) define que a evidência dos sujeitos e dos sentidos se configura pelo efeito ideológico elementar. Althusser (1992, p. 94) postula que:

Como todas as evidências, inclusive as que fazem com que uma palavra “designa uma coisa” ou “possua um significado” (portanto inclusive as evidências da transparência da linguagem), a evidência de que vocês e eu somos sujeitos – e até aí não há problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar.

Em Althusser (1992) temos um sujeito que é constituído pelo corpo social e, portanto, não decide seus atos de forma livre e individual, mas, apesar de ser constituído ideologicamente, o sujeito conserva a ilusão de transparência da linguagem e de sua liberdade. Para Althusser (1992), portanto, o sujeito é produzido e reproduzido pela ideologia.

Pêcheux (1995, p. 230) formula que o efeito ideológico elementar tem por base três lugares, que se relacionam e realizam a “[...] identificação-interpelação dos sujeitos, de imputação de responsabilidade e de distribuição do sentido”, os lugares elementares que cumprem o papel de instaurar as evidências são o auditório, a cena e os bastidores. Entretanto, além da produção e reprodução pela ideologia, o sujeito discursivo também é capaz de transformar e produzir novos sentidos.

Ao distinguir lugar e posição, Orlandi (2007) argumenta que nossa sociedade é constituída por relações de hierarquia, que se sustentam no poder dos mais diversos lugares ocupados socialmente. Outro mecanismo de funcionamento do discurso é a possibilidade de colocar-se no lugar do outro, antecipar as impressões do interlocutor e, dessa maneira, dizer de uma forma e não de outra.

Orlandi (2007) complementa que esses mecanismos de funcionamento do discurso têm relação com as formações imaginárias, de forma que a AD não concebe que sejam os sujeitos no sentido físico, ocupando lugares sociais empíricos, mas, a imagem que se constrói desses lugares que é o resultado de projeções. “São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso” (ORLANDI, 2007, p. 40).

Dito de outro modo, o lugar empírico a partir do qual o sujeito fala não é sinônimo da posição que ocupa no discurso. Na AD há um deslocamento do lugar social para a posição discursiva, assim, partimos do lugar social para compreender as posições do sujeito no

discurso. Posto isso, assumimos que os lugares são tratados no sentido empírico, enquanto as posições são discursivas.

Segundo Pêcheux (1995), uma vez interpelado, o sujeito pode se posicionar de três formas. Primeiramente pela superposição, onde há identificação plena com a forma-sujeito. Esse é o caso do “bom sujeito”, que é aquele que respeita as regras do espaço em que fala. Porém, na contraidentificação o “mau sujeito” entra em cena, ele não se identifica com a formação discursiva e toma posição por entrar em contradição com ela. Por fim, na desidentificação, o sujeito se desloca para outra formação discursiva e assume outra forma-sujeito, produzindo novos sentidos.

Os sujeitos assumem posições discursivamente e é a inscrição em Formações Discursivas (FDs) que determina o que pode e deve ser dito. Do lugar social de crítico literário, Luís Augusto Fischer produz um discurso determinado, que faz com que enuncie de uma forma e não de outra.

Ao enunciar como sujeito crítico literário, Fischer fala a partir de uma posição discursiva que o autoriza a fazer julgamentos sobre pontos positivos e negativos de uma obra literária, por exemplo, fornecendo aos leitores argumentos para que a consumam ou não, conforme abordaremos, posteriormente, em nossas análises.

Pela AD, entendemos que, no discurso, há predominância de uma posição-sujeito, entretanto, diversas posições-sujeito podem estar presentes em um mesmo discurso, e elas não se equivalem:

As posições do sujeito são intercambiáveis, mas uma posição-sujeito “x” e uma posição-sujeito “y” não se equivalem, os sentidos produzidos não são os mesmos. Na memória do dizer não é indiferente você filiar-se a um sentido ou a outro. Os lugares diferem significativamente (ORLANDI, 2003b, p. 22).

É importante esclarecer que, neste trabalho, não estamos analisando a pessoa de Luís Augusto Fischer, mas as suas posições discursivas. Interessa-nos o lugar social assumido como crítico literário, e, a partir dele, as tomadas de posição do sujeito discursivo.

Com base no exposto, compreendemos que, ao ocupar as posições de leitor ou autor (conforme veremos na análise de nossos recortes), Luís Augusto Fischer não se desvincula das experiências que o constituem enquanto sujeito. “[...] Diríamos que o sujeito não lê da posição em que o sujeito formula: ele é posto em relação a essa posição. Aí jogam diferentes leituras, diferentes gestos de interpretação [...]” (ORLANDI, 2001, p. 68).

Remetendo o conceito de sujeito ao exterior que o constitui, Pêcheux (1995) trata dos Esquecimentos nº 1 e nº 2. O Esquecimento nº 1, também chamado de ideológico, é aquele

em que o sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz. O Esquecimento nº 1 acontece no nível do inconsciente e corresponde ao funcionamento pleno da ideologia. Já no Esquecimento nº 2 (que é do nível da enunciação), o sujeito esquece que há outros sentidos possíveis, passando a considerar que aquilo que diz só pode ser dito dessa forma e a linguagem lhe parece transparente.

Com Pêcheux (1995), entendemos que os sentidos não estão colados às palavras, proposições ou expressões. Os sentidos são mutantes. Além disso, na AD, a exterioridade é constitutiva do texto e pode ser compreendida pela maneira como os sentidos aparecem trabalhados nele, pela sua discursividade.

Na análise do arquivo da pesquisa, identificamos que a marca linguística “maduro”, ao caracterizar escritores acima dos 40 anos, consiste em um efeito de evidência, na tentativa de conter o efeito metafórico e estabilizar os sentidos. Pelo “maduro”, a ideologia produz os seus efeitos, mascarando-se sob a literalidade da língua. No entanto, os sentidos não podem ser contidos, estabilizados. A movência dos sentidos possibilita que os deslizos e transferências de sentido de “maduro” se modifiquem nos diferentes contextos de funcionamento. Tendo em vista o exposto, partimos da marca linguística “maduro”, objetivando compreender o funcionamento discursivo do efeito metafórico.

Com Orlandi (2003b), compreendemos que, na organização do *corpus*, sempre instável e provisório, não há uma relação automática entre o linguístico e o discursivo. Dito de outro modo, a relação entre as marcas linguísticas e os processos discursivos não é automática.

[...] as marcas linguísticas em si não dizem muito sobre um discurso. É preciso considerar o modo como aparecem em um discurso, ou seja, temos de estabelecer seu modo de existência em relação à propriedade do discurso que é o objeto de análise, já que estamos caracterizando significativamente o discurso, em relação às marcas que o constituem (ORLANDI, 2003b, p. 10).

A autora prossegue explicando que, como o discurso não se fecha, o que se analisa são os estados dos processos discursivos, relacionando-os com outros estados que se tornam significativos no processo. Dessa forma, o texto é exemplar do discurso e deve ser remetido a uma ou mais FDs que o constituem, com relação a uma determinada formação ideológica.

Segundo Orlandi (2001), o início, meio, progressão e fim de um texto só é possível a partir de uma visão empirista. Visão que sustenta a necessidade ilusória de um mundo semanticamente normal, do sujeito pragmático (todos nós).

Para o leitor, é a unidade empírica que ele tem diante de si, feita de som, letra, imagem, sequências com uma extensão, (imaginariamente) com começo, meio e fim e que tem um autor que se representa em sua unidade, na origem do texto, “dando”-lhe coerência, progressão e finalidade (ORLANDI, 2001, p. 64).

Discursivamente, o texto não é fechado em si mesmo, ele é a textualização do discurso, e a unidade discursiva de análise que possibilita a reflexão sobre a ideologia. Na AD, o texto, como objeto simbólico, se abre para diferentes possibilidades de leitura, que mostram que as falhas são inerentes ao processo de textualização do discurso. Nas palavras de Orlandi (2001, p. 64): “A multiplicidade de leituras, vista a partir dessa relação “imperfeita” do texto com a discursividade, deixa de ser algo psicológico, da vontade do sujeito, e passa a ter uma materialidade: a textualidade, enquanto matéria discursiva, dá ensejo a várias possibilidades de leituras”.

Ao possibilitar a multiplicidade de leituras, o texto permite que se trabalhe a interpretação, o equívoco. Tendo o texto como unidade de análise do discurso, o analista pode compreender o trabalho da discursividade, ou seja, a forma como o sujeito está posto e como está significando a sua posição. O texto é assim, “[...] manifestação material concreta do discurso, sendo este tomado como lugar de observação dos efeitos de inscrição da língua, sujeito a equívoco na história” (ORLANDI, 2001, p. 78).

Nessa perspectiva, a tarefa do analista é compreender que há gestos de interpretação possíveis para o texto. Por fim, o texto, do ponto de vista de sua constituição discursiva, é sempre heterogêneo, já que é atravessado por diferentes formações discursivas e afetado por diferentes posições do sujeito. Logo, não há no texto um sentido que está do outro lado, a ser desvelado pelo analista. O que ele procura compreender é a maneira como o texto significa.

Considerando que o texto não é o lugar de análise de relações puramente linguísticas, tomamos a análise da marca linguística “maduro” em seus diferentes contextos de funcionamento, e compreendemos que, no processo de produção do sentido do texto, esta marca linguística também está relacionada com fatores externos como as condições de produção, que trabalhamos no segundo capítulo, e o interdiscurso.

O intradiscurso é da ordem da formulação e, é na formulação da crítica de *Barba Ensopada de Sangue*, que o “maduro” aponta para o funcionamento em diferentes contextos, através de deslizos e transferências de sentido. Tal marca linguística é constituída no interdiscurso, compreendido como o já-dito que regula os dizeres. No nível do interdiscurso, temos presente que o efeito metafórico é estruturante e possibilita deslocamentos discursivos.

2.2 Na rede do intra e interdiscurso

Ao tratar da “transparência da linguagem”, Pêcheux (1995) propõe que há nas palavras e nos enunciados um caráter material do sentido, a ser pensado a partir da relação entre sujeito, língua e historicidade. É a relação entre esses três elementos que constitui “o todo complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

Desenvolvendo a questão do “todo complexo das formações ideológicas”, o autor sustenta duas teses. A primeira delas é a que o sentido não existe em si mesmo. O sentido depende da FD em que o sujeito está inscrito e as FDs são reguladas por formações ideológicas. Nas palavras de Pêcheux (1995, p. 161): “[...] diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes”. Já a segunda tese sustentada por Pêcheux (1995) consiste no fato de que toda a FD dissimula, por meio da transparência de sentido que a engendra, a sua dependência em relação ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas. Finalmente, o autor propõe chamar de interdiscurso, esse “todo complexo com dominante”, explicando que “algo fala (ça parle) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 1995, p. 162).

Por meio do interdiscurso, os enunciados são atualizados no intradiscurso e, assim, inscrevem-se em determinada rede de saberes, a qual está inserida em uma FD, que, por sua vez, determina a filiação ideológica do enunciado.

Ainda segundo Pêcheux (1995) são as posições sócio-históricas que determinam o que pode e deve ser dito. Importante destacar que a história, tal como concebida pela AD, não é tratada como cronologia, de maneira linear ou evolutiva. A história está relacionada com a produção de sentidos, com a filiação, e é também: “[...] produção e mecanismos de distribuição de sentidos” (ORLANDI, 2003b, p. 9). Assim, a AD entende que a linguagem só é linguagem porque produz sentidos e, para produzir sentidos, é preciso inscrever-se na história.

Definindo o interdiscurso como o funcionamento da memória discursiva estruturada pelo esquecimento, diferentemente do arquivo que é o discurso documental e pode ser acumulado e institucionalizado, Orlandi (2001) formula que é o interdiscurso que sustenta a possibilidade do dizer. Ainda segundo Orlandi (2001), é pelo conjunto do que já foi dito e esquecido que as palavras fazem sentido. Sendo assim, para ter sentido é preciso que as palavras já tenham feito sentido antes, e esse efeito é produzido pelo interdiscurso.

Pensando ainda o interdiscurso em funcionamento, a partir dos já-ditos que o constituem, entendemos com Courtine (2009) que o intradiscurso coloca o discurso em funcionamento com relação a ele próprio, atuando como fio do discurso do sujeito. O intradiscurso é assim fenômeno de “correferência”, pois fornece ao sujeito a sensação de linearidade do dizer: o que eu digo agora tem relação com o que eu disse antes e com o que direi depois.

Considerando que as marcas do interdiscurso e do intradiscurso podem ser compreendidas pelas sequências discursivas (doravante SD), torna-se possível, através delas, identificar as formações discursivas e as formações ideológicas inscritas no discurso. Por sequências discursivas, compreendemos com Courtine (2009, p. 84) o objeto: “[...] tomado num processo discursivo de reprodução/transformação dos enunciados no interior de uma dada FD [formação discursiva]: o estudo do intradiscurso que tal sequência manifesta é indissociável da consideração do interdiscurso da FD”.

Com base no proposto por Courtine (2009), reforçamos que a formulação conserva marcas que apontam para o interdiscurso, a memória discursiva. Compreendemos que na memória discursiva de nosso *corpus* discursivo está o texto em que o sujeito-crítico literário classifica como “madura” uma obra, atrelando essa classificação à idade do escritor, como podemos observar:

SD1: “Já na literatura a coisa funciona de modo oposto: é raríssimo o caso de um grande escritor aparecer antes dos 20 e mesmo dos 30, sendo comum o caso contrário, de um escritor amadurecer de fato por volta dos 40 (Machado de Assis e Guimarães Rosa, ou José Saramago, caso mais radical ainda, que estourou com quase 60 anos). Vá lá: poeta é mais típico que floresça jovem (Rimbaud, caso extremo, ou Drummond, por exemplo). Mas poeta é parente do músico mesmo”.

O recorte que tomamos como SD1 foi extraído do texto “Sobre músicos e escritores”, publicado na edição do dia 29 de janeiro de 2011. Neste texto, Fischer discute a edição brasileira de *Apocalípticos e Integrados*, ensaio de Umberto Eco. Fischer argumenta que na versão brasileira um capítulo inteiro do ensaio foi suprimido e não se explica o porquê. A partir disso, o crítico passa a refletir sobre as oficinas literárias, que tem por objetivo formar escritores amadores. Segundo o crítico, os escritores tendem a ser sujeitos mais “maduros”, com profissão definida em outro campo, que não a escrita, concebendo que há na escrita um

prazer muito mais estético do que o desejo de profissionalização. Pela SD1, o crítico sustenta que, na literatura, é comum que grandes escritores “amadureçam” por volta dos 40 anos de idade e, dificilmente, antes dessa faixa etária, o que ocorreu também com grandes escritores que “amadureceram” a partir dos 40 anos de idade.

Já no recorte que selecionamos na SD2, extraído do texto “Barba Ensopada de Sangue”, publicado na edição de 23 de março de 2013 do “Pesqueiro”, o escritor Daniel Galera, com pouco mais de 30 anos de idade, passa a ser classificado como “maduro” por Luís Augusto Fischer:

SD2: “Mas bem: *Barba Ensopada de Sangue* dá mostras da **maturidade** de um romancista, o que não é pouca coisa. Romancista com gosto pelas trajetórias de vida, atento à tradição realista, mas informado das novidades. Se escapa alguma comisseração algo **imatura**, como nesse final, há elementos que atestam **maturidade** rara; para não ir muito longe, eu assinalaria a linguagem (a narração pratica um português sulino, um porto-alegrês fluente como nunca antes) e a seriedade com que encara a passagem à condição **madura** (não há sofrimento nem morte aleatórios). De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão caras ao mundo do Sul do Brasil e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora (grifos nossos)”.

Entendemos que, na SD2, o “maduro” sofre um deslizamento de sentido ao ser aplicado a Daniel Galera, por ser um escritor na faixa etária dos 30 anos de idade. Pela SD2 também compreendemos que a marca linguística “maduro” passa por transferências de sentido, pois “maduro” é o romancista, “madura” é a linguagem e “maduro” é o personagem. Para nós, os deslizes e transferências de sentido da referida marca linguística, funcionam em diferentes contextos e nos interessa compreender esses funcionamentos, marcados pelo interdiscurso.

Com Courtine (2009) também consideramos que o *corpus* discursivo é um conjunto aberto de articulações a ser concluído não no início do trabalho, mas no final. Dessa forma, conforme já expusemos, nosso arquivo discursivo é composto de 42 textos da coluna “Pesqueiro”, assinada por Luís Augusto Fischer. Partimos desses textos e selecionamos para a análise os que, em comum, possuem a marca linguística “maduro”. Compreendemos o

“maduro” como uma marca no intradiscurso que funciona pelo processo discursivo metafórico. Cabe-nos agora delinear a forma como a AD concebe a metáfora.

2.3 A metáfora na AD

Sob o pseudônimo de Thomas Herbert⁷ (1995), ao refletir sobre uma teoria geral das ideologias, Pêcheux postula que a metáfora não é um desvio, mas o cerne da produção dos sentidos, assim como a ideologia. Neste mesmo texto, Herbert (1995) diferencia metáfora e metonímia, argumentando que a metonímia estaria na esfera das instituições e discursos, enquanto a metáfora no plano dos gestos e falas. Enquanto a metáfora produz, por efeitos metafóricos, as significações, deslocando-as, a metonímia produz uma articulação horizontal dos elementos ideológicos a partir de uma estrutura sintática, culminando no efeito de coerência interna. No entanto, para Herbert (1995), o processo ideológico deve ser compreendido como a combinação do efeito metafórico com o metonímico.

Considerando a metáfora como um processo discursivo, Pêcheux (1990a) sustenta que ela ultrapassa a classificação que a considera apenas como um recurso de estilo, próprio da poesia. Em *Semântica e Discurso* o autor revisita o conceito de metáfora elucidando, por exemplo, que a metáfora é um processo não subjetivo, no qual o sujeito se constitui.

Pela AD compreendemos o sujeito como efeito. Dessa forma, o indivíduo é constituído em sujeito por meio da interpelação ideológica. Já o sentido passa a existir pelas relações de metáfora que podem ser realizadas, por exemplo, através de paráfrases, substituições e formações de sinônimos, e que tem as formações discursivas como o lugar mais ou menos provisório (PÊCHEUX, 1995).

Sob essa ótica, Pêcheux (1995) passa a conceber a metáfora como um processo sócio-histórico e não apenas como uma forma de falar, que viria secundariamente. O autor segue propondo que as palavras, expressões e proposições não têm um sentido pré-estabelecido, elas recebem sentido de acordo com a FD em que são empregadas, o que faz do sentido um processo em constante deriva.

Simultaneamente, a transparência do sentido que se constitui em uma formação discursiva mascara a dependência desta última em relação ao interdiscurso. Na verdade, a metáfora, constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso, isto é, por *uma região* do interdiscurso (PÊCHEUX, 1995, p. 263).

⁷ Texto publicado originalmente no ano de 1967 nos *Cahiers pour l'analyse*, nº 9. Em nosso estudo trabalharemos com a tradução do referido texto, publicada em 1995 na Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp – Nucredi, nº 1.

O fato de a metáfora ser determinada pelo interdiscurso significa que o que é dito tem relação com o que já foi dito antes, passou pelo processo de esquecimento e, por isso, torna possível todo o dizer. Reforçamos ainda que Pêcheux (1995) propõe que o sentido não está associado à determinada FD, porque o sentido é produzido no *non-sense*. Conforme Stübe (2008, p. 68), pensar o *non-sense*, o Real da língua, significa considerar que a linguagem não permite dizer tudo, pois “[...] algo está sempre-já interditado - abre espaço para a reflexão da existência do impossível da/para a língua, o Real da língua, o *non-sense*, aquilo que não pode ser tocado, nem simbolizado e está inscrito na própria ordem da língua”.

Assim sendo, o Real da língua manifesta-se no nível do intradiscurso, em forma de equívocos, atos falhos, lapsos e chistes. Real da língua que jamais pode ser atingido porque a língua é destituída de um sentido próprio, é incompleta, podendo ser compreendida dessa forma como *alíngua*. A *alíngua*, conceito adaptado de Milner (2012) constitui o lugar daquilo que não se pode falar, o impossível que é próprio da língua.

Convém pontuar que a língua é entendida pela AD como acontecimento do significante em um sujeito que é afetado pela história e, conforme pensa Orlandi (2001, p. 34), “como sistema significante sujeito à falha, inscrevendo-se na história para significar, na produção necessária do equívoco”. Considerando que a língua não é um sistema fechado, estará sempre sujeita ao equívoco, assumindo sentidos não previstos pelo enunciador.

Pelo fato de os sentidos estarem sempre-já passíveis de deslizamentos e transferências, Pêcheux (1995) afirma o primado da metáfora sobre o sentido. Como diz Pêcheux (1995, p. 301, grifo do autor): “[...] ‘uma palavra por outra’ é a definição de metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso [...]”. Ao considerar que não há ritual sem falhas, Pêcheux (1995) deixa aberta a possibilidade de que os sentidos sempre podem ser outros e, justamente por isso, concebe a falha como constitutiva do funcionamento do sujeito e do sentido.

Na apresentação à edição brasileira de *A Língua Inatingível*, Orlandi (2010, p. 9, grifo da autora) considera que ao pensar a metáfora a partir de Lacan, Pêcheux “[...] faz dela, ilocalizável como a poesia, um efeito revolucionário, pois a metáfora faz mexer as evidências do ‘mundo normal’”. Dessa forma, apesar de não ser localizável da mesma forma que na poesia, a metáfora é estruturante.

Convencidos de que a metáfora mexe com as evidências de um mundo semanticamente normal, Gadet e Pêcheux (2010) utilizam o exemplo de Stalin e Lenin. Segundo Gadet e Pêcheux (2010, p. 98, grifos dos autores) Lenin utiliza-se de metáforas linguísticas para falar sobre os adversários, enquanto Stalin “[...] realizou essas metáforas e

foi assim que os horrores do ano de 1937 começaram”, e prosseguem argumentando que: “[...] *o sentido se isola do nonsense*, porque o sentido coincide com as palavras no real da ideologia stalinista”.

O reconhecimento do Real da língua por Gadet e Pêcheux (2010) possibilita pensar que, porque há equívoco, há a possibilidade de deslizamento, de transferência de sentidos, de efeito metafórico. A metáfora é para Gadet e Pêcheux (2010) a possibilidade de interferir no “real do sentido”, e por isso é a própria origem da produção dos sentidos.

“A metáfora também merece que se lute por ela”, este é o título da primeira parte do livro *A Língua Inatingível* e também uma das afirmações que marca a concepção de Gadet e Pêcheux (2010) de que a metáfora, apesar de não ser localizável como na poesia, está em toda a parte. Na obra, Gadet e Pêcheux (2010) demonstram insatisfação com o modo como os estudos sobre a linguística estão sendo conduzidos, uma vez que os linguistas preocupam-se em estabelecer regras, esquecendo que o Real da língua é o equívoco e a metáfora. A discussão de “A metáfora merece que se lute por ela” tem como foco a crítica aos sistemas racionalizantes de se pensar a prática social, acabando por excluir o sujeito e a história.

Concebendo a língua como uma questão de Estado, transformada em política linguística, Gadet e Pêcheux (2010) fazem uso de metáforas linguísticas para pensar sobre as formas como a língua se relaciona com a vida em sociedade. Para isso, os autores discutem a língua de madeira, a língua de ferro e a língua de vento. A partir das referidas metáforas linguísticas, os autores argumentam que a língua é uma questão de ordem política, formulada como política linguística, em vigília constante a tudo o que possa ameaçar a sua unidade artificial.

A língua de madeira corresponde à língua do Estado totalitário e autoritário, utilizada na tentativa de manter a ordem social. A língua de ferro é a língua do imperialismo, cujo interesse é o domínio das nações. Já a língua de vento é a linguagem da propaganda, instituída como instrumento de comunicação e que ajuda a disseminar a língua de ferro e a língua de madeira. “A língua de ferro, de madeira, ou de vento... façamos ouvido de surdo. Como se, desde há muito tempo, estivéssemos impedidos de usar a língua” (GADET E PÊCHEUX, 2010, p. 117). Segundo Gadet e Pêcheux (2010), esse impedimento de usar a língua ocorre justamente por ela ser dominada pelo Estado, constituindo um instrumento de manutenção da ordem. Porém, pelo efeito metafórico, a língua tem a possibilidade de deslocar-se, e os sentidos podem ser agregados e desagregados por meio de transferências.

Ao retomar a discussão sobre a metáfora no texto “A Língua Inatingível”, Gadet e Pêcheux (2012) recuperam o exemplo utilizado no livro sobre o uso da figura de linguagem

por Lenin e Stalin, argumentando que se a metáfora for tomada ao pé da letra, a língua acaba por ser tratada como se fosse a realidade, sendo, portanto, capaz de representá-la sem distanciamento. Mas, sob o ponto de vista discursivo, o linguista se interessa pela ideologia e a concepção de língua e realidade tornam-se distintas.

Gadet e Pêcheux (2012, p. 103) explicam que pensar sintaticamente sobre um enunciado “[...] sempre revela um pouco mais sobre seu significado, porque o compreendemos em relação a outros enunciados por meio de jogos sintáticos de forma que são requeridos pelo primeiro enunciado”. Por fim, Gadet e Pêcheux (2012) reiteram que o principal objetivo de *A Língua Inatingível* é justamente questionar que os sujeitos possam controlar os enunciados pelo processo de enunciação, pois a falha também é constitutiva dos sujeitos e dos sentidos.

Em “Metáfora e Interdiscurso”, Pêcheux (2012) propõe, por exemplo, que as teorias científicas se estabelecem tendo sempre uma rede metafórica por apoio, sendo que a metáfora não deve ser restrita “ao espaço ‘subjetivo’ do vivido cotidiano ou da poesia” (PÊCHEUX, 2012, p. 155, grifo do autor). Esse texto também trata do interdiscurso como um princípio de funcionamento das discursividades, uma vez que o interdiscurso envolve as formações discursivas constituindo com elas os sentidos.

A relação constitutiva de sentido entre o interdiscurso e as formações discursivas é importante em nosso trabalho, pois partimos da marca linguística “maduro” para compreender o funcionamento dela no interdiscurso. Pêcheux (2012) propõe que o interdiscurso é o princípio de funcionamento da discursividade, e é pelo fato de os elementos da sequência textual estarem funcionando em uma determinada FD que eles podem se construir e se deslocar historicamente de uma FD para a outra, sendo assim metaforizados, transferidos. Entretanto, da mesma forma que o autor admite que a interpelação do sujeito não é um ritual sem falhas, o processo em que uma metáfora é transferida de uma FD para outra também não o é.

Com Orlandi (2007) compreendemos que sujeitos, sentidos e a própria linguagem são sempre-já incompletos e, ainda que filiados a uma rede de constituição, os sentidos podem tanto se deslocar quanto pode haver uma tentativa de bloquear o movimento significante. Por isso, “O sentido não flui e o sujeito não se desloca. Ao invés de se fazer um lugar para fazer sentido, ele é pego pelos lugares (dizeres) já estabelecidos, num imaginário em que sua memória não reverbera. Estaciona. Só repete” (ORLANDI, 2007, p. 54).

Orlandi (2007) distingue três formas possíveis para essa repetição: a empírica (mnemônica), a formal (técnica) e a histórica. Pela repetição empírica o sujeito só repete, é o

efeito papagaio, segundo a autora. Já a repetição formal consiste num modo distinto de se dizer o mesmo. Enquanto na repetição empírica e formal o sujeito só repete, na repetição histórica é possível o trabalho da metáfora, uma vez que considera o deslocamento, permite o movimento. Movimento esse que é possibilitado pela historicização do sujeito e do dizer, considerando “[...] o equívoco, a falha, atravessando as evidências do imaginário e fazendo o irrealizado irromper no já estabelecido” (ORLANDI, 2007, p. 54).

Com Orlandi (2007), afirmamos que enquanto a ideologia trabalha no sentido da des-historicização, fazendo com que os sentidos sejam tomados como evidentes e esvaziados de sua historicidade, o trabalho da metáfora é o de mostrar que existem sempre outras interpretações possíveis e que os sentidos não estão colados às palavras.

O reconhecimento de que os sentidos não estão colados às palavras perpassa o texto em que Mariani (2005) compara a concepção de metáfora na Linguística, Psicanálise e Análise de Discurso (nos trabalhos de Jakobson, Lacan e Pêcheux, respectivamente). Mariani (2005) compreende que, apesar de os três campos serem distintos, todos eles tratam sobre a ordem da língua, sempre sujeita a deslizamentos e falhas.

Ao abordar a metáfora em Pêcheux, Mariani (2005) considera que o autor propõe que o deslizamento de sentidos é um processo incessante e que, apesar de se chegar a algo distinto, sempre haverá relações possíveis, pois sempre há algo que permanece: “Há, como diz Orlandi, algo do mesmo no diferente. E é por aí que Pêcheux traz a questão da historicidade e da ideologia em sua conexão com a língua e com o discurso” (MARIANI, 2005, p. 13).

Ao compreender a metáfora como um fenômeno da ordem da língua, Mariani (2005) destaca que a possibilidade de deriva do sentido em Pêcheux vale tanto para quem fala ou escreve quanto para quem lê ou escuta. Por isso a AD não compreende a língua como um sistema lógico, mas como um sistema sujeito a falhas.

Assumindo que a metáfora constitui sujeitos e sentidos, para nosso gesto analítico, é fundamental a concepção de metáfora trazida por Pêcheux (1995), propondo que uma palavra não tem um sentido fixado e que os sentidos estão à deriva e podem sempre e, inevitavelmente, serem outros. Ainda segundo Pêcheux (1995), reforçamos que os sentidos existem exclusivamente pelas relações de metáfora, realizadas através de paráfrases, substituições e formações de sinônimos. É sobre a relação entre paráfrase, polissemia e efeito metafórico como dispositivos analíticos no estudo da metáfora, que passamos a refletir.

2.4 Paráfrase, polissemia e efeito metafórico: dispositivos de análise

Nos diferentes contextos de funcionamento da marca linguística “maduro”, compreendemos que os sentidos podem se manter ou se tornar outros. Por isso, discutir as noções de paráfrase e polissemia é fundamental para o nosso trabalho, permitindo que possamos observar a repetição e os deslizamentos de sentidos de nosso objeto de investigação.

Orlandi (2007) explica que os procedimentos da AD têm o funcionamento como noção central e que para compreender o funcionamento dos sujeitos e dos sentidos, o analista pode lançar mão da paráfrase e da metáfora “[...] como elementos que permitem um certo grau de operacionalização dos conceitos” (ORLANDI, 2007, p. 77). A autora complementa que processos como a metáfora, a paráfrase e a sinonímia demonstram a presença da historicidade na língua, que é compreendida na AD como o mecanismo que faz com que os sentidos sejam os mesmos e que também possibilita que possam se transformar.

De acordo com Orlandi (2001) a paráfrase está ao lado da estabilização dos sentidos, pois algo se mantém no discurso (re) formulado. “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização” (ORLANDI, 2001, p. 36). Dessa forma, a paráfrase produz efeitos de sentido na memória do dizer, como retorno ao já-dito.

Consoante a Pêcheux (1990a, p. 169, grifo do autor) a paráfrase é concebida como a matriz do sentido, de forma que a produção de sentido é “[...] estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a ‘matriz do sentido’”. Sendo assim, o sentido só é concebível na sua vinculação a uma ou outra FD, já que a FD é o lugar em que os sentidos se constituem (PÊCHEUX, 1995).

Orlandi (2007) também considera a paráfrase como matriz, propondo que não existe sentido sem repetição, sem estar sustentado no saber discursivo. Dessa forma, a paráfrase pode ser relacionada com a produtividade, pois, na produção, há um retorno ao mesmo espaço dizível e à produção múltipla do mesmo. Já a polissemia, é a fonte da linguagem, pois rompe com o processo de significação, possibilita o deslocamento e a criatividade. Na criação, ocorre o deslocamento em relação ao mesmo, rompe-se com o discurso institucionalizado para que um novo discurso possa se instituir.

Com Orlandi (2001) consideramos que apreender a paráfrase é o primeiro gesto do analista. Nessa etapa, o analista estabelece relações do dizer com outros dizeres e relaciona-se

com a sintaxe e com a enunciação, iniciando o seu processo de descrição. A continuação do processo analítico, porém, deve ultrapassar esse procedimento, chegando à análise da metáfora. É a metáfora que “[...] permite observarem-se os deslizamentos, as derivas, que, dando visibilidade à historicidade, permitem compreender o trabalho da ideologia” (ORLANDI, 2001, p. 51). Dessa forma, a construção dos sentidos depende sempre de um já-dito, mas isso não inviabiliza que os sentidos se transformem em outros, possibilitando uma nova relação entre o sujeito e a ideologia que o interpela.

Para Orlandi (2003c) a própria paráfrase é a base da noção de deriva, da possibilidade dos deslizamentos de sentido, que ocorre pelo efeito metafórico. “O efeito metafórico, o deslize – próprio da ordem do simbólico – é lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade” (ORLANDI, 2011, p. 6). Por ser o lugar da ideologia, da interpretação e da historicidade, o deslizamento de sentidos está na base da constituição dos sujeitos e dos sentidos.

De acordo com Mariani (2005), ao trabalhar a análise pelo dispositivo analítico do efeito metafórico, o analista desvincula-se das análises conteudísticas, em que se considera que o conteúdo está nas palavras e que haveria assim transparência. Ao contrário de uma transparência que dá acesso aos conteúdos, a AD se interessa pelo estudo da linguagem em funcionamento, e o efeito metafórico, como dispositivo analítico, sinaliza para a observação da linguagem em movimento.

Segundo Pêcheux (1990a), a passagem de uma sequência discursiva a outra não acontece por substituição, pois, em geral, as sequências discursivas estão ligadas por uma série de efeitos metafóricos.

Chamaremos efeito metafórico o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que esse “deslizamento de sentido” entre x e y é constitutivo do “sentido” designado por x e y; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos “naturais”, por oposição aos códigos e às “línguas artificiais”, em que o sentido é fixado em relação a uma metalíngua “natural”: em outros termos, um sistema “natural” não comporta uma metalíngua a partir da qual seus termos poderiam se definir: ele é por si mesmo sua própria metalíngua (PÊCHEUX, 1990a, p. 96, grifos do autor).

Por considerar os deslizamentos como constitutivos do sentido, compreendemos que Pêcheux (1990b), na obra *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, dedica-se a mostrar o funcionamento do efeito metafórico como dispositivo analítico propondo uma análise em torno do enunciado “*On a gagné*” (ganhamos), que faz referência à eleição de François Mitterrand, na França, em 10 de maio de 1981. O enunciado é abordado por Pêcheux como

acontecimento, no sentido em que constitui o ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória.

O autor inicia o texto tratando de três caminhos para analisar o enunciado “*On a gagné*”: 1. trabalhando o enunciado “*On a gagné*” na forma como atravessou a França em 10 de maio de 1981; 2. partindo de uma questão filosófica; 3. atendo-se à AD de linha francesa, abordando, por exemplo, a relação da análise como descrição ou como interpretação. O que Pêcheux (1990b) faz é entrecruzar os três caminhos: acontecimento, estrutura e a tensão na AD entre descrição e interpretação.

Em todo caso, o que podemos dizer é que este jogo metafórico em torno do enunciado “*On a gagné*” [“Ganhamos”] veio sobredeterminar o acontecimento, sublinhando sua equívocidade: no domínio esportivo, a evidência dos resultados é sustentada pela sua apresentação em um quadro lógico (a equipe X, classificada na enésima divisão, derrotou a equipe Y; a equipe X está, pois, qualificada para se confrontar com a equipe Z, etc) (PÊCHEUX, 1990b, p. 22, grifos do autor).

O enunciado “*On a gagné*”, ao ser aplicado à vitória política, torna-se profundamente opaco e já não funciona mais como uma proposição estabilizada como no campo esportivo. No contexto político torna-se pertinente perguntar, por exemplo, quem ganhou e como.

Outra particularidade em relação ao enunciado é que a televisão consiste no principal meio de circulação, sendo que antes mesmo de a vitória se confirmar o acontecimento já vinha sendo trabalhado pelo veículo. Segundo Pêcheux (1990b), pela imagem do futuro Presidente nos televisores e dos apresentadores de TV divulgando estimativas calculadas por equipes de informática eleitoral, que apontavam Mitterrand como vencedor, constroem-se as bases do acontecimento.

Esse acontecimento que aparece como o “global” da grande máquina televisiva, este resultado de uma super-copa de futebol político ou de um jogo de repercussão mundial (F. Mitterrand ganha o campeonato de Presidênciaáveis da França) é o acontecimento jornalístico e da mass-media que remete a um conteúdo sócio-político ao mesmo tempo perfeitamente transparente (o veredito das cifras, a evidência das tabelas) e profundamente opaco (PÊCHEUX, 1990b, p. 19-20).

Tomar o acontecimento do dia 10 de maio de 1981 consiste, de acordo com Pêcheux (1990b), em um exemplo para questionar teoricamente o estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento. É a possibilidade de entrecruzar proposições que possuem aparência logicamente estável com formulações irremediavelmente equívocas. Pêcheux (1990b, p. 43) conclui que, o real das disciplinas de interpretação, tal como a AD, constitui “[...] um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos”.

Entendendo o acontecimento como o novo que irrompe em meio ao pré-construído e provoca uma ruptura com o formulado até o momento, Indursky (2008) analisa o discurso sobre o MST na mídia, utilizando o efeito metafórico como dispositivo analítico e percebendo o acontecimento discursivo. “O Funcionamento Metafórico no Discurso do/sobre o MST” consiste na análise de uma entrevista com uma líder do MST. Indursky (2008) pôde perceber que enquanto a entrevistadora adjetivava determinada ação do MST como “invasão”, a líder do MST traduzia esse mesmo evento como “ocupação”.

Porém, em determinado momento, a líder do MST também se refere ao fato como “invasão”, mostrando que o discurso do MST não é homogêneo, já que as marcas do discurso-outro deslizam e se fazem presentes, embora não signifiquem da mesma forma. Nas palavras de Indursky (2008, p. 2):

[...] no momento em que o sujeito do discurso se apropria desta designação, que pertence ao discurso do outro, e a inscreve no âmbito de seu domínio de saber, o sentido de invasão desliza, perdendo seu efeito de sentido de ação ilícita, vinculado às condições de produção do discurso em que é usualmente produzido, e, em suas novas condições de produção, torna-se equivalente a ocupação no discurso da líder do MST. Uma palavra pela outra, sim. Mas não se trata de uma ruptura, e sim de um deslizamento de sentidos.

A partir da análise em torno do “On a gagné” por Pêcheux e dos adjetivos “ocupação e invasão” por Indursky, por meio do efeito metafórico, assumimos a possibilidade de que todo enunciado pode tornar-se outro e receber sentidos distintos (PÊCHEUX, 1990b). Dessa forma, reforçamos que a metáfora, teorizada por Pêcheux como “uma palavra por outra”, pode ser mobilizada pelo dispositivo analítico do efeito metafórico e possibilitar a reflexão sobre como o “maduro” produz efeitos metafóricos da ordem do interdiscurso. A fim de refletirmos sobre os efeitos metafóricos do “maduro”, construímos uma metodologia, que consideramos como anzol de nosso trabalho, por apontar respostas possíveis aos questionamentos que nos movem.

2.5 Sobre o percurso analítico

Podemos dizer tanto que pescamos a marca linguística “maduro”, em sua regularidade, quanto que fomos capturados por essa mesma metáfora para nosso gesto de interpretação. Impulsionados por analisar os deslizos e transferências de sentido do “maduro”, nos seus diferentes contextos de funcionamento, escolhemos a AD como nossa vara de pesca, possibilitando gestos de interpretação.

Segundo Pêcheux (1990a), a interpretação é um ato a nível simbólico, um gesto, marcado pela relação com o silêncio e com a incompletude. Nas palavras de Orlandi (1996, p. 46), um gesto de interpretação é: “[...] o lugar em que se tem a relação do sujeito com a língua. Esta é a marca da ‘subjativação’, o traço da relação da língua com a exterioridade”.

Com Zoppi Fontana (2013), reforçamos que o quadro atual da AD no Brasil inclui uma importante produção bibliográfica, sendo Eni Orlandi a figura mais representativa dos estudos discursivos no país. Orlandi trouxe e segue trazendo, segundo Zoppi Fontana (2013), contribuições originais para a teoria não tendo trabalhado apenas na reprodução da AD desenvolvida na França. Sendo assim, é especialmente a partir de Orlandi que trazemos algumas reflexões metodológicas importantes para o nosso trabalho.

Segundo Orlandi (2012c, p.12), a partir de Pêcheux, é possível compreender que nenhum campo do conhecimento se afasta da linguagem “[...] as questões nunca estão já sempre respondidas. Elas retornam. Não são só as questões retornam, como a análise de discurso proposta por Pêcheux é um campo aberto à reflexão, a uma práxis teórica não servil”. Para Orlandi (2012c), o estudo sobre a linguagem permite mexer com as evidências, com a ilusão de transparência dos sujeitos e dos sentidos. A produção do conhecimento sobre a linguagem toma o político e o sujeito como constitutivos.

Sobre a noção de materialidade discursiva Orlandi (1996) explica que ela vem como uma crítica ao conteudismo, à ideia de estrutura como ordenamento. A AD recusa o conteudismo porque não concorda que a relação entre as palavras e as coisas é natural. Para a AD, a relação entre as palavras e as coisas é linguístico-histórica, os sentidos são produzidos e, por isso, o trabalho do analista é o de restituir a opacidade do sentido.

Conforme Orlandi (2012b), a materialidade discursiva não é sinônimo de texto. Ao adotar a noção de materialidade discursiva, a AD vai além do que está dito, observa a ideologia, a relação entre a língua e o seu exterior. Pela materialidade discursiva trabalha-se com as fronteiras da língua, considerando-se que a língua tem uma ordem simbólica, e por isso, faz-se necessário pensá-la em sua relação com a história e a ideologia. Interessa ao analista, portanto, a língua e a história, que constituem em sua relação e funcionamento a ordem do discurso. Dito de outro modo, trabalhar com a materialidade da linguagem significa considerar o seu duplo e inseparável aspecto: o linguístico e o histórico.

Também não interessa ao analista a organização do texto, e sim o que ele organiza em sua discursividade. Sendo assim, para trabalhar a materialidade do texto, o analista se coloca no ponto onde se encontram a ordem da história e a ordem da língua. Orlandi (1996) também explica que a principal diferença entre o gesto de interpretação do analista e o do sujeito

comum é que o gesto do analista é baseado num dispositivo teórico, enquanto o do sujeito comum é baseado num dispositivo ideológico, nos efeitos de evidência.

Com Orlandi (1996) lembramos que pelo gesto de interpretação o analista não atribui sentidos, mas expõe a opacidade do texto. Por isso, o trabalho do analista não é nem interpretar, nem descrever: “[...] o objetivo é compreender, ou seja, é explicitar os processos de significação que trabalham o texto: compreender como o texto produz sentidos, através de seus mecanismos de funcionamento” (ORLANDI, 1996, p. 88).

Entretanto, a autora considera que a função do analista não é apenas compreender, mas também distinguir quais são os gestos de interpretação que estão em funcionamento no discurso, constituindo os sujeitos em suas posições e os sentidos.

Importante destacar também que o texto é para a AD o lugar onde funciona a discursividade, onde ocorrem os jogos de sentidos, onde a linguagem trabalha. Mas, o texto não deve ser tomado como ponto de partida nem como ponto de chegada do analista. Uma vez feita a análise, não é sobre o texto que falará o analista, mas sobre o discurso (ORLANDI, 1996).

Nessa perspectiva, os textos são tomados como exemplares de discurso. Visamos o texto enquanto exemplar do discurso, remetendo-o a uma formação discursiva que o regula e que, por sua vez, tem uma relação determinada com a formação ideológica. É nessa remissão à ideologia que encontramos o que é sistemático, regular, constante, em relação ao funcionamento do discurso. Não analisamos o sentido do texto, mas como o texto produz sentidos. Também não trabalhamos com a organização do texto. O que nos interessa é o que o texto organiza em sua discursividade, em relação à ordem da língua e das coisas (ORLANDI, 2003b, p. 10-11).

Ao contrário do texto, em que funciona a ilusão de início, meio e fim, o discurso não tem um início ou um fim, por isso, o foco do analista são os estados de um processo discursivo, a partir do qual podem ser analisadas relações com outros estados que sejam significativos nesse processo. O discurso também não é um conjunto de textos, mas uma prática e, por ser prática, é constituído pela ideologia (ORLANDI, 2003b). Pela análise, trabalhada sempre num batimento com a teoria, o analista consegue remeter o discurso à determinada formação discursiva e compreender os efeitos ideológicos em funcionamento.

Outro ponto importante na AD é a distinção entre o trabalho com fatos e dados, sendo este um deslocamento fundamental no estudo da linguagem. Segundo a corrente teórica à qual nos filiamos, os dados são constatáveis, quantitativos e, por essas características, o trabalho com os dados trata a linguagem como objeto empírico. Já os fatos são providos de sentido.

A AD não trabalha com dados como objetos colhidos naturalmente na língua e com os quais se constroem posteriores bancos de dados que os desvinculam da história. Assim sendo,

destacamos que, por não remeterem à evidência dos dados empíricos, os fatos trazem a possibilidade de se trabalhar com os processos de produção do discurso. A AD trabalha com fatos, porque “[...] não se trabalha com as evidências, mas com o processo de produção das evidências” (ORLANDI, 1996, p. 44). Dessa forma, vinculamos os discursos aos acontecimentos históricos e esse trabalho com a historicidade do *corpus* nos permite um gesto de interpretação sobre a realidade, sendo possível observar como o texto funciona enquanto objeto simbólico.

Para compreender como o texto funciona enquanto objeto simbólico, o analista inicia o seu trabalho pela constituição de um arquivo. Segundo Nunes (2005), o arquivo é compreendido pela AD como materialidade discursiva que traz as marcas da constituição de sentidos. A escolha de um texto ou de outro tem a ver com a própria historicidade do pesquisador, uma vez que o *corpus* é uma construção desse pesquisador. Dessa forma, durante todo o percurso analítico, sujeitos e sentidos se constituem ao mesmo tempo.

Na definição de Pêcheux (1997, p. 57, grifo do autor), o arquivo é: “[...] entendido no sentido amplo de ‘campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão’”. Dessa forma, o arquivo tem certa organização, sendo constituído por uma leitura prévia. Ainda em *Ler o arquivo hoje*, Pêcheux (1997) enuncia que a falha, a ambiguidade e o deslize são constitutivos da língua. Língua essa que encobre o jogo com o sentido no interior da discursividade e que é inscrita na história justamente pela discursividade. Portanto, a existência da materialidade da língua na discursividade do arquivo deve ser trabalhada e isso pode ser feito a partir de uma diversificação dos arquivos textuais: “É esta relação entre língua como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo, e a discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história, que constitui o nó central de um trabalho de leitura” (PÊCHEUX, 1997, p. 63).

Guilhaumou e Maldidier (2010) explicam que na AD clássica os arquivos eram tomados pelos analistas a partir de um exame prévio, feito pelos historiadores e, como as análises se mantinham em torno do discurso político, não havia necessidade de se diversificar os arquivos.

No entanto, a partir da busca por aquilo que instala o social no interior do político, não pudemos mais ignorar a multiplicidade de dispositivos textuais disponíveis. Vemos que a análise do discurso ampliou seu campo de investigação: do interesse pelo discurso doutrinário ou institucional, ela passou ao que poderíamos chamar a história social dos textos (GUILHAUMOU E MALDIDIER, 2010, p. 162).

Com a ampliação do campo de investigação, entende-se que o gesto de interpretação do analista pode partir de qualquer discurso, seja ele pedagógico, imagético ou no caso de

nosso trabalho, o discurso da crítica literária, entre outros. Compreendemos que a ampliação do campo de estudos da AD se deu justamente por ela não se fechar a novos conceitos e ressignificações.

Reforçamos que nosso arquivo é constituído por 42 textos da coluna “Pesqueiro”, assinada por Luís Augusto Fischer e de circulação mensal, no jornal Zero Hora. Selecionamos os textos para análise, tendo o ano de 2010 como ponto de partida e, no final de 2013, encerramos a construção de nosso arquivo com os 42 textos, que constituem o total de edições que tivemos acesso.

Na leitura dos textos que compõem o nosso arquivo, identificamos a regularidade do “maduro” para tratar sobre autores e obras reconhecidos da literatura e compreendemos que, em torno dessa marca linguística, os sentidos tentam ser estabilizados. Entretanto, como os sentidos podem sempre e inevitavelmente serem outros, eles também deslizam, construindo um jogo entre paráfrases e efeitos metafóricos. No capítulo que segue, passamos ao estudo das condições de produção de nosso arquivo para, em seguida, propor gestos de análise.

3 CAPÍTULO 2 – O LOCAL DA PESCA

Não tenho dúvida também de que uma dessas direções instigantes é aquela que segue as vias da compreensão da linguagem, em sua íntima relação com os sujeitos e com a sociedade, como se aprende em Análise de Discurso. Relação tão estreita que compreender o modo como a linguagem funciona leva a compreender muito do que se passa com o sujeito e com a sociedade (PAYER, 2005, p. 11).

Com o mesmo cuidado que o pescador empreende ao escolher a linha, anzol e isca, ele também opta por um local adequado à sua pesca. Seja um rio de águas calmas ou turbulentas, cabe ao pescador observar o local e adequar a maneira como irá lançar a isca para atingir o seu objetivo.

Tendo como objetivo principal a compreensão do funcionamento discursivo da marca linguística “maduro”, marcada no intradiscorso, como um pescador, também passamos a contemplar. O rio que temos para observar neste capítulo são as condições de produção da coluna “Pesqueiro”, mantida por Luís Augusto Fischer, no jornal Zero Hora.

Mas o que são condições de produção? Pêcheux (1990a) pensa as condições de produção a partir de uma revisão crítica ao conceito de instituição proposto por Saussure. O autor argumenta que o discurso deve ser remetido às relações de sentido nas quais foi produzido e que todo discurso remeterá sempre a outro discurso, que o constitui como matéria-prima.

Em outros termos, o processo discursivo não tem, de direito, início: o discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima, e o orador sabe que quando evoca tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as “deformações” que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido (PÊCHEUX, 1990a, p. 77, grifo do autor).

Tirar partido da situação significa que o enunciador pode experimentar a posição de seu ouvinte no momento em que se antecipa e imagina o que este vai pensar. Assim, é pelo conceito de condições de produção que o autor explica o processo de produção do discurso “Propomos designar por meio do processo de produção o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em ‘circunstâncias’ dadas” (PÊCHEUX, 1990a, p. 74).

Pêcheux (1990a) explica que as posições sociais ocupadas pelos sujeitos no discurso determinam os sentidos. Esses lugares se encontram representados no processo discursivo, de forma que o que funciona no processo discursivo são as imagens que cada um atribui a si e ao outro, ou seja, as formações imaginárias. Portanto, essas representações sociais, chamadas

tecnicamente de relações de forças no discurso, são constitutivas da significação e mais um elemento das condições de produção.

Da mesma forma que as formações imaginárias, o contexto também faz parte das condições de produção do discurso. Contexto esse que não corresponde à realidade física, mas que consiste em um objeto imaginário do sujeito.

Com base no proposto por Pêcheux (1990a), Orlandi (2012a) sintetiza que as condições de produção abrangem o contexto ideológico, o contexto histórico-social, a situação, os interlocutores e também o objeto de discurso “[...] de tal forma que aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz, em relação aos outros discursos, etc” (ORLANDI, 2012a, p. 112).

Orlandi (1986) também classifica as condições de produção em dois sentidos, que na prática não se separam: o estrito e o lato. No sentido estrito, as condições de produção incluem os sujeitos e a situação, são as circunstâncias da enunciação. Já o sentido lato é mais amplo e abrange o contexto-histórico. A autora acrescenta que o interdiscurso, entendido como memória discursiva, também compõe as condições de produção, concebendo-se, assim, a exterioridade como constitutiva do texto.

Orlandi (2012, p. 72) atenta ainda para o fato de que a relação do texto com as suas condições de produção não é direta, “São construções discursivas com seus efeitos de caráter ideológico”. Por isso, para encontrar a regularidade de um discurso, compreendido pela AD como uma prática social, o analista precisa se voltar para os processos de sua produção e não para a análise de seus produtos.

Partindo das definições de Pêcheux (1990a) e Orlandi (2012a), passamos a tratar das condições de produção do texto “Barba ensopada de sangue”. Acreditamos que essas observações nos ajudarão a compreender as tomadas de posição do sujeito no discurso e as formações discursivas e ideológicas relacionadas a essas tomadas de posição, nos auxiliando, posteriormente, na compreensão do funcionamento discursivo do “maduro” no *corpus* que tomamos para análise.

3.1 Barba Ensopada de Sangue: o livro

Daniel Galera, autor do livro *Barba Ensopada de Sangue*, nasceu em São Paulo no ano de 1979. Filho de gaúchos, passou a maior parte da vida em Porto Alegre. Escritor e tradutor de literatura contemporânea de língua, foi um dos criadores da editora Livros do Mal, onde lançou seu livro de estreia, *Dentes guardados* (2001), e a primeira edição de *Até o dia em que*

o cão morreu (2003), adaptado para o cinema, por Beto Brant e Renato Ciasca, como *Cão sem dono* (2007).

Seu romance *Mãos de Cavalo* (2006) foi incluído na lista de leituras do vestibular da Universidade Federal de Goiás (UFG), por três anos consecutivos. Já a obra *Cordilheira* (2008) recebeu o prêmio Machado de Assis de Romance, da Fundação Biblioteca Nacional, e foi terceiro lugar na categoria Romance do prêmio Jabuti. Galera também é autor do álbum em quadrinhos *Cachalote* (2010), em parceria com o desenhista Rafael Coutinho. Seus livros e contos foram adaptados para cinema, teatro e histórias em quadrinhos. No exterior, os direitos de sua obra foram vendidos para países como Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Argentina, Portugal, Romênia e Holanda⁸. Sua obra mais recente, *Barba Ensopada de Sangue*, foi lançada em novembro de 2012, pela Companhia das Letras.

O enredo de *Barba Ensopada de Sangue* é protagonizado por um jovem formado em Educação Física e triatleta que mora em Porto Alegre/RS, cujo nome o leitor não fica sabendo. A história inicia com a visita que o jovem faz a seu pai, que vive num sítio em Viamão/RS e tem como única companhia a cadela Beta, com a qual considera ter um pacto de fidelidade.

Nesta visita, o pai revela ao filho que vai se matar, pois já não vê mais sentido para viver, está doente e não suporta essa condição. A conversa entre pai e filho também é marcada pela revelação da história do avô, conhecido como Gaudério, que foi morto no litoral de Santa Catarina de forma misteriosa, tanto que o corpo nunca foi encontrado. O pai ressalta as semelhanças que existem entre o jovem e o avô Gaudério, com exceção do fato de que Gaudério “não levava desaforo para casa”, ao passo que o jovem é “mansinho e educado”.

Ao olhar uma foto do avô no espelho o jovem fica impressionado, pois parece uma cópia do rosto de Gaudério, sendo que a única diferença percebida é que o avô tinha barba. Convencido de que vai se matar e que não há nada que o filho diga para convencê-lo, o pai deixa como tarefa ao jovem sacrificar Beta, pois a ama muito e não quer que a cadela sofra com sua falta.

O pai cumpre a promessa e se suicida. O jovem, porém, não tem coragem de sacrificar a cadela, resolve cuidar dela e partir para Garopaba/SC em busca do mistério em torno da morte do avô Gaudério, aparentemente assassinado pela comunidade num ato coletivo.

O personagem se estabelece num apartamento à beira-mar e consegue um emprego na academia local, enquanto busca informações sobre o desaparecimento misterioso do avô, assunto ainda delicado na pequena cidade e sobre o qual os moradores não gostam de falar.

⁸Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01975> Acesso em: 22 de ago. 2014.

Em diversas passagens da história os moradores mais antigos notam a semelhança do jovem com Gaudério, mas preferem desconversar. Sua estada em Garopaba é marcada por uma série de acontecimentos que vão dando dinamismo à história, como festas e envolvimento amorosos do protagonista.

O protagonista também enfrenta situações embaraçosas, pois sofre de uma doença neurológica que o impede de memorizar rostos, chamada anóxia perinatal, inclusive o seu. Devido à doença, o protagonista precisa guardar outros detalhes das pessoas e do contexto para que possa lembrar depois.

Após intensa procura, Cecina, dona do apartamento em que ele mora, escreve em um papel o endereço de Santina e diz a ele que a procure, pois ela é uma antiga namorada de Gaudério. Depois de conversar com Santina, o protagonista descobre que o avô não morreu no episódio do ataque coletivo e inicia uma intensa caminhada pelas matas do litoral catarinense em busca de uma caverna onde fica sabendo que vive um velho, que não permite que ninguém se aproxime. Desconfia que seja seu avô. Caminha durante muito tempo, passando fome, frio e sempre acompanhado por Beta.

Ao chegar à caverna, descobre que vive ali, além do velho, uma mulata de cerca de 20 anos e duas meninas. Trocam algumas palavras, o protagonista fala ao velho sobre Santina e revela que é seu neto, filho de Hélio. O velho não acredita que o jovem é real, ordena que saia dali e com um golpe de faca acerta a cintura do jovem. O protagonista consegue fugir, porém, perde Beta na fuga. Mesmo ferido, o jovem consegue nadar e após ficar desacordado é despertado por um homem que vai fazer teste para salva-vidas em dezembro, na praia do Siriú.

Enfim o protagonista consegue chegar à Garopaba, está bastante doente, mas mesmo assim, convencido de que precisa achar Beta. Certa noite ouve os latidos de Beta, embora não tenha certeza se não é alucinação, sai para procurá-la e acaba encontrando a cadela amarrada no jardim de um bar, famoso por vender caipirinha no verão. Corre para soltá-la, mas passa a ser agredido por várias pessoas e é levado para a praia, episódio semelhante ao que aconteceu com seu avô, conforme lhe foi narrado por Santina.

Mesmo machucado e com a barba ensopada de sangue, o protagonista volta para o local onde Beta está amarrada para tentar soltá-la. Reconhece que o nativo que prendeu a cadela é o mesmo que era interessado em Dália, uma das moças com quem ele se envolveu. Desafia o nativo para a briga e só para de bater quando reconhece a voz de Dália. Enfim, consegue recuperar Beta. Todos na cidade passam a comentar sobre a sua briga, dizendo que o rapaz é o neto do Gaudério e, por isso, tão valente. Sobre o avô, o protagonista decide não

falar mais, justifica aos que lhe perguntam que não o encontrou de verdade, que foi apenas um delírio de febre.

Já no último capítulo, uma antiga namorada, chamada Viviane, agora casada com seu irmão, vem visitá-lo, revelando que está grávida e o convida para ser padrinho da criança. Ele diz que não aceita e que já sabia que isso ia acontecer: neste momento mostra à Viviane um papel que escreveu anos atrás narrando justamente esse episódio. E esse não é o único episódio que o personagem prevê na história: o faz também a respeito da mulher com quem se casa posteriormente e que encontrou em um bordel, enquanto buscava por seu avô.

Viviane vai embora, dizendo que não vai mais voltar, mas que talvez um dia o sobrinho venha lhe procurar para conhecê-lo. É por esse final que se pode entender o início da história. As duas páginas introdutórias possibilitam a interpretação de que é o sobrinho quem escreve as linhas iniciais da trama e fala da morte do tio, que só conheceu por foto. Morte essa que aconteceu por ocasião do salvamento de uma banhista, mas o corpo do tio nunca foi encontrado.

O tópico que iniciamos, trazendo um resumo sobre a obra *Barba Ensopada de Sangue*, nos auxilia na compreensão da relação entre a obra e a crítica escrita por Luís Augusto Fischer.

3.2 “Barba ensopada de sangue”: o texto

O texto “Barba ensopada de sangue”, escrito por Luís Augusto Fischer e publicado na edição de 23 de março de 2013 do caderno Cultura, do jornal Zero Hora, faz referência à obra de Daniel Galera. O referido texto aparece publicado na contracapa do caderno na coluna “Pesqueiro” que, conforme enunciamos no primeiro capítulo, é publicada mensalmente.

O texto é acompanhado de uma ilustração, para nós uma figura abstrata, metade homem, metade peixe. Figura colorida e composta de traços que remetem a muitas filiações de memória. Cabeça em formato de casa, da qual brota, em nossa interpretação, uma espécie de fumaça colorida, ou talvez as linhas tracejadas de uma estrada. Optamos pela segunda interpretação, que nos leva a compreender que as linhas não têm fim, dão ideia de continuidade, como se remetessem a uma profecia sobre a própria produção de Daniel Galera: não começou com *Barba Ensopada de Sangue* e não vai acabar aí.

No texto, Fischer ressalta que esse é o romance que estabelece Galera como um escritor maduro e confirma a profecia de que o jovem é um grande escritor. O livro, lançado em 2012 pela Companhia das Letras, é caracterizado pelo crítico como um romance

imperdível e que consegue impor força dramática ao longo de suas páginas, gerando um interessante estado de tensão nos leitores. Antes de tratar sobre a obra, Fischer destaca que Galera é aposta de vários *rankings* que trazem as promessas da literatura, tanto no Brasil quanto na América Latina, além de ser o mais jovem escritor a representar o Brasil na Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha.

Ao tratar sobre a obra, o crítico literário ressalta a capacidade descritiva do texto e cita exemplos de como ela aparece. Além disso, outro ponto que Luís Augusto Fischer destaca é que a narrativa é fortemente masculina e somente o romance *Cordilheira*, por ser protagonizado e narrado por uma mulher, não o convenceu.

Posteriormente, Fischer traça um desenho geral do enredo, justificando que a visão panorâmica vem no sentido de não estragar a surpresa da leitura integral de *Barba Ensopada de Sangue*. O crítico compara a narrativa de Galera a do escritor norte-americano Cormac McCarthy, justificando que ambos possuem grande força descritiva, com textos densos, secos, com homens que se arriscam em ações honradas, em cenários interioranos e silenciosos, e que por prestarem atenção ao amadurecimento dos personagens conferem ao relato um caráter de aprendizado.

Entretanto, apesar dos muitos acertos, Fischer aponta que existem dois momentos-chave em que o romance destoa do conjunto, sendo um deles o próprio final. Ao tratar dos pontos fracos da obra, Fischer promove um jogo de sentido entre a palavra maduro e imaturidade. Além disso, o adjetivo maduro é utilizado ora para falar do autor, ora para falar da obra e da linguagem.

Quanto ao local de produção do texto temos a mídia, mais especificamente a mídia impressa, inserida “[...] na nossa sociedade atual do capitalismo, hierarquicamente estruturada e onde são estabelecidas relações também hierárquicas” (PIMENTEL, 2005, p. 92). Ancorados em Orlandi (1996, p. 16) compreendemos que a mídia: “é um lugar de interpretação e que funciona pelo ‘ibope’, que se rege pelo predomínio da audiência”.

Abordando as condições de produção de um texto jornalístico, Carmagnani (2010) reitera que são textos que passam por diversas etapas e pessoas antes de sua publicação, tais como redator, editor e diagramador, entre outros. O jornal, como objeto de consumo, está situado num contexto específico e com leituras de mundo que são feitas a partir da perspectiva de quem escreve, considerando o momento histórico do texto, o veículo para o qual o jornalista escreve e o público para o qual se imagina estar falando. Nessa perspectiva “[...] a imprensa apresenta-se, hoje como uma fonte inesgotável de sentidos institucionalizados que

não podem passar despercebidos pela escola e pelos profissionais voltados para o estudo da linguagem” (CARMAGNANI, 2010, p. 131-132).

Considerando que a invenção da imprensa não foi apenas técnica, Orlandi (2001) propõe que, a partir dela, iniciou-se uma nova relação com o texto. Ao tratar sobre a diferença entre a materialidade de um texto produzido no computador e um texto escrito à mão, Orlandi (1996) interpreta que a mídia produz um efeito de multiplicação dos meios, da mesma forma que a informatização.

Ao mesmo tempo em que promove a multiplicação dos meios, a mídia também promove a homogeneização do mesmo, produzindo, de certa forma, o esvaziamento através da estabilização dos percursos. Outra característica do discurso midiático, segundo a autora, seria o apagamento do discurso político que passa a deslizar para o discurso empresarial, por exemplo. “Nesse sentido, se se pode dizer que a mídia é lugar de interpretação, ela rege a interpretação para imobilizá-la” (ORLANDI, 1996, p. 16).

No espaço midiático em que está inserida a coluna “Pesqueiro”, Fischer ocupa o lugar social de crítico literário. Na relação crítico/leitor, o crítico é quem assume, em termos de hierarquia, um lugar superior, de mediador ou como o crítico mesmo denomina: *pesqueiro*.

O *pesqueiro* é o lugar onde se pesca; lugar para pescadores; lugar para encontrar certo alimento; lugar que requer uma certa paciência, longe da velocidade geral da vida; lugar mais ou menos afastado da rotina. Um *pesqueiro*, **metaforicamente falando**, é qualquer bom livro: ali, o leitor interessado vai mergulhar o anzol de sua inteligência e de sua sensibilidade, em busca do alimento sutil de que necessita (LUÍS AUGUSTO FISCHER, grifo nosso)⁹.

Destacamos que a concepção de metáfora adotada por Luís Augusto Fischer, na descrição da coluna *Pesqueiro*, está associada à concepção literária, como figura de linguagem. Também entendemos que como “*pescador*”, o sujeito-crítico literário coloca em funcionamento a sua posição-sujeito mediador do “consumo cultural” de seus leitores, alimentando-os através da pesca que ele mesmo realiza na leitura de “bons livros”. Ao conceber a cultura como objeto de consumo, e circulando no espaço midiático, compreendemos que o discurso é constituído pela FD capitalista e funciona pela lógica do Mercado. “O lugar por excelência de circulação dos enunciados do Mercado, o seu grande Texto, que não tem um lugar único, mas que está disperso e onipresente, seria a mídia” (PAYER, 2005, p. 18). Payer (2005) propõe compreender a mídia como o texto fundamental do Mercado, que constitui o sujeito na sociedade contemporânea, da mesma forma que o texto

⁹ Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC.blog.BlogDataServer.getPerfil&pg=1&template=3955.dwt§ion=Blogs&blog=77&tipo=1&coldir=1&topo=4254.dwt&uf=2&local=18&espname=itapemafmsc>. Acesso em: 8 ago. 2014.

bíblico era a base para a constituição do sujeito frente à Instituição Religiosa na Idade Média e que o texto jurídico, na forma da Constituição e das Leis, constituiu o sujeito frente ao Estado na Modernidade.

Segundo Payer (2005), o contexto dessa nova forma de constituição do sujeito é perpassado pela necessidade de conhecer e dominar múltiplas linguagens, “[...] essa tal imagem de domínio destes elementos, de impressionar os interlocutores e de convencê-los através da produção de evidência de sentidos” (PAYER, 2005, p. 12). O conhecimento e o domínio das múltiplas linguagens funciona como uma forma de garantir sucesso ao sujeito. De acordo com Payer (2005) é justamente o “sucesso” o enunciado “todo-poderoso do Mercado”, o lugar máximo de interpelação dos sujeitos e esse enunciado circula de diversos modos, mas especialmente através da mídia.

A mediação do consumo cultural dos leitores, através da seleção de “bons livros” para alimentar culturalmente o leitor é, para nós, uma das formas de garantir o sucesso da leitura, tentativa de evitar a decepção do sujeito frente a um livro. E mais: se a leitura foi considerada pelo crítico como proveitosa, o leitor pode ficar tranquilo de que “não vai perder tempo”.

De acordo com Orlandi (1989), os mediadores constituem vozes autorizadas para administrar a produção de sentidos e assim controlar a distribuição de conhecimentos. Pela mediação determinam-se quais sentidos podem ser conhecidos e quais devem permanecer silenciados, contribuindo para a formação dos efeitos de evidência. Nas palavras de Orlandi (1989, p. 43-44); “[...] essas vozes se representam em lugares sociais de legitimação e fixação dos sentidos e desempenham um papel decisivo na institucionalização da linguagem: a produção do sentimento de unicidade”.

Com Orlandi (1989), consideramos que a mediação é importante ferramenta na conformação dos sentidos, atuando na produção da unicidade e cristalizando modos de dizer. Compreendemos que o texto crítico literário, enquanto processo de mediação cultural, é sustentado tanto no esquecimento nº 1, em que o sujeito tem a ilusão de ser origem do que diz, quanto o esquecimento nº 2, em que o sujeito tem a ilusão da transparência do pensamento (PÊCHEUX, 1995).

Neste capítulo, em que nos dedicamos às condições de produção do texto “Barba Ensopada de Sangue”, passamos a discutir cuidadosamente essa noção, partindo do contexto da enunciação, para, posteriormente tratarmos da remissão a outros discursos, da experimentação da posição do ouvinte e, por fim, das formações imaginárias que compreendemos estar funcionando na crítica através do “maduro”.

3.3 As condições de produção do objeto discursivo de estudo

As circunstâncias da enunciação do texto “Barba Ensopada de Sangue”, conforme já enunciamos, incluem tanto os sujeitos e a situação quanto o contexto-histórico da enunciação (ORLANDI, 1986), elementos que, na prática não se separam e que constituem as condições de produção do discurso. Observando a forma de organização do *Cultura* em relação ao ZH, percebemos que, apesar de anexado dentro do jornal, o caderno segue uma numeração própria com páginas que vão de 1 a 8.

Para nós, ao receber uma numeração à parte, o caderno funciona pelo imaginário de uma unidade completa e independente do jornal. Para a AD, a ilusão de completude é instaurada pela ideologia e, pelo efeito de completude, a evidência é produzida e os sentidos institucionalizados passam a ser admitidos por todos como naturais (ORLANDI, 1996).

Ao refletir sobre a incompletude, Orlandi (1996, p. 13) define que ela não é pensada em relação a algo inteiro, mas como algo que não se fecha. A incompletude está sempre presente porque os sentidos não são fechados, ao contrário, estão sempre em curso “[...] não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado. Ao contrário, é por esta abertura que há determinação. O lugar mesmo do movimento é o lugar do trabalho da estabilização e vice-versa”.

Atentamos também para o fato de que a diagramação do *Cultura* é diferenciada do restante do jornal e, geralmente, é incluído o nome do diagramador como se pode ver na figura abaixo.

Figura 1: “Diagramação: Norton Voloski”.



Fonte: Caderno Cultura, ZH.

Lembramos que para a AD os sujeitos e os sentidos são constituídos e atravessados pelo inconsciente e pela ideologia, sendo que a ideologia não faz referência às ideias. A realização da ideologia se dá através de práticas. É pela realização da ideologia que se fornecem as evidências para a vinculação dos sujeitos em determinadas posições. De acordo com Pêcheux (1995):

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados (Pêcheux 1995, p. 160, grifos do autor).

Com Orlandi (2003b) compreendemos que os sujeitos são posições que derivam de relações ideológicas e que não são indiferentes à história. Ainda de acordo com Orlandi (2012a) o sujeito ocupa várias posições no discurso e essas posições ocupadas pelo sujeito, correspondem às distintas formações discursivas em que ele se inscreve. Dessa maneira, a posição “[...] é um lugar, no imaginário, constituído pelo confronto do simbólico com o político” (ORLANDI, 2001, p. 81). Estamos considerando o político como a: “[...] divisão inexorável do sentido, cuja direção tem a ver com as injunções que derivam da forma da sociedade tomada na história de um mundo que funciona, entre outras coisas, pela significação” (ORLANDI, 2001, p. 110). No lugar social de diagramador, por exemplo, o sujeito torna-se responsável pela disposição do texto na página, pela escolha das cores e das ilustrações. Como efeito da estrutura social do capitalismo, o sujeito-diagramador é livre pelas

escolhas que faz em relação à disposição do texto, mas também é responsável por promover o primeiro contato que o leitor tem com a página, devendo atraí-lo.

Ainda em relação às posições-sujeito, os 42 textos de nosso arquivo possibilitam empreender que o *Cultura* conta com a colaboração, principalmente, de colunistas ligados a instituições de Ensino Superior, principalmente à UFRGS, como é o caso de Celso Loureiro Chaves e o próprio Luís Augusto Fischer, que atua como professor-adjunto de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UFRGS, desde 1984.

Esporadicamente são publicados textos de professores universitários e estudantes de pós-graduação, de universidades gaúchas, especialmente UFRGS e PUCRS, sediadas na capital. É importante destacar que enquanto instituição regulada por formações imaginárias, a universidade organiza-se hierarquicamente. Em relação às posições de professor e aluno, por exemplo, em termos de hierarquia, o professor é quem ocupa um lugar social superior que o autoriza a exercer autoridade sobre os alunos. Autoridade esta que lhe é conferida por ser detentor de um conhecimento teórico que o aluno ainda não tem (PIMENTEL, 2005).

E de que forma pode ser interpretada a relação professor/leitor, quando o espaço de circulação de um texto deixa de ser a universidade e passa a ser o jornal? Para nós, o imaginário do professor, como autoridade, como detentor do saber, funciona também nas páginas do jornal. Os professores não se desvinculam da universidade para falar a partir da mídia, pelo contrário, a mídia amplia o espaço de circulação do discurso e ajuda a propagar a imagem dos professores como produtores de um saber especializado.

Ao olhar para o nosso arquivo também percebemos que só há informação sobre o autor quando ele não colabora regularmente com textos. No caso dos colunistas que contribuem regularmente, o jornal limita-se a colocar o nome e a foto, conforme é possível observar nas figuras 2 e 3. Para Orlandi (2012, p. 74) a constituição do sujeito em autor é uma das formas da interpelação do indivíduo em sujeito, sendo que: “O sujeito se constitui como autor ao constituir o texto. O autor é o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. É onde se realiza o seu projeto totalizante”.

Figura 2: “Lugar social especificado”.

Além da alma

O psicanalista que incomodou a psicanálise

O húngaro Sándor Ferenczi, interlocutor de Freud, foi isolado por sua abordagem terapêutica

por
LUIZA MOURA
Psicóloga clínica
e badalada em
Comunicação Social

O ano que se encerrou marcou a passagem de oito décadas da morte do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1873 – 1933). Contemporâneos e amigos, Ferenczi e Freud se corresponderam por 25 anos. Esse neurologista húngaro participou de decisões políticas e questionamentos teóricos que deram origem à psicanálise atual. Segundo as palavras do próprio Freud (1856 – 1939) ao escrever o obituario do colega, “a Hungria, geograficamente tão próxima da Áustria e cientificamente tão distante, produziu um único colaborador: Ferenczi. Mas um colaborador que, por si só, vale por toda uma sociedade”. Ou, ainda segundo Freud, “certos artigos de Ferenczi fazem de todos os analistas seus alunos”.

Ferenczi não foi um dissidente, como Jung, e sim uma presença incômoda na própria história da psicanálise

A importância do ambiente e o risco de desamparo do sujeito dependente são, para Ferenczi, o campo da etiologia das doenças, mas também o campo da possibilidade de ação da psicoterapia. Esse movimento, teórico-clínico e técnico, inevitavelmente, destituiu a importância de alguns dos grandes pilares da psicanálise: “O complexo de Édipo”, “As fantasias sexuais inatas” e “A pulsão de morte”. Nesse contexto, o psicanalista



Fonte: Caderno Cultura, ZH.

Figura 3: “Lugar social não especificado”.

Juarez Fonseca

ANTENA – música para ouvir e dar passagem

Insular, de Humberto Gessinger

A breve canção teve livelo além o primeiro disco solo de Gessinger convidando o ouvinte a acompanhar em reflexões sobre a passagem do tempo, a bobagem de perdemos tempo com desimportâncias, a maturidade. “Alinal quem é a peça? E quem é o jogador?”, questiona o *Milonga do Xaque-Mate*, que já nasce clássica, subtilizada pela guitarra de Frank Solar. “Não há final feliz”, mas “não há razão para desespero”, ensaia *Ídolo Rocker*, e *Canção*, pop perfeito com a sinistra guitarra de Rodrigo Tavares. Feito de ótimas letras e refrões evocativos, *Insular* tem o melhor conjunto de músicas desde os velhos tempos dos *Engleto*. Cito mais três: *Ponte Para o Dia*, parceria e voz de Bebeto Alves, ar do modo caipira com a voz de Níco Nicolavewsky; e a poderosa *Receita*, típico *Bê gaúcho* em parceria com Duca Lamelas e a presença clássica de voz e acurrido de Luc Carlos Borges. Outros convidados de respeito se espalham pelo CD. Nota 10! (Stereophonica)

Pianos, parcerias e descobertas

Dois grandes pianistas brasileiros, centrados em São Paulo, estão à frente de dois dos melhores discos lançados este ano, ambos compartilhados com músicos de outro país: *André Mehmani* e *Maria Laginha ao Vivo no Auditório Ibirapuera* e *Al Qantara – Caminhos de Ida e Volta*, de Benjamin Taubkin e o Imouran Trio, do Marrocos. O encontro de Mehmani e o português Laginha é daqueles momentos de confluência da inspiração com a genialidade. “Há correntes de músicos que gostam de compartilhar muito a música, jazz é jazz, clássica é clássica, popular é popular”, diz Laginha. “As paredes estão completamente jogadas no chão; nós deixamos que a contaminação mais, com dimas que vão do reflexivo e denso ao lírico e lúdico. Para se degustar aos poucos. Já o álbum *Al Qantara* (em português, *A Ponte*) resulta de uma combinação inesperada. Convidado para tocar em um festival no Marrocos, em 2009, Benjamin Taubkin sugeriu um concerto reunindo músicos dos dois países. O sucesso foi tanto, a “química”, no palco e fora do palco, tão gratificante, que o pianista propôs a vinda ao Brasil do Imouran Trio, para shows e a gravação deste disco – que transcende reservas culturais e geopolíticas. Quando músicos brasileiros têm oportunidade de gravar com marroquinos? Quando um artista judeu, como Benjamin, teria tanta sintonia com artistas árabes? Daí brota uma música de altas esteras e perfeita integração

Etnopp, de Sandro Souza e Douglas Guitjrah

Integrantes da Orquestra Unisinos, o violonista Sandro e o percussionista Guitjrah, também trilham os caminhos da música popular. Sandro tem ligações com o folclore do Litoral Norte do RS, participou de festivais pelo Brasil e é um cantorista competente. Nota 10! (Stereophonica)

Fonte: Caderno Cultura, ZH.

Em relação ao lugar social do qual fala o sujeito da figura 2, compreendemos que os lugares de psicóloga clínica e bacharel em comunicação social colocam em funcionamento as formações imaginárias, que correspondem à imagem social que se constrói desses lugares.

Discursivamente, ao enunciar do lugar social de psicóloga, Luiza Moura é reconhecida socialmente como autoridade ao tratar sobre um psicanalista, ao contrário do que aconteceria, por exemplo, se o texto sobre psicanálise tivesse sido escrito por um porteiro. Para nós essa é uma questão de FD compartilhada e, por isso, autorizada. Tanto que o lugar social de psicóloga vem antes do de bacharel em comunicação social.

Já na figura 3 o lugar social do colunista não é especificado. Analiticamente, compreendemos que, pelo fato de contribuir em uma coluna fixa, o efeito de pré-construído esteja em funcionamento, retornando a um já-dito, de forma que os leitores do *Cultura* já saibam que Juarez Fonseca é crítico de música. Os fatos por nós analisados neste tópico permitem empreender que o *Cultura* é construído para os “bons sujeitos”, a partir do que concebe Pêcheux (1995). Compreendemos que os “bons sujeitos” são os leitores do caderno, que acompanham as suas edições, e que por acompanharem regularmente, já têm as informações necessárias para saber, por exemplo, o lugar social ocupado pelos sujeitos que mantêm as colunas.

3.4 Na linha do “Pesqueiro”

Após a leitura dos 42 textos que compõe o nosso arquivo, identificamos que vários temas são desenvolvidos por Fischer, tais como: críticas ao Enem, política, cultura, a classe média, o leitor, a defesa de certo ensino de literatura, o tradicionalismo e até mesmo cidades como Brasília e Porto Alegre.

Na abordagem de autores e obras, é comum que o crítico trate acerca de mais de uma obra ou autor em um mesmo texto. Contabilizamos 19 textos que versam sobre obras e autores, sendo que, desse conjunto, em 13 textos o crítico comenta sobre mais de uma obra ou autor.

Os textos que compõe o nosso arquivo circularam no “Pesqueiro”, nas datas e com os títulos que podem ser observados no quadro abaixo:

Quadro 1: “Textos da coluna ‘Pesqueiro’ - 2010 a 2013”

09-01-2010	Brasília, aquela ilha distante
13-02-2010	Seis teses sobre crítica e jornalismo cultural
13-03-2010	A política na cultura
10-04-2010	O Rio de Janeiro, aquela província
08-05-2010	O Brasil Provinciano
12-06-2010	Voluntária suspensão da descrença
10-07-2010	Fantasma setentistas
14-08-2010	O separatismo deles
11-09-2010	A tradição contra o presente degradado
06-11-2010	Campanha
04-12-2010	O leitor comum
29-01-2011	Sobre músicos e escritores
26-02-2011	O menino e o mar
26-03-2011	Caldeira fervendo
30-04-2011	Augusto Meyer e o patrimônio
04-06-2011	A polêmica do ensino do português
25-06-2011	Tudo é preza
30-07-2011	A utopia da calça desbotada
27-08-2011	Cinco legalidades
24-09-2011	O leitor, esse desconhecido
29-10-2011	O Enem e a centralização excessiva
26-11-2011	Autoficção, autobiografia, autoexposição
24-12-2011	Centenários
28-01-2012	Outra missa modernista
25-02-2012	Pavarotti na Restinga
31-03-2012	Porto Alegre
28-04-2012	Ensinar literatura
26-05-2012	O preto e o cabeludo
30-06-2012	Homo fictus
04-08-2012	Porta aberta para o infinito
25-08-2012	Algumas crenças
29-09-2012	Nós, os gaúchos
23-03-2013	Barba ensopada de sangue
20-04-2013	Outras do Aníbal
18-05-2013	Três revelações
22-06-2013	Muitas classes médias
27-07-2013	A voz das ruas
17-08-2013	A cidade e a indiferença
21-09-2013	Tradição inventada
19-10-2013	Mas que história é essa?
23-11-2013	Simão Lopes Neto por tudo
21-12-2013	Primazias

Quanto ao “maduro”, marca linguística em que nos concentramos para compreender a maneira como são produzidos efeitos metafóricos da ordem do interdiscurso, nos textos que abordam obras e autores, identificamos que o mesmo é citado em oito textos, são eles: “Voluntária suspensão da descrença”, “Tudo é preza”, “Caldeira fervendo”, “O preto e o cabeludo”, “Porta aberta para o infinito”, “Sobre músicos e escritores” e “Barba ensopada de sangue”. O enunciado é utilizado também no texto “Ensinar literatura”, caso em que não são abordados autores ou obras específicas e sim o ensino da literatura de um modo geral. Passamos a descrever e mostrar como o “maduro” se marca no fio discursivo desses textos para compreendermos o seu funcionamento.

Em “Voluntária suspensão da descrença”, publicado na edição do “Pesqueiro” de 12 de junho de 2010, Fischer reflete sobre a frase “voluntária suspensão da descrença”, proferida pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge e que, para o crítico, contém uma verdadeira teoria da arte, já que o poeta percebeu que o leitor precisa estar disposto ao encontro estético e ser pensado no centro da literatura e não na periferia. Nesse texto, a marca linguística é utilizada em duas ocasiões, conforme podemos visualizar nas SDs:

SD3: Analogia com escritor brasileiro é ruim de fazer, porque Coleridge, vivendo em inglês, e numa civilização letrada madura, é de uma geração intermediária entre os poetas de Minas, como Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), e os poetas românticos, como Gonçalves Dias (1823-1864) (grifo nosso).

SD4: Entre as realizações maduras da arte entre nós, se destaca a obra do Vitor Ramil. Não é de agora, mas de 30 anos, por incrível que pareça, que ele acertou a mão (grifo nosso).

Na SD4, Fischer passa a abordar a produção de Vitor Ramil, desde o seu segundo disco, lançado em 1984, para chegar à nova produção: “délibáb”. Por fim, o crítico sugere que, se o leitor quiser saber o significado da palavra que dá nome ao novo disco de Vitor Ramil, que vá ao Theatro São Pedro no fim de semana, ouça o CD ou visite o site do artista.

No texto “Tudo é preza”, publicado em 25 de junho de 2011, Fischer conta que foi procurado pelo band-leader da banda gaúcha Bidê ou Balde para, como autor do *Dicionário de Porto-Alegres*, escrever uma definição sobre a gíria “preza”, muito utilizada em Porto

Alegre. A preocupação em definir o termo ocorre porque, quando o disco chegasse a São Paulo, a palavra não seria entendida. Após citar a letra da música e a definição que elaborou ao termo “preza”, o crítico delinea algumas das principais obras escritas por gaúchos que também são cantores. É no contexto dessa abordagem que emerge o “maduro”:

SD5: Humberto Gessinger apresentou, em menos de um ano, dois belos livros, mesclas maduras de memória e ensaio, e edições caprichadas pela editora Belas Letras (*Pra Ser Sincero* e *Mapas do Acaso*) (grifo nosso).

No texto “Caldeira fervendo”, de 26 de março de 2011, Fischer parte do novo livro de Jorge Caldeira, *História do Brasil com Empreendedores*. Para o crítico, a obra mostra o lugar dos empreendedores na construção do Brasil, criando com isso, vários e relevantes problemas sobre a construção do país. No referido texto, identificamos o “maduro” no trecho que segue:

SD6: A pergunta é minha, não de Caldeira; e a minha resposta é: à burguesia moderna, mas também à esquerda, porque ambas, com suas evidentes diferenças, queriam unanimemente progresso, urbanização, indústria, cidade moderna, proletariado maduro – quer dizer, queriam a São Paulo que construíram e que aí está, que deve muito pouco à dupla latifúndio + escravidão (grifo nosso).

No texto de 26 de maio de 2012, “O preto e o cabeludo”, o “Pesqueiro” discute sobre o novo livro de Roberto Schwarz, *Martinha versus Lucrecia*, no qual Schwarz dedica um capítulo da obra para fazer um ensaio sobre a obra *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso. No texto, o “maduro” emerge na descrição do contexto histórico que marcou o ano de nascimento de Roberto Schwarz (1938) e Caetano Veloso (1942):

SD7: [...] a Bossa Nova de 58, a obra madura de Guimarães Rosa, o Concretismo, a construção de Brasília, o Cinema Novo, o teatro de esquerda. Em matéria de porroca histórica, não é pouca coisa (grifo nosso).

Ao defender o ensino da literatura, no texto “Ensinar literatura”, da edição de 28 de abril de 2012, Fischer sustenta argumentos como: a literatura dá acesso a um patrimônio coletivo de grande valor, dá a conhecer uma imensa variedade de textos e é um dos caminhos para o desenvolvimento da imaginação. A marca linguística “maduro” se faz presente no texto como argumento contrário aos seguintes fatos: escolas estarem retirando a literatura de sua grade, o Enem ter rebaixado a literatura como coadjuvante e o recente concurso público para professores estaduais do RS, em que formados em Letras, não precisaram responder a nenhuma questão de literatura:

SD8: Isso ocorre na mesma hora em que florescem variados modelos e estratégias de leitura, em criativas oficinas, círculos de leitores, festas de festivais, configurando todo um contexto de ensino livre, não escolar – e na mesma hora em que o mercado do livro experimenta um estágio de amadurecimento inédito no país (grifo nosso).

“Qualquer telefonema é uma porta aberta para o infinito”, o título da coluna “Pesqueiro” de 4 de agosto de 2012, deriva desta frase de Nelson Rodrigues e, no texto, Fischer aborda a recente edição de *Os 25 Poemas da Triste Alegria*, de Carlos Drummond de Andrade, que recebeu pelo correio. Nesse texto, são três as ocasiões em que o “maduro” é citado:

SD9: Esse azedume era do poeta já bem mais maduro, em 1937, portanto depois do estrondoso sucesso que tivera em 1928, com a publicação do proverbial poema *No Meio do Caminho* em revista vanguardista de São Paulo, ou desde 1930, com a publicação de seu primeiro livro conhecido, *Alguma Poesia* (grifo nosso).

SD10: Mas nada da ousadia e da insubordinação de que está cheia a fase madura de Drummond (grifo nosso).

SD11: Mas teve tempo, já na maturidade, em 1954, de publicar um delicioso, bem escrito, sensível livro de memórias, *As Amargas, Não...* (mais uma vez, reticências desde o título) (grifo nosso).

Já no texto “Sobre músicos e escritores”, publicado em 29 de janeiro de 2011, o “maduro” se marca no fio discursivo em duas ocasiões. No texto, conforme já abordamos no 1º capítulo como SD1 e trazemos novamente para análise, Fischer parte da edição brasileira do ensaio de Humberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, em que um capítulo inteiro foi suprimido sem nenhuma explicação. Depois, o crítico passa a aproximar músicos e escritores, argumentando que ambos os ofícios tendem a ser praticados mais para a satisfação de desejos pessoais do que pensando em retorno financeiro.

SD12: O músico amador era jovem, estudante colegial quase sempre, e no mais das vezes não acalentava sonhos de fazer apresentações públicas para além do círculo familiar ou paroquial; o escritor amador de hoje tende a ser um sujeito mais maduro, com profissão definida em outro campo que não a escrita, e muitas vezes sonha com um livro solo, e por certo entra em concursos inéditos, faz um blogue, escreve colaborações para algum jornal ou revista, quer dizer, vai em busca de público externo ao circuito familiar para seu texto (grifo nosso).

SD1: Já na literatura a coisa funciona de modo oposto: é raríssimo o caso de um grande escritor aparecer antes dos 20 e mesmo dos 30, sendo comum o caso contrário, de um escritor amadurecer de fato por volta dos 40 (Machado de Assis e Guimarães Rosa, ou José Saramago, caso mais radical ainda, que estourou com quase 60 anos). Vá lá: poeta é mais típico que floresça jovem (Rimbaud, caso extremo, ou Drummond, por exemplo). Mas poeta é parente do músico mesmo (grifo nosso).

Até aqui, empreendemos que a marca linguística “maduro” foi citada 11 vezes em nosso arquivo, associada às civilizações letradas, à obra de Vitor Ramil, ao proletariado, à obra de Guimarães Rosa, aos textos de Carlos Drummond de Andrade (a partir de 1937, mas, principalmente em 1954), aos escritores amadores com profissão definida. Consideramos que os deslizamentos da marca linguística “maduro” produzem efeitos de sentido importantes em cada uma das ocorrências apresentadas, porém, neste trabalho, não é nosso objetivo analisar essas ocorrências, e sim compreender o funcionamento linguístico da referida marca linguística, marcada no intradiscorso, no texto “Barba ensopada de sangue”.

Para nós, “Barba ensopada de sangue” possibilita outras maneiras de se pensar a marca linguística que, apesar de dialogar com as demais ocorrências, inaugura uma nova forma de circulação para o enunciado. Ao contrário de usos em que a ilusão da linearidade do dizer funciona plenamente, em “Barba ensopada de sangue”, as transferências de sentido figuram em torno da marca linguística e tornam-se constitutivas do sentido. Em “Barba ensopada de sangue”, observamos que “maduro” é o texto, o autor e também a linguagem.

A primeira vez que o adjetivo “maduro” aparece na crítica intitulada “Barba Ensopada de Sangue” é na linha de apoio, com letras em tamanho inferior apenas ao título, mas destacadas pela cor azul. Ressaltamos que a cor da fonte é diferente somente na referida linha de apoio. Nesse caso, o “maduro” aparece conforme ilustramos na sequência discursiva que segue:

SD13: “Por que o quarto romance de Daniel Galera o estabelece como um autor maduro”.

Na sequência do texto, compreendemos que o deslizamento de sentidos já se faz presente, e mais: o sujeito-crítico literário parece perceber esse deslizamento e explica o porquê de estar classificando o sujeito-escritor como “maduro”. Nesse caso, a marca linguística funciona pelo efeito de pré-construído, proposto por Henry, e que segundo Pêcheux (1995), serve para designar algo que faz referência a uma construção anterior e “[...] constitui uma espécie de *retorno do saber no pensamento*” (PÊCHEUX, 1995, p. 111, grifos do autor).

SD14: “Daniel Galera é um grande escritor. Jovem ainda, já grande”.

Pela marca “Jovem ainda, já grande”, inscrita na SD14, compreendemos que, no caso específico de Daniel Galera funciona o efeito de evidência de que o talento prevalece sobre a idade e, por isso, o escritor, que é estabelecido como “maduro” por sua obra, pode figurar ao lado de outros “maduros”. A regularidade do adjetivo, sendo atribuído a escritores de idade mais avançada, retorna ao espaço do dizer da SD1.

Discursivamente compreendemos que o deslizamento de sentidos ocorre na crítica sobre *Barba Ensopada de Sangue*, porque o adjetivo “maduro” passa a ser utilizado de forma distinta do que é regular no discurso do sujeito-crítico literário. O que foi pré-construído é que os escritores amadurecem por volta dos 40 anos e Galera, em 2013, tinha 34. Ao mesmo

tempo em que o pré-construído vincula a idade à capacidade de escrever uma obra de qualidade, faz ressoar o discurso capitalista do mercado, onde funciona a evidência de que se algo está “maduro” está pronto para ser consumido. De acordo com Orlandi (2005) o sujeito da contemporaneidade é interpelado pelo capitalismo, sendo constituído como efeito de uma estrutura social bem determinada que o interpela como livre e responsável, mas ao mesmo tempo, subordinado às leis, que determinam seus direitos e deveres.

Além de estar “maduro”, funcionando pelo discurso capitalista do mercado, outros argumentos vão aparecendo no decorrer do texto e colocam outras FDs em circulação. O próprio discurso religioso é retomado no momento em que Fischer inicia a crítica, propondo que se “reúna o pessoal” para confirmar a profecia de que Daniel Galera é um grande escritor, apesar de jovem. Por “profecia” identificamos o retorno ao saber religioso, paráfrases bíblicas como as profecias do antigo testamento sobre a vinda de Jesus Cristo e, posteriormente, as profecias realizadas por Jesus, denominadas como milagres: curando cegos, ressuscitando mortos, multiplicando pães.

Já no início do texto entendemos que há muitos sentidos, de forma que perguntamos: quem seriam essas pessoas que devem ser reunidas para confirmar a profecia de que Galera é um grande escritor? Quem teria profetizado, uma vez que essa seria a hora de se confirmar a profecia?

Interpretamos que as pessoas a serem reunidas seriam os próprios pares de Fischer: os sujeitos-críticos literários. Em relação à confirmação da profecia, compreendemos que o próprio Luís Augusto Fischer poderia ter profetizado que o jovem é um grande escritor, de forma que é o próprio sujeito-crítico que vem confirmar a profecia, por meio do texto. Outra interpretação possível é que o “pessoal” a ser reunido, sejam os leitores, já que, a partir da própria marca linguística “maduro”, uma concepção de público para *Barba Ensopada de Sangue* é desenhada.

Pelo enunciado “profecia” e sua aproximação com a FD religiosa, constituída principalmente pela obediência à lei divina, compreendemos uma estratégia de aproximação com o cotidiano dos leitores. Conforme Nunes (2008, p. 2814): “Esta estratégia (aproximação da temática com o cotidiano) é utilizada com o objetivo de venda de um maior número de exemplares da revista, pois não se deve esquecer de que, entre outros, o principal interesse da mídia é o lucro”. No caso de nosso objeto discursivo de estudo, apesar de o suporte impresso ser o jornal, entendemos que o objetivo é o convencimento dos leitores para desencadear a venda do maior número de exemplares do livro.

Constituído pela FD do capitalismo, o sujeito-crítico literário segue o texto tratando das narrativas que Galera acumula em seu currículo, ressaltando que todas elas foram lançadas pela Editora Companhia das Letras, o que também possibilita gestos de interpretação. A Companhia das Letras é uma das maiores editoras brasileiras, tendo faturado R\$ 70 milhões em 2010, segundo levantamento da Folha de São Paulo¹⁰.

A vinculação das obras de Galera à Companhia das Letras e não a editoras desconhecidas, por exemplo, funcionaria como uma espécie de argumento para sustentar a afirmação de que Galera é um grande escritor. Discursivamente, compreendemos que pela vinculação das obras à editora não é o crítico literário que está dizendo “sozinho” que Galera é um grande escritor, pois uma grande editora já reconheceu o seu trabalho por meio da publicação de suas obras.

Além da vinculação à editora Companhia das Letras, a contracapa de *Barba Ensopada de Sangue* traz os comentários inéditos de Gonçalo M. Tavares, Ricardo Piglia e Francisco Bosco, construindo uma rede parafrástica que produz um lugar de maturidade para o autor.

SD15: “Barba ensopada de sangue é um livro muito forte e Daniel Galera, um escritor admirável – sério, robusto, tranquilo. E este é também um livro assim, desde a primeira página. Como alguém que sai de casa sabendo exatamente para onde quer ir. Vai firme, mas não apressa o passo”. – Gonçalo M. Tavares.

SD16: “Li com muito prazer, capturado pelas tramas abertas e trágicas. Me agradou especialmente o tom musical de prosa e o modo como os diálogos – precisos e rápidos – servem de contraponto à ação. Para a felicidade do leitor, a imagem aterrorizante do título é apenas moldura para um romance lírico e sentimental”. – Ricardo Piglia.

SD17: “A um tempo engenhoso e desprendido, alternando entre o grau zero e o alto grau da escrita, um romance de aventura e mistério

¹⁰<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/13266-penguin-leva-45-da-companhia-das-lettras.shtml> Acesso em: 28 de agosto de 2014.

sobre a tenacidade dos homens, dos animais e da natureza”. – Francisco Bosco.

Destacamos que há um importante efeito de sentido na escolha dos leitores em primeira mão de *Barba Ensopada de Sangue*. Gonçalo M. Tavares, Ricardo Piglia e Francisco Bosco enunciam da posição de leitores, mas isso não os desvincula da posição-sujeito de escritores reconhecidos e, no caso de Gonçalo Tavares e Ricardo Piglia, editados pela Companhia das Letras. A biografia do português Gonçalo Tavares e do portenho Ricardo Piglia pode ser acessada facilmente no site da Companhia das Letras, onde encontramos informações como a origem, local e data de nascimento, principais obras, entre outras informações, conforme segue:

GONÇALO M. TAVARES | Autor | Nasceu em Luanda, em 1970, tendo ido logo a seguir para Portugal. Premiado e elogiado pela crítica, estreou em 2001 com Livro da dança, e vem se firmando como uma das maiores vozes do romance português contemporâneo. De sua autoria, já foram publicados no Brasil O homem ou é tonto ou é mulher, 1, O senhor Valéry, entre outros¹¹.

RICARDO PIGLIA | Autor | Nasceu em Adrogué, na província de Buenos Aires, em 1940. É professor emérito da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Crítico literário e ficcionista, é reconhecido universalmente como um dos maiores nomes da literatura contemporânea¹².

Embora não tenha sido editado pela Companhia das Letras, compreendemos que o brasileiro Francisco Bosco possui um currículo que também o autoriza a enunciar sobre a obra de Daniel Galera:

Francisco Bosco | Poeta, letrista, filósofo e escritor, Francisco Bosco nasceu no Rio de Janeiro, em 1976. Filho do cantor e compositor João Bosco, é doutor em Teoria Literária pela UFRJ. Dentre os seus livros estão Banalogias (2007) e E livre seja este infortúnio (2010). Sua obra mais recente, Alta ajuda (2012), reúne 35 ensaios publicados nos últimos sete anos no jornal O Globo e nas revistas Trip e Cult. Nelas o autor compara seus textos a partidas de futebol de salão e reflete com perspicácia sobre o amor, o sexo, a inveja e a insônia, trazendo um olhar filosófico para temas extraídos do dia-a-dia¹³.

A partir da forma como os escritores são descritos pelas editoras, compreendemos que os três são vozes autorizadas e que fazem muito mais do que emitir sua opinião sobre a obra, são mediadores que indicam como a obra deve ser lida. A construção de um lugar de

¹¹ Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02308>. Acesso em: 22 out. 2014.

¹² Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00895>. Acesso em: 22 out. 2014.

¹³ Disponível em: http://www.travessa.com.br/Francisco_Bosco/autor/eff7e007-4391-4e98-86f9-f0528e7d41b6. Acesso em: 22 out. 2014.

maturidade para o autor, a partir do que é enunciado por Gonçalo M. Tavares, Ricardo Piglia e Francisco Bosco pode ser entendida pelas seguintes redes parafrásticas:

Um lugar de maturidade para o livro segundo Gonçalo M. Tavares:

- (1) É um livro muito forte;
- (2) Daniel Galera é um escritor admirável;
- (3) Galera é sério, robusto, tranquilo;
- (4) Assim como o autor, o livro também é sério, robusto, tranquilo;
- (5) O autor sabe para onde quer ir;
- (6) O autor vai firme;
- (7) O autor não apressa o passo.

Compreendendo que “em todo o dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória” (ORLANDI, 2007, p. 36), e que o sentido é reproduzido a partir de diferentes formulações que retomam aos mesmos espaços do dizer, por paráfrases. Dessa forma, formulamos paráfrases a partir do enunciado por Gonçalo Tavares. Nesse enunciado, empreendemos que a prioridade está em ressaltar qualidades do escritor, que é admirável (2); sério, robusto, tranquilo (3); sabe para onde ir (5); vai firme (6) e não apressa o passo (7). Porém, ao tratar sobre a obra, funciona no fio discursivo o efeito metafórico, já que os sentidos atribuídos ao autor são transferidos para a obra, o que ocorre em (4). Já em (1), compreendemos que a obra, significada como “muito forte”, remete aos sentidos atribuídos ao seu escritor.

Vejamos agora as paráfrases que podem ser construídas a partir do enunciado de Ricardo Piglia:

- (1) A leitura dá prazer;
- (2) A trama captura;
- (3) As tramas são abertas e trágicas;
- (4) O livro tem tom musical de prosa;
- (5) Os diálogos, precisos e rápidos, servem de contraponto à ação;
- (6) A imagem aterrorizante do título é apenas moldura para um romance lírico e sentimental.

Ao contrário do que explicitamos em Gonçalo Tavares, que prioriza o autor, em Ricardo Piglia compreendemos que os argumentos para que se consuma o livro estão baseados na própria história, conforme observamos em (3), (4), (5) e (6). Para nós, há uma relação parafrástica entre os enunciados que tratam da história e o que se enuncia em (1) e (2). Pode-se dizer que a leitura dá prazer (1) e captura (2) em função do que é formulado em (3), (4), (5) e (6).

Por fim, com relação ao enunciado de Francisco Bosco, formulamos as seguintes paráfrases:

- (1) O romance foi escrito em um tempo engenhoso e desprendido;
- (2) O romance alterna entre o grau zero e o alto grau da escrita;
- (3) É um romance de aventura;
- (4) É um romance de mistério;
- (5) É um romance sobre a tenacidade dos homens;
- (6) É um romance sobre a tenacidade dos animais;
- (7) É um romance sobre a tenacidade da natureza.

A partir das paráfrases de Francisco Bosco, observamos que todos os enunciados fazem referência à obra, porém, em (5), (6) e (7) há uma tentativa de estabilizar os sentidos incluindo homens, animais e a natureza em um mesmo plano: a abordagem do romance. Este parece ser um ponto de deriva dos sentidos que o sujeito não pode controlar, já que a tenacidade não funciona da mesma forma nos contextos citados.

Sobre a impossibilidade de conter os sentidos, observamos que as transferências são constantes também no discurso de Luís Augusto Fischer, no que tange ao funcionamento da marca linguística “maduro”. Além do subtítulo, ocasião em que identificamos o “maduro” emergindo pela primeira vez, na segunda ocasião, há uma tentativa de transferir sentidos entre o escritor Daniel Galera e o escritor norte-americano Cormac McCarthy:

SD18: Também já se disse que Galera guarda uma enorme afinidade (para não dizer dívida para) com o escritor norte-americano Cormac McCarthy, autor de romances de grande força descritiva, secos e densos, povoados de homens que arriscam o literal pescoço em ações honradas, em meio a cenários interioranos, vastos, impositivos e silenciosos. McCarthy e Galera prestam muita atenção aos processos de amadurecimento dos personagens, o que confere aos romances um ar muito eficaz de relato de aprendizado (grifo nosso).

Pela SD18 compreendemos que o adjetivo “maduro” é relacionado com “aprendizado”, de forma que o adjetivo não vale só para a obra: ele desliza para Galera e para o personagem da história. Aqui, o sujeito-crítico literário não compreende que Galera tenha aprendido sozinho a escrever, entre outros aspectos, um romance de grande força descritiva. Os sentidos deslizam de afinidade para dívida entre Galera e o escritor norte-americano Cormac McCarthy.

Tomamos o dicionário Aulete¹⁴ como objeto discursivo, considerando assim que ele também é produzido em determinadas condições de produção e determinado ideologicamente (NUNES, 2010), para compreender os sentidos que se tenta estabilizar com relação aos termos “afinidade” e “dívida”.

Quadro 2: “Definição de afinidade”

<p>(a.fi.ni.da.de)</p> <p>sf.</p> <p>1. Semelhança ou conformidade de gostos, sentimentos, pontos de vista [+ com, de, em, entre : Era grande a afinidade entre eles, no gosto, nas opiniões políticas...: afinidade de uma ideia com outra; afinidade nas ideias]</p> <p>2. Simpatia ou entendimento entre pessoas em função dessa semelhança ou conformidade.</p> <p>3. Semelhança de traços ou características inerentes a duas ou mais coisas: Há uma certa afinidade entre a filosofia platônica e a agostiniana.</p> <p>4. Antr. Relação de parentesco que se estabelece a partir do casamento (inclusive aquela entre os membros das famílias dos cônjuges) [P.op. a <i>consanguinidade</i>.]</p> <p>5. Fís-quím. Tendência de duas substâncias a se combinarem; a medida dessa tendência.</p> <p>6. Biol. Proximidade de parentesco entre indivíduos ou espécies taxonômicas.</p> <p>7. Ling. Semelhança de estrutura entre línguas.</p> <p>[F.: Do lat. <i>affinitas, atis</i>.]</p>

¹⁴<http://aulete.uol.com.br>

Quadro 3: “Definição de dívida”

(dí.vi.da)

sf.

1. O que se deve: Tenho uma dívida de mil reais.

2. Obrigação moral, dever [+ (para) com : Tinha uma dívida (para) com o colega que o ajudara.]

3. Situação de não cumprimento de uma promessa, de uma obrigação (inclusive moral), de não pagamento de uma dívida (1): Estou em dívida com você, não fiz o que combinamos, mas vou fazer agora.

[F.: Do lat. *debita*.]

Para nós, o sentido que o sujeito-crítico literário tenta estabilizar é o de que há afinidade entre os dois escritores, afinidade compreendida aqui como semelhança de traços e características na escrita. E mais: o termo dívida passa por uma tentativa de interdição na escrita do próprio crítico. Compreendemos que essa interdição ocorre pela repetição da preposição “para”. E aqui o “para” também desliza do sentido de preposição, passa a significar no sentido verbal de parar, interromper a ação.

Com relação à SD18 compreendemos que é possível também estabelecer uma relação parafrástica com a afirmação do início do texto “Jovem ainda, já grande”. Segundo Pêcheux (1990a), a produção de sentido é “estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a ‘matriz do sentido’” (PÊCHEUX; FUCHS, 1990a, p. 169, grifo dos autores). Dessa forma, um sentido só é concebível materialmente na medida em que se concebe que ele pertence a uma ou outra FD.

E, através dessa relação de sentidos, propomos que a FD do biologismo, exerce papel importante na crítica “Barba Ensopada de Sangue”. Abordando a evolução, a partir da perspectiva da biologia, Charlesworth (2012) explica que a seleção natural, teoria desenvolvida por Darwin e Wallace, é o processo mais importante da mudança evolutiva e, entre os aspectos nos quais os teóricos se basearam, está a capacidade de viver até a maturidade. “Nascem muito mais indivíduos de uma espécie do que são capazes de viver

normalmente até a maturidade e procriar com sucesso, de modo que ocorre uma luta pela existência” (CHARLESWORTH, 2012, p. 15).

Numa relação de paráfrase entre o “amadurecimento”, que significa em relação à idade, no sentido de evolução biológica, conforme compreendemos em nossos recortes, e o que se propõe na teoria da seleção natural, formulamos que a maturidade está relacionada ao sucesso. Sucesso, que no campo biológico está relacionado ao fato de “procriar”, enquanto na literatura está em “escrever uma obra reconhecida”.

No caso de nosso objeto discursivo de estudo, compreendemos que a SD1 funciona como uma espécie de “enunciado inaugural” para o sujeito-crítico literário utilizar o “maduro” como método de classificação de um autor ou uma obra, vinculando o amadurecimento à idade, que funciona como efeito de evidência. Pela SD1 circula a concepção de que escritores amadurecem, de fato, por volta dos 40 anos, este é o trabalho da ideologia, como se o sentido só pudesse ser um. O argumento é fortalecido no texto “Porta aberta para o infinito”, no qual o sujeito-crítico literário trata sobre o “amadurecimento” da obra de Drummond, conforme abordamos na SD11. As SDs 1 e 11 nos ajudam a compreender que é uma regularidade vincular o “amadurecimento” aos anos vividos por um escritor. Sendo que, na SD11, *As amargas, não...*, livro classificado pelo sujeito-crítico como delicioso, bem escrito e sensível, é publicado já na “maturidade” de Drummond, aos 52 anos de idade.

Pelas SDs que mobilizamos até aqui, compreendemos discursivamente que a maturidade de uma obra é emprestada pelo autor, sendo que o passar dos anos parece ser critério decisivo ao amadurecimento e, ao sucesso do consumo para o leitor, na lógica do capitalismo. Mas, em Galera o sentido desliza, torna-se outro, justamente porque é um escritor de 34 anos que escreveu uma obra “madura”. Entendemos que é essa mesma idade que permite que a obra não seja classificada pelo sujeito-crítico literário de uma forma completamente “madura”. Conforme abordado pelo sujeito-crítico literário, já na parte final da crítica sobre *Barba Ensopada de Sangue*, há na obra vestígios de “imaturidade”, conforme a SD2, que trazemos novamente para análise:

SD2: Mas bem: *Barba Ensopada de Sangue* dá mostras da **maturidade** de um romancista, o que não é pouca coisa. Romancista com gosto pelas trajetórias de vida, atento à tradição realista, mas informado das novidades. Se escapa alguma comiseração algo **imatura**, como nesse final, há elementos que atestam **maturidade** rara; para não ir muito longe, eu assinalaria a linguagem (a narração

pratica um português sulino, um porto-alegrês fluente como nunca antes) e a seriedade com que encara a passagem à condição **madura** (não há sofrimento nem morte aleatórios). De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão caras ao mundo do Sul do Brasil e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora (grifos nossos).

Em relação às características atribuídas ao romancista, no primeiro período do enunciado, as seguintes paráfrases podem ser feitas:

- 1) O romancista dá mostras de maturidade;
- 2) O romancista tem gosto pelas trajetórias de vida;
- 3) O romancista é atento à tradição realista;
- 4) O romancista é informado das novidades.

Observamos que a maturidade prevista em (1) está ligada ao que o crítico enuncia em (2), (3) e (4) significando que, para além da idade, receber a classificação de “maduro” implica outros critérios como: ter gosto pelas trajetórias de vida, estar atento à tradição realista e estar informado das novidades. Assim, os sentidos atribuídos ao romancista são tomados pela ilusão de completude do sujeito e dos sentidos. Sentidos atribuídos ao romancista que funcionam como evidências. Evidências produzidas pela ideologia (ORLANDI, 2012).

Segundo Courtine (2009), reforçamos que o intradiscorso corresponde ao fio discursivo dos sujeitos. Pelo intradiscorso funciona a ilusão da linearidade do dizer, de forma que o sujeito acredita que o que diz agora tem relação com o que disse antes e o que ainda vai dizer. Com base nas sequências discursivas que analisamos, compreendemos que o intradiscorso funciona pela metáfora do “maduro”, utilizada pelo sujeito-crítico literário, tanto para falar da obra quanto para falar do autor e do personagem.

Na ilusão de que há linearidade no dizer, autor e obra se confundem no discurso do sujeito-crítico literário e se encontram na classificação de que ambos são maduros, possibilitando as seguintes paráfrases:

- (1) Maduro é Galera;
- (2) Maduro é o romance;

(3) Maduro é o personagem.

Segundo Orlandi (1996) o intradiscurso é do nível da formulação, é o que regula o repetível. Compreendemos em nossas análises que o sentido do adjetivo “maduro” ao ser aplicado ao escritor Daniel Galera torna-se outro, pois ele não teria atingido a idade que o sujeito-crítico literário considera que seja comum que escritores escrevam obras que merecem ser reconhecidas por todos, ou seja, por volta dos 40 anos, conforme analisamos. Sentido que desliza, mas que funciona no discurso do sujeito-crítico como se não deslizesse. Entendemos assim que, intradiscursivamente, foi a obra que fez com que Galera pudesse ser classificado como maduro.

E não apenas a obra *Barba Ensopada de Sangue*, mas o currículo de Galera, comentado pelo sujeito-crítico literário como tendo sido: um dos grandes escritores brasileiros indicado pela revista *Granta*, o escritor é o representante do Brasil na feira do Livro de Frankfurt e a editora que publica as suas obras é a Companhia das Letras. Essa série de argumentos pode ser relacionada ao que diz antes e depois: Galera pode ser considerado um escritor maduro, que escreveu uma obra madura, que trata do processo de amadurecimento de um personagem, sendo autorizado a receber a mesma adjetivação de escritores que escreveram suas obras “maduras”, a partir dos 40 anos de idade, já próximos do final de suas carreiras. E, portanto, seguindo a lógica do capitalismo, a obra de Galera está pronta para ser consumida.

Pelo argumento de que uma boa obra é escrita com o passar dos anos, identificamos o interdiscurso em funcionamento sob o pré-construído da “voz da experiência” ou “voz da sabedoria” que ressoa pelo entendimento de que o conhecimento precisa ser acumulado ao longo dos anos e com as experiências vividas, para que possa servir de exemplo para as gerações mais jovens.

Pela SD2 também entendemos que os adjetivos “maduro” e “imaturado” dividem o espaço de uma mesma frase. Como os sentidos não estão presos às palavras, eles deslizam por efeitos metafóricos (PÊCHEUX, 1995), permitindo a compreensão de que há sempre outro possível na constituição do mesmo (ORLANDI, 2001). Com Orlandi (2001, p. 23) afirmamos que “[...] não há sentido sem esta possibilidade de deslizamento, logo sem interpretação. Isto nos permite colocar a interpretação como constitutiva da língua”. Sentidos que deslizam e que são constitutivos de outros sentidos que o sujeito-crítico literário atribui à obra de Daniel Galera:

- 1) Escapa alguma comiseração algo imatura;
- 2) Há elementos que atestam maturidade rara.

Em (1) entendemos que o adjetivo “imaturado” é empregado pelo sujeito-crítico literário de forma negativa. São os pontos de fraqueza do romance que entram em cena, que “escapam”, na classificação do crítico. Mas, pela AD não atribuímos ao equívoco uma conotação negativa, pelo contrário, entende-se que o equívoco é constitutivo. É pelo equívoco, pela falha, que o sentido irrompe. Nas palavras de Orlandi (2001, p. 25): “O equívoco nos remete ao modo de funcionamento da ideologia: o que está presente por sua ausência necessária. O equívoco é estruturante e não de conteúdo”. Ainda segundo Orlandi (2011, p. 6):

É no lugar em que o simbólico e a história se ligam pelo equívoco, lugar dos deslizamentos de sentidos como efeito metafórico, que se define o trabalho ideológico. Como esse efeito que constitui os sentidos, constitui também os sujeitos, podemos dizer que a metáfora (transferência) está na base de constituição dos sujeitos e dos sentidos.

Nesse sentido, analisamos que os pontos em que o romance “falha”, na classificação do crítico, vem para mostrar justamente que há incompletude dos sujeitos e dos sentidos. Assim, não há uma escrita perfeita, uma história perfeita, um sujeito completo. O que há são sempre outros sentidos possíveis.

Relacionando a marca linguística às suas condições de produção, objetivo que tínhamos para esse capítulo, compreendemos que o “maduro” é em “Barba ensopada de sangue” um modo de ler o texto, o leitor, o jornal e o caderno cultural em que o texto foi publicado. Reforçando que, nas condições de produção, um discurso remete a outro discurso que o constitui como matéria-prima. Por relações parafrásticas, entendemos que a matéria-prima imediata do discurso em análise é o biologismo. Porém, estar “maduro” é muito mais do que uma característica biológica, é uma condição importante para o consumo da obra e do autor, é a adequação ao discurso do mercado e ao seu enunciado do sucesso.

Experimentando a posição de seu leitor, o crítico literário concebe que o “maduro” é um enunciado de fácil compreensão, já que está ligado às experiências de aquisição realizadas diariamente, como ir ao mercado e à fruteira, para comprar uma fruta ou verdura “madura”. Como um modo de ler o jornal e o caderno que publica os seus textos, interpretamos que predomina o discurso do capitalismo, empreendendo que o jornal e o caderno são parafrases aos espaços de comercialização, neste caso, comercialização de obras e autores.

Ressaltamos, porém, que o trabalho do crítico não deve ser generalizado, como se estivesse atuando sempre em função do capitalismo. Entendemos que a sua função vai muito além da escrita de textos que levem os leitores a consumir obras. Através das linhas escritas pelo crítico obras são poetizadas. Para nós, o crítico é, acima de tudo, aquele que assume uma posição reflexiva sobre as obras e encontra metáforas para aproximar às histórias do cotidiano dos leitores.

4 CAPÍTULO 3 – CAPTURANDO SENTIDOS

Ao contrário, não há “fato” ou “evento” histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso (HENRY, 2010, p.47).

Quando se propõe a pescar, o pescador aceita o desafio de se manter atento, calado e confiante de que a isca que escolheu atrairá o peixe. O pescador sabe que, se não puxar a linha na hora certa, terá ficado sem peixe, sem isca e que terá que começar o seu ritual novamente.

Impulsionados por compreender o funcionamento discursivo da marca linguística “maduro”, como pescadores, explicitamos que o “maduro” constitui uma forma de categorização do sujeito, ao assumir a posição de crítico literário, e essa categoria é utilizada para obras literárias que julga terem boa qualidade, por terem sido escritas já na maturidade de seus escritores, ou seja, acima dos 40 anos. Ilusão de completude dos sujeitos e dos sentidos que é atingida pela idade. Evolução biológica dos escritores que é emprestada para as obras, permitindo que funcione a ilusão de que o “maduro” pode ser usado tanto para o escritor quanto para a obra e que os sentidos seriam os mesmos.

Porém, na crítica sobre *Barba Ensopada de Sangue* percebemos que há um deslizamento em relação ao enunciado “maduro”, pois, nesse caso, Daniel Galera escreveu uma obra “madura” tendo pouco mais de 30 anos. Enunciado que desliza, por efeitos metafóricos, em relação ao já-dito. Uma palavra por outra, permitindo a compreensão de que no discurso há movimento de sentidos e não linearidade.

Através da análise das sequências discursivas que empreendemos até aqui, compreendemos também que o discurso do sujeito-crítico literário apoia-se em pré-construídos e que o sujeito funciona como se fosse a origem do que diz e como se o que enuncia só pudesse ser dito da forma como faz.

Destacamos também que o sujeito é interpelado ideologicamente e que assume a posição discursiva de crítico literário para enunciar. Posição essa que carrega o sentido, inclusive na própria descrição que o crítico faz da coluna “Pesqueiro”, de que a função do crítico literário é a de mediar o consumo dos leitores. Com Orlandi (1989), compreendemos que, pela mediação, funciona a tentativa de conformar sentidos, produzir unidade e controlar a distribuição dos conhecimentos. Pela posição discursiva de crítico literário, o “maduro” também funciona no fio discursivo, imbrincado ao capitalismo. Conforme analisamos, o local

de produção e circulação dos textos do “Pesqueiro” é a mídia, que é regida pelo predomínio da audiência, pela lógica do Mercado.

Argumentos como o fato de uma das maiores editoras do Brasil publicar as obras do jovem escritor, o fato de Daniel Galera assinar diversos contratos para tradução em várias línguas e de representar o Brasil em muitas listas (com destaque aos reconhecimentos internacionais), como uma das promessas de escritores brasileiros, sustentam o dizer do crítico, e ajudam a fortalecer o poder do Mercado. Reforçamos que, segundo Payer (2005), o principal enunciado do Mercado é o “sucesso”, que circula de diversos modos, mas, especialmente, através da mídia, que é o lugar máximo de interpelação dos sujeitos contemporâneos.

Compreendemos ainda que os argumentos que tentam conformar os sentidos em torno de um escritor jovem, mas “maduro”, são mais importantes do que a abordagem da obra, que figura de forma secundária na crítica. Ao organizar o texto dessa forma, dando prioridade ao autor, compreendemos que, funciona no discurso do crítico a historicidade do modelo literário de natureza biográfico-psicológica, desenvolvido no século XIX, conforme explicitaremos nas análises que faremos neste capítulo. Por historicidade, entendemos com Orlandi (1990, p. 35) que:

A história está ligada a práticas e não ao tempo em si. Ela se organiza tendo como parâmetro as relações de poder e de sentidos, e não a cronologia: não é o tempo cronológico que organiza a história, mas as relações com o poder (a política). Assim, a relação da análise de discurso com o texto não é extrair o sentido, mas apreender a sua historicidade, o que significa se colocar no interior de uma relação de confronto de sentidos.

Assim, a noção de historicidade que adotamos está relacionada com as práticas discursivas, não discursivas e com a política, sendo que esta não pode ser tratada como algo que está fora da língua, porque “Não é algo que, de fora, determina o discurso, uma vez que é constitutiva dele e afeta a língua” (STÜBE, 2008). Entendendo que a história não é pano de fundo, mas constitutiva na produção de sentidos (NUNES, 2005), propomos, neste capítulo, pela historicidade e pelo funcionamento da metáfora no interdiscurso e no intradiscurso, compreender o funcionamento da marca linguística “maduro” na forma como Fischer organiza o texto “Barba Ensopada de Sangue”, ao iniciar pela abordagem do autor. Outro processo que passamos a explicitar consiste nos sentidos que circulam em torno de um personagem em processo de amadurecimento. Por fim, também buscamos compreender os sentidos da posição-sujeito pesquisador de verbetes, assumida por Luís Augusto Fischer,

quando se coloca como autor do *Dicionário de Porto-Alegre*, e enuncia que a obra de Galera é fluente na língua que se fala em Porto Alegre e que possui uma linguagem “madura”.

4.1 Autor maduro

A forma como Luís Augusto Fischer desenvolve o texto “Barba ensopada de sangue”, abordando inicialmente o escritor para só depois tratar sobre a obra, não ocorre somente na referida crítica. No posfácio para a segunda edição do livro *Assim na Terra*, Fischer também inicia o texto privilegiando aspectos relativos à vida do autor Luiz Sérgio Metz. No referido posfácio, a reflexão de Luís Augusto Fischer inicia em torno da epígrafe do livro, retirada de T. S. Eliot, em *O enterro dos mortos*: “Leio, quase toda a noite, / e no inverno vou ao sul”. Em torno desta epígrafe, Fischer argumenta que jamais se saberá o porquê de Metz ter escolhido esses versos para abrir a sua obra, pois nunca explicou e já não poderá explicar, uma vez que faleceu em 1996. Pelas marcas citadas, compreendemos que, no referido posfácio, o crítico privilegia o contexto tratando dos fatos relativos à biografia do autor.

A partir da abordagem da morte do autor, citada no segundo parágrafo do texto, Fischer passa a descrever fatos sobre a vida de Metz relatando que este não era estreado em livros e nem em textos escritos. Formado em jornalismo, Metz viveu intensamente a juventude na política de esquerda. Estes e outros aspectos relativos à vida do escritor são elencados ao longo do texto. O crítico também cita o momento em que Metz passou a lidar diretamente com cavalos, ao cumprir serviço militar em Alegrete, tendo desenvolvido uma relação de intimidade com o animal, que foi crescendo ao longo do tempo. Na penúltima página, de um total de 13, Fischer adjetiva a obra como uma cavalgada e passa a refletir brevemente sobre aspectos de *Assim na Terra*. A reflexão do crítico literário acontece em dois parágrafos, pois já no fechamento do posfácio, Luís Augusto Fischer passa a se dedicar novamente ao autor e a descrever os últimos meses da vida de Metz.

No arquivo que construímos, composto por 42 textos da coluna “Pesqueiro”, conforme discutimos no segundo capítulo, contabilizamos 19 textos que versavam sobre obras e autores, sendo que, desse conjunto, em 13 textos o crítico comenta sobre mais de uma obra ou autor. Para compreender se há nuances nos textos de Fischer, em partir do autor, para só depois tratar sobre aspectos relativos à obra, passamos a descrever os 6 textos em que o crítico literário privilegia a discussão de uma única obra, sendo “Barba ensopada de sangue” um desses textos.

No texto “A tradição contra o presente degradado”, de 11 de setembro de 2010, Fischer inicia tratando sobre o tradicionalismo, defendendo que ele é uma representação do pensamento crítico de esquerda já que, pelo seu conservadorismo, o tradicionalismo representa uma forma de resistência contra a massificação. Nas palavras do crítico: “contra o nivelamento de tudo e de todos pelo único valor que o mercado reconhece como válido, o dinheiro, contra o quê o pensamento crítico também está. Mas o Tradicionalismo faz apologia ao passado, enquanto a visão crítica vive a elaborar o desenho de uma utopia futura, e nisso são antípodas”. Posteriormente, Fischer explica que as reflexões que propõe neste texto estão relacionadas ao fato de o mês de setembro torná-las atuais, por conta do Acampamento Farroupilha, que se instala em Porto Alegre. Ao abordar características do tradicionalismo, Fischer cita, brevemente, alguns autores que as representam, a ética do duelo, a exemplo de Tabajara Ruas, Sérgio Faraco e Luiz Sérgio “Jacaré” Metz.

Os autores são trazidos somente como exemplo de como as suas obras representam a ética de duelo, que para Fischer, é uma das características que entra em cena com o Acampamento Farroupilha. O fato de muitas pessoas tirarem férias para passar o mês todo no Acampamento Farroupilha, faz com que o crítico lembre-se de algumas passagens do romance Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. A partir desse momento, já na fase final do texto, Fischer passa a discutir sobre a obra, da seguinte forma: “Mineiro, Guimarães Rosa escreveu sobre o mundo do sertão brasileiro, que é também um mundo masculino, patriarcal, guerreiro, a cavalo, em que grupos lutam à morte muitas vezes apenas para preservar ou restaurar o poder discricionário de um chefe político sobre outros, sem qualquer horizonte democrático à vista”.

Depois, o crítico classifica o romance de Guimarães Rosa como sensacional e passa a delinear sobre o personagem-narrador, Riobaldo, e algumas passagens do romance, classificado por Fischer como o melhor romance sobre os gaúchos, jamais escrito, da mesma forma que considera Jorge Luis Borges o melhor ensaísta gaúcho de todos os tempos.

Em “Caldeira fervendo”, texto de 26 de março de 2011, Fischer concentra-se em discutir o autor Jorge Caldeira e, a partir deste, cita algumas das obras que escreveu, sendo que ao livro *Viagem pela História do Brasil* dedica-se a resumir os principais pontos da obra. O crítico inicia o texto da seguinte forma: “Jorge Caldeira é um sujeito que anda mexendo em vespelhos há algum tempo. Historiador, biógrafo de Mauá em célebre livro, pesquisador obstinado, lançou faz pouco um livro que vale muito a pena conhecer: *História do Brasil com Empreendedores* (Editora Mameluco, 2009). Sua trajetória ostenta já alguns títulos fortes na

área da revisão da história do Brasil, como a citada biografia de Mauá, *A Nação Mercantilista* [...]”.

Depois de abordar *Viagem pela História do Brasil*, Fischer retoma a discussão em torno do livro recém-lançado por Caldeira, *História do Brasil com Empreendedores* obra em que, nas palavras do crítico, o autor conta, por seu ângulo, toda a história do Brasil, criando vários e relevantes problemas para a interpretação do país.

O texto “Nós, os gaúchos”, de 29 de setembro de 2012, versa sobre os 20 anos de *Nós, os Gaúchos*, volume de ensaios lançado em 1992 e que culmina com o encerramento de mais um mês de comemorações festivas do tradicionalismo gaúcho. Como um dos organizadores do livro, junto com Sergius Gonzaga, que na época era diretor da Editora da UFRGS, Fischer relata a forma como o livro surgiu e o contexto da época, em que não havia celular nem internet. Dessa forma, os contatos com amigos e conhecidos para a escrita de textos, que refletissem de modo não óbvio sobre o jeito de ser dos gaúchos, eram feitos por telefone.

O crítico descreve a forma como o livro foi organizado, mas não detalha sobre o que a obra trata. *Nós, os Gaúchos*, contou com a colaboração de 58 pessoas, que escreveram 55 textos. Esses textos foram agrupados, por ele e por Sergius, em seções, que obedeciam a afinidades temáticas. Fischer finaliza o texto argumentado que, nesses 20 anos, desde o lançamento de *Nós, os Gaúchos*, a adesão ao Tradicionalismo aumentou, sendo essa uma reação importante contra a *macdonaldização* do mundo.

Datado de 31 de março de 2012, o texto “Porto Alegre”, inicia com o argumento de que raras metrópoles apresentam um sítio urbano tão diversificado quanto Porto Alegre. Tal argumento, assim como detalhes sobre o relevo e outros aspectos geográficos da capital gaúcha, foram retirados de um ensaio sobre a geografia física de Porto Alegre, escrito por Aziz Nacib Ab’Sáber.

Sem citar o título do ensaio, Fischer começa a falar sobre o autor, como o fato de ter falecido recentemente (em 16 de março de 2012), de ter sido um grande professor da USP, as premiações que recebeu, entre outros aspectos sobre a vida do geógrafo. Depois, o crítico trata brevemente (ao longo de seis linhas) sobre a qualidade técnica da descrição que Ab’Sáber fez do sítio urbano de Porto Alegre. Na sequência do texto, a abordagem da obra é interrompida e o crítico passa a relatar a forma como conheceu o texto, tendo encontrado *Três Estudos Rio-grandenses* (é somente nesta parte do texto que o título da obra é trazido) em um sebo de Porto Alegre. Fischer também se declara surpreso ao ler a nota editorial da obra e descobrir que Ab’Sáber deu aulas na UFRGS e ele nunca soube. Já na metade do texto, o crítico passa a detalhar e tecer comentários sobre a obra de Ab’Sáber.

Na edição de 20 de abril de 2013, o texto da coluna “Pesqueiro”, intitulado “Outras do Aníbal”, parte do falecimento de Aníbal Damasceno Ferreira, na semana anterior à publicação da coluna. Nesse texto, Fischer argumenta que é obrigação dos amigos de Aníbal juntar suas histórias e textos para publicar “um dos livros mais importantes da cultura gaúcha de todos os tempos”. A abordagem do crítico parte de aspectos sobre a vida de Aníbal, os principais locais em que trabalhou e a vida intensa que teve no mundo literário e cinematográfico. Depois, o crítico passa a discorrer sobre a maneira como conheceu Aníbal e o fato de almoçarem juntos pelo menos uma vez por semana, desde 1988. O crítico relata que foi do convívio com Aníbal que seu doutorado sobre Nelson Rodrigues teve origem e que dele recebia muitas indicações de leitura.

Foi por meio de uma das indicações de Aníbal que Fischer conheceu o escritor Qorpo Santo e sua obra, datada do século 19, *Ensiqlopédia ou Seis Meses de Uma Enfermidade*. Mais uma vez, é sobre o autor que Fischer tece considerações, atrelando às impressões de Aníbal que julgou encontrar em Qorpo Santo algo que prezava: a singularidade.

O reconhecimento de Qorpo Santo veio do Rio de Janeiro, local em que a obra foi levada ao palco e assistida por Ian Michalski, que classificou o escritor como um gênio do Sul do Brasil, o precursor do Teatro do Absurdo. Depois desse reconhecimento, todos aos que Aníbal havia distribuído peças infrutiferamente no Rio Grande do Sul, passaram a dizer que tinham visto valor estético em Qorpo Santo. Enquanto isso, Aníbal preferiu se reconfortar intimamente porque havia enaltecido alguém que merecia. Fischer finaliza o texto relatando sua insistência em pedir para que Aníbal desse um depoimento relatando o fato, mas ele nunca aceitou.

Por fim, a crítica “Barba Ensopada de Sangue”, de 23 de março de 2013, também é organizada intradiscursivamente, ou seja, no fio discursivo, de forma que primeiro o crítico literário trata sobre o autor Daniel Galera, para, só depois, abordar a narrativa. Conforme explicitamos no capítulo 2, o crítico inicia o texto sugerindo que se reúna “o pessoal para confirmar a profecia” de que Daniel Galera é um grande escritor. Após esse argumento, Fischer passa a elencar os motivos que fazem de Galera um grande escritor como as narrativas que acumula no currículo, os contratos de tradução em várias línguas, o fato de ser o escritor mais jovem a representar o Brasil na Feira do Livro de Frankfurt, entre outros. A obra que dá nome à crítica é citada no primeiro parágrafo do texto, junto com as demais obras escritas por Galera. Nessa passagem, o livro é apresentado como um romance imperdível, pela força dramática que consegue impor. Já no terceiro parágrafo, a discussão sobre o romance é retomada, mas ela se dá a partir da capacidade descritiva de seu autor:

SD19: Já foi saudada sua enorme capacidade descritiva. Exemplo: a certa altura do romance, amigos, jovens (entre eles o protagonista), estão bebendo. Bebendo de ficar bêbado, sabe como é? Aí descreve o narrador: “Estão enrolando as palavras e desistindo de frases no meio do caminho. Escuta com clareza o que pretende dizer dentro da cabeça, mas a boca deforma as palavras na hora de enunciá-las”. Me parece perfeita a nomeação das reações dos bebuns, como aquilo de desistir das frases no meio de sua formulação (grifo nosso).

Com relação à SD19 destacamos o enunciado “exemplo”. Para nós, o efeito de sentido desse enunciado é que a obra figura de forma secundária na abordagem do crítico, servindo como exemplo da capacidade descritiva de seu autor. Para nós, a organização, tanto de “Barba ensopada de sangue” quanto dos demais textos que descrevemos até aqui, sendo que todos eles iniciam pela abordagem do autor, funciona no sentido da ilusão de fechamento do texto a partir da biografia do autor, remontando à memória discursiva das críticas do século XIX, especialmente ao modelo biográfico-psicológico. Ao versar sobre a teoria da literatura, Souza (2007) postula que, pelo modelo biográfico-psicológico a ênfase é colocada no autor, abordando-se a obra de forma secundária.

Segundo Souza (2007), três modelos de leitura se desenvolvem no século XIX, um de natureza biográfico-psicológica, outro de natureza sociológica e um terceiro, de natureza filológica. No modelo biográfico-psicológico a ênfase é colocada no autor e não no texto. O modelo sociológico também se desvia das análises, e prioriza, como determinantes, a organização dos textos, fatores econômicos, políticos, sociais e ideológicos. Já o modelo filológico prioriza a constatação de fatos.

[...] esses modelos de história da literatura produzidos no século XIX, apesar de seus resultados terem sido objeto de severas restrições por parte da maioria das correntes da teoria da literatura contemporânea, ainda hoje exercem ponderável influência, tanto no ensino escolar de literatura quanto nos compêndios de história literária (SOUZA, 2007, p. 31-32).

Além desses e de outros modelos literários, Souza (2007) reforça que o século XIX também foi marcado pelo amplo uso da expressão “crítica literária”, designando o sistema do saber sobre a literatura. O século XIX também vê surgir o impressionismo, baseado na crença de que o texto literário deve ser objeto de uma apreciação livre de compromissos com teorias e sistemas. O que realmente importa ao subjetivismo é a sensibilidade e a subjetividade do

crítico, sendo que este tem como papel fazer o registro das associações e impressões que a obra lhe sugere (SOUZA, 2007).

Também partindo do campo literário, Barthes (2004) considera que o autor, na concepção anterior à modernidade, é soberano e o interesse centra-se mais na figura dele do que na obra. A obra confunde-se com a própria existência do autor, sendo que o trabalho da crítica ajuda a consolidar essa imagem. Nas palavras de Barthes (2004, p. 1-2):

[...] a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência».

Na concepção de Barthes (2004) a origem da obra é a linguagem e não o autor. Pelo contrário, para Barthes (2004), a leitura começa com a morte do autor. O autor (2004) teoriza ainda que uma obra nasce verdadeiramente não na fase da escrita, mas na leitura, estando a unidade de um texto não na sua origem, mas no seu destino.

Ênfase no autor. Obra abordada de forma a exemplificar as qualidades do autor. Compreendemos que o discurso do sujeito-crítico literário sobre a obra *Barba Ensopada de Sangue* desenvolve-se justamente nesses sentidos, na tentativa de estabelecer Daniel Galera como um “autor maduro”. Quais seriam os efeitos de sentido em torno dessa classificação? É o que passamos a analisar por meio de processos parafrásticos, que comportam a repetição e a polissemia. Reforçamos que, por paráfrase, entendemos com Orlandi (2007, p. 37) que:

[...] a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico.

Pelo enunciado “Jovem ainda, já grande”, inscrito na SD1, conforme abordamos no capítulo 2, aproximamos “grande” de “maduro”, compreendendo que entre esses enunciados há uma relação de paráfrase, em que os sentidos tentam ser estabilizados. Entretanto, o efeito metafórico se faz presente, pois, enquanto o crítico tenta conformar os sentidos de que “maduro” é sinônimo de “grande”, emerge o enunciado “jovem ainda”. Neste caso, o sentido de “jovem” não cabe na classificação de “maduro”, “adulto”, de forma que o crítico não enuncia “Jovem ainda, já maduro”. Ao classificar o escritor como “jovem e grande”, porém, o

crítico passa a apresentar, na sequência do texto, uma série de argumentos que ajudam a construir um lugar de maturidade para Galera.

SD20: Não é à toa que Galera tem ganhado muito espaço de divulgação como um *darling* de sua geração e de sua forte editora, assina contrato para tradução a várias línguas, entra em todos os rankings de apostas para **novos** no Brasil e na América Latina (está na seleção brasileira escalada pela revista *Granta*, com circulação planetária, é agora é (*sic*) o mais jovem escritor a representar o Brasil na feira do Livro de Frankfurt, Alemanha), enfim está sendo aplaudido em toda a parte. Há motivos consistentes para tal e tanto (grifos nossos).

Com relação à SD20, observamos que algo falha em relação ao adjetivo novo, compreendendo que a falha para a AD é estruturante. Ao se constituir pela interpelação-identificação ideológica, a inscrição do indivíduo na língua e na história não está livre de falhas. A falha é retomada de Lacan por Pêcheux (1995) para reconhecer que não há ritual sem falhas:

Só há causa daquilo que falha (J. Lacan). É nesse ponto preciso que ao platonismo falta radicalmente o inconsciente, isto é, a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura; o que falta é essa causa, na medida em que ela se “manifesta” incessantemente e sob mil formas (o lapso, o ato falho, etc.) no próprio sujeito, pois os traços inconscientes do significante não são jamais “apagados” ou “esquecidos”, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/*non-sens* do sujeito dividido (PÊCHEUX, 1995, p. 300, grifos do autor).

Compreendemos que a falha é colocada em funcionamento na SD20 devido ao fato de que o adjetivo “novo” não é determinado. Não é possível estabelecer uma relação direta entre o “novo” e qualquer outro elemento da frase. Dessa maneira, propomos que o “novo” pode deslizar para pelo menos três interpretações:

- 1) Escritor novo;
- 2) Homem novo;
- 3) Lugar social novo.

A partir de (1), compreendemos que Galera já não é mais concebido por Fischer como um “escritor novo”, no sentido de que estaria publicando sua primeira obra, uma vez que ele já possui outros livros em seu currículo e que circulam com o selo de uma grande editora.

Galera seria, assim, novo em termos de idade (2) e de notoriedade (3), podendo o texto do crítico funcionar como instrumento para construção de um novo lugar social para o escritor.

Quanto à indicação dos escritores que vão aparecer nas listas de revistas literárias especializadas, como a da revista *Granta*, interpretamos que seja difícil alguém questionar tal lista se não compartilhar dos sentidos que perpassam o campo literário. Pelo conceito de formação discursiva, reforçamos com Pêcheux (1995) que os sentidos das palavras não existem em si mesmos, pelo contrário, eles são determinados pela posição ocupada pelo sujeito em certa conjuntura. É a partir dessa posição ocupada pelo sujeito que será determinado o que pode e deve ser dito. Pêcheux (1995) também enuncia que, da mesma forma que uma palavra pode ter sentidos diferentes, ao passar de uma FD para a outra, esses sentidos também podem ser semelhantes.

Essas formações discursivas mantêm entre si relações de determinação dissimétricas (pelos “efeitos de pré-construído” e “efeitos transversos” ou “de articulação” expostos mais acima), de modo que elas são o lugar de um *trabalho de reconfiguração* que constitui, segundo o caso, um trabalho de recobrimento-reprodução-reinscrição ou um trabalho politicamente e/ou cientificamente produtivo (PÊCHEUX, 1995, p. 213, grifos do autor).

Reforçamos que a conformação dos sentidos nas formações discursivas é resultado do trabalho da ideologia, fazendo funcionar nos sujeitos a ilusão dos sentidos “sempre-já-ai”, conforme formulado por Pêcheux (1995). Reforçamos com Pêcheux (1995) que os indivíduos são interpelados em sujeitos ao se submeterem à língua (assujeitarem-se), passando a significar pelo simbólico na história. Assim, o sujeito concebido pela AD não é origem do que diz e o sentido não é transparente. Embora essas duas ilusões sejam necessárias para que, de fato, o sujeito tome a palavra.

Pelo enunciado “escalada pela revista *Granta*, com circulação planetária”, da SD20, compreendemos também que os sentidos em relação à revista *Granta* funcionam no sujeito-crítico literário de forma tão natural que não é cogitada a possibilidade de que os leitores possam não conhecer a revista. Efeito ideológico em sua plenitude, conformando sujeitos e sentidos.

O fato de ser de “circulação planetária” também ajuda a conformar sentidos com relação ao Mercado, sendo a mídia seu texto fundamental. O valor atribuído aos enunciados do Mercado na contemporaneidade é semelhante ao que os sujeitos atribuíam antes à lei jurídica (PAYER, 2005).

Outra marca que destacamos com relação à SD20 é a repetição do termo “é”. Conjugação do verbo ser, no presente do indicativo, compreendemos que “é” significa muito

mais do que uma digitação repetida que passou despercebida. Para nós “é”, é repetido justamente porque consiste numa opinião que o crítico literário deseja afirmar: Galera é jovem e, ao mesmo tempo, Galera é um grande escritor.

Apoiamo-nos em Indursky (2003) para compreender que a repetibilidade é uma forma de trabalho da memória, assim, os enunciados tendem a ser inscritos na ordem do mesmo, do repetível. Compreendemos que a repetição do “é”, na SD20, vem justamente nesse sentido: repetir para que a ideia se inscreva na memória.

Antes de tratar sobre a história que é contada em *Barba Ensopada de Sangue*, Fischer ainda traz a opinião de outros comentaristas, que sustentam os argumentos que apresenta em “Barba Ensopada de Sangue”:

SD21: Como outros comentaristas já explicitaram, sua narrativa é fortemente masculina, exala testosterona. Com exceção do romance *Cordilheira*, protagonizado e narrado por uma mulher (e talvez por isso a única obra de Galera que não me convenceu), seus personagens são homens jovens, cuja existência é vitalmente corporal – os sofrimentos relatados são vividos de modo intenso, o empenho físico ocupa o centro das cenas e mesmo dos enredos. Essa marca se completa, no novo romance, pela presença incontornável de uma cadela, pivô de toda a história.

A partir do enunciado: “Como outros comentaristas já explicitaram” compreendemos que o que o sujeito-crítico literário diz tem relação com o que foi dito antes, e não só por ele. Funcionam formações imaginárias em relação à posição-sujeito comentarista. Reforçamos que a posição-sujeito não é sinônimo de sujeito no sentido físico, ocupando um lugar social empírico, mas, a imagem que se constrói desses lugares. E a imagem que o crítico formula de outros comentaristas é que eles são vozes autorizadas para julgar uma obra. Por “fortemente masculina, exala testosterona”, propomos paráfrases relacionadas à classificação de um escritor maduro pelo crítico:

- 1) Maduro é masculino;
- 2) Maduro exala testosterona.

Entre (1) e (2) há uma relação parafrástica, já que somente o que é masculino (1) pode exalar testosterona (2), principal hormônio presente no organismo dos homens. Se pensarmos

que é maduro porque é homem, na sequência do texto nos deparamos com o enunciado: “Com exceção do romance *Cordilheira*, protagonizado e narrado por uma mulher (e talvez por isso a única obra de Galera que não me convenceu)”. Logo, não convence porque é mulher e mulher não exala testosterona. Para além das diferenças biológicas, também ressoa no enunciado o processo de constituição da mulher ao longo da história, concebida como sexo frágil e estigmatizada como fraca.

Biologicamente, a testosterona responde pelas características do sexo masculino, como as funções sexual e erétil, além de impulsionar o crescimento muscular. Já o principal hormônio feminino é o estradiol, relacionado à preparação do útero para a reprodução¹⁵. Pelas funções biológicas de homens e mulheres, relacionadas à produção hormonal, interdiscursivamente, funciona o pré-construído de que enquanto o homem sai em busca de alimento e aventura, a mulher é a responsável por cuidar do lar, gestar e cuidar dos filhos.

Ainda pelo enunciado “Com exceção do romance *Cordilheira*, protagonizado e narrado por uma mulher”, entendemos que dois lugares sociais são colocados em discussão: masculino e feminino, e mais, são lugares que não compartilham das mesmas experiências. Com relação aos sentidos atribuídos aos personagens homens, presentes na SD21, parafraseamos o enunciado da seguinte forma:

- 1) O homem exala testosterona.
- 2) O homem é forte.
- 3) O homem é jovem.
- 4) O homem tem existência vitalmente corporal.
- 5) O homem vive os sofrimentos de modo intenso.
- 6) O homem tem empenho físico.

Para nós, os sentidos atribuídos aos personagens masculinos são tomados pela ilusão da transparência da constituição do sujeito. Mais uma vez a ideologia trabalha. O sujeito esquece que os sentidos podem ser outros.

Se pensarmos que “não convenceu” nega a posição-sujeito mulher e, assim afirma o que é homem, poderíamos ter:

Convenceu porque **é homem**.

Ou:

¹⁵ Disponível em: <http://www.sobiologia.com.br/conteudos/FisiologiaAnimal/hormonio6.php> Acesso: 18 set. 2014.

O Romance convence porque **é protagonizado e narrado por um homem.**

Pela SD21 compreendemos que o crítico literário não está tratando de obras numa visão geral, ele limita-se a formular que protagonistas e narradores não tenham convencido, exclusivamente, nos romances de Daniel Galera.

Buscando compreender efeitos de sentido com relação às outras vozes de comentaristas, as quais Fischer justifica que também já explicitaram que a narrativa de Galera “é fortemente masculina, exala testosterona”, fizemos a leitura da crítica de Karl Erik Schøllhammer sobre *Barba Ensopada de Sangue*. Essa crítica, intitulada “Barbas de molho”, circulou no final do ano de 2012 (ano de lançamento do livro no Brasil), na Revista Cult.

Compreendemos que a crítica de Karl Erik Schøllhammer, dialoga de forma direta com a classificação de Luís Augusto Fischer, tanto por adjetivar Daniel Galera como um escritor “maduro” quanto por conduzir uma narrativa “[...] fortemente masculina, exala testosterona”. As marcas que nos permitem compreender a relação de proximidade entre os dois textos podem ser observadas pela SD22:

SD22: Vamos ao livro. Desde as primeiras páginas o enredo cativa. Já conhecia o início do romance pelo trecho publicado recentemente na seleção da revista Granta dos 20 melhores escritores jovens brasileiros, e na segunda leitura continua instigante.

Destacamos que entre os textos dos dois críticos funciona uma relação de heterogeneidade mostrada, que, conforme Authier-Revuz (2004) é aquela que deixa marcas na sequência discursiva, em forma de aspas ou citações, por exemplo. A autora diferencia a heterogeneidade mostrada da constitutiva, justificando que esta não aparece de forma tão visível no texto, mas como “pistas” que podem ser percebidas pelo leitor, a exemplo da intertextualidade.

Por heterogeneidade mostrada, compreendemos que a marca que se mantém, e que é citada, tanto no texto de Fischer quanto no Schøllhammer, é que Daniel Galera está na “seleção da revista Granta dos 20 melhores escritores jovens brasileiros”.

Não estamos compreendendo a relação cronológica entre os textos dos dois críticos literários, mas a vinculação de Galera à indicação pela Revista Granta como o já-dito, o modo de funcionamento da memória pelo esquecimento. Nas palavras de Pêcheux (2012, p. 43) o interdiscurso é “[...] um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no

entanto, existe produzindo efeitos”. O já-dito ao qual nos referimos indica a FD literária sendo compartilhada por Fischer e Schøllhammer, de forma que os dois valorizam a indicação de Galera para a Revista literária britânica e tomam essa indicação como argumento para ressaltar os pontos positivos tanto da obra quanto do escritor.

Para nós, as críticas relacionadas à obra apontam para o efeito ideológico em pleno funcionamento. São indivíduos interpelados em sujeitos, assumindo a posição de críticos literários e atribuindo opiniões para *Barba Ensopada de Sangue* com base em argumentos dos quais acreditam plenamente ser a origem, ajudando a construir um lugar de maturidade para Daniel Galera. Lugar de maturidade que é reforçado por Fischer no último parágrafo da crítica:

SD23: Mas bem: *Barba Ensopada de Sangue* dá mostras da **maturidade** de um romancista, o que não é pouca coisa. Romancista com gosto pelas trajetórias de vida, atento à tradição realista, mas informado das novidades (grifo nosso).

Ao enunciar que o romancista tem gosto pelas trajetórias de vida, que é atento à tradição realista e informado das novidades, o crítico qualifica, de uma só vez, os aspectos que configuram o lugar de maturidade a ser ocupado pelo autor.

A discussão sobre a obra passa a ser abordada a partir do subtítulo “Avô valentão, pai suicida”. Nessa parte, o sujeito-crítico literário propõe apresentar apenas um desenho geral do enredo, para não estragar a surpresa da leitura. Em nosso gesto interpretativo, o efeito metafórico funciona, pois, os sentidos de um “escritor maduro” são transferidos, nesta parte do texto, para o personagem em processo de amadurecimento, conforme analisamos no item que segue.

4.2 Personagem em processo de amadurecimento

Um jovem formado em Educação Física recebe uma tarefa inusitada de seu pai: sacrificar a sua cadela de estimação porque ele decidiu que a vida já não faz mais sentido e que vai se matar. Após cumprir a promessa, conforme tratamos no capítulo 2, em que abordamos o enredo de *Barba Ensopada de Sangue*, cabe ao personagem a tarefa de “amadurecer”. A crítica de Luís Augusto Fischer traz marcas que permitem compreender que o romance de Daniel Galera pode ser relacionado, interdiscursivamente, ao romance de formação, gênero que surgiu na Europa, no século XVIII, tendo seu apogeu no século seguinte. Algumas das marcas discursivas que permitem essa associação são as seguintes:

“[...] seus personagens são homens jovens, cuja existência é vitalmente corporal [...]”.

“[...] os sofrimentos relatados são vividos de modo intenso, o empenho físico ocupa o centro das cenas e mesmo dos enredos”.

“[...] nas ações, nos jeitos de olho e mão, com a voz narrativa em terceira pessoa colada ao protagonista”.

“[...] autor de romances de grande força descritiva, secos e densos, povoados de homens que arriscam o literal pescoço em ações honradas, em meio a cenários interioranos, vastos, impositivos e silenciosos”.

“[...] McCarthy e Galera prestam muita atenção aos processos de amadurecimento dos personagens, o que confere aos romances um ar muito eficaz de relato de aprendizado”.

“Bem; passada essa conversa, vamos encontrar o filho, no vigor da sua juventude, ex-atleta de triatlo e professor de educação física, mudando-se para Garopaba”.

“Quer ao mesmo tempo afastar-se da Porto Alegre em que sua vida transcorrerá até então [...] ficar sozinho com suas dores e, quem sabe desenrolar o fio da estranha morte do avô, naquele paraíso”.

Ao abordar o romance de formação, desde o seu surgimento, pelo viés da Teoria da Literatura, Chang (2002) destaca que o gênero surgiu no século XVIII europeu, marcado pelo Iluminismo, que constituiu uma reação ao poder absolutista, em que Deus era o centro de tudo. Baseado nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, os iluministas defendem que o homem deveria ser o centro e buscar respostas para as questões que, até então, eram justificadas pela fé.

Tendo o Iluminismo como pano de fundo, os romances de formação, caracterizam-se por uma narrativa linear, em ordem cronológica crescente, com um protagonista que amadurece, ou seja, “[...] sofre, aprende, conhece pessoas e lugares, viaja, se distancia da família, escolhe uma profissão, encontra seu lugar na sociedade, questiona alguns valores vigentes, adota outros” (CHANG, 2002, p. 7). Nos romances de formação, há valorização das experiências enfrentadas pelo indivíduo, que é a sua própria fonte de conhecimento e o resultado das experiências que vivencia, e isso tem a ver com o contexto de surgimento do gênero.

Chang (2002) destaca ainda que o contexto de surgimento do romance de formação também é marcado pelo surgimento de uma nova classe social: o burguês, ou cidadão médio, que precisa lutar pelo seu sustento. Segundo a autora, este é o principal público leitor do século XVIII, e, este público, deseja ser representado nas histórias que lê.

Ainda tratando do romance de formação pela perspectiva literária, Watt (1996) destaca que o romance se distingue de outras formas de ficção, pois dispensa um alto grau de individualidade aos personagens, que recebem nomes e sobrenomes, e também a descrição detalhada dos ambientes em que esses personagens estão inseridos.

Além da individualização do ambiente e dos personagens, Chang (2002) complementa que o protagonista dos romances de formação é tratado em sua esfera íntima e a história explora a análise de seus sentimentos e a formação de seu caráter psicológico e emocional. Ressalta-se que o mundo íntimo do personagem é sempre acompanhado de uma realidade exterior, que o ajuda a certificar-se do papel que deve exercer no mundo.

Os romances de formação são marcados ainda por um herói que vai em busca de algo, mas, ao contrário do que se tinha nas epopeias, a obtenção deste “algo”, que o protagonista busca, não é assegurada por deuses nem por ninguém (CHANG, 2002). Dessa forma, a

passagem do tempo é estruturante na história e não serve apenas como referência. Por fim, destacamos com Chang (2002), que uma vontade de formação perpassa os personagens desses romances, e essa formação é alcançada através da reflexão e da ação, e, ao alcançar a formação de sua própria alma, o indivíduo passa da adolescência para a maturidade.

A partir da incursão que empreendemos em torno dos romances de formação, na maneira como são concebidos pela Teoria da Literatura, compreendemos que muitos elementos que caracterizam o gênero podem ser aproximados de *Barba Ensoxada de Sangue*. Reforçamos que o protagonista do referido livro, é um jovem que decide partir para Santa Catarina para desvendar a história do provável assassinato coletivo do avô, entendendo que ao desvendar esse mistério saberá mais sobre ele mesmo. Elementos da trama como esse, relacionados à compreensão do gênero pelo viés literário, nos permitem compreender que quando Fischer enuncia “amadurecimento” e “relato de aprendizado” está vinculando o livro, via interdiscurso, aos romances de formação. Pelas SD que seguem, explicitamos as marcas que possibilitam a aproximação da crítica de Fischer dos romances de formação.

SD24: Também já se disse que Galera guarda uma enorme afinidade (para não dizer dívida para) com o escritor norte-americano Cormac McCarthy, autor de romances de grande força descritiva, secos e densos, povoados de homens que arriscam o literal pescoço em ações honradas, em meio a cenários interioranos, vastos, impositivos e silenciosos. McCarthy e Galera prestam muita atenção aos processos de amadurecimento dos personagens, o que confere aos romances um ar muito eficaz de relato de aprendizado (grifos nossos).

SD25: Bem; passada essa conversa, vamos encontrar o filho, no vigor de sua juventude, ex-atleta de triatlo e professor de educação física, mudando-se para Garopaba, naturalmente com a cadela, que ele não teve coragem de mandar sacrificar. Quer ao mesmo tempo afastar-se da Porto Alegre em que sua vida transcorrerá até então – uma outra ponta do complexo enredo dá notícias de uma briga sem conciliação com o irmão do protagonista, aparentemente o preferido dos pais, que casou com ninguém menos que a namorada do nosso herói –, ficar sozinho com suas dores e, quem sabe, desenrolar o fio da estranha morte do avô, naquele paraíso.

SD26: No ano vivido em Garopaba acontece de tudo: amores, desamores, amizades, mas também perigos verdadeiros, enfrentamentos com a natureza selvagem e com inimigos locais.

SD27: Certos personagens e cenas têm a força que a grande literatura pode ter.

SD28: [...] o protagonista, ao final, é muito mais o jovem adulto incompreendido e querido, que não quer mal a ninguém e só faz o bem, até mesmo a custo de seu corpo maltratado, do que o homem que acabamos de ver em ação.

SD29: [...] a seriedade com que encara a passagem à condição madura (não há sofrimento nem morte aleatórios).

Com Pêcheux (1995) reiteramos que, é pelo trabalho do interdiscurso, que os enunciados se inscrevem em determinada rede de saberes. No caso do discurso de Luís Augusto Fischer, ao tratar sobre a obra *Barba Ensopada de Sangue* e, especialmente sobre um personagem em processo de amadurecimento, compreendemos o funcionamento predominante dos saberes que circundam a FD da literatura, e, mais precisamente o gênero literário dos romances de formação. Dizemos que esse é um saber que predomina, pois, pelas lentes da AD, compreendemos que as FDs são constituídas de fronteiras porosas e, por isso, saberes de outras FDs também podem se inscrever.

Nas SDs 24, 25, 26, 27 e 29 compreendemos que os já-ditos da Teoria da Literatura, em relação aos romances de formação, são reiterados. Sendo assim, na SD24, conforme sublinhamos, Fischer ressalta a força descritiva do romance, o amadurecimento e o aprendizado do personagem, características, que conforme tratamos, são comuns aos romances de formação. Ainda pela SD24, compreendemos uma relação de paráfrase com as críticas do século XIX, que argumentavam haver uma relação de dívida dos escritores brasileiros com os europeus, porém, neste caso, há um deslizamento em relação ao escritor europeu, pois, no caso da referida SD, trata-se de um norte-americano.

Na SD25, a juventude do personagem é ressaltada, junto com o fato de que o protagonista muda de cidade em busca de um ideal: desenrolar a estranha morte de seu avô,

mas também, ficar sozinho com suas dores e, mais uma vez, os saberes que circundam os romances de formação são atualizados no dizer do crítico. Também na SD26 emergem elementos que caracterizam os romances de formação, nas palavras do crítico “acontece de tudo”. O enunciado “tudo” tem para nós um importante efeito de sentido: a completude, a ilusão de que nada falha para que o personagem possa alcançar a maturidade.

Relacionando os enunciados ao romance de formação, observamos, pela SD27, que, por paráfrase o gênero pode ser relacionado à grande literatura, sendo que, nas palavras do crítico a condição para que uma história seja caracterizada como “grande literatura” é a força, assim:

- (1) Certos personagens têm força;
- (2) Certas cenas têm força;
- (3) Personagens certos têm força;
- (4) Cenas certas têm força.

Em (1) e (2) “certo” é pronome indefinido adjetivo, que, em (1) qualifica os personagens e em (2) qualifica as cenas. Entretanto, como são pronomes indefinidos, os enunciados possibilitam a compreensão de um sentido de vagueza à frase. Já em (3) e (4), transformamos os pronomes indefinidos em adjetivos. Para além da mudança de classe gramatical, os sentidos engendrados também são diferentes. Em (3) e (4) compreendemos que não são quaisquer personagens (1) e cenas (2) que têm força, são os personagens (3) e as cenas (4) certas. Logo, em (3) e (4), o enunciado “certo” não admite a possibilidade de erro. O “certo” é infalível, não pode faltar, enfim, pelo “certo” funciona a ilusão de completude dos personagens e das cenas.

Na SD29, o crítico enuncia que há uma “passagem à condição madura”, passagem que ocorre com “seriedade”, pois “não há sofrimento nem morte aleatórios”. Por paráfrase, propomos que se o personagem “passou à condição madura”, é porque, antes dessa passagem sua condição era de imaturidade. E, o fato de o personagem passar à condição “madura”, no caso das análises que empreendemos até este momento, significa afastar-se de vida que vivera até então, ficar sozinho com suas dores, desenrolar o fio da estranha morte do avô (SD25); viver amores, desamores, amizades, perigos verdadeiros, enfrentar a natureza selvagem e os inimigos locais (SD26).

O fato de não termos versado sobre a SD28, até este momento, também significa. Compreendemos que, por meio da SD28 um efeito de sentido diferente se inscreve e desintegra o que parecia estar funcionando de maneira linear, ou seja, que todos os

enunciados relacionados à “maturidade do personagem”, cabem na classificação dos romances de formação e que o personagem, de fato, amadureceu. Por efeito metafórico os sentidos deslizam, mostrando que os sentidos em torno de um “personagem maduro” não são estáveis. Pela SD28, novos saberes se inscrevem e desvinculam o personagem da condição de maturidade. Enunciando que o personagem não é “maduro”, a inscrição nos saberes relacionados aos romances de formação também falha.

Conforme enunciado na SD28, ao final da história, o protagonista “é muito mais o jovem adulto incompreendido e queridão” em oposição ao “homem que acabamos de ver em ação”. Aqui, os sentidos deslizam de “jovem adulto” para “homem”, sendo que “jovem adulto” e “homem” não significam a mesma posição. Por paráfrase, vejamos os sentidos que o crítico atribui a essas posições:

- (1) Jovem adulto é incompreendido;
- (2) Jovem adulto é queridão;
- (3) Jovem adulto não quer mal a ninguém;
- (4) Jovem adulto só faz o bem;
- (5) Homem é ação.

Compreendemos que a posição “homem” está vinculada ao sentido de ação (5), e esse sentido tem funcionamento oposto a tudo o que se atribui ao jovem adulto, em (1), (2), (3) e (4). A relação de oposição entre o lugar de homem e de jovem adulto funciona pela conjunção “que”, que junto com a preposição “de” relaciona as duas orações, colocando-as em uma relação de oposição. Porém, ao final do texto, os sentidos atribuídos ao personagem, que deslizam da “maturidade” para a “imaturidade” voltam a se inscrever na “maturidade”, já que na SD29 o crítico enuncia que há, no romance, a passagem do personagem à condição madura.

4.3 Linguagem madura

Lembramos que o objetivo que temos para este capítulo é a compreensão do funcionamento da metáfora linguística “maduro”, em seus diferentes contextos de funcionamento. Como diferentes contextos de funcionamento da referida metáfora, tomamos “o autor maduro”, “o personagem maduro” e “a linguagem madura”.

Já explicitamos que, ao delinear sobre o “autor maduro”, interdiscursivamente, o crítico atualiza saberes em torno das críticas do século XIX, especialmente o modelo

biográfico-psicológico, priorizando a discussão do autor em relação à obra. Destacamos que um efeito de sentido importante com relação ao discurso de um “autor maduro” é a tentativa de instaurar Daniel Galera como cânone, construindo para o escritor um lugar de maturidade e auxiliando no consumo de suas obras, sob a lógica do Mercado.

Em relação ao “personagem em processo de amadurecimento”, explicitamos o funcionamento dos romances de formação. Para além da ilusão de sentidos estáveis, compreendemos que os saberes relacionados aos romances de formação também deslizam no dizer do crítico, por meio de efeitos metafóricos. Decorrente disso, de um “personagem maduro” passamos a um “personagem imaturo”, mostrando que a estabilidade de sujeitos e sentidos é uma ilusão.

Tendo refletido sobre autor e personagem maduros, passamos, neste momento, a concentrar nossas análises em torno dos efeitos de sentido da classificação “linguagem madura”. No texto “Barba ensopada de sangue”, os aspectos sobre a linguagem são tratados em duas ocasiões, conforme destacamos nas SDs 30 e 31:

SD30: impossível para o leitor ficar indiferente aos fatos, por causa da linguagem, da economia de meios, do foco preciso não na psicologia profunda de cada um, nem nas causas remotas do que ali acontece, mas nas ações, nos jeitos de olho e mão, com a voz narrativa em terceira pessoa colada ao protagonista (grifo nosso).

SD31: há elementos que atestam maturidade rara; para não ir muito longe, eu assinalaria a linguagem (a narração prática em português sulino, um porto-alegrês fluente como nunca antes) e a seriedade com que encara a passagem à condição madura (não há sofrimento nem morte aleatórios). De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão caras ao mundo do Sul do Brasil e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora (grifos nossos).

Na SD30, a linguagem é apresentada pelo crítico como o primeiro fato, de uma sequência, que possibilita ao leitor o envolvimento com a narrativa. Nas palavras do crítico, é “impossível para o leitor ficar indiferente aos fatos, por causa da linguagem”. No caso desta SD, a linguagem é tratada de forma geral, e, funciona a ilusão de completude da língua, como

se ela só pudesse ser uma. Tal ilusão de completude funciona também na SD31, porém, no caso da SD31 a linguagem já não é tratada de forma geral, ela passa a ser especificada, conforme destacamos nos enunciados:

- 1) A narração pratica um português sulino;
- 2) Um porto-alegrês fluente como nunca antes.

Em (1) e (2) a ilusão de completude ocorre pela língua. Neste caso, a completude funciona pelo português sulino, produzindo um novo efeito de evidência, em que os sentidos são transferidos, por efeito metafórico, da Língua Portuguesa para a Língua Sulina.

Versando sobre a gramática da Língua Portuguesa, Orlandi (2009), define que a língua imaginária é a língua sistema sobre a qual linguistas e gramáticos fixam regras e fórmulas. A língua imaginária é assim constituída por simulacros que instauram o imaginário da estabilidade dos sujeitos na sua relação com a língua. A língua imaginária compreende, portanto, as normas, as construções. Já a língua fluida é a língua em movimento, marcada pela mudança contínua e que, por isso, não pode ser apreendida por fórmulas. A língua fluida não se deixa imobilizar, pois vai além das normas, não tem limites.

Mas na realidade (língua fluida) não temos controle sobre a língua que falamos, ela não tem a unidade que imaginamos, não é clara e distinta, não tem os limites nos quais nos asseguramos, não a sabemos como imaginamos, ela é profundidade e movimento contínuo. Des-limite. É com esta relação tensa e contraditória que trabalhamos, entre a língua fluida/língua imaginária quando trabalhamos com a língua em funcionamento (ORLANDI, 2009, p. 18-19).

Importante destacar que a língua imaginária que compreendemos funcionar no dizer do crítico literário não é a língua de uma gramática tradicional. É a sua própria língua. É o sujeito falando da posição de autor do *Dicionário de Porto-Alegres*. Voz autorizada. Quem poderia classificar com mais autoridade um porto-alegrês fluente senão o próprio autor do *Dicionário de Porto-Alegres*?

Ao assumir a posição-sujeito de pesquisador de verbetes da Língua Sulina, Fischer assume a posição de produtor de um saber linguístico e enuncia na direção de buscar reconhecimento para a Língua Sulina.

Não é só a língua que funciona de forma distinta em Porto Alegre, já que pela SD31 o Sul do Brasil é classificado como o mundo. Conforme o enunciado: “De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão

caras ao mundo do Sul do Brasil”. Com relação às experiências “caras ao mundo do Sul do Brasil” as seguintes paráfrases são possíveis:

- 1) O Sul do Brasil é desafio;
- 2) O Sul do Brasil é bravata;
- 3) O Sul do Brasil é honra.

Para nós em (1), (2) e (3) o interdiscurso está em pleno funcionamento. Com Courtine (2009) reforçamos que o interdiscurso é da ordem da formação. Acrescentamos que, na formação, é possível empreender relações com as FDs em que os dizeres se inscrevem, entendendo que os ditos fazem sentido por já terem feito sentido antes. Ou seja, o interdiscurso é definido como algo que fala antes e independentemente, em outro lugar (PÊCHEUX, 1995).

Compreendemos que ressoa em (1), (2) e (3) o episódio de 20 de setembro de 1835, quando teve início no Rio Grande do Sul a chamada “Revolução Farroupilha”, que se estendeu até o ano de 1845, configurando-se como a mais longa revolta brasileira. A Guerra dos Farrapos expressava o descontentamento político dos farrapos perante o Governo Imperial Brasileiro e lutava, principalmente, por maior autonomia nas províncias¹⁶. Entre outros aspectos, os revolucionários eram contrários à importação do charque e do couro, uma vez que os preços eram mais baratos, dificultando o comércio desses produtos por parte dos comerciantes sulistas. Segundo Silveira (2004, p. 130) a Revolução Farroupilha:

[...] constitui nosso imaginário atual como o evento que marca a instauração do espírito revolucionário no sul do Brasil, pois trata-se de uma revolução civil do Estado contra o resto do país, mobilizadora de grande parte da população rio-grandense que queria fundar uma nação independente econômica e politicamente.

Com Silveira (2004) destacamos que embora a Revolução Farroupilha tenha marcado de forma importante a memória relacionada ao gauchismo, muitas foram as guerras empreendidas pelos sul-rio-grandenses ao longo da história, de forma que não se pode vincular a uma ou outra os sentidos para a designação do gaúcho. Dessa forma, a Revolução Farroupilha “[...] integra um dos acontecimentos constitutivos da história desse povo que a idealiza, sendo o processo de reinvenção imaginária que transforma a memória, apagando alguns sentidos e reiterando outros” (SILVEIRA, 2004, p. 132).

¹⁶ Com informações: http://www.jornaldomercadopoa.com.br/index.php?view=article&id=111:20-de-setembro&option=com_content&Itemid=62

Segundo Silveira (2004) é entre o final do século XIX e início do século XX que o gaúcho passa da margem da sociedade, em que era visto como bandido, para ocupar a posição de soldado. E, pelo discurso literário o gaúcho das revoluções passa a ser idealizado como herói.

E essa idealização do gaúcho como herói, associando ao gauchismo adjetivos como desafio, bravata e honra, conforme (1), (2) e (3), é o discurso que se repete, e que é cantado no Hino Rio-grandense. Hino que, segundo historiadores, foi composto justamente durante a Revolução Farroupilha, em 1838¹⁷. Discurso que se repete nas escolas e nos eventos oficiais. Repetição. Tentativa de estabilizar sentidos.

Quadro 4: “Hino Rio-grandense”

<p>Como a aurora precursora Do farol da divindade Foi o 20 de Setembro O precursor da liberdade</p> <p>Mostremos valor constância Nesta ímpia e injusta guerra Sirvam nossas façanhas De modelo a toda Terra</p> <p>De modelo a toda Terra Sirvam nossas façanhas De modelo a toda Terra</p> <p>Mas não basta pra ser livre Ser forte, aguerrido e bravo Povo que não tem virtude Acaba por ser escravo</p> <p>Mostremos valor constância Nesta ímpia e injusta guerra Sirvam nossas façanhas</p>

¹⁷ <http://www.igtf.rs.gov.br/?p=3769>

De modelo a toda Terra

De modelo a toda Terra

Sirvam nossas façanhas

De modelo a toda Terra

Ao passo que (1), (2) e (3) constituem, pelo discurso do sujeito-crítico literário, características a serem vinculadas ao Sul do Brasil, sentidos repetidos em torno da figura do gaúcho como herói, compreendemos que as experiências masculinas (também presentes no enunciado) ultrapassam essa barreira. Assim: “e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora”.

Destacamos que é em torno desse enunciado que trabalha a ilusão de fechamento do texto. Ilusão porque, segundo a AD, o texto jamais se fecha em si mesmo. Ele está em constante diálogo com outros textos e outros discursos, nesse sentido, a constituição de um texto passa pelas relações contextuais, textuais, intertextuais e interdiscursivas.

Indursky (2006) considera que a relação contextual resulta da relação entre os sujeitos históricos que estão envolvidos na produção e interpretação do texto. Já a relação textual é produzida no interior do texto e resulta da textualização realizada pelo sujeito na condição de autor, é a costura que o sujeito faz entre variados recortes discursivos, processo simbolicamente completo. Na relação intertextual um texto se apropria de outro texto, mas é possível identificar a sua origem, ao passo que na relação interdiscursiva o texto se aproxima de outros discursos e fica complicado identificar precisamente as suas origens.

Para nós, o crítico assume uma posição ideológica e vai juntando diferentes recortes de textos, formações discursivas e posições-sujeito para constituir seu próprio texto e exercer sua posição de crítico literário, na ilusão necessária de que é o precursor das ideias lançadas através do texto. Compreendemos que funciona no crítico literário, a ilusão de que o dizer é linear, controlado. E mais: que os sentidos só podem ser esses.

4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: DEVOLVENDO O PEIXE PARA O RIO

Fica posta a questão. Em aberto. Pois, como sabemos, a questão dos sentidos é uma questão que não se fecha (ORLANDI, 1996, p.10).

Da mesma forma que para o pescador é impossível pescar todos os peixes do rio, também pescamos apenas alguns sentidos em torno da metáfora “maduro”, marcada no interdiscurso. Ao final da pesca, recolhemos nossas iscas e anzóis e devolvemos o peixe para o rio, possibilitando que gestos de outros pesquisadores possam ser realizados.

Antes de devolver os sentidos para o rio, olhamos mais alguns instantes para o peixe e refletimos sobre o caminho percorrido. Construimos nossa investigação em torno de um conjunto de críticas da coluna “Pesqueiro”, assinada por Luís Augusto Fischer, no Jornal Zero Hora, e, colocamos o “maduro” como materialidade discursiva observável para pensar o efeito metafórico.

Inicialmente, apresentamos o quadro teórico e metodológico de nossa pesquisa. Noções fundadas na Análise de Discurso, como efeito de evidência, intradiscurso e interdiscurso, paráfrase e polissemia, metáfora e efeito metafórico foram basilares para o nosso gesto de interpretação em torno do “maduro”.

Observando o funcionamento do intradiscurso, como fio discursivo, compreendemos o funcionamento da ilusão da linearidade do dizer em torno de um escritor “maduro”, nos textos em que o crítico abordava escritores e obras reconhecidos da literatura. Desse modo, compreendemos que utilizar o “maduro” constituía uma regularidade no discurso de Luís Augusto Fischer, para indicar autores acima dos 40 anos de idade.

Porém, na crítica “Barba ensopada de sangue”, o “maduro” sofre um deslizamento de sentidos, por efeito metafórico, passando a ser aplicado a um escritor com pouco mais de 30 anos de idade. A partir daí, compreendemos que, na posição de crítico literário, Luís Augusto Fischer elenca argumentos que o ajudam a construir um lugar de maturidade para o autor Daniel Galera.

Ao longo das análises compreendemos que postular que uma obra é “madura” desencadeia efeitos de sentidos relacionados à biologia, estabelecendo para os escritores um lugar de autoridade, de escritor pronto. Mas estar pronto para quê? Compreendemos que a maturidade indica, especialmente, que as obras dos escritores estão prontas para serem consumidas, e, assim, vinculamos o “maduro” ao discurso do Mercado. Pensando sobre as condições de produção do objeto de estudo, identificamos que o local de circulação dos textos

é a mídia e, em torno do funcionamento midiático também são estabelecidas relações hierárquicas.

Falando a partir do espaço midiático, como crítico literário, Fischer exerce uma posição de autoridade na indicação de obras e autores para o consumo dos leitores. A própria denominação da coluna, “Pesqueiro”, vincula o crítico à posição de mediador. Tendo a mídia como o principal espaço de circulação do Mercado, o sucesso é o enunciado que interpela os indivíduos (PAYER, 2005) e, no caso de nosso objeto de estudo, a indicação de uma obra por um “Pesqueiro”, é garantia de que os leitores não perderão tempo com determinada leitura. Pela metáfora, o sucesso está garantido. Na voz do crítico, o sucesso da leitura funciona como efeito de evidência.

Porém, Fischer não enuncia somente da posição de crítico literário. Ao longo do texto, também observamos marcas que o vinculam às posições de professor universitário e de autor do *Dicionário de Porto-Alegrês*, o que também desencadeia efeitos de sentido importantes. Em nosso gesto de interpretação, as posições de professor universitário e de pesquisador de verbetes ajudam a construir um lugar de autoridade para o crítico. Interpelado por essas posições, o sujeito funciona pela ilusão de que o que diz só pode ser dito da forma como o faz e que os sentidos só podem ser esses.

Compreendemos também que o efeito metafórico tem força na crítica “Barba ensopada de sangue”, pois, além de os sentidos deslizarem pela idade de Daniel Galera, conforme discutimos, também ocorrem deslizamentos em torno de “um escritor maduro”, “um personagem em processo de amadurecimento” e “uma linguagem madura”. Nos diferentes contextos de funcionamento do “maduro”, os efeitos de sentido do “maduro” não são os mesmos, apesar de funcionarem pela ilusão da transparência dos sentidos.

Explicitando “um escritor maduro”, “um personagem em processo de amadurecimento” e “uma linguagem madura”, passamos a refletir sobre as relações interdiscursivas desencadeadas em cada um desses contextos de funcionamento.

Compreendemos que ao delinear sobre o “autor maduro”, interdiscursivamente, o crítico atualiza saberes em torno das críticas do século XIX, especialmente o modelo biográfico-psicológico, priorizando a discussão do autor em relação à obra. Destacamos que um efeito de sentido importante com relação ao discurso de um “autor maduro” é a construção de um lugar de maturidade para Daniel Galera, auxiliando na divulgação de sua obra.

Em relação ao “personagem em processo de amadurecimento”, explicitamos o funcionamento dos romances de formação, gênero que surgiu na Europa, no século XVIII. A partir da Teoria da Literatura, aproximamos características do romance, que são apresentadas

pelo crítico, e que podem ser aproximadas dos romances de formação, sendo um personagem que amadurece ao longo da trama, uma das características do gênero.

Com relação à “linguagem madura”, empreendemos o funcionamento da ilusão de completude pela língua. Porém, ao classificar a linguagem como madura, o crítico assume a posição de autor e, por efeito metafórico, os sentidos da Língua Portuguesa deslizam para a Língua Sulina, pesquisada por ele. Deslizamento que instaura o acontecimento, o ponto de encontro entre a memória e a atualidade.

Como modo de conceber o leitor, explicitamos que o “maduro” é tomado como um enunciado de fácil compreensão, podendo ser relacionado às experiências vivenciadas no dia-a-dia pelos leitores, enquanto consumidores de frutas e verduras maduras, e como adjetivo utilizado como frequência para classificar certa fase da vida, quando já se passou da infância, adolescência e se atingiu a idade adulta, tendo acumulado experiência de vida.

Antes de devolvermos o peixe para o rio, observamos que, a metáfora linguística “maduro” é uma maneira de o crítico interpretar o livro, o leitor, o jornal e o caderno que publica os seus textos e, esse modo de ver, abre caminho para investigar outras críticas e, através da AD, compreender seus funcionamentos.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

CARMAGNANI, Anna Maria (1995) "Por uma abordagem alternativa para o ensino de leitura: a utilização do jornal em sala de aula". In: CORACINI, Maria José. **O jogo discursivo na aula de leitura: língua materna e língua estrangeira**. Campinas, SP: Pontes, 2010.

CHARLESWORTH, Brian e Deborah. Tradução: Janaína Marcoantonio. **Evolução**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2012.

CHANG, Caroline. **David Copperfield e O apanhador no campo de centeio na perspectiva do romance de formação**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Graduação em Letras. UFRGS: Porto Alegre, RS, 2002.

CORACINI, Maria José. **A celebração do outro: arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução**. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2009.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. 2ª ed. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Editora RG, 2010.

_____. A língua inatingível. In: **Análise de Discurso – Michel Pêcheux**. Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2012.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni P. (org.). **Gestos de Leitura**. 3ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

HERBERT, Thomas. **Observações para uma teoria geral das ideologias**. In: RUA, 1995.

INDURSKY, Freda. **Lula lá: estrutura e acontecimento**. In: Organon 35, v. 17, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. O texto nos estudos da linguagem. In: Orlandi, Eni & LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

_____. O funcionamento metafórico no discurso do/sobre o MST. In: XXIII ENANPOLL. **Anais do ANPOLL** - Grupo de Trabalho em Análise de Discurso. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/Freda%20Indursky.pdf> . Acesso em: 20 jan. 2014.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux (1969) – In: PÊCHEUX, Michel. **Por uma análise automática do discurso**. Editora da Unicamp, SP, 1990. p. 13-38.

_____. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). A história não existe? **Gestos de leitura: da história no discurso**. 3.ed. Campinas: SP, Editora da Unicamp, 2010.

KELLER, Sara. **Um mapa da vida cultural no Rio Grande do Sul: análise do caderno Cultura, de Zero Hora**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Graduação em Comunicação e Informação. UFRGS: Porto Alegre, RS, 2012.

MARIANI, Bethania. **Silêncio e metáfora, algo para se pensar**. In: **II Seminário de Estudos em Análise de Discurso**, II SEAD, 2005, Porto Alegre, RS. Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise de Discurso [recurso eletrônico]. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/BethaniaMariani.pdf> . ISSN 2237-8146. Acesso em: 16 jan. 2014.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua**. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

NUNES, José Horta. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: **II Seminário de Estudos em Análise de Discurso**, II SEAD, 2005, Porto Alegre, RS. Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise de Discurso [recurso eletrônico]. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/JoseHortaNunes.pdf> . ISSN 2237-8146. Acesso em: 16 jan. 2014.

_____. **Dicionários:** história, leitura e produção. Revista de Letras. Taguatinga, DF, v.3, n1/2, ano III, p. 6-21, 2010.

NUNES, Silvia Regina. Efeitos metafóricos no discurso de divulgação científica. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_128.pdf. Múltiplas perspectivas em *Linguística* / José Sueli de Magalhães, Luiz Carlos Travaglia (organizadores). - Uberlândia: EDUFU, 2008.

ORLANDI, Eni. **A análise de discurso:** algumas observações. In: Delta. Vol.2, nº 1, 1986.

_____. “Silêncio e implícito (Produzindo a monofonia). In: Guimarães, Eduardo (org.). **História e Sentido na Linguagem**. Campinas, SP: Pontes, p. 39-46, 1989.

_____. **Terra à vista!** Discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas, SP: Cortez, 1990.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

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

_____. O objeto de ciência também merece que se lute por ele. In: MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso** – (Re) ler Michel Pêcheux hoje. Trad.: Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, p. 9-13, 2003a.

_____. (org.). **A Leitura e os leitores**. Campinas, SP: Pontes, 2.ed. 2003b.

_____. A análise de discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: **I SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DE DISCURSO**, 2003c, Porto Alegre, RS. Anais do I SEAD - Seminário de Estudos em Análise de Discurso [recurso eletrônico]. Porto Alegre: UFRGS, 2003c. Disponível em: <http://spider.ufrgs.br/discurso/evento/conf_04/eniorlandi.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2014.

_____. **O Sujeito Discursivo Contemporâneo:** um exemplo. SEAD, 2005.

_____. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. (org.). **Política linguística no Brasil**. 1. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007b.

_____. **Língua brasileira e outras histórias** – Discurso sobre a língua e ensino no Brasil. Campinas: SP, Editora RG, 2009.

_____. Sobre o intangível, o ausente e o evidente. In: GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel; **A Língua Inatingível**. Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: SP, Editora RG, 2ª edição, 2010.

_____. Corpo e Sujeito: Na Dança, os Sentidos. In: **III Encontro Internacional de Estudos da Linguagem**. Anais do III Enelin - Encontro Internacional de Estudos da Linguagem [recurso eletrônico]. Pouso Alegre, MG: UNIVÁS, 2011. Disponível em: www.cienciasdalinguagem.net/enelin. Acesso em: 20 jan. 2014.

_____. **Discurso e Leitura**. 9.ed. São Paulo: Cortez, 2012a.

_____. **Discurso em Análise: sujeito, sentido e ideologia**. 2.ed., Campinas, SP: Pontes Editores, 2012b.

_____. In: **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. PÊCHEUX, Michel. Campinas, SP: Pontes, 2012c.

PAYER, Maria Onice. **Linguagem e sociedade contemporânea – Sujeito, mídia, mercado**. In: RUA, 2005.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET; HAK. **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990a.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990b.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad.: Eni Pulcinelli Orlandi [et.al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni P. (org.) [et al.]. **Gestos de leitura: da história no discurso**. Tradução: Bethania S. Mariani... [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.p. 55-66.

_____. **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. & FUCHS, Catherine. **A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas**. IN: GADET, F. & HAK, T. Por uma análise automática do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. **A inscrição de gestos de interpretação em um “texto-bilhete”**. In: RUA, 2005.

SILVEIRA, Verli Fátima Petri da. **Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em Contos Gauchescos, de João Simões Lopes Neto, à desmitificação em Porteira Fechada, de Cyro Martins**. Tese (Doutorado em Teorias do Texto e do Discurso) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Graduação em Letras. UFRGS: Porto Alegre, RS, 2004.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. 10. ed. São Paulo, SP: Ática, 2007.

STÜBE, Angela Derlise. **Tramas da subjetividade no espaço entre-línguas**: narrativas de professores de língua portuguesa em contexto de imigração. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual de Campinas. Pós-Graduação em Linguística Aplicada. UNICAMP: Campinas, SP, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ZOPPI FONTANA, Mónica Graciela. **Análisis del discurso en Brasil**: teoría y práctica. Revista Signo y Señal, Buenos Aires, n.24, p.3-9, 2013.

ANEXO A

Pesqueiro

Luís Augusto Fischer



Barba ensopada de sangue

Por que o quarto romance de Daniel Galera o estabelece como um autor maduro e um escritor a acompanhar na atual geração

Hora de reunir o pessoal para confirmar a profecia: Daniel Galera é um grande escritor. Jovem ainda, já grande. Com três narrativas longas no currículo (*Até o Dia em que o Cão Morreu*, 2003, novela; *Mãos de Cavalo*, 2006, romance; *Cordilheira*, 2008, romance), mais um álbum em quadrinhos chamado *Cachalote*, 2010, em parceria com Rafael Coutinho, chegamos agora a *Barba Ensopada de Sangue*, lançado ano passado (Cia. das Letras, como os demais). Romance imperdível; é certo que em suas páginas o leitor passará horas naquele interessante e desejado estado de tensão, pela força dramática que consegue impor. Não é à toa que Galera tem ganhado muito espaço de divulgação como um *darling* de sua geração e de sua forte editora, assina contratos para tradução a várias línguas, entra em todos os rankings de apostas para novos no Brasil e na América Latina (está na seleção brasileira escalada pela revista *Granta*, com circulação planetária, e agora é o mais jovem escritor a representar o Brasil na Feira do Livro de Frankfurt, Alemanha), enfim está sendo aplaudido em toda parte. Há motivos consistentes para tal e tanto.

Já foi saudada sua enorme capacidade descritiva. Exemplo: a certa altura do novo romance, amigos, jovens (entre eles o protagonista), estão bebendo. Bebendo de ficar bêbado, sabe como é? *Ai* descreve o narrador: "Estão enrolando as palavras e desistindo de frases no meio do caminho. Escuta com clareza o que pretende dizer dentro da cabeça mas a boca deforma as palavras na hora de enunciá-las". Me parece perfeita a nomeação das reações dos bebuns, como aquilo de desistir das frases no meio de sua formulação. Acertos assim, e outros de maior extensão, se disseminam pelo livro e são um dos encantos da leitura – daqueles que fazem a gente ler, se dar conta do virtuosismo e dizer, silenciosamente, "É bem assim".

Essa qualidade depende de outros acertos, de outras marcas. Como outros comentaristas já explicitaram, sua narrativa é fortemente masculina, exala testosterona; com exceção do romance *Cordilheira*, protagonizado e narrado por uma mulher (e talvez por isso a única obra de Galera que não me convenceu), seus personagens são homens jovens, cuja existência é vitalmente corporal – os sofrimentos relatados são vividos de modo intenso, o empenho físico ocupa o centro das cenas e mesmo dos enredos. Essa marca se completa, no novo romance, pela presença incontestável de uma cadela, pró e de toda a história.



Avô valentão, pai suicida

Não estragarei muito a surpresa dando um desenho geral do enredo. O romance abre com uma conversa entre um pai e seu filho (este o protagonista, sem nome). A relação não é lá grande coisa, como costuma ocorrer entre pais e filhos, mas nesse caso o furo é bem mais embaixo: o pai anuncia que vai se matar. Não pede consolo, nem cogita mudar de ideia; só pede um favor: que depois de sua morte o filho trate de levar sua cadela de estimação para um destino piedoso, porque ele, o pai, não terá coragem. O filho renega, se debate com o problema moral e prático com que se defronta sem desejar; tudo é narrado já com o fio esticado – impossível para o leitor ficar indiferente aos fatos, por causa da linguagem, da economia de meios, do foco preciso não na psicologia profunda de cada um, nem nas causas remotas do que ali acontece, mas nas ações, nos jeitos de olho e mão, com a voz narrativa em terceira pessoa colada ao protagonista.

Também já se disse que Galera guarda uma enorme afinidade (para não dizer dívida para) com o escritor norte-americano Cormac McCarthy, autor de romances de grande força descritiva, secos e densos, povoados de homens que arriscam o literal pescoço em ações honradas, em meio a cenários interiores vastos, impositivos e silenciosos. McCarthy e Galera prestam muita atenção aos processos de amadurecimento dos personagens, o que confere aos romances um ar muito eficaz de relato de aprendizado.

Na conversa, outra ponta da trama é apresentada: diz o pai que seu pai, avô do protagonista, havia morrido em Garopaba, em circunstâncias complicadas. Foi morto por muita gente ao mesmo tempo, num baile em que, tendo faltado luz momentaneamente, os assassinos se aproveitaram para tomar vingança daquele sujeito meio arrogante, brigaço, apelidado de Gaudério. Isso tudo, diz o pai, se é que de fato morreu esse avô, porque a investigação policial foi fraca, o enterro talvez tenha sido uma fraude.

Bem: passada essa conversa, vamos encontrar o filho, no vigor de sua juventude, ex-atleta de triatlo e professor de educação física, mudando-se para Garopaba, naturalmente com a cadela, que de não teve coragem de mandar sacrificar. Quer ao mesmo tempo afastar-se da Porto Alegre em que sua vida transcorreu até então – uma outra ponta do complexo enredo dá notícias de uma briga sem conciliação com o irmão do protagonista, aparentemente o preferido dos pais, que casou com ninguém menos que a namorada do nosso herói –, ficar sozinho com suas dores e, quem sabe, desenrolar o fio da estranha morte do avô, naquele paratso.

O mergulho que o romance faz em Garopaba é outro motivo de grande acerto. Não apenas pela paisagem, que é parte essencial da força narrativa, mas pela vida social: Galera sabe nos transportar para o miolo de uma cidade esquisita, como são talvez todas as cidades turísticas de ocupação sazonal – uns meses de euforia e um longo ano de pasmaceira –, aproximando nos de modo muito sensível da mentalidade dos nativos, daquela mescla

histórica que é a de todo o litoral desde pelo menos Florianópolis para baixo, até o fim do Brasil, luso-brasileiros e índios, vivendo em cidades de horizonte acanhado, com códigos de ética restritos, e vendo passar a história, da época de fartura de pesca ao atual momento, de turismo ecológico.

No ano vivido em Garopaba acontece de tudo: amores, desamores, amizades, mas também perigos verdadeiros, enfrentamentos com a natureza selvagem e com inimigos locais. Na abordagem desse material, há no romance uns quantos trechos da mais alta voltagem, daqueles que deixam o leitor siderado, sem conseguir largar a leitura nem conciliar o sono. Certos personagens e cenas têm a força que a grande literatura pode ter.

Maturidade

Uma série de acertos como essa não pode impedir a percepção de alguns limites. Há dois momentos de menor força, destoando do conjunto. E são dois momentos chave. Um acontece pelo meio do volume, quando o protagonista é reconhecido, meio fantasmagoricamente, por um cantor nativista gaúcho em apresentação na cidade. A sugestão é que o cantor viu nele uma reencarnação justamente do avô Gaudério, inimigo do cantor décadas antes.

A outra ocorre justamente no final. Após uma sequência narrativa que deixa o leitor de coração na mão, acompanhando uma busca insana do protagonista (ele tem a intuição de que certo monge, que vive isolado numa caverna à beira-mar, pode ser seu próprio avô, que então não teria morrido!) que é, ao mesmo tempo, uma descida aos inferos da natureza elemental (o mato, as rochas, sobretudo o mar, numa cena de sobrevivência que me fez pensar nas dificuldades que terá o diretor do filme a que o livro vai dar origem, certo), isso e mais uma luta física marcante (origem do título do livro), acompanhamos o desfecho, que desce muito o tom e o tônus: o protagonista, ao final, é muito mais o jovem adulto incompreendido e querido, que não quer mal a ninguém e só faz o bem, até mesmo a custo de seu corpo maltratado, do que o homem que acabamos de ver em ação.

Mas bem: *Barba Ensopada de Sangue* dá mostras da maturidade de um romancista, o que não é pouca coisa. Romancista com gosto pelas trajetórias de vida, atento à tradição realista mas informado das novidades. Se escapa alguma consideração algo imatura, como nesse final, há elementos que atestam maturidade rara; para não ir muito longe, eu assinalaria a linguagem (a narração pratica um português sulino, um porto-alegrense fluente como nunca antes) e a seriedade com que encara a passagem à condição madura (não há sofrimento nem morte aleatórios). De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão caras ao mundo do Sul do Brasil e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora.