

JULHO
DEZEMBRO
2014
ISSN 1519-4906

LÍNGUAS

e

**INSTRUMENTOS
LINGÜÍSTICOS**

Línguas e instrumentos linguísticos 34 / Campinas: CNPq -
Universidade Estadual de Campinas; Editora RG, 2014:
Unicamp, 1997-2014

Semestral.
ISSN 1519-4906

1. Linguística - Periódicos 2. Análise do discurso - Periódicos
3. Semântica - Periódicos 4. História - Periódicos I. Universidade
Estadual de Campinas

CDD - 410.05
- 412.05
- 900

Copyright © 2014 dos Autores para efeito desta edição e posteriores.
Direitos cedidos com exclusividade para publicação em língua portuguesa
para o Projeto História das Ideias Linguísticas e Editora RG.

Todos os direitos reservados.

O uso, reprodução, apropriação ou estoque em sistema de banco de dados,
ou processo similar, mesmo a partir do site www.revistalinguas.com, seja por
meio eletrônico, fotocópia, gravação de qualquer natureza está condicionado
à expressa permissão do Projeto História das Ideias Linguísticas.

Coordenação Editorial: Editora RG

Editoração Eletrônica e Diagramação: Fábio Bastos

Capa: Fábio Bastos sobre projeto gráfico original de Claudio Roberto Martini

Revisão: Equipe de revisores sob supervisão do Projeto História das Ideias
Linguísticas

Editora RG
Fone: 19 3289.1864
rg-e@uol.com.br

Edição eletrônica: www.revistalinguas.com
2014

Impresso no Brasil

LÍNGUAS

e

INSTRUMENTOS
LINGÜÍSTICOS



2014

LÍNGUAS E INSTRUMENTOS LINGÜÍSTICOS

Edição: Projeto História das Idéias Lingüísticas no Brasil
Editora RG

Diretores/Editores: Eduardo Guimarães e Eni P. Orlandi

Comitê Editorial: Bethania Sampaio Mariani (UFF), Carolina Zucolillo Rodriguez (Unicamp), Claudia Pfeiffer (Unicamp), Carlos Luis (Argentina), Charlotte Galves (Unicamp), Diana Luz Pessoa de Barros (USP), Eduardo Guimarães (Unicamp) Elvira Narvaja de Arnoux (Argentina) Eni P. Orlandi (Unicamp), Francine Mazière (França), Francis Henry Aubert (USP), Freda Indursky (UFRGS), Jean-Claude Zancarini (França), José Horta Nunes (Unicamp), José Luiz Fiorin (USP), Lauro Baldini (Univás), Luiz Francisco Dias (UFMG), Maria Filomena Gonçalves (Portugal), Mónica Zoppi-Fontana (Unicamp), Norman Fairclough (Inglaterra), Rainer Henrique Ramel (México), Rosa Attié Figueira (Unicamp), Sheila Elias de Oliveira (Unicamp), Silvana Serrani-Infante (Unicamp), Simone Delesalle (França), Suzy Lagazzi (Unicamp), Sylvain Auroux (França)

Comitê de Redação: Carolina Zucolillo Rodriguez, Claudia Pfeiffer, José Horta Nunes, Lauro Baldini, Mónica Zoppi-Fontana, Sheila Elias de Oliveira, Suzy Lagazzi

Secretaria de Redação: Sheila Elias de Oliveira, Lauro Baldini e Vinícius Massad Castro

Revisão dos artigos: Todos os artigos são revisados por pares observando-se os seguintes parâmetros: nível de contribuição para a comunidade científica, qualidade da escrita do texto, relevância da bibliografia.

Mês e ano dos fascículos: julho a dezembro 2014

Periodicidade de circulação: semestral

ISSN: 1519-4906

Número sequencial de páginas: a numeração inicia sua contagem na página de olho da revista, figurando – em algarismos arábicos – a partir da página número cinco até o final.

SUMÁRIO

Apresentação	7
Les théories transpositionnelles dans la linguistique genevoise: Charles Bally, Albert Sechehaye et Henri Frei	
<i>Anamaria Curea</i>	9
Sobre o funcionamento do político na linguagem	
<i>Sheila Elias de Oliveira</i>	41
CRÔNICAS E CONTROVÉRSIAS	
Um mas contrastivo	
<i>Vinícius Massad Castro</i>	55
DOSSIÊ: ANÁLISE DISCURSIVA DE DIFERENTES OBJETOS SIMBÓLICOS	
Diferentes objetos simbólicos em análise	
<i>Greciely Cristina da Costa</i>	71
Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito	
<i>Eni Puccinelli Orlandi</i>	75
O traço das relações sociais no desenho da cidade	
<i>Cristiane Dias</i>	89
Uma imagem e suas discursividades: memória, sujeito e interpretação	
<i>Greciely Cristina da Costa</i>	101
Filme O cheiro do ralo: discurso, memória, sujeito	
<i>Eliana de Almeida</i>	115
“Um lugar à margem, quase invisível”	
<i>Suzy Lagazzi</i>	133

Articulação e reescrituração na enunciação da imagem: uma análise semântica em A janela aberta

Eduardo Alves Rodrigues

157

Sobre o discurso e o sujeito na voz

Pedro de Souza

199

RESENHA

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Ciência da Linguagem e Política: anotações ao pé das letras*. Campinas: Pontes, 2014, 128 pp.

A coragem da teoria – ciência da linguagem e política: anotações ao pé das letras

Isadora Machado

213

APRESENTAÇÃO

O número 34 de Línguas e Instrumentos Linguísticos traz dois artigos na *Seção Aberta* e sete artigos na seção *Dossiê*, além do texto da seção *Crônicas e Controvérsias* e da *Resenha*.

Na Seção Aberta, a linguista romena Anamaria Curea analisa a *transposição* entre categorias gramaticais, tal como esta noção integra as teorias linguísticas de três autores da Escola de Genebra: Bally, Sechehaye e Frei. A autora mostra como cada autor mobiliza esta noção, aplicando-a sobre diferentes extensões (não se restringindo, necessariamente, ao domínio da palavra), para construir sua concepção de linguagem, na qual está presente a relação com o sujeito falante, pela ideia de *expressão*, em diferentes posições face à linguística saussureana e suas categorias.

Também nesta seção, Sheila Elias de Oliveira apresenta uma reflexão sobre o conceito de *político* em duas teorias de linguagem filiadas ao materialismo histórico, e que fazem parte das ideias linguísticas no Brasil: a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso. A autora distingue os dois conceitos, para em seguida mobilizá-los conjuntamente em análises enunciativas de três peças de linguagem. Ela sustenta que sua junção pode ser produtiva teórica e metodologicamente tanto para semanticistas da enunciação como para analistas de discurso.

A seção *Crônicas e Controvérsias* traz um exame do operador argumentativo ‘mas’, questionando a proposta de Marion Carel no quadro da Teoria dos Blocos Semânticos para o ‘mas’ contrastivo. Sustentando sua análise na Semântica do Acontecimento, este texto de Vinícius Massad Castro, ao cotejar dois olhares enunciativos sobre o ‘mas’, nos permite refletir sobre as consequências heurísticas e políticas de uma posição teórico-metodológica.

A seção *Dossiê* tem como tema a *análise discursiva de diferentes objetos simbólicos*, que tem como propósito, segundo nos apresenta Greciely da Costa, reunir trabalhos “voltados para a compreensão do funcionamento de novas formas de existência histórica de discursividades”, “considerando as especificidades de cada objeto

simbólico, constituído de diferentes formas materiais, dada sua natureza significante, e em face de sua constituição política, social, histórica e ideológica, na relação com a exterioridade”. A Análise de Discurso é mobilizada para o exame de movimentos na cidade, desenhos, fotos, fotogramas, vozes, filmes, e o conjunto de análises nos permite refletir não só sobre diferentes materialidades significantes, mas também sobre as especificidades de seus modos de existência na contemporaneidade.

Finalmente, a *Resenha* deste número, feita por Isadora Machado, apresenta o livro *Ciência da Linguagem e Política: Anotações ao Pé das Letras*, de Eni Orlandi. A autora se dedica, nesta nova obra, a refletir sobre a relação entre a produção de conhecimento linguístico e a conjuntura política da ditadura militar no Brasil (1964/1984). A resenha destaca a força da autoria de Orlandi nos estudos da linguagem, nos domínios da Análise de Discurso e da História das Ideias Linguísticas, o que esta obra nos permite observar de modo privilegiado na conjunção entre ambos.

Com este número, temos a satisfação de, mais uma vez, poder colocar em movimento os sentidos, as ideias na reflexão sobre as línguas e a linguagem.

Os Editores

LES THEORIES TRANSPOSITIONNELLES DANS LA LINGUISTIQUE GENEVOISE: CHARLES BALLY, ALBERT SECHEHAYE ET HENRI FREI

Anamaria Curea*

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Résumé : *L'objectif de ce texte est de relever les particularités des approches de la notion de 'transposition' proposée par les trois représentants de l'école genevoise de linguistique générale dans les premières décennies du XX^e siècle. Largement investie dans leurs travaux, cette notion n'est pas envisagée dans la même perspective, et ne donne pas lieu à une théorie unique. L'analyse relève les écarts et les affinités entre ces trois théories, particulièrement significatifs de leurs modes de représentation du rapport entre la pensée et la langue, entre la parole et la langue, entre l'arbitraire et la motivation.*

Resumo: *O objetivo deste texto é identificar as particularidades das abordagens da noção de 'transposição' proposta por três representantes da Escola de Genebra de Linguística Geral nas primeiras décadas do século XX. Densamente envolvida em seus trabalhos, esta noção não é considerada dentro da mesma perspectiva, e não dá lugar a uma teoria única. A análise identifica os distanciamentos e afinidades entre essas três teorias, particularmente significativos do seu modo de representação da relação entre o pensamento e a língua, entre a fala e a língua, entre o arbitrário e a motivação.*

Abstract: *Our goal is to identify the particularities of the approaches to the notion of 'transposition' proposed by the three representatives of the general linguistics school of Geneva in the early decades of the twentieth century. Being heavily involved in their work, this notion is not considered in the same perspective, and do not give rise to a single theory. The analysis identifies the differences and similarities*

between these three theories, particularly significant of their representation modes of the relationship between thought and language, between speech and language, between arbitrariness and motivation.

« C'est la transposition qui prouve la catégorie »
Ch. Bally, 1922, p.120.

1. Introduction

En prolongeant une longue tradition autour du sens des parties du discours et de la distinction entre un sens lexical et un sens grammatical ou catégoriel à l'intérieur des mots, les linguistes genevois Charles Bally, Albert Sechehaye et Henri Frei ont attribué à la notion de *transposition* un statut théorique par son intégration à des réseaux conceptuels complexes¹ Par leurs approches cohérentes et relativement hétérogènes, ces linguistes ont non seulement enrichi l'inventaire des notions linguistiques d'un nouvel item, mais ils ont largement contribué à opérer le passage des théories lexicales et sémantiques des parties du discours vers la syntaxe structurale, plus précisément vers la notion de *translation* chez Lucien Tesnière (voir à ce propos P. Lauwers, 2003).

À partir de la définition du *domaine notionnel*² par S. Auroux (1990), cet article vise à relever quelques éléments susceptibles de caractériser leurs modes de représentation de la *transposition*, et à examiner le lien entre leurs modes de représentation de ce domaine notionnel et les enjeux de la linguistique générale, dont ils sont des représentants exemplaires. À ce propos, nous suivons principalement deux directions:

- a. relever l'hétérogénéité de leurs théories transpositionnelles, en dégagant les divergences et les éventuelles similarités ou affinités entre leurs idées sur la catégorisation linguistique;
- b. vérifier si et par quel biais leurs manières différentes de définir le domaine de cette notion s'inscrivent dans ce que R. Godel (1961) résume par un «ensemble de positions saussuriennes», un saussurisme minimal.

2. Domaine de la notion de transposition chez Charles Bally

Dans ses ouvrages et articles sur la stylistique, notamment dans le *Précis de stylistique* (1905) et le *Traité de Stylistique française* (1909), la transposition n'est pas un objet de théorisation. Ce terme est rarement évoqué, dans le contexte d'une théorie élargie de la synonymie : la méthode stylistique utilise la comparaison entre les modes d'expression et la transposition d'un mode d'expression à un autre.

L'intérêt de Ch. Bally pour la transposition commence à prendre forme dans les années vingt. En 1921, dans un article publié d'abord dans le *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* et repris dans l'édition de 1926 de son ouvrage *Le Langage et la vie*, intitulé « Langage naturel et langage artificiel », le linguiste genevois expose ses idées sur l'antinomie de la communication et de l'expression, en dégagant quelques régularités qui caractérisent le fonctionnement de la langue. Ce fonctionnement est facilité par ce qu'il appelle « l'interchangeabilité croissante des pièces du système » (p.642). Dans ce contexte, il évoque « l'interchangeabilité toujours plus aisée des fonctions avec un minimum de changement des signes » (*ibid.*, p.639). Il précise ensuite cette propriété, en évoquant le rapport entre la forme et la fonction :

Les mots, parties de mots, membres de phrases et phrases entières qui sont appelés à d'autres fonctions que celle qui leur est habituelle assument leur nouveau rôle sans modifier leur forme ou en la modifiant très peu (*ibid.*).

Cette première définition résume ses idées sur la transposition, qui seront reprises, complétées, réélaborées jusqu'à l'édition de 1944 de son ouvrage *Linguistique générale et linguistique française*. L'extension de cette notion est déjà identifiable en 1921 aux trois niveaux, *infra-lexical* (dérivation affixale), *lexical* et *supra-lexical*, structures plus complexes (Lauwers, 2003, p.279). Ch. Bally évoque l'exemple du verbe anglais *to stop*, susceptible d'un emploi transitif ou intransitif (*he stops a watch / the watch stops*), d'un emploi nominal (*to stop, a stop*), d'un emploi comme élément d'un composé (*a stop watch*). Le même phénomène se manifeste au niveau de la

phrase, une proposition indépendante étant susceptible de devenir le terme d'une phrase ou une phrase subordonnée (*you are wrong/I think you are wrong*). Le subjonctif joue le rôle de transpositeur de phrases indépendantes en phrases subordonnées (*il viendra et je doute qu'il vienne*). Ce phénomène permet une « mobilité plus grande des pièces du système » ainsi qu'une « emprise toujours plus forte de la syntaxe sur les formes toutes faites » (*ibid.*, p.640).

En 1922, Ch. Bally publie une ample étude prenant pour point de départ l'ouvrage *La pensée et la langue* de Ferdinand Brunot publié la même année. Son objectif est d'apporter quelques éléments de réponse à des questions auxquelles l'ouvrage de F. Brunot n'apportait pas de solution, à son avis : ce qu'est la langue, comment elle se distingue du langage en général, ce qu'est le fonctionnement de la langue ou la parole et surtout « comment le système de la langue permet et facilite ce fonctionnement par des procédés et des signes affectés à cet usage » (p. 118). Ce sont, à son sens, les points essentiels que la linguistique générale aurait à éclairer pour établir les axes de tout programme de linguistique générale « systématique ».

À propos de la manière dont le système de la langue permet et facilite le fonctionnement de la langue dans la parole, Ch. Bally approfondit la distinction conceptuelle entre *virtuel* et *actuel*, en associant les signes virtuels au vocabulaire d'une langue et l'actualisation, à la syntaxe:

La langue est donc un système de signes virtuels destinés à être actualisés, dans chaque circonstance, pour l'expression d'une pensée donnée ; le fonctionnement de la langue consiste à transformer le virtuel en actuel ; tout un ensemble de signes sont affectés à cet usage » (*ibid.*).

Le nom *roi* est un signe virtuel, alors que *le roi, mon roi, un roi, les rois, deux rois, aucun roi, quelques rois* sont les exemples d'une notion virtuelle actualisée. Si pour F. Brunot ces formes se classaient en deux catégories, marques de la détermination et de l'indétermination, pour Ch. Bally, elles appartiennent à une seule classe, celle de l'actualisation. C'est par actualisation qu'un signe lexicologique devient terme de la phrase, susceptible en tant que tel

d'avoir une *fonction* dans cette phrase. Cette réflexion sur la distinction virtuel/actuel en ouvre une autre, d'une importance cruciale pour Ch. Bally : le problème de l'unité linguistique, de sa définition et de ses limites « dans la chaîne parlée ». Il estime que F. Brunot souhaitait s'affranchir des parties du discours, en un mot, des *catégories*, et y réagit en esquissant l'essentiel de son point de vue sur la transposition:

Et pourtant les catégories sont une réalité, et si la langue fait passer si aisément les signes d'une catégorie dans une autre, c'est par un ensemble de procédés transpositifs qu'elle met au service de la parole, et qui prouvent par contre-coup la réalité des catégories entre lesquelles se fait le passage. Mais la transposition n'a jamais été l'objet d'une étude méthodique ; elle plonge pourtant très avant dans le mécanisme de la langue et souvent la manière dont un idiome opère ces changements fonctionnels suffit à le caractériser (*ibid.*, p.119).

La transposition est dès lors une façon de se représenter l'interface entre le lexique et la syntaxe, entre le vocabulaire et la grammaire, ainsi qu'un argument de la distinction entre le point de vue d'une linguistique statique et celui d'une linguistique évolutive, autrement dit, de la dualité saussurienne synchronie-diachronie. En tant que phénomène par lequel un signe joue le rôle d'un autre, appartenant à une catégorie différente sans perdre la valeur que lui attribue sa catégorie naturelle, la transposition se réalise par un ensemble de procédés « à étudier systématiquement et d'un point de vue strictement statique » (*ibid.*). Les types envisagés sont la *dérivation explicite* (*argile* : *argileux*, *blanc* : *blancheur*) et la *transposition implicite* (*un citoyen électeur* : *un électeur*, *pauvre* : *un pauvre*).

Ch. Bally distingue aussi entre la transposition vraie, « passage fonctionnel d'un signe d'une catégorie dans une autre et vice-versa » et la transposition devenue habituelle, « qui fait passer définitivement le signe dans la nouvelle catégorie » (passage réversible/vs/irréversible chez H. Frei). La première relève de la statique, en tant que *procédé*, la deuxième relève de la sémantique et de l'histoire : « Dans le premier cas le signe porte un masque qu'il peut enlever à volonté ; dans le second, le masque adhère au visage et

le remplace » (*ibid.*, p. 120). Cette différence est illustrée par l'exemple du substantif « en visite » chez l'adjectif (homme *singe*) ou devenu adjectif (*bête*), et par celui du verbe « déguisé en adjectif » (femme *aimant* son mari) ou devenu adjectif (femme *aimante*). Ch. Bally ajoute qu'il existe une foule de cas intermédiaires, ce qui justifie encore davantage la nécessité d'établir les types « extrêmes ».

2.1 La transposition et la délimitation des unités linguistiques

Dans le cadre d'une réflexion sur la grammaire à partir de la transposition, Ch. Bally évoque comme un argument d'autorité les idées de F. de Saussure sur la linguistique statique:

F. de Saussure a dit que tout le problème de la statique est un problème de délimitation ; c'est vrai, en tout cas indirectement. En effet, on ne peut découper un signe dans la chaîne parlée sans penser à sa valeur et réciproquement ; mais valeur et délimitation ne se révèlent que par les oppositions entre signes ; enfin l'ensemble de ces oppositions n'est autre chose que la grammaire elle-même. La délimitation suppose une technique minutieuse et précise, aussi peu connue et pratiquée que le reste de la statique ; les critères qu'elle livrerait au linguiste sont pour lui la seule garantie qu'il n'opère pas sur des idées a priori, suggérées par la psychologie ou la logique (*ibid.*, p.123).

La question de la délimitation des unités linguistiques a toujours préoccupé Ch. Bally. En 1905 et en 1909, il estimait que le mot est une unité illusoire et trompeuse et que la stylistique doit opérer sur des ensembles synthétiques, délimités par la comparaison avec un terme d'identification. En 1922, le même problème est pris par un autre biais, issu pourtant du même principe. La transposition, et plus largement la réflexion sur les catégories linguistiques, offrent une explication du fonctionnement de la langue que le linguiste situe au cœur d'une linguistique statique compatible, à son sens, avec la conception saussurienne. Ce type d'explication vise à montrer que la grammaire est autre chose qu'une nomenclature, qu'elle « recherche dans chaque cas par quelle combinaison de signes l'idée est rendue » et qu'il y a « une autonomie de la grammaire vis-à-vis des idées

générales qu'elle exprime » (*ibid.*). Au fond, il s'agit de montrer qu'il y a des sens grammaticaux, à côté des sens lexicaux, mais que dans la parole, les uns et les autres fonctionnent conjointement:

En effet, la syntaxe, dans le sens strict, peut être définie « l'étude des combinaisons entre termes actualisés » ; toutes les combinaisons entre signes virtuels ne sont pas de la syntaxe pure et se rapprochent, à des degrés infiniment variables, du vocabulaire, c'est-à-dire, de ce qui est donné, imposé ; pratiquement il y a, bien entendu, entre le lexique proprement dit et la syntaxe absolue, un vaste territoire intermédiaire limitrophe des deux domaines (*ibid.*, p.126).

La pensée de Ch. Bally sur le langage se caractérise par la logique de la zone intermédiaire et du territoire limitrophe, un modèle théorique permettant d'envisager la diversité des réalisations linguistiques sous la forme d'un continuum, susceptible de rendre compte du devenir perpétuel de la langue. Ses idées sur la transposition s'inscrivent parfaitement dans cette ligne de pensée, par la distinction qu'il envisage entre la transposition vraie et la transposition devenue habituelle, ainsi que par sa conception sur la transposition sémantique et la transposition fonctionnelle.

Dans la première édition de son ouvrage *Linguistique générale et linguistique française*, datant de 1932, Ch. Bally évoque principalement la transposition implicite ou l'hypostase. À partir de l'exemple *Paul est un âne*, il définit l'hypostase et la catégorie:

L'hypostase est un procédé de transposition d'une catégorie dans une autre. Nous appelons catégorie tout groupe de signes dont la fonction est caractérisée par des procédés linguistiques (désinences, déterminatifs, etc.) [...] Un signe est transposé dans une autre catégorie quand il prend les fonctions et les marques distinctives de cette catégorie (p.133).

L'hypostase est un procédé de transposition implicite, du fait qu'elle permet à un signe de changer de catégorie sans changement interne. En analysant son exemple, Ch. Bally considère comme signe de la nouvelle catégorie « tel que », signe *pensé*, sans être exprimé.

C'est ce qui sépare l'hypostase de la transposition explicite, telle que la dérivation suffixale. Ch. Bally lui associe le domaine des figures telles que les métaphores, les métonymies, les synecdoques, à condition qu'elles soient vivantes³. À son sens, l'hypostase crée des « syntagmes implicites de forme synthétique et antilinéaire » (*ibid.*, p.136). Les mêmes idées à propos du langage figuré sont exprimées dans ses ouvrages sur la stylistique : le langage figuré est expressif parce qu'il est synthétique, la synthèse ayant le sens d'association mentale sous le signe de l'implicite. Dans son explication, les termes d'association et de syntagme revêtent des acceptions singulières, Ch. Bally attirant l'attention sur une confusion possible avec les rapports associatifs de F. de Saussure. Dans le *Cours de linguistique générale*, la définition des rapports associatifs évoque les « associations de toute espèce qu'un signe peut évoquer sans se réaliser dans le discours » (*enseignement*, associé pour le sens avec *apprentissage* et pour la forme avec *enseigne*, *armement*, *justement* et même *clément*). Bally avertit que l'« association hypostatique est tout autre chose », par son caractère *unique* et *nécessaire* : « c'est bien une association mentale, mais elle est en même temps discursive, puisqu'elle est partie intégrante du signe » (*ibid.*, p.137). *Un âne* est selon lui un syntagme tout comme « tel qu'un âne ». Les figures vivantes sont à son sens des hypostases pures, appartenant plus au style et à la parole qu'à la langue.

Ch. Bally renvoie ensuite à un autre type de transposition, la *transposition explicite* ou transposition de signes virtuels, la dérivation suffixale (*couper-coupure*, *pierre-pierreux*, *clair-clairement*) ainsi qu'à la transposition de phrases indépendantes en membres de phrases à l'aide de la particule *que* (ex. *tu déraisonnes* et *je crois que tu déraisonnes*), où la subordonnée est considérée comme un substantif actualisé. Il fait remarquer que « tout transposé a la forme d'un syntagme dont le signe de la nouvelle catégorie est le déterminé et le signe transposé le déterminant » (*ibid.*, p.134), *pierreux* : *qui a des pierres* (t t'). En associant des procédés linguistiques aussi hétérogènes que la métaphore et le subjonctif des subordonnées au même phénomène, Ch. Bally réalise un élargissement de son extension.

Cette approche sera reprise et complétée dans l'édition de 1944 de *LGLF*, dans un sous-chapitre intitulé « Syntagmatique et transposition fonctionnelle ». La théorie s'affine par la distinction entre la *transposition sémantique* et la *transposition fonctionnelle*. La définition trahit son intérêt pour la diversité des modes d'expression des idées par les signes de la langue:

Un signe linguistique peut, tout en conservant sa valeur sémantique, changer de valeur grammaticale en prenant la fonction d'une catégorie lexicale (substantif, verbe, adjectif, adverbe) à laquelle il n'appartient pas (p.116).

Le système d'échanges grammaticaux est appelé *transposition fonctionnelle* et envisagé comme relevant « exclusivement de la grammaire ». La transposition fonctionnelle doit être soigneusement distinguée de la transposition sémantique, « qui intéresse aussi le lexique » (*ibid.*). Dans la transposition sémantique, les signes changent de signification (par emploi figuré) en même temps que de catégorie : *sanglant* et *sanguin*⁴, *glacial* et *glaciaire*. Il envisage séparément leurs rôles en synchronie et en évolution : l'échange des fonctions appartient à la synchronie, alors que les changements de sens relèvent de l'évolution. Ch. Bally affirme pourtant qu'il est souvent difficile de distinguer entre les deux types, et estime que les échanges fonctionnels les plus intéressants comportent des différences stylistiques. Malgré cette difficulté, il considère la dominante fonctionnelle et la dominante sémantique comme « d'utiles normes de classement ». La même forme peut parfois relever de la T fonctionnelle ou de la T sémantique, suivant son emploi « dans la parole » : *végétation tropicale* (pris dans son extension comme une chose) et *chaleur tropicale* (on a extrait de sa compréhension un caractère particulier)⁵, *école enfantine* et *naïveté enfantine*.

Ch. Bally propose des éléments terminologiques censés attribuer une consistance théorique à la notion. Il s'agit de trois éléments définissant les statuts linguistiques des signes dans le procédé de transposition : le *transponend* (du lat. *transponendum* = ce qui doit être transposé) est le signe destiné à subir la transposition, le signe marquant la nouvelle catégorie est appelé *transpositeur* ou *catégoriel* (ex. *aire* est un transpositeur de substantif et un catégoriel adjectif) et

le *transposé*, qui désigne le *transponend* métamorphosé par le transpositeur. Bally caractérise ensuite les divers types de transposition, à commencer par la dérivation suffixale, la forme de transposition la mieux connue dans le domaine des signes virtuels ou sémantèmes : *laboureur* (homme qui laboure), *chevaucher* (aller à cheval), *rougir* (devenir rouge), *actif* (qui agit), *fermement* (d'une manière ferme). Il fait remarquer que la suffixation a deux traits généraux qui caractérisent tous les domaines de la transposition : les transpositions *successives* à partir d'un premier transposé (*riche, enrichir, enrichissement...*) et le maintien/le passage du même sémantème dans plusieurs catégories différentes et cela, *simultanément* (*lent : lenteur, ralentir, lentement*)⁶.

L'extension du phénomène de transposition s'accroît avec les notions d'actualisation et de caractérisation. Selon Ch. Bally, les deux relèvent de la transposition : « en effet, un actualisé n'est autre chose qu'un caractérisé de la parole ; or, de même que tout caractérisateur est transposé (*campagne, maison de campagne*), de même le signe qui en actualise un autre ne peut le faire que s'il est transposé » (*ibid.*, p. 120) (*ce cheval* = le cheval qui est ici, dans cet endroit, *mon chapeau* = le chapeau qui est à moi ; les temps du passé, tel que *vint* : transposé en déterminant *la venue*). La forme suprême de la transposition est celle qui fait des phrases, les actualisés par excellence, des substantifs, des adjectifs et des adverbes actuels et virtuels (*je me promène : je lis pendant que je me promène ; le docteur est arrivé : je vous annonce que ...*).

2.2 La transposition et la linguistique générale

Significativement, Ch. Bally estime que la transposition en tant que phénomène peut être envisagée uniquement du point de vue de la linguistique générale, le seul qui permet de la situer au niveau des principes expliquant le fonctionnement de la langue dans la parole :

Quant à l'application de ces règles dans le détail, elle n'appartient plus à la linguistique générale (*ibid.*, p.117).

Il est impossible de poursuivre au-delà de ces vues générales une étude qui met en cause la grammaire toute entière (*ibid.*, p.121).

Pourtant, ses idées sur la transposition pourraient contribuer à établir quelques principes et des hypothèses de travail pour les recherches ultérieures. Un de ces principes a presque l'air d'une formule mathématique, une tentative de formalisation: « Tout transposé est un syntagme dont le déterminé est le transpositeur et le déterminant le transponend » (*ibid.*, p. 121). Dans *laboureur*, *-eur* marque la catégorie d'emprunt, et ce catégoriel est spécifié, concrétisé ou déterminé par le transponend. Cet axiome l'amène à une conclusion très significative, révélatrice de sa vision sur la motivation : « Il suit de là que tout transposé est un signe motivé » (*ibid.*, p. 121). Vu l'extension de la transposition, le nombre impressionnant de transposés que la langue utilise dans la parole, et la portée de ce phénomène, qui couvre tout le domaine de la grammaire, pour Ch. Bally, c'est la motivation qui caractérise le fonctionnement de la langue, autrement dit tout le domaine de la syntagmatique. Ces remarques révèlent sa façon d'articuler les notions d'*arbitraire*, qu'il défend féroce­ment à plusieurs reprises, à titre individuel ou en collaboration avec ses collègues, et de *motivation*:

La théorie de l'arbitraire et de la motivation, telle qu'elle est formulée par Saussure, exprime tout l'essentiel de la nature du signe linguistique, où l'arbitraire règne en maître ; elle semble toutefois pouvoir être complétée et systématisée (*ibid.*, p.128).

La problématique saussurienne de l'arbitraire et de la motivation est ressentie comme une zone non saturée du projet saussurien, qui demande à être complétée. À partir de l'idée qu'un signe arbitraire l'est dans son signifiant et dans son signifié, Ch. Bally se pose parallèlement la question si un signe peut être motivé par son signifié ou par son signifiant, ou par l'un et l'autre. Pour un signe motivé par son signifié, il évoque l'exemple du *Cours*, *dix-neuf* et *poirier*, où deux concepts s'associent pour former une notion complexe qui rappelle la valeur réelle du signe total ; les signes motivés par leur signifiant sont ceux qui dégagent une ou plusieurs perceptions

acoustiques ou visuelles, telle que *croquer*. Dans la catégorie des signes motivés par le signifiant Bally classe aussi les transpositions hypostatiques (*le brouhaha, un crincrin, crier haro, faire fi* et la transposition explicite (la dérivation suffixale : *cliqueter, cliquetis, craquer, craquement, miauler*). Le redoublement de sons, l'accent d'insistance et l'intonation peuvent avoir aussi une valeur motivante. Plus généralement, la transposition est à ses yeux au service de la motivation linguistique⁷.

La contrepartie de l'axiome formulé ci-dessus est la suivante:
« est transposé tout déterminant de syntagme dont la catégorie n'est pas complémentaire de celle du déterminé » (*ibid.*, p.121).

On peut mesurer toute la portée de la transposition en apprenant le principe de complémentarité, qui commande les rapports entre les catégories lexicales : l'adjectif est prédestiné à servir d'épithète au substantif, le substantif ne peut être caractérisé que par un adjectif, le verbe ne se conçoit pas sans un sujet et le sujet est inconcevable sans une détermination verbale, et l'adverbe est prédestiné à déterminer un adjectif ou un verbe. Ce principe résume le caractère complémentaire des relations entre les catégories, c'est-à-dire « le pendant mémoriel des rapports syntagmatiques réalisés dans le discours » (par leur marque catégorielle, les mots sont des termes de syntagmes en puissance). Le syntagme est défini comme un rapport de mutuelle dépendance entre deux signes a et b appartenant à des catégories complémentaires. Ces relations complémentaires se reflètent dans ce que Ch. Bally appelle « la syntaxe d'accord » reliant le déterminant au déterminé. Dans la transposition, tout déterminant transposé prouve que la catégorie du transponend n'est pas complémentaire de celle du déterminé (adjectif déterminant un verbe : *devenir blanc* ou vice versa : *apte à travailler*). Le substantif est le seul signe qui doit être déterminé sans être lui-même déterminant ; dès lors, un substantif déterminant est toujours transposé ! (*étoile du pôle, mort de faim*, le subst. complément d'agent, d'objet). Il en résulte que « toute rection implique transposition ». Les prépositions et les conjonctions jouent le rôle de transpositeurs qui font de leur transponend une détermination

du verbe : les prépositions transposent des objets, alors que les conjonctions transposent des procès (des phrases).

Selon Ch. Bally, la transposition joue un rôle crucial dans nos langues, et cela, à plusieurs titres. Elle confirme l'existence des catégories lexicales dans une langue, qui se caractérise par son mode de réalisation de la transposition. La didactique des langues devrait prendre en compte ce phénomène, et commencer l'enseignement d'une langue étrangère par les formes non transposées pour passer ensuite à un stade plus avancé, celui de l'étude des transposés et de leur réduction à des formes non transposées, afin d'enrichir progressivement l'inventaire des moyens d'expression.

3. Les classes de mots et les catégories de l'imagination chez Albert Sechehaye

Comme Ch. Bally, A. Sechehaye développe une théorie originale du fonctionnement de la langue dans la parole, en relevant en quoi ses idées sont non seulement compatibles avec les idées de F. de Saussure sur la linguistique générale, mais surtout comment elles s'inscrivent dans le projet du maître genevois. Son approche de la transposition comme phénomène régi par des lois fait l'objet d'un chapitre de son ouvrage *Essai sur la structure logique de la phrase*, publié en 1926.

Avant 1926, A. Sechehaye évoque la transposition déjà en 1908, dans son ouvrage *Programme et méthodes de la linguistique théorique. Psychologie du langage*. Chronologiquement, il est donc le premier à avoir publié ses idées sur ce phénomène. Son approche est intégrée à une réflexion sur les rapports entre la sémantique et la syntaxe:

Le fait que tous les mots d'une même classe représentent une même chose à l'imagination, que tous les substantifs, par exemple, évoquent l'idée d'une substance ou d'un être, tous les verbes, celle d'une action, ne doit pas nous induire en erreur. L'intelligence pour pouvoir former des pensées avec toutes sortes d'idées, mêmes les plus abstraites, les transpose indistinctement dans certains cadres, elle les matérialise [...]. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'origine psychologique des idées, et nous disons qu'une même espèce de symbole au point de vue grammatical, qu'il s'agisse du radical d'un mot, d'un

suffixe de flexion ou d'autre chose, peut correspondre également bien à des idées d'origines psychologiques très diverses (p.229).

Pour motiver l'idée que la syntaxe et la sémantique doivent être conçues comme emboîtée l'une dans l'autre, A. Sechehaye évoque la priorité de l'élément sémantique sur l'élément de syntaxe⁸. Son argument est qu'on ne pense pas une structure grammaticale, mais des idées qui sont liées logiquement et grammaticalement. L'expression linguistique fait rentrer toutes les idées dans les catégories de l'imagination. Les grandes classes de la grammaire, autant de catégories de l'imagination, sont au nombre de quatre: un objet (substantif), son action (le verbe), et les attributs ou les qualités respectives de ces deux formes de l'existence (l'adjectif et l'adverbe). À son sens, toutes les autres catégories grammaticales, toutes les déterminations qui sont à la base de nos flexions et de nos règles syntaxiques, expriment, encadrent et sont au service de ces quatre catégories fondamentales. Dans l'analyse psychologique de la façon dont une phrase est comprise, la prééminence revient aux appuis de la pensée, à ces catégories qui suscitent les représentations dominantes. Cette première approche sera complétée et approfondie dans l'*Essai* de 1926.

Les idées d'A. Sechehaye sur la transposition sont systématisées dans le cinquième chapitre intitulé « L'emploi des classes de mots dans la langue et dans la parole ». Son argumentation développe une véritable théorie des rapports entre la pensée et l'expression « dans tous les cas où la langue entre en jeu ». Il s'agit d'expliquer comment les classes de mots correspondent aux catégories de l'imagination et quelles lois régissent les relations entre ces catégories. À partir de l'idée – confirmée par une étude expérimentale de l'intelligence réalisée par Alfred Binet, auquel renvoie A. Sechehaye – que notre imagination se comporte comme si elle était indépendante des idées que nous exprimons par nos mots, il apporte des arguments strictement linguistiques : le rôle des mots de la langue est de fournir des « signes acoustiques arbitraires qui se substituent aux symboles de l'imagination et les rendent inutiles » (p.93). Grâce à ce système des signes phoniques conventionnels, l'esprit s'élève au-dessus de ce qui

est directement accessible par les sens. Le signe linguistique marque ainsi la libération de l'imagination de l'emprise « des éléments naturels de la pensée ».

Une fois l'imagination libérée, on peut se demander si les classes grammaticales des mots sont vidées de toute réalité psychologique, en l'absence du soutien de l'imagination « plastique et dramatique ». Le signe linguistique possède cette mystérieuse propriété de ne pas *supprimer* la réalité psychologique dont il est le représentant, mais de la *refouler* dans l'inconscient, où elle existe toujours, étant ramenée à la conscience au moindre effort de la volonté⁹.

L'attribution d'une idée à une catégorie dans la langue est relativement arbitraire. Les idées de la langue ne se classent pas naturellement en catégories, car les catégories de l'imagination ne sont pas dans les choses elles-mêmes, mais dans *la vision que nous en avons*, dans la liberté que l'esprit prend à imposer une forme à l'objet. A. Sechehaye se demande même si le fait que certains objets de pensée déterminent une catégorie n'est pas une illusion. La différence entre les idées de la réflexion objective et celles de la langue est motivée par deux arguments. D'abord, la langue s'attache naturellement à des idées pratiques, et donc ne s'intéresse pas à la perfection logique. Les idées pratiques sont complexes, du fait qu'elles contiennent des éléments appartenant à diverses catégories. Le second argument est que la langue n'est pas intéressée à classer les idées, mais à les relier les unes aux autres. Les mots sont donc faits pour la phrase, et cela explique aussi bien leurs propriétés syntagmatiques que leur « inaptitude à fixer une idée dans une catégorie ». Il en découle une liberté du mécanisme de la langue à l'égard d'un classement objectif des idées selon leurs catégories propres. Sa conclusion est qu'il faut bien distinguer l'idée proprement dite, de la classe qui lui est attribuée. Dans cette perspective, le substantif sera redéfini comme une classe représentant les idées que l'esprit conçoit dans la catégorie de l'entité, et l'adjectif et le verbe représentent les idées que l'esprit conçoit dans la catégorie de la qualité et du procès respectivement (*ibid.*, p. 102). Dans ce cadre, la transposition est envisagée comme une opération courante et générale, qui présente des régularités. La première règle de transposition affirme que *toute idée, quelle que soit sa catégorie naturelle au point de vue de la logique, peut être ramenée à la catégorie de l'entité* (*ibid.*, p. 103). Toute idée peut être réalisée par un

substantif : êtres, choses, qualités, procès, relations. C'est là une des fonctions essentielles de la pensée et du langage¹⁰. La richesse des possibilités expressives s'explique par la même opération, car toute idée considérée comme une entité accepte des déterminations de qualité, de procès, et de relation. Cette opération a un caractère général grâce aux propriétés logiques de l'entité, qui est l'idée en soi, sans autre détermination. Inversement, le substantif ne peut se transposer en adjectif ou en verbe que dans certaines conditions, car la qualité et le procès supposent des conditions spéciales de leur aperception : le procès se déroule dans le temps, et la qualité est située dans une entité.

La deuxième règle de transposition affirme que *toute idée de relation et toute idée de procès peut être exprimée adjectivement* (*ibid.*, p. 107). Les relations sont facilement assimilables à des qualités (*voisin, isolé, futur, différent*) parce qu'elles sont conçues, par une sorte de fiction, comme intrinsèques à une entité. Cela a donné lieu à une catégorie appelée adjectif de relation : *boucherie chevaline, étoile polaire, victoire romaine*. Quant à la transposition du domaine du procès dans celui de la qualité, cette opération est fréquente et naturelle : tous les participes et adjectifs verbaux, des adjectifs tels que *hâtif, rapide, emporté, ému, actif, moribond, assassin*. Du point de vue psychologique, cette règle fait suite à la première, affirme l'auteur, la concrétisation des idées dans un substantif étant le « premier pas vers l'intellectualisation », mais aussi une « démarche de l'imagination », alors que la deuxième règle correspond à une tendance « proprement intellectuelle », contemplative, à différencier et à classer les idées.

La troisième règle de transposition affirme que *toute idée de qualité peut être transposée dans la catégorie de procès* (*ibid.*, p. 109). La « verbalisation » des qualités mène à la dramatisation, à la tendance de tout animer de notre propre vie : *la mer dort, s'apaise ; le nuage rougit, pâlit ; le soleil brille, répand sa lumière*. Ces exemples sont figurés, mais il y a dans la langue des expressions imagées qui deviennent les « signes usuels d'une idée », et alors elles perdent l'image suggestive qu'elles renfermaient à l'origine (*peser* et *sentir*, devenus ordinairement transitifs, ont perdu de leur expressivité). Une catégorie d'adjectifs échappe pourtant à cette règle, ce sont les adjectifs de relation, impossibles à verbaliser.

Présentée sous cet angle, la transposition¹¹ est une opération logique et imaginative qui assure une multitude de possibilités d'expression, dont le sujet parlant peut faire usage dans la grammaire syntagmatique. Il s'agit d'un phénomène qui présente des régularités, selon la manière dont l'esprit classe les données en catégories de l'imagination¹². La transposition est possible grâce à la propriété des classes grammaticales de la langue de ne pas renfermer une idée en une seule catégorie.

4. La transposition et le besoin d'invariabilité chez Henri Frei

Elève de Ch. Bally, membre de la deuxième génération de linguistes genevois, H. Frei commence sa carrière de linguiste par sa thèse de doctorat intitulée *La Grammaire des Fautes*, publiée en 1929, dont l'enjeu est un véritable nouveau projet de linguistique générale, la linguistique fonctionnelle. La manière dont il développe la problématique de la transposition est déterminée par trois éléments : la relation avec son directeur de thèse et son maître, l'importance qu'il attache aux fautes dans le destin d'une langue, et ses recherches sur le français « avancé », vérifiées sur un corpus impressionnant, constitué en partie d'exemples de productions langagières spontanées et d'extraits de lettres adressées à l'Agence des prisonniers de guerre, écrites pour la plupart par des personnes « de culture rudimentaire » et considérées par le linguiste comme des documents authentiques de la langue courante et populaire de l'époque.

Pour H. Frei, le « français avancé » est le champ de variation de la langue, caractérisé par des transgressions de plusieurs types par rapport à la langue dite traditionnelle (fautes, innovations, langage populaire, argot, cas insolites ou litigieux, perplexités grammaticales). Comme son maître, Ch. Bally, mais dans un autre sens, et dans une mesure plus large, H. Frei s'intéresse aux multiples possibilités de variation dans le système de la langue. C'est la transgression de la norme qui classe un fait de langue dans la catégorie du français « avancé ». Le nom même attribué à ce champ de variation est motivé par le rôle accordé à la faute¹³, à la fois indice d'un déficit et condition de possibilité pour un changement statique dans la langue:

Si l'on admet en effet que la faute assume, dans le jeu de la parole, un rôle fonctionnel, elle aura par là même, pour le

linguiste, une valeur documentaire de premier plan. Destinée à satisfaire certains besoins, elle devient par ricochet l'*indice* de ces besoins et comme l'écran sur lequel vient se projeter tout le film du fonctionnement linguistique (p.34).

La problématique de la transposition est développée selon d'autres axes que chez Ch. Bally et A. Sechehaye. Si ses idées sont inspirées par celles de son directeur, notamment le cadre théorique général de l'antinomie entre la communication et l'expression et l'importance accordée à la transposition, si son approche est issue d'un geste généralisateur du même genre, H. Frei déplace cette problématique en l'associant principalement à l'invariabilité, sous un angle particulièrement ample, mais particulier¹⁴.

Selon H. Frei, la transposition revêt de multiples formes, régies toutes par le besoin d'invariabilité. Son argumentation s'appuie sur les concepts d'H. Bergson et de F. de Saussure, mais les références à Ch. Bally et à A. Sechehaye sont présentes également. À son sens, H. Bergson avait expliqué de la façon la plus pertinente le principe même du langage humain, la mobilité du signe. Ce qui caractérise les signes du langage humain n'est pas principalement leur généralité, mais leur mobilité. À la différence du *signe instinctif*, qui est un signe adhérent (le langage des animaux, par exemple), le *signe intelligent* est un signe mobile, l'adhérence et la mobilité étant liées à la nature du rapport qui s'établit entre le signe et la signification. Le linguiste associe cette distinction établie par H. Bergson à celle de F. de Saussure entre *symbole* et *signe arbitraire*. Alors que le symbole n'est jamais tout à fait arbitraire, gardant toujours un rudiment de lien naturel, le signe arbitraire est immotivé, donc mobile. La mobilité est, à son sens, la conséquence du fait que le besoin d'économie détermine le remplacement d'une multiplicité de signes particuliers par des signes mobiles pouvant traduire un grand nombre de significations distinctes. Cela est possible grâce au fait que les catégories grammaticales et les catégories de la pensée (nommées par A. Sechehaye « catégories de l'imagination ») ne coïncident pas:

Dès qu'on pénètre dans la réalité du langage vivant pour observer sur le vif le déroulement des phrases dans la parole, on

voit bien vite combien est risquée la tentative d'établir un parallélisme rigide entre les cadres de la pensée et les moules de la grammaire. Le besoin de disposer de signes mobiles et maniables tend au contraire à permettre qu'une seule et même catégorie grammaticale supporte tour à tour des valeurs et catégories de pensée différentes (*ibid.*, p.166).

Par mobilité du signe, il faut donc entendre sa capacité d'être transposé d'une valeur sémantique ou d'une catégorie de pensée à une autre¹⁵. H. Frei associe la variabilité du signe à la diversité formelle : variation régulière des radicaux des verbes du 2^e groupe, variation partiellement ou totalement irrégulière (supplétion des radicaux). Sur le plan du discours, la variabilité se réalise par l'expression cumulative (*au, du, leur, dont*), pléonastique (accord) ou discontinue (entrave à la succession logique des éléments). S'opposant à cette variabilité nuisible à l'économie, le besoin d'invariabilité, « un des plus impérieux du langage », tend à conserver à un signe la même forme, en dépit des rapports mémoriels ou discursifs qu'il entretient avec les autres éléments du système¹⁶.

H. Frei se propose de montrer dans quelle mesure le besoin d'invariabilité contribue à rendre la transposition aussi aisée que possible. Pour classer la diversité des phénomènes qui peuvent se grouper sous ce chef, il identifie trois types de transposition : sémantique (définie de manière très générale comme le passage d'une valeur sémantique à une autre), syntagmatique (le passage d'une catégorie syntagmatique à une autre), et phonique (le passage d'une sous-unité à une unité : *nous/NOUS, vous/VOUS*).

La transposition sémantique se traduit par la tendance d'une langue de grande communication à accroître l'extension sémantique des signes. Il en résulte des variétés de signes tels que le signe générique, le signe indifférent, la figure effacée et la fausse figure. Le signe générique (*homme, chose, faire*) est interchangeable d'une signification particulière à une autre à l'intérieur d'une catégorie grammaticale donnée. Le signe indifférent fait l'économie des antonymes, réalisant l'interchangeabilité des contraires (*grâce à, commettre un acte héroïque, jouir d'une mauvaise réputation, risquer*). H. Frei distingue entre transposition sémantique et figure. Si la figure est un procédé expressif qui enrichit une valeur première

d'une valeur dérivée, la transposition sémantique fonctionne comme un oubli ou un refoulement du sens premier. *Commettre des vers* est une figure reposant sur la valeur péjorative du verbe ; *commettre un acte héroïque* est une transposition fondée sur l'oubli du sens premier. Le premier exemple satisfait un besoin d'expressivité, alors que le second facilite l'effort de mémoire. Le passage évolutif d'une figure à une transposition donne naissance aux figures effacées (*feuille de papier, pied d'une table*).

Les exemples de transposition sémantique sont classés en fonction de la valeur exprimée : la substance et de ses déterminations, l'espace et le temps, la quantité et la qualité, la transitivité (inhérence et relation), la corrélation et la modalité. Le français « avancé » se caractérise par la croissance de l'extension sémantique des substantifs (*feu* au sens d'« incendie », *couvert* au sens de « couvercle » et de « couverture »), la transformation progressive d'un substantif en un signe générique (*chose, machin, truc*), la tendance à supprimer les barrières formelles qui séparent les déterminations inhérentes à la substance (tendance à annuler la différence entre l'animé et l'inanimé : emploi de *qui* pour les inanimés et de *quoi* pour une personne, *ça* se rapportant à une personne ; réduction de la différence entre le masculin et le féminin : *soi*, qui sert de réfléchi à genre mobile, remplaçant tour à tour *lui* ou *elle* ; *on* qui remplace les autres personnes dans la langue parlée (pronom personnel mobile, à la place des pronoms *je, ils, elles, vous, tu, nous*).

Dans le domaine de l'espace et du temps, H. Frei évoque l'emploi des prépositions spatiales avec des valeurs temporelles : *aux environs de, d'ici là*, ou d'une préposition temporelle avec une valeur spatiale (*depuis, aller à l'avance de* quelqu'un), la tendance à éliminer les - *ci* à la faveur des - *là*, la préposition *à* ayant la fonction de générique locatif et de substitut pour d'autres prépositions, par exemple *dans* ou *sur* (inclus *au* dossier, confinée à l'Europe, les accidents *à* la rue), mais aussi *chez, vers, dans, sur* (mener les enfants *au* coiffeur, le verbe *être* à la place d'un verbe de mouvement, aller ou venir). Pour l'expression du temps, il note les valeurs temporelles du présent (présent passé ou présent futur), qu'il explique par la même tendance à l'invariabilité.

Dans les domaines de la quantité et de la qualité, il évoque de fréquents échanges entre les signes : quantité > « qualité » (*c'est beaucoup meilleur, c'est beaucoup moche*), qualité > « quantité » (*bien des gens, pas mal de gens, j'ai bu assez bien de bière*). Pour ce qui est de la transitivité, il fait référence principalement à l'Essai d'A. Sechehay. Envisagées comme des catégories sémantiques, l'inhérence et la relation ne se confondent pas avec l'accord et la rection. Dans le champ de l'expression, les transpositions entre ces deux catégories sémantiques sont faciles à relever. Dans la langue « cursive » (écrite), un grand nombre d'adjectifs d'inhérence sont transposés directement dans le domaine de la relation (*crime scientifique, inquiétudes marocaines, la psychologie enfantine, amoureuse*), la préposition d'inhérence *comme* passe dans le domaine de la relation : *je vais bien comme santé et comme position ; cet article est mauvais comme style*.

La corrélation est définie par H. Frei comme un rapport qui s'établit principalement entre deux jugements (cause, temps, but, comparaison, concession). Si la langue écrite tend à exprimer ces corrélations explicitement, la tendance populaire tend à utiliser un corrélatif générique unique, le *que* (Reprends donc vite le petit, *que* je suis tout trempé ; Qu'est-ce qu'il a donc, *qu'il* ne dit plus rien ; Je parlais *qu'il* n'avait pas encore fini, Allume donc une bougie, *qu'on* voie clair !, Je ne sors jamais *qu'il* ne pleuve, Il y a dix ans *qu'il* est parti, Il était beau *que* cela faisait plaisir). Dans le domaine de la comparaison, un exemple de la tendance à l'invariabilité est l'emploi de *comme* à la place de *que* : J'arriverai aussitôt *comme* vous. On m'a fait une robe pareille *comme* la sienne.

La modalité, l'« attitude adoptée par le sujet à l'égard de l'énoncé », est considérée comme plus ou moins intellectuelle – l'affirmation et la négation, la détermination ou l'indétermination –, ou plus ou moins affective – l'interrogation, l'ordre, l'évaluation. Un des effets les plus visibles du besoin d'invariabilité se manifeste dans l'interrogation. La multiplicité des formes concurrentes découle de la tendance du français avancé à supprimer l'inversion, pour obtenir la même séquence que dans la phrase affirmative : *Où habite-t-elle ? Où est-ce qu'elle habite ? Où c'est qu'elle habite ?* La place des adverbes et des pronoms interrogatifs en français avancé est due à la même tendance : *Il habite où ? Il est parti quand ? Ils sont combien ?* Dans le domaine

de la modalité affective, H. Frei évoque l'effacement de la distinction entre le laudatif et le péjoratif : *gagner une mauvaise réputation, grâce à la guerre, jouir d'une mauvaise réputation, risquer de devenir riche*.

La transposition syntagmatique est définie par l'auteur comme un procédé de dérivation de syntagmes à partir du rapport syntagmatique fondamental qui caractérise toute phrase, à savoir sujet (déterminé) + verbe (signe de rapport) + prédicat (déterminant). Ce jeu des transpositions prend les formes suivantes : la prédication (la phrase indépendante), la condensation (phrase > mot, syntaxe > morphologie) et la transposition linéaire.

En ce qui concerne la phrase indépendante, H. Frei évoque d'abord le verbe, apte non seulement à marquer le rapport entre le sujet et le prédicat, mais aussi à assumer la fonction de *prédicat* (par le radical) ou celle de *sujet* (par la terminaison). Le besoin d'invariabilité réclame que ces éléments soient exprimés directement et non en cumul, qu'ils soient invariables les uns à l'égard des autres, et qu'ils se suivent dans un ordre constant, qui réponde à celui des significations. Dans le passage de la séquence régressive à la séquence progressive dans les langues indo-européennes, l'ordre des éléments de la molécule verbale est lui-même renversé : *cant-o = je chante*. L'effet de la précession du sujet est l'élimination des terminaisons personnelles des verbes, qui étaient en effet contraires à l'ordre progressif.

Le deuxième type de transposition syntagmatique est la condensation (phrase > mot, syntaxe > morphologie), définie comme un procédé de transposition de la phrase en un membre de phrase, pouvant fonctionner dès lors comme un membre dans une phrase plus complexe. Au-delà des différences de degrés de la condensation, le linguiste identifie un trait commun à toute la syntagmatique, le caractère dichotomique de tout syntagme. Le déterminé est un sujet ou un sujet condensé, le déterminant un prédicat ou un prédicat condensé, le signe de rapport un verbe transitif ou un verbe transitif condensé¹⁷:

Nous dirons en résumé : rien n'est dans les syntagmes étroits qui ne soit d'abord dans la phrase, rien n'est dans la morphologie qui ne soit d'abord dans la syntaxe (*ibid.*, p.221).

La transposition linéaire est le troisième type de transposition syntagmatique. Si les autres types étaient liés à la densité de la phrase, la transposition linéaire agit sur l'étendue ou la direction syntagmatique des éléments agencés : l'élargissement et le rétrécissement de l'étendue, et la conversion ou le changement de direction. Le premier type de transposition linéaire caractérise tout un ensemble de faits linguistiques, tels que les emplois transitifs des verbes intransitifs (*sortir*), le fonctionnement du même signe comme préposition ou comme adverbe (*dedans, dehors, dessus, dessous, en bas, en haut, en plus, en outre*) ; un autre exemple est l'interchangeabilité du déterminé et du déterminant si le déterminé est un substantif (*la ligne des avants Z des joueurs avant, surveiller le mental d'un malade Z l'état mental ; beaucoup pensent que..., certains montrent même...*)¹⁸.

La transposition chez H. Frei recouvre un domaine particulièrement vaste, riche en types et sous-types où il classe les formes de transgression de la norme réductibles au besoin d'économie et à l'invariabilité. La transposition est envisagée comme un échange intercatégoriel relevant d'une conception élargie de la notion de *catégorie*¹⁹. Il ne s'agit pas seulement de catégories lexicales (parties du discours ou classes de mots), comme préposition/conjonction, conjonction/adverbe, mais de catégories purement sémantiques telles que animé/inanimé, masculin/féminin, espace/temps, quantité/qualité, ou de catégories lexico-grammaticales phrase/mot et beaucoup plus larges, syntaxe/morphologie ou plus vagues, comme unité/sous-unité. La notion de catégorie voit ses limites s'élargir considérablement par l'association de la transposition à l'interchangeabilité et à l'invariabilité:

Dans le domaine de la transposition intralingue, le besoin d'économie cherche à créer des signes invariables et mobiles, c'est-à-dire interchangeables d'une case de l'échiquier à l'autre. [...] on peut s'attendre à une marche parallèle vers l'invariabilité d'une langue à l'autre : les emprunts et les calques, si fréquents dans les langues modernes (européennes ou non), marque la préoccupation de créer un vocabulaire de caractère international, formé de signes internationaux (*ibid.*, p.294).

En 1942, H. Frei publie un article intitulé « Ramification des signes dans la mémoire », où il envisage deux types de transposition, dirigée et libre. En définissant la transposition comme « le passage d'un élément à un autre à l'intérieur d'une famille de signes (*enseigner-enseignons, dominus-domini*) », il se demande si l'on peut saisir une direction du mouvement lors de ce passage. En évoquant l'opinion de Saussure sur le fait que les termes d'une famille associative ne se présentent jamais dans un ordre déterminé, il entend déplacer cette problématique en se demandant si, dans leur évocation mutuelle, « une direction de l'un à l'autre est sentie ou non par la conscience des sujets et si oui, dans quelle direction le mouvement est perçu » (p.17). Il distingue ainsi entre une transposition dirigée et une transposition libre et définit le premier type en utilisant presque les mêmes notions que Ch. Bally dans sa seconde édition de *LGLF* du 1944: « La transposition dirigée suppose toujours un terme de départ : le transponende, et un terme d'arrivée : le transposé, avec un transpositeur, qui peut être explicite ou non ». En définissant la transposition, Ch. Bally utilise le terme « transponend » et fait remarquer dans une note:

La finale masculine *-end* s'appuie sur l'analogie de *différend*, *révérend*, et sur l'opposition avec les féminins *offrande*, *prébende*, *provende*, *réprimande*, etc. Par une curieuse coïncidence, M. Henri Frei a proposé, de son côté, dans une communication faite le 7 février 1942 à la Société genevoise de linguistique, le terme presque identique de *transponende* (masculin), fait sur le modèle de *dividende*, *addende*, *multiplicande*. Le lecteur choisira (Bally 1944, p.117).

Son exemple type de transposition dirigée est *enseigner-enseignement*, où « le suffixe transpose le verbe dans la catégorie verbale du substantif » et cette direction est « sentie par la conscience linguistique ». H. Frei ajoute que « les figures, pour autant qu'on les sent vivantes, sont des transpositions dirigées » (*ibid.*, p.18). Dans la transposition libre, c'est « le sentiment d'une direction » qui fait

défaut : « il n'y a ni transponende ni transposé, ni transpositeur, mais libre-échange ». Ses exemples sont le verbe *louer* (prendre ou donner à bail), les « mots indifférents » de Nyrop, *chance*, *fortune*, *réussir*, *table de noyer* et *table de cuisine*, *table à écrire*, *grâce à*. Il estime que l'existence des deux espèces de transposition est d'ordre sémiologique et dépasse les cadres de la science du langage.

Ch. Bally trouve cette théorie « critiquable pour la forme et pour le fond » (LGLF 1944, p.119). D'abord, il trouve que cet emploi du terme *transposition* est peu conforme à l'usage, qui lui attribue le sens de transfert unilatéral. Deuxièmement, il n'envisage pas un échange, mais seulement une opposition entre les deux verbes, en tant que « signes qui soutiennent entre eux des rapports mémoriels oppositifs et complémentaires ». Un des arguments est qu'en allemand, on a *mieten* et *vermieten*, *wiert* et *Gast* (hôte), donc il ne peut pas être question d'un libre échange. La critique adressée à H. Frei se poursuit à propos d'une transposition libre entre sujet et complément d'objet (*L'oiseau bâtit son nid/Je vois l'oiseau*). À son avis, « ces fonctions ne sont pas échangeables puisqu'elles sont contrastantes et aussi complémentaires » (*ibid.*, p.119). En plus, il envisage le passage du sujet à l'objet comme une transposition dirigée.

Conclusions

Ces trois approches de la transposition sont fondées sur l'idée du transfert intercatégoriel et sur son rôle dans le fonctionnement de la langue. À partir de là, le concept est construit différemment et devient protéiforme, en raison de la « généralité » du principe de départ. Les affinités et les divergences entre les théories des trois linguistes genevois pourraient s'expliquer par là.

A. Chez Ch. Bally, ce concept présente de multiples facettes, autant sémantiques que syntagmatiques : l'hypostase (le domaine des figures vivantes), la dérivation suffixale, la transposition implicite (sans transpositeur), l'actualisation (les signes actualisés sont des transposés), la rection (toute rection implique transposition), même les cas de supplétion (cheval-équestre, réussir-succès et tuer-meurtre), et les subordonnées, phrases transposées en membres de phrases. Par la loi de complémentarité, il associe la transposition à une théorie de la

détermination. Plus généralement, il cherche à étendre son domaine au-delà des limites du mot, tendance qui se manifeste de façon encore plus marquée chez son disciple, H. Frei.

B. Les idées d'A. Sechehaye sur la transposition sont ciblées sur les origines psychologiques du *phénomène*. Le linguiste cherche à montrer que ses mécanismes sont possibles grâce à l'existence des catégories de l'imagination qui ont des propriétés remarquables, liées au fonctionnement du raisonnement grammatical. Ses règles de transposition, formulées et commentées principalement dans son *Essai* de 1926, caractérisent l'*interface* entre l'imagination et la syntaxe, l'articulation entre les catégories de l'entité, de la relation, de la qualité, du procès, et les classes de mots. Cette théorie défend principalement la thèse de la relative autonomie des catégories de l'imagination par rapport aux idées que nous exprimons par nos mots.

C. Dans *La Grammaire des fautes* (1929), H. Frei développe une théorie étendue de la transposition, qu'il met au service du besoin d'invariabilité. Malgré les affinités entre cette théorie et celle de son directeur de thèse, Ch. Bally, il étend le domaine de la notion jusqu'à le faire coïncider avec une loi universelle qui régit les langues, illustrée par un nombre impressionnant d'exemples du français avancé. Liée à la mobilité du signe, la transposition est définie très généralement comme le « passage d'un élément formel d'une valeur à une autre » et recouvre une diversité impressionnante de procédés linguistiques, classés en trois catégories : transposition *sémantique*, *syntagmatique* et *phonique*.

Malgré les quelques points de rencontre de ces théories, leur hétérogénéité semble masquer ce qui les rapproche, au niveau des principes qui les motivent, sinon au niveau de leurs applications. Un premier élément est leur adhésion à la linguistique générale. Selon Ch. Bally, l'application de ces règles dans le détail ne concerne plus la linguistique générale. A. Sechehaye estimait que leur étude approfondie devrait être intégrée à une « symbolique évolutive » (1908, p.239). Leurs théories transpositionnelles sont issues de trois

gestes généralisateurs qui se rencontrent sur certains points. Ces points sont effectivement liés à ce que R. Godel (1961) considérait comme un « ensemble de positions saussuriennes ».

D'abord, en élaborant ces théories, les trois linguistes sont motivés par la volonté de montrer comment fonctionne la langue dans la parole, donc par l'articulation des deux termes de la dualité saussurienne langue-parole. Ils le réalisent en fondant leurs explications de la transposition sur l'insertion des mots dans la *phrase* (une approche onomasiologique de la phrase, cf. Lauwers 2003). Leurs théories sont marquées par des retours à cette dualité, qu'ils ressentent effectivement comme une zone du projet saussurien leur permettant d'habiter ainsi, à *leur façon*, l'espace ouvert par le maître. Leurs approches de la transposition sont des solutions (parmi d'autres) qu'ils offrent au problème ouvert par le maître et une manière de se montrer favorables à une interprétation non oppositive de cette dualité. Leur ouverture à la syntaxe est significative en ce sens, et il faut rappeler que c'est effectivement dans le domaine de la syntaxe que F. de Saussure situait la frontière entre la langue et la parole (Cl. Normand 2000, p.154-155).

Ensuite, un autre point de la linguistique saussurienne détermine leurs idées sur la transposition : l'arbitraire du signe et sa motivation. Cette problématique a une portée différente dans les trois approches. Chez Ch. Bally, il s'agit d'un point crucial, puisqu'il arrive à la conclusion que tout signe transposé est motivé. L'arbitraire et la motivation représentent les pôles d'une échelle. Pour A. Sechehaye, c'est l'attribution d'une idée à une catégorie qui est arbitraire. Par cet arbitraire, la langue libère l'imagination de l'emprise des éléments naturels de la pensée. H. Frei associe l'arbitraire saussurien au concept de *mobilité* d'H. Bergson, pour justifier le besoin d'invariabilité, d'interchangeabilité.

Les trois gestes généralisateurs vont dans le sens d'une généralité « principielle » (cf. C. Puech, 1997; B. Colombat, J.-M. Fournier, C. Puech, 2010) d'inspiration saussurienne. Mais il existe aussi une seconde dimension, liée à un autre sens de la notion de « général ». Il s'agit de l'adhésion de ces linguistes aux problématiques de l'époque liées aux rapports entre la langue et la pensée (chez Ch. Bally et aussi chez H. Frei, les réactions à l'ouvrage de F. Brunot, *La pensée et la langue* ; chez A. Sechehaye, son adhésion à un point de vue

psychologique, à une psychologie de la parole ; il cite également des travaux de psychologues qui travaillent sur l'intelligence humaine, tel qu'Alfred Binet). C'est pourquoi leurs approches de la transposition semblent privilégier l'élément sémantique sous un angle « moins contrôlé par la forme » (P. Lauwers, 2003). Si elles demeurent assez largement cantonnées dans le domaine lexical, il faut remarquer qu'elles adoptent un point de vue d'une grammaire du lexique, notamment au niveau de la *formation des mots* (chez E. Coseriu, 1981, « fonctions paragrammaticales »).

Enfin, le statut théorique particulier attribué à cette notion par les trois linguistes pourrait s'expliquer ainsi:

- a. Cette notion prend place dans une « zone » du projet saussurien, comme un point de linguistique générale lié autant à la dualité langue-parole qu'à l'arbitraire et à la motivation, et qui a permis par ailleurs une ouverture vers la psychologie de la parole chez A. Sechehaye, tout comme vers l'exploration d'une tendance générale à l'interchangeabilité et à l'invariabilité chez H. Frei.
- b. C'est un point jugé comme important et révélateur pour expliquer le fonctionnement de la langue dans la parole et le changement linguistique.

Dans le cadre de la problématique de l'expression qui est l'un des traits caractéristiques de l'école de linguistique générale de Genève, à côté des approches de l'*expressivité* et du *langage affectif*, les théories transpositionnelles développées par Ch. Bally, A. Sechehaye et H. Frei attestent l'importance et l'intérêt que ces linguistes accordaient à l'*exprimabilité*.

Notas

* contact : anamariacurea@yahoo.fr

¹ Comme le montre P. Lauwers 2003, l'idée des transferts intercatégoriels a séduit beaucoup de linguistes de la « linguistique (générale) d'expression française », dès la Première Guerre mondiale et même avant. Cette notion se rapproche de la notion de

translation chez Lucien Tesnière, utilisée à partir de 1916. Dans les années 30, cette problématique apparaît chez Georges Gougenheim, Emile Benveniste, Gustave Guillaume, Léon Clédât, et en dehors de la tradition francophone, chez le linguiste danois Otto Jespersen.

² La structure du domaine notionnel est un ensemble d'effets produits par plusieurs facteurs : un vocabulaire (une terminologie) plus ou moins bien délimité, d'autres notions, des ensembles d'éléments définitoires, descriptifs ou historiques, un ensemble de textes qui thématisent la notion ou qui entrent dans la thématisation de la notion. (S. Auroux, introduction au *Dictionnaire des Notions Philosophiques*, p. XI).

³ Cette définition de l'hypostase est une extension de la notion de transposition à la stylistique (voir P. Lauwers 2003, p. 267 ; cette extension est étrangère à L. Tesnière).

⁴ À propos de cette paire de dérivés, A. Sechehaye réagit de façon significative : « Les différentes formes de la dérivation servent moins à ajouter une idée spéciale à celle du mot *sang* qu'à indiquer auquel des éléments composants de cette idée la pensée doit s'arrêter. Il est néanmoins certain que tous ces cas sont du ressort de la dérivation et de l'évolution sémantique, et qu'il ne s'agit plus de pures transpositions d'une catégorie dans une autre » (Sechehaye 1926, p. 106). De façon générale, A. Sechehaye prend en compte les transposés, sans caractériser formellement le « procédé transpositionnel ».

⁵ E. Coseriu (1981, p. 7) conteste cette distinction : « En effet, nous croyons qu'il n'y a pas lieu de faire cette distinction et que l'on n'a affaire dans ce cas qu'à une seule et même valeur lexématique, bien qu'à une valeur élargie par rapport à la base de « dérivation » (les tropiques). Il s'agit ici du phénomène de la « déconcentration » de la signification, phénomène caractéristique du « développement » et par lequel le domaine de désignation d'un développé est plus large que celui de sa base ».

⁶ Un cas particulier évoqué par Ch. Bally concerne le verbe : le participe, l'infinitif et le gérondif servent à transposer l'idée verbale en adjectif, en substantif et en adverbe.

⁷ Ch. Bally conclut : « arbitraire et motivé sont des notions relatives : de l'une à l'autre on trouve tous les degrés possibles de transition » (Bally 1944, p. 133). Selon Amacker (1975, p. 181), chez Saussure, il n'y a pas question de degré, la qualification « relative » dans motivation relative « correspond au fait que la langue est une « sémiologie particulière » : sans l'organisation du système due indirectement à la linéarité et donc à la syntaxe, un système sémiologique arbitraire serait absolument 'lexicologique' », en insistant pourtant sur la réserve de Saussure à propos de l'équivalence immotivé = lexicologique.

⁸ Cette idée est saussurienne, comme le souligne R. Amacker (1975, p. 173), en examinant les exemples de F. de Saussure : « Les valeurs lexicales sont psychologiquement et sémantiquement plus importantes ; ce sont elles qui couvrent des mailles de leur filet abstrait "l'ensemble de la matière à signifier" ».

⁹ Cette problématique est reprise dans son article de 1941, « Les classes de mots et l'imagination », où A. Sechehaye entreprend une critique constructive de la théorie logique de V. Brøndal, en lui opposant le point de vue « biologique, c'est-à-dire sociologique et psychologique », pour souligner que le problème des classes de mots ne se laisse pas détacher du problème de la syntaxe en général et qu'il n'en est qu'un des aspects caractéristiques. Il estime qu'« il y a dans la distribution du vocabulaire

dans les classes de mots une structuration du monde des idées, laquelle correspond à une certaine interprétation du monde des réalités ». Cette distribution se réalise grâce à la logique de la langue, qui n'est pas une logique abstraite, mais pratique : « Nous avons en effet, nous autres hommes, la hardiesse d'assimiler tout concept, quel qu'il soit, à une entité, à lui prêter des qualités, des procès et des relations, et c'est ainsi que nous arrivons à manier toutes ces idées, comme celles qui nous viennent du monde sensible et à faire entrer ce que nous pensons d'elles dans le déroulement discursif de nos phrases » (p. 88).

¹⁰ « Ceci répond à la fois à nos besoins intellectuels et à ces tendances poétiques et anthropomorphiques par lesquelles tout se transforme en drame » (*ibid.*, p. 104).

¹¹ Il faut noter qu'A. Sechehaye envisageait les règles de transposition comme la base d'une « psychologie de la parole », qu'il n'avait pas l'intention de développer, parce que « les divers tempéraments, les diverses attitudes mentales se traduisent par divers styles, et l'emploi des classes de mots est un des traits caractéristiques de chaque forme d'expression. Or, ce qui est vrai des styles considérés en général est vrai aussi du style que nous adoptons en parlant à chaque moment suivant nos dispositions et les circonstances » (Sechehaye 1926, p. 116).

¹² Selon A.-M. Fryba-Reber (1994, p. 66), « imagination est à interpréter dans le sens que lui confèrent traditionnellement les philosophes comme la faculté de l'esprit de représenter les images des objets ; l'imagination, liée à la représentation, occupe une place intermédiaire entre la perception qui nous met en rapport avec l'univers des phénomènes et l'entendement, qui se situe au niveau des concepts ».

¹³ H. Frei classe dans la catégorie des fautes non seulement des transgressions flagrantes des règles grammaticales, mais aussi des « procédés détournés semi-corrects ou corrects » (à côté de la tendance à unifier le radical du verbe : je vas, j'est, j'a, il existe aussi des constructions telles que c'est moi qui est, c'est moi qui a, il n'y a que vous qui peut faire ça, c'est pas nous qui peut y aller).

¹⁴ Dans le dossier de Ch. Bally sur la thèse de son élève, H. Frei, R. Amacker 2001 suit les traces du dialogue maître-disciple, avec une attention particulière pour les bénéfices que les deux ont pu tirer de leur collaboration. À propos du chapitre sur le besoin d'invariabilité et sur la transposition, Ch. Bally avait noté : « P. 137 et suiv. jusqu'à 232, partie importante. Pour moi, je mettrais ce chapitre hors de pair. Il y a là toute une grammaire nouvelle en germe (f° 8) » (p. 17). R. Amacker rappelle qu'un chapitre entier de *LGLF* 1932 porte sur la « tendance condensatrice » et estime que seule l'étude des manuscrits de Ch. Bally pourrait nous renseigner sur la paternité de la notion de condensation. Il trouve assez étonnant encore le « peu d'écho que Bally a donné dans ses publications postérieures à la thèse si brillante du plus brillant de ses étudiants » (p. 20). Dans l'édition de 1944 de *LGLF*, Ch. Bally évoque la *GF* d'H. Frei à propos de la transposition uniquement pour prendre ses distances avec cette approche. Étant donné l'appréciation de cette partie de la thèse de Frei dans le dossier, cette attitude pourrait en effet étonner.

¹⁵ H. Frei évoque Ch. Bally à ce propos : la langue fait passer aisément les signes d'une catégorie à une autre par des procédés transpositifs qui se mettent au service de

la parole. Il renvoie également à l'étude méthodique de la transposition par A. Sechehaye, dans son ouvrage de 1926.

¹⁶ Ch. Bally est de nouveau cité à propos du rôle de l'invariabilité dans le procès de transposition caractérisant l'évolution des langues de grande communication (exemple de l'anglais).

¹⁷ A. Sechehaye ne considérait pas les deux rapports (principal complément et sujet : prédicat) comme apparentés du point de vue génétique. H. Frei ramène le rapport entre le déterminé et le déterminant à une condensation du rapport entre le sujet et le prédicat.

¹⁸ H. Frei interprète les changements d'étendue par analogie à l'élasticité physique ou à la contractilité physiologique, conformément à laquelle la substance organisée se raccourcit dans un sens pour augmenter en dimension dans un autre sens et vice-versa : « le syntagme qui se rétrécit formellement s'enrichit sémantiquement (par absorption de l'ellipse), et inversement le syntagme qui s'élargit formellement s'appauvrit sémantiquement » (Frei 2007[1929], p. 279). Cette idée est similaire à celle de Ch. Bally qui compare l'expression à un accordéon qui tantôt se distend, tantôt se rétrécit.

¹⁹ Dans *LGLF*, édition de 1944, Ch. Bally renvoie à A. Sechehaye et à H. Frei : « La transposition, que j'ai caractérisée brièvement dans *BSL*, v. XXIII (1922), p. 119, a été étudiée surtout au point de vue sémantique, par M. Sechehaye (*Structure*, p. 98 ss.). M. H. Frei, dans *Gr. des f.*, p. 136 ss., donne au mot « transposition » un sens très large qui ne recouvre pas la notion définie ici. Cf. aussi L. Tesnière, *Comment construire une syntaxe*, p. 227 s. » (note 43, p. 116).

Referências bibliográficas

Fontes primárias

BALLY, C. (1921). "Langage naturel et langage artificiel". In: *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*.

_____. (1922). "La pensée et la langue". In: *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, n° XXIII, pp.693-701.

_____. (1932). *Linguistique générale et linguistique française*. Paris : Librairie Ernest Leroux, 1^{ère} édition.

_____. (1965 [1944]) *Linguistique générale et linguistique française*. Berne: Editions Francke, 4^e éd. revue et corrigée.

FREI, H. (2007[1929]). *Grammaire des fautes*. Paris: Ennoïa.

_____. (1942). "Ramification des signes dans la mémoire", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 2, p. 15-27.

SECHEHAYE, C-A. (1908). *Programme et méthodes de la linguistique théorique. Psychologie du langage*. Paris: Champion.

_____. (1926). *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris: Champion.

_____. (1941). “Les classes de mots et l'imagination”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 1, pp.77-88.

Bibliografia secundária

RENE, A. (1975). *Linguistique saussurienne*. Genève: Droz.

_____. (2001). “Charles Bally juge de *La grammaire des fautes* d'Henri Frei”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 54, pp.5-20.

CHISS, J-L.; PUECH, C. (1997). *Fondations de la linguistique*. Belgique: Duculot.

COLOMBAT, B.; FOURNIER, J-M; PUECH, C. (2010). *Histoire des idées sur le langage et les langues*. Paris: Klincksieck.

COSERIU, E. (1981). “Les procédés sémantiques dans la formation des mots”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 35, pp.3-16.

FRÝBA-REBER, A-M. (1994). *Albert Sechehaye et la syntaxe imaginative : contribution à l'histoire de la linguistique saussurienne*. Genève: Droz.

_____. (2001). “La revanche de la stylistique: hommage d'Albert Sechehaye à son prédécesseur et ami Charles Bally”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 54, pp.125-144.

GODEL, R. (1984 [1961]). “L'école saussurienne de Genève”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 38, pp.77-82.

LAUWERS, P. (2003). “De la transposition à la translation. Une analyse historiographique et métathéorique d'un ‘passage’ crucial dans l'histoire de la syntaxe structurale en Europe”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 56, pp.257-287.

NORMAND, C. (2000). *Saussure*. Paris: Les Belles Lettres.

AUROY, S. (dir.). (1990). *Les notions philosophiques, Encyclopédie philosophique universelle, tome 1: Philosophie occidentale*. Paris: PUF.

Mots-clés: transposition, école de Genève, arbitraire/motivation

Palavras-chave: transposição, escola de Genebra, arbitrário/motivação

Keywords: transposition, School of Geneva, arbitrariness/ motivation

SOBRE O FUNCIONAMENTO DO POLÍTICO NA LINGUAGEM

Sheila Elias de Oliveira
DL/PoEHMaS – UNICAMP

Resumo: *Este artigo propõe a articulação de dois conceitos de 'político' de duas teorias materialistas desenvolvidas no Brasil: a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso. Mobilizando os conceitos em análises enunciativas de três peças de linguagem, a autora advoga que a junção dos conceitos dos dois domínios pode ampliar a capacidade heurística de ambos.*

Abstract: *This article proposes the articulation of two concepts of 'political' from two materialist theories developed in Brazil: Semantics of the Event and Discourse Analysis. Mobilizing such concepts in the enunciative analysis of three language pieces, the author argues that the junction of the concepts from the two domains can enlarge the heuristic capacity of both.*

1. Política e linguagem: uma questão materialista¹

Vamos procurar articular, a partir da análise de um texto jornalístico, e de duas tiras de quadrinhos, dois conceitos de *político* (ou *política*) de teorias materialistas sobre a linguagem, tal como têm sido formuladas e praticadas no Brasil: a Análise de Discurso e a Semântica do Acontecimento. São teorias filiadas ao materialismo histórico e que, nesta medida, entendem que na base das práticas humanas estão as relações materiais, fundadas nas práticas econômicas. São relações de disparidade e, como tais, de conflito.

O objetivo, pela mobilização dos dois conceitos em análise, dar visibilidade à distinção entre eles, e, com este gesto, defender a produtividade da sua articulação. O *político* na Análise de Discurso diz respeito às *divisões interdiscursivas*, isto é, àquelas que concernem às relações entre o dizer e sua constituição ideológica, pela inscrição na memória interdiscursiva. Na Semântica do Acontecimento, o *político* diz respeito às *divisões enunciativas* na configuração do dizer,

isto é, àquelas concernentes às representações dos sujeitos e aos gestos de afirmação de pertencimento desses sujeitos em relação a um objeto de dizer.

Tomaremos como base para a reflexão o texto do jornalista Fernando Rodrigues, publicado na seção Opinião da Folha de S. Paulo de 19/05/2012². Este texto comenta um flagra televisionado da comunicação não oficial, por mensagem de celular, entre um deputado federal e um governador de estado, durante as investigações da “CPI do Cachoeira”, Comissão Parlamentar de Inquérito constituída para investigar relações escusas entre um bicheiro, Carlos Cachoeira, e políticos do legislativo e do executivo³. Neste texto que trata da política enquanto governança pública, discutiremos a noção de política (ou político) implícita no dizer do locutor-jornalista, e faremos operar nossas categorias de análise. Trabalharemos, portanto, sobre esta tripla polissemia de *política* ou *político*.

Em seguida, passaremos à análise conjunta de duas tiras de cartunistas brasileiros que tomam como tema os livros e a leitura, para dar visibilidade ao funcionamento das categorias em relação a objetos de dizer que não pertencem ao domínio político enquanto governança pública, e tampouco discutem explicitamente o que é a política.

Vamos, então, ao texto jornalístico.

2. “Você é nosso e nós somos teu”

"Nós somos teu"

BRASÍLIA - Atire a primeira pedra quem nunca cometeu um erro de português ao escrever uma mensagem no celular. Não é esse o ponto principal no curioso torpedo redigido pelo deputado federal Cândido Vaccarezza, do PT de São Paulo, para o governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, do PMDB. /⁴ Na sessão de anteontem da CPI do Cachoeira, quando foram engavetados vários pedidos de convocação de gatos gordos da política, Vaccarezza enviou o seguinte SMS para Cabral: "A relação com o PMDB vai azedar na CPI. Mas não se preocupe você é nosso e nós somos teu (sic)". / O petista poderia muito bem ter escrito "é nós, mano" ou "tá tudo dominado". Seria o mesmo. A relação de compadrio deletério revelada só escancara

o que todos já sabem, mas nunca custa dizer de novo: o PT protege o PMDB e recebe em troca blindagem equivalente. / Partidos aliados se comportam assim desde que a política é política. Continuará sendo desse modo em todas as CPIs, como no passado recente também o PSDB protegia o PFL (hoje DEM) e vice-versa. / Graças à imagem mostrada pelo telejornal "SBT Brasil", a operação abafa na CPI do Cachoeira perdeu a ambiguidade. Ontem, Vaccarezza explicou sua mensagem: "O Cabral não é investigado, não é citado, [eu] não poderia estar blindando. O que o blindo é a inocência dele". / Sérgio Cabral é amigo do dono da empreiteira Delta, Fernando Cavendish. Ambos aparecem se refestelando num restaurante no exterior. Essa empresa tem contratos com governos pelo país inteiro. Nos inquéritos do caso Cachoeira, a Delta aparece como peça vital do esquema. / Nada disso seria indício suficiente para convocar Cabral. A CPI só tem uma regra de ouro, expressa no solecismo de Vaccarezza: "Você é nosso e nós somos teu". E os brasileiros que pagam impostos e os salários dessa turma? Estamos à deriva. Nós não somos de ninguém.

Começamos pela descrição das cenas enunciativas deste texto. Segundo Guimarães (2002, p.23), uma *cena enunciativa* se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas linguísticas". As formas linguísticas, em nosso caso, são aquelas que compõem o texto, e das quais destacaremos alguns elementos ao longo de nossa análise. Já as figuras da enunciação correspondem às representações dos sujeitos falantes no dizer. A primeira delas é o Locutor (L), que se representa no dizer como sua origem; mas para tomar a palavra, deve ser autorizado por um lugar social de locutor (l-x): neste texto, o Locutor que assina o texto como Fernando Rodrigues toma a palavra como locutor-jornalista. Ele mobiliza diferentes lugares de dizer, ou enunciadores, que podem ser: o individual (que associa o dizer a um indivíduo), o genérico (que funciona sob o modo do "todo mundo sabe"), o universal (que produz o efeito de verdade universal) e o coletivo (que associa o dizer a um grupo específico).

Fernando Rodrigues comenta um acontecimento no Congresso Nacional durante a votação da Comissão Parlamentar de Inquérito que investiga o “Caso Cachoeira”, relacionado ao envolvimento do banqueiro de jogo do bicho Carlinhos Cachoeira com políticos influentes no país, em uma relação de mútuo favorecimento, que Rodrigues caracteriza como de “compadrio deletério”. O deputado Cândido Vaccarezza, do PT, foi flagrado por um jornalista da rede de televisão SBT enviando uma mensagem via SMS por celular a Sérgio Cabral, do PMDB, governador do Rio de Janeiro e alvo da CPI, em que tranquilizava o governador sobre sua convocação pela Comissão, a despeito de as relações entre PT e PMDB, segundo ele, estarem prestes a “azedar”.

A tomada da palavra como locutor-jornalista em um texto de opinião mobiliza, em primeiro plano, um enunciador individual. Veremos que Rodrigues se servirá também de um enunciador-genérico para apoiar seu dizer, e de um enunciador-coletivo que inclui o próprio locutor como parte do povo brasileiro. Começamos distinguindo o modo de pensar o político (a política) em uma abordagem materialista da linguagem do modo como Fernando Rodrigues o apresenta em seu texto, a partir do enunciado abaixo, que mobiliza um lugar de dizer genérico:

Partidos aliados se comportam assim desde que a política é política.

Este enunciado, ao se apresentar como sustentado em um saber genérico produz um efeito de evidência sobre o modo de funcionamento da política (ou da política partidária). A palavra *política* tem aí o sentido de compadrio, blindagem de corruptos entre si, em nome de interesses de pequenos grupos, e diz respeito ao modo de relação entre sujeitos ocupando cargos de governança (sujeitos estes chamados, no senso comum, de *políticos*). Este enunciado entrará em contradição, mais adiante, com a própria reivindicação de Rodrigues de outro fazer político, em nome do benefício da maioria, o que indica que esta caracterização da política, mobilizada como aquilo que todo mundo sabe, não é a única possível.

Em uma posição materialista sobre a linguagem, o político não é restrito às relações de governança pública; diz respeito às práticas

sociais em geral, nas quais a linguagem é fundamental. Pensar o político não é conceber o que lhe é próprio como deletério, e sim tomá-lo como fundamento das relações sociais. Fundado no conflito, o político é o que produz estabilidade, reforça discrepâncias e exclusões, mas também é o que permite o movimento, a inclusão e a produção de condições de igualdade, segundo o modo como se dá o embate das forças em jogo.

A Semântica do Acontecimento (assim nomeada em livro homônimo de 2002) se configura na reflexão de Eduardo Guimarães desde a década de 1980 no diálogo com abordagens enunciativas como as de Benveniste e Ducrot, a partir do deslocamento das questões de enunciação de uma posição estruturalista para uma posição materialista sobre a linguagem, tal como esta é proposta na Análise de Discurso Francesa (AD) fundada por Michel Pêcheux e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi. A filiação à AD pode ser observada na obra de Guimarães já em Texto e Argumentação (Guimarães, 1987) e em Os limites do sentido (Guimarães, 1995). Em Semântica do Acontecimento (Guimarães, 2002), a teorização traz outra relação com o materialismo, sem perder o diálogo com a AD: o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière sobre a política nos Estados democráticos. É neste novo quadro de relações que surge o conceito de *político* na enunciação.

Uma vez que o diálogo com a AD permanece, e com ele a concepção de que todo dizer se inscreve em posições-sujeito interdiscursivas, entendemos que a articulação entre os dois conceitos de *político* pode possibilitar um refinamento nas análises, oferecendo mecanismos para observar a relação entre o nível enunciativo (na terminologia da AD, o da formulação) e o interdiscurso (na terminologia da AD, o da constituição) do dizer. Vamos, então, tomar os conceitos de *político* de Orlandi e de Guimarães.

Começamos pelo conceito de *político* de Eduardo Guimarães: “O político, ou a política, é para mim caracterizado pela contradição de uma normatividade que estabelece (desigualmente) uma divisão do real e a afirmação de pertencimento dos que não estão incluídos” (Guimarães, 2002, p.16). Perguntamos, então, que divisões do real estão em jogo produzindo sentidos neste texto.

Na enunciação do jornalista, a divisão fundamental que inscreve o conflito político-enunciativo é aquela dos brasileiros entre o povo

governado e os governantes. Fernando Rodrigues enuncia esta divisão sob o modo da disparidade entre os “que pagam impostos e os salários dessa turma” e a “turma” de representantes políticos que estabelece a “regra de ouro da CPI”: a proteção mútua entre os políticos corruptos, expressa no SMS que Vacarezza envia a Cabral: “A relação com o PMDB vai azedar na CPI. Mas não se preocupe você é nosso e nós somos teu (sic)”.

Sobre o povo governado, Rodrigues afirma sua condição de “deriva”, de desproteção, em oposição à (e por causa da) proteção mútua que os políticos de diferentes partidos oferecem uns aos outros em suas práticas de corrupção, significando o povo como vulnerável. Afirma ainda que a prática dos nossos políticos tem se orientado na direção de interesses particulares de grupos ou indivíduos, o que caracteriza a política, segundo ele, desde sempre, ou desde que “a política é política”. No texto de Rodrigues, a reivindicação de outra política se faz presente na afirmação da vulnerabilidade do povo diante dos políticos, ou ainda na associação da ‘língua de Vacarezza’ à língua de bandidos, como veremos a seguir.

Rodrigues aproxima o texto de Cabral de enunciados tidos no senso comum como próprios da língua de criminosos, ou da língua das periferias – o que, muitas vezes, no imaginário social, não se dissocia⁵. Segundo o jornalista, o SMS de Cabral poderia ser “é nós, mano” ou “tá tudo dominado”. Além disso, a língua dos criminosos, assim como a língua da periferia, são associadas, no senso comum, não só à presença de gírias (como as citadas por Rodrigues), mas também à falta de educação formal, o que as afasta do ideal de língua padrão, normatizada. Pelo destaque do “solecismo de Vacarezza” justamente no ponto do texto em que sugere que os enunciados do deputado poderiam ser substituídos por “é nós, mano” ou “tá tudo dominado”, o locutor-jornalista aproxima Vacarezza dos criminosos, segundo o imaginário de que estes têm pouca educação formal.

O “solecismo de Vacarezza” (a falta de concordância morfosintática de número entre verbo, sujeito e objeto) é posto, no texto de Rodrigues, em uma escala argumentativa na qual se junta ao argumento da prática de blindagem, como indício da impropriedade da ocupação de um cargo político pelo deputado. Se a relação escalar entre os argumentos pode ser parafraseada por: “não sabe português, e, pior, é corrupto”, é a junção dos dois argumentos que produz sua

força argumentativa e identifica Vacarezza como inadequado para o exercício de um cargo público: a língua de Vacarezza não segue nem a norma do padrão oficial nem a norma de conduta ética que devem seguir os políticos.

O texto orienta argumentativamente para a conclusão⁶: “com políticos como Vacarezza, os brasileiros estão à deriva”. A afirmação da condição de “deriva” dos brasileiros é feita a partir da mobilização de um enunciador-coletivo, por meio do qual o jornalista se identifica como parte do povo brasileiro: “E os brasileiros que pagam impostos e os salários dessa turma? Estamos à deriva. Nós não somos de ninguém.” Neste ponto, o texto marca uma posição ideológica do locutor-jornalista, que fala como cidadão brasileiro, e reivindica um sentido de política diferente das práticas descritas por ele como acontecendo “desde que a política é política”. Para compreender este movimento, lançamos mão do conceito de *político* da AD.

Começamos apresentando o conceito de *interdiscurso*, que dá base ao de *político*. Retomamos o conceito de interdiscurso na proposição inicial de Michel Pêcheux (1975, p.162): “o “todo complexo com dominante das formações discursivas””. Uma formação discursiva (FD) é “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (...)” (Pêcheux, 1975, p.160).

Segundo Pêcheux (1975, p.162), a objetividade material do interdiscurso “reside no fato de que “algo fala” (*ça parle*) sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas”. O que encontramos reformulado em Orlandi (1996, p.30): “Necessariamente determinado por sua exterioridade, todo discurso remete a um outro discurso, presente nele por sua ausência necessária”. Esta relação com a exterioridade (interdiscursiva) fundamenta o conceito de político: “o fato de que o sentido é sempre dividido, tendo uma direção que se especifica na história, pelo mecanismo ideológico de sua constituição” (Orlandi, 1996, p.21-22). Mobilizando este conceito, procuramos compreender que direções de sentido históricas, pela inscrição em posições interdiscursivas, o texto de Fernando Rodrigues toma.

Diremos que o dizer do locutor-jornalista enuncia da posição-sujeito de cidadão de um Estado democrático, pela qual produz um

discurso anti-corrupção na governança pública. Desta posição, o dizer do locutor-jornalista/cidadão brasileiro entrecruza o discurso da ética democrática e o discurso linguístico-normativo, e, contraditoriamente em relação ao que afirma ser a política, aponta o não-lugar da corrupção na prática política democrática, e denuncia a vulnerabilidade social do cidadão diante de sua presença ostensiva na prática da governança pública no Brasil.

3. Os livros e a leitura como valores sociais

Passamos, agora, à análise do *político* em duas tiras de quadrinhos cujo tema, diferentemente do texto de Rodrigues, não é relacionado à governança pública, e sim a uma atividade que diz respeito à presença da escrita em nossa sociedade: a leitura. Esta pode ser definida de muitos modos; por exemplo, como domínio do saber das letras que possibilita a inscrição na cultura letrada, ou ainda como atividade cognitiva, lúdica ou intelectual. Nas tiras que propomos para análise, a leitura é um valor social; a divisão do real na qual o conflito político se inscreve, e na qual a leitura e os livros se inscrevem como objetos do dizer, diz respeito aos valores nos quais se sustenta a nossa sociedade.

As duas tiras, respectivamente dos cartunistas Laerte e Adão Iturrusgarai, tematizam o lugar dos livros e da leitura na atualidade. A primeira tira nos coloca diante da polissemia do substantivo *leitura*, face a seus complementos sintáticos. A segunda nos conduz à polissemia de *livraria*, no substantivo derivado *megalivraria*. Ambas abordam as mudanças lexicais nessas palavras como indicadoras de processos sociais.

Vamos às tiras.



(Disponível em: <http://www2.uol.com.br/laerte/tiras/index.html>)



(Disponível em: <http://www.depositodetirinhas.com/>)

Os cartunistas produzem um olhar crítico sobre a sociedade sob a forma de quadrinhos, tiras, charges e cartuns. As tiras de Laerte e Adão que trazemos para análise questionam o lugar da leitura na sociedade capitalista, cujo eixo das relações sociais, seu valor máximo, é o dinheiro. Neste modo de produção, ganha proeminência o consumo, seja para o lazer, seja para a subsistência. Na tira de Laerte, a palavra *leitura* se divide polissemicamente, podendo significar a conferência de dados de consumo de itens de infraestrutura, como as leituras da luz, do gás, e da água, contrastadas à leitura do livro, aquela do envolvimento com as letras, que na tira é interrompida pelas leituras-conferências dos itens básicos de consumo. As leituras-conferências pragmáticas roubam o tempo e a entrega que a leitura-envolvimento pede.

Na tira de Adão, o lugar da leitura na nossa sociedade é questionado pela denúncia da resignificação do lugar de comércio de livros, com o advento das *megalivrarias*, que oferecem, segundo a

tira, tantos itens de consumo, que o espaço para estar com os livros e para consumi-los se torna secundário. A livraria deixa de ser espaço de leitura ou de dedicação à leitura, ao menos à leitura de livros, já que o que se destaca são os outros itens que ela oferece: a cafeteria com rede sem fio para internet, a seção de informática, a sala de cinema e o playground. Uma *megalivraria* não é necessariamente, então, como a etimologia da palavra nos indicaria, um lugar para encontrar maior variedade e quantidade de livros ou um aumento do espaço de leitura ou de convívio com os livros, mas sim uma loja de tecnologias, com espaços de lazer comuns a outros lugares, como o playground e a cafeteria. De tal modo que se pode ir a uma megalivraria sem entrar em contato com os livros, como é o caso do personagem da tira.

Laerte, ao tomar a palavra como locutor-cartunista nesta tira, coloca em cena um sujeito que, de um lugar de dizer individual, reivindica seu direito à leitura, ao tempo para si, e não só para as atividades pragmáticas exemplificadas pela evidência das leituras-conferências, enunciadas pelos locutores-‘leitores’ do lugar de dizer genérico, que as apresenta como aquilo que é evidente nas relações sociais. Adão, por sua vez, contrapõe dois sujeitos que tomam a palavra como enunciadoreis individuais: um, deslumbrado com a novidade capitalista das *megalivrarias*, e outro, que questiona sua função enquanto *livrarias*, apontando para a desvalorização dos livros em nossa sociedade.

Enunciativamente, ambas as tiras reivindicam um lugar outro para o livro e a prática de leitura, tornando visível o fato de que os movimentos nas palavras da língua – neste caso, *leitura* e *megalivraria* – indicam processos sociais: neste caso, a desvalorização dos livros e da leitura em nossa sociedade. Discursivamente, as duas tiras se filiam a uma posição-sujeito que se opõe à superficialidade dos valores da sociedade capitalista que construímos, na qual o primado do consumo e o aumento da velocidade de consumo têm impedido que atividades que demandam envolvimento, entrega e tempo, como a leitura, sejam valorizadas. O que as tiras produzem não é necessariamente um discurso anti-capitalista, mas sim uma crítica ao modo como o capitalismo tem se configurado em nossa sociedade, sem que valores não econômicos sejam postos senão acima, ao menos ao lado do valor de consumo.

Ao articular ao discurso sobre o consumo o discurso sobre a língua, fazendo significar as mudanças lexicais como indicadores de processos sociais, as duas tiras repetem, de certo modo, um movimento já produzido no texto jornalístico de Rodrigues com o qual introduzimos nossa reflexão. Para compreender a importância desses movimentos, vamos mobilizar o conceito de espaço de enunciação de Guimarães (2002, p.18): “espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços “habitados” por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. (...)”.

O espaço de enunciação das tiras e do texto de Rodrigues é o da língua portuguesa enquanto língua nacional e oficial do Brasil. É o de uma língua que se divide entre o pertencimento ao Estado e à nação. Em Rodrigues, a quebra da norma oficial é indício da baixa escolaridade, e como tal, da má formação do político. Nas tiras, a visibilidade dada aos movimentos na língua nacional e oficial enquanto indicadores de processos sociais significa o lugar da língua como observatório das mudanças sociais. Nos três textos, a mobilização de divisões do real da língua portuguesa enquanto língua nacional e de Estado no Brasil trabalham sobre o caráter político, conflitual, das línguas e da enunciação.

4. Política, enunciação e discursividade

Partindo do fato de que o que traz o político como conceito e como categoria de análise à Semântica do Acontecimento e à Análise de Discurso é a filiação de ambas ao materialismo histórico, buscamos mostrar, em análises que se inscrevem na semântica enunciativa, e procuram tirar partido do seu diálogo com a Análise de Discurso, a produtividade da articulação dos conceitos de *político* dos dois domínios na análise da linguagem.

Afirmar o lugar do político na linguagem é dar visibilidade à sua constituição nas condições sócio-históricas e, ao mesmo tempo, ao seu poder de injunção sobre a sociedade. Tomando o conflito como base das práticas sociais e de linguagem, a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso focalizam o olhar sobre aspectos diferentes do político: os movimentos de sentido reivindicados na formulação do dizer, em uma, as posições-sujeito que os sustentam ou contra as quais

se inscrevem, em outra. Acreditamos que articulados, os conceitos de *político* desses dois domínios teóricos ligados pela filiação ao materialismo histórico podem dar a ambas as abordagens, a enunciativa e a discursiva, maior capacidade heurística.

Notas

¹ Uma versão inicial deste texto foi apresentada no Simpósio Semântica, Enunciação e Política, coordenado por Sheila Elias de Oliveira e Soeli Schreiber da Silva, no II Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (Cielli), na Universidade Estadual de Maringá (UEM) em 2012.

² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/43693-quotnos-somos-teuquot.shtml>.

³ “Em fevereiro de 2012, a operação Monte Carlo, da Polícia Federal, revelou as íntimas relações do bicheiro Carlos Cachoeira com influentes políticos do Centro-Oeste, tanto da oposição como da base aliada. O senador goiano Demóstenes Torres (ex-DEM), figura de proa da oposição, foi o primeiro atingido. Uma série de gravações apontou que um dos mais combativos políticos do Congresso usava sua influência e credibilidade para defender os negócios de Cachoeira em troca de ricos presentes. Os grampos da PF também complicaram parlamentares de pelo menos seis siglas (PT, PSDB, PP, PTB, PPS e PCdoB), dois governadores (o petista Agnelo Queiroz, do Distrito Federal, e o tucano Marconi Perillo, de Goiás) e a Delta, de Fernando Cavendish, empreiteira com maior número de obras no PAC. As revelações levaram à abertura de diversos inquéritos no STF, STJ e na Justiça Federal de Goiás e à criação de uma CPI no Congresso, presidida por Vital do Rêgo (PMDB-PB) e relatada por Odair Cunha (PT-MG).” Descrição disponível em <http://veja.abril.com.br/tema/cpi-do-cachoeira>.

⁴ As barras diagonais (/) indicam as mudanças de parágrafo feitas pelo autor.

⁵ Por exemplo, em um dicionário virtual chamado “Dicionário Rio x São Paulo de Gírias e Afins” (disponível em: <http://www.blogdojorge.com.br/2012/07/dicionario-rio-x-sao-paulo-de-girias-e-9.html>), encontramos para “é nós”, uma das expressões mencionadas por Rodrigues, a seguinte versão histórica: “**É nós**: versão resumida de “é nós na fita” para se dizer, em SP, o “é isso aí” ou o “pode crer” dos cariocas. Reza a lenda que a expressão original (assim como muitas outras com origem na periferia paulistana) surgiu no presídio, mais especificamente no Complexo do Carandiru, quando detentos participaram de uma filmagem no fim dos anos 1990 e, ao se verem na tela, teriam dito “é nós na fita” (na época, DVD ainda era luxo e o vídeo pela internet estava engatinhando).”

⁶ Tomamos a noção de *orientação argumentativa* tal como Guimarães (1987, p.25), baseado em Ducrot e Anscombre (1976): “orientar argumentativamente com um enunciado A é apresentar A como sendo o que se considera como devendo fazer o interlocutor concluir C”. Guimarães desloca a análise da argumentação de uma relação entre enunciados para uma relação entre os enunciados e os textos dos quais fazem parte. A noção de *escala argumentativa*, por sua vez, é tomada a Ducrot

(1973), que a define como um conjunto de argumentos postos em relação de força, orientando em direção a uma mesma conclusão. Temos questionado, em *corpora* textuais, o funcionamento argumentativo da escalaridade, já que, nos textos, o que determina a força argumentativa, muitas vezes, não é a disparidade entre os argumentos (mais fraco, mais forte), e sim sua junção. A esse respeito, ver Oliveira (1998).

Referências bibliográficas

DUCROT, O. (1973). “As escalas argumentativas”. In: *Provar e dizer: leis lógicas e leis argumentativas*. São Paulo: Global, 1981, pp.178-228.

DUCROT, O.; ANSCOMBRE, J-C. (1976). “L’argumentation dans la langue”. In: *Langages*, 10e année, n°42, pp.5-27.

GUIMARÃES, E. (1987). *Texto e Argumentação: um estudo das conjunções no português*. Campinas: Pontes.

GUIMARÃES, E. (1995). *Os Limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes.

GUIMARÃES, E. (2002). *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes.

OLIVEIRA, S. E. (1998). *Igreja Universal do Reino de Deus: uma análise de argumentação em perspectiva discursiva*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL/UNICAMP.

ORLANDI, E. P. (1996). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. São Paulo: Vozes.

PÊCHEUX, M. (1975) *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, 2ª ed.

Palavras-chave: materialismo, enunciação, discurso

Key-words: materialism, enunciation, discourse

CRÔNICAS E CONTROVÉRSIAS

UM MAS CONTRASTIVO

Vinícius Massad Castro*

Introdução

Neste artigo apresento uma análise do operador argumentativo *mas* no enunciado *O modo de seleção dessa universidade não é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado* através do aparato descritivo-explicativo da Semântica do Acontecimento (Guimarães, 2002). Minha análise contradiz a análise de Carel (2002) para esse mesmo operador nesse mesmo enunciado desenvolvida dentro do quadro teórico da Teoria dos Blocos Semânticos (TBS). Para a autora, o *mas* é contrastivo por articular argumentações internas conversas. Segundo minha análise, o *mas* é contrastivo por estabelecer restrições argumentativas diferentes em relação aos enunciados por ele articulado fazendo com que o primeiro enunciado fique mais aberto ao trabalho polissêmico do que o segundo.

1. A análise de Carel (2002)

Na TBS, quando um enunciado apresenta uma argumentação interna¹ transgressiva, argumentação do tipo **A No Entanto** (*pourtant* em francês) **Não-B** ou **Não-A No Entanto** (*pourtant* em francês) **B**², e um outro enunciado apresenta uma argumentação interna normativa, argumentação do tipo **Não-A Então** (*donc* em francês) **B** ou **Não-A Então** (*donc* em francês) **Não-B**³, pode-se dizer que eles estão em relação de conversão. Ou seja, “(...) dois enunciados serão ditos conversos se suas argumentações internas são conversas” (Carel, 2002, p.37). A fim de ilustrar a relação de conversão que pode existir entre as argumentações internas dos enunciados, Carel (2002, p.37-40) propõe descrever o emprego de *mas* no enunciado (1) abaixo:

- (1) O modo de seleção dessa universidade não é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado

Segundo a autora, em (1), “certos autores vêm aí um *mas* “contrastivo”” (id., p.37). Uma descrição contrastiva de *mas* para esses autores, segundo Carel, seria aquela em que, no caso de (1),

O sujeito gramatical de *Pedro foi aprovado* teria por função referir a um indivíduo, e a predicação atribuiria a esse indivíduo a propriedade, designada pelo predicado, de ter tido êxito. Do mesmo modo, o segmento *João foi reprovado* atribuiria a um indivíduo a propriedade de ter fracassado e o *mas* assinalaria, então, um simples contraste entre o êxito e o fracasso (id., p.37-38).

Esta, no entanto, não é a descrição que Carel fará, pois

A meu ver, tal descrição não parece suficiente porque ela torna incompreensível o fato de que o discurso tomado como exemplo categorize Pedro e João da mesma maneira. Trata-se de dois estudantes inteligentes, ou talvez somente esforçados, em todo caso, de dois estudantes que, segundo o locutor, deveriam ter êxito em um sistema de seleção normal – o que eu resumirei dizendo que se trata de dois bons estudantes (id., p.38).

Para explicar como Pedro e João podem ser ambos considerados bons estudantes, Carel diz que (1) conteria (2) abaixo:

(2) O modo de seleção dessa universidade não é bom: João foi reprovado

Do contrário, se a ordem dos segmentos ligados por *mas* em (1) fosse invertido (*o modo de seleção dessa universidade não é bom: João foi reprovado mas Pedro foi aprovado*), Pedro e João deveriam ser considerados maus estudantes. Isso porque a ordem dos segmentos conectados por *mas* influenciaria nos sentidos dos sujeitos desses segmentos:

Assim, apontarei inicialmente que, invertendo-se a ordem dos segmentos no exemplo de base, o discurso resultante, *o modo de*

seleção dessa universidade não é bom: João foi reprovado mas Pedro foi aprovado faz de Pedro e de João maus estudantes. A ordem dos enunciados ligados por *mas* tem uma influência sobre a categorização dos sujeitos. Inspirando-me nos trabalhos de Anscombe e Ducrot, explicitarei essa divergência dizendo que os discursos em *mas* põem em relevo seus segundos segmentos em detrimento de seus primeiros segmentos. É o segmento *João foi reprovado*, e só esse segmento, que o exemplo de base liga ao *modo de seleção dessa universidade não é bom* – ao passo que seria *Pedro foi aprovado* que o discurso inverso ligaria (id., p.38).

Considerado assim, a autora diz que não vê em (2) uma argumentação como veriam Anscombe e Ducrot na ANL, pois a reprovação de João não lhe parece um efeito da “anormalidade” da universidade, mas antes, uma atualização dela:

Que João tenha sido reprovado não me parece dever ser um efeito da anormalidade da universidade. Antes direi que isso constitui a anormalidade da universidade, isso é uma manifestação direta dela, uma atualização (id., p.38).

Prova disso, segundo ela, é que se hesita entre reconstruir (2) como *o modo de seleção dessa universidade não é bom, então, João foi reprovado* ou, inversamente, *João foi reprovado, então, o modo de seleção dessa universidade não é bom*. Esse fato mostraria que a conjunção ausente em (2) não é ENTÃO (donc), mas sim, segundo Carel, a conjunção *por exemplo*, o que a leva a afirmar que (1), na verdade, contém (3):

(3) O modo de seleção dessa universidade não é bom: por exemplo, João foi reprovado

Carel (2002) se pergunta então como descrever (3). Segundo ela, os segmentos de (3) estariam numa relação de explicitação: “eles condensam uma mesma argumentação e sua relação é da ordem da sinonímia” (id., p.39). Qual seria, portanto, a argumentação em

comum entre *o modo de seleção dessa universidade não é bom* e *por exemplo, João foi reprovado*?

Carel (2002) afirma que, por um lado, *o modo de seleção dessa universidade não é bom* pode condensar, sem considerar a sua relação com o enunciado *João foi reprovado*, duas argumentações:

- (a) É um bom estudante, NE, foi reprovado (a faculdade é difícil demais)
- (b) É um bom estudante, NE, foi aprovado (a faculdade é fácil demais)

E que, por outro lado, “por um elo argumentativo entre seu sujeito e seu predicado, *João foi reprovado* pode condensar, de acordo com o que se sabe de João, somente uma das argumentações seguintes” (id., p.39):

- (c) É um bom estudante, NE, foi reprovado
- (d) É um mau estudante, ET, foi reprovado

Sendo assim, para Carel, a argumentação em comum entre os segmentos de (3) seria *É um bom estudante, NE, foi reprovado*. E, por causa dessa argumentação em comum entre os segmentos de (3), segundo a autora, “se é conduzido a associar a palavra *João* à qualificação de bom estudante (e a interpretar *o modo de seleção dessa universidade não é bom* por a faculdade é difícil)” (id., p.40).

Resta agora para Carel explicar:

(...) por que o discurso (5) [(1) aqui], em *mas*, faz também de Pedro um bom estudante. Tirarei desta vez partido do fato de que o exemplo apresenta o êxito de Pedro como oposto ao fracasso de João. Porque o fracasso de João, como se viu, não tem outro sentido que não seja o de manifestar a anormalidade da faculdade: é a faculdade, e não o futuro de João, que constitui o propósito do locutor (id., p.40).

Haveria, então, um paralelo: se o segmento *João foi reprovado* funciona como uma explicitação da anormalidade da universidade, *Pedro foi aprovado* seria uma manifestação do contrário: *o modo de*

seleção dessa universidade é bom. E assim, *Pedro foi aprovado* e *o modo de seleção dessa universidade é bom* teriam em comum a argumentação interna *É um bom estudante, então foi aprovado*, o que possibilitaria relacionar Pedro à qualificação de bom estudante. Daí Carel (2002) acreditar que *o modo de seleção dessa universidade não é bom* e *o mas* em (1) possibilitam a interpretação de *Pedro foi aprovado* e *João foi reprovado* por (e) e (f) respectivamente:

- (e) Pedro é bom estudante, ET foi aprovado
- (f) João é bom estudante, NE foi reprovado

As argumentações (e) e (f) seriam as argumentações internas articuladas pelo *mas* de (1). Haveria entre elas uma relação de conversão, pois se trata de argumentações conversas: (e) é uma argumentação interna normativa e (f) é uma argumentação interna transgressiva. Assim, segundo Carel (id., p.40): “O “contraste” que geralmente se entende ver notificado por esse tipo de *mas* é aqui, mais precisamente, uma relação de conversão”.

Por fim, Carel termina sua análise dizendo na nota de rodapé número 10 que

Para mim, todos os empregos de *mas* ligando duas proposições cujos predicados são antitéticos supõem uma mesma categorização de seus sujeitos. Além disso, essa categorização tem condições específicas. Não basta saber que Pedro e João são dois seres humanos, ou duas pessoas altas, para compreender o diálogo “Então, quais são as novidades? – Pedro passou, mas João reprovou”. A categorização deve estar “em relação” com o êxito e o fracasso. Ora qual é essa relação? Ela está, para mim, sempre ligada às capacidades argumentativas de *ter êxito* e de *fracassar*. Mas de modos eventualmente diferentes: certos *mas* considerados como “contrastivos” não são, admito, inteiramente análogos passo a passo àquele que eu acabo de estudar (id., p.40).

Resumindo: em (1), *O modo de seleção dessa universidade não é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado*, temos um *mas* que, segundo Carel (2002), para alguns autores, pode receber uma

descrição contrastiva. Tal descrição seria aquela em que o sujeito gramatical representado pelo nome *Pedro* faria referência a um indivíduo e a este seria atribuído, pela predicação *foi aprovado*, a propriedade de ter tido êxito. Da mesma maneira, o sujeito gramatical representado pelo nome *João* faria referência a um indivíduo ao qual seria atribuído, pela predicação *foi reprovado*, a propriedade de ter fracassado. O *mas* marcaria assim um contraste entre o êxito e o fracasso.

A partir da descrição contrastiva desses autores, Pedro e João em (1) seriam significados de maneiras diferentes, nas palavras de Carel, seriam *categorizados* de maneira diferente: o primeiro como um mau estudante e o segundo como um bom estudante. Uma paráfrase possível para (1) a partir dessa descrição seria a seguinte: *Pedro é um mau estudante, mas, como o modo de seleção dessa universidade não é bom, ele foi aprovado e, João, que é um bom estudante, foi reprovado.*

Para Carel (2002), no entanto, a descrição acima “não parece suficiente porque não levando precisamente em conta sujeitos gramaticais, ela torna incompreensível o fato de que o discurso tomado como exemplo categorize Pedro e João da mesma maneira” (id., p.38). O contraste atribuído ao *mas* em (1) deve, portanto, ser indicado entre aspas (como aparece no último trecho citado acima), pois esse contraste não está relacionado ao fato do operador conectar qualidades antagônicas de Pedro e João enquanto estudantes.

Para o locutor de (1), de acordo com Carel, Pedro e João são ambos bons estudantes. O contraste que se atribui ao *mas* em (1) seria então característico das argumentações internas aos enunciados que esse operador põe em relação: Pedro é bom estudante, ET foi aprovado e João é um bom estudante, NE foi reprovado. Uma relação de conversão de acordo com Carel, pois trata-se respectivamente de uma argumentação interna normativa e de uma argumentação interna transgressiva funcionando em um mesmo discurso. Posto assim, Carel (2002) pode afirmar ao final de sua análise que para ela “todos os empregos de *mas* ligando duas proposições cujos predicados são antitéticos supõem uma mesma categorização de seus sujeitos” (id.; ib.).

A seguir, vamos analisar o *mas* de (1) dentro do quadro teórico da Semântica do Acontecimento, tal como proposta por Guimarães

(2002). Essa análise nos permitirá mostrar que os sentidos produzidos para Pedro e João em (1) podem ser tanto o de que ambos são bons estudantes, como assume Carel (2002), ou o de que Pedro é um mau estudante e João um bom estudante, sentidos esses assumidos pelos autores de descrição contrastiva do *mas*, aos quais a análise de Carel (2002) se contrapõe.

2. A análise de (1) a partir da Semântica do Acontecimento

Para a Semântica do Acontecimento, proposta por Guimarães (2002), as línguas funcionam em espaços de enunciação como acontecimentos enunciativos. Guimarães define o conceito de espaço de enunciação da seguinte maneira:

Os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante. São espaços “habitados” por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. São espaços constituídos pela equivocidade própria do acontecimento: da deontologia que organiza e distribui papéis, e do conflito, indissociado desta deontologia, que redivide o sensível, os papéis sociais. O espaço de enunciação é um espaço político (...) (id., p.18).

Dizer que o espaço de enunciação é um espaço *constituído pela equivocidade própria do acontecimento* é considerar que as línguas que o constituem funcionam pela possibilidade de que o sentido sempre pode ser outro. Seja pelas diferentes afirmações de pertencimento dos sujeitos em relação aos objetos de dizer, seja pelas relações entre línguas que se põem no dizer, seja ainda pela filiação interdiscursiva a diferentes posições-sujeito. Um enunciado ou uma relação entre enunciados está sujeita às restrições e aberturas da língua, mas também às restrições e aberturas da enunciação. Assim, um mesmo enunciado inscrito no espaço de enunciação de uma língua nacional, como o francês, ou o português, nos quais o ‘mas’ está sendo considerado, vai estar sujeito à ordem da língua, que não é imutável ou tampouco unívoca.

Isso permite considerar a polissemia como fundamento da linguagem. Orlandi (2000, p.36), por exemplo vai considerar que

“todo funcionamento de linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos”. Os primeiros seriam os processos pelos quais em todo dizer algo do dizível se mantém; trata-se das possíveis diferentes formulações para um sentido determinado, já sedimentado e estabilizado. Os segundos diriam respeito aos possíveis deslocamentos que um dizer pode produzir ao romper com os sentidos já estabilizados, produzindo assim sentidos outros.

De acordo com Guimarães (2002, p.12) a enunciação é um acontecimento na medida em que produz diferença em sua própria ordem. Essa diferença é a temporalidade que ela instala. O acontecimento enunciativo se constitui por meio dessa temporalidade: ao instalar um presente do dizer, recorta um passado e abre um futuro próprio. Esse passado é chamado memorável enquanto se temporaliza na forma de rememorações de enunciações históricas, inscritas no interdiscurso⁴, que permitem ao dizer instalar um presente. O futuro não tem um nome específico, mas é compreendido enquanto latência de futuro ou futuridade, enquanto se temporaliza como as interpretações possíveis que todo dizer, ao presentificar-se, projeta sobre si mesmo.

Para Oliveira (2006), a polissemia funciona nas diferentes temporalizações que podem constituir as definições lexicográficas da palavra *cidadania* nos dicionários de seu corpus⁵. A polissemia seria assim parte constitutiva do acontecimento tal como a autora explica abaixo:

É nas diferentes temporalizações, nos diferentes agenciamentos enunciativos que a polissemia funciona nas definições lexicográficas que veremos mais adiante. Assim, ela é parte constitutiva do acontecimento, ainda que muitas vezes o efeito de transparência da linguagem nos dê a ilusão de que ela é desfeita na enunciação (id., ib.)

No que tange as análises deste artigo, bastará compreender a polissemia como a possibilidade de sentidos outros trabalharem sobre um acontecimento de linguagem na medida em que a temporalidade do acontecimento é polissemicamente constituída e essa constituição se dá em um espaço de enunciação, espaço *constituído pela*

equivocidade própria do acontecimento. Na análise do *mas* em (1) vou procurar mostrar como a polissemia da temporalização do acontecimento, no que tange a relação entre o memorável e a abertura de interpretações possíveis, vai afetar diferentemente os enunciados articulados por esse operador devido as restrições argumentativas que ele estabelece. Nessa análise considerarei (1) um enunciado que pode potencialmente integrar diferentes textos partindo da afirmação de que “não há como considerar que uma forma funciona em um enunciado, sem considerar que ela funciona num texto, e em que medida ela é constitutiva do sentido do texto” (Guimarães, 2002, p.7).

Será, portanto, na possibilidade de (1) *O modo de seleção dessa universidade não é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado* se integrar a diferentes textos que tratarei (1) enquanto um acontecimento enunciativo que relaciona argumentativamente os enunciados (a) e (b) abaixo:

- (a) O modo de seleção dessa universidade não é bom
- (b) Pedro foi aprovado mas João foi reprovado

O acontecimento enunciativo de (a) e (b) em (1) pode recortar como memorável várias rememorações de enunciações que abrem uma forma de interpretá-lo. Na medida em que o memorável se relaciona com formas de interpretação, ele pode ser considerado como uma orientação argumentativa, pois

A orientação argumentativa estabelece como interpretar um enunciado. O que deve ser interpretado como argumento para, e o que deve ser interpretado como conclusão de tal argumento, e de modo a indicar que o futuro do texto se interpreta como relacionado com a conclusão. Ou seja, a orientação argumentativa estabelece como interpretar o futuro do texto. (...) (Guimarães, 1995, p.80-81).

A orientação argumentativa estabelece assim a relação argumentativa entre (a) e (b) em (1) e indica uma forma de interpretação do futuro do texto.

Vamos assumir, então, que, em (1), o enunciado (b) funciona como argumento para a conclusão (a) cabendo explicar como (b) argumenta a favor de (a) e, ao mesmo tempo, nessa relação, abre (1) para

diferentes futuridades. Para tanto, consideraremos o funcionamento do operador argumentativo *mas* em (b) partindo do modo como Ducrot pensa o funcionamento desse operador.

Do mesmo modo, não se poderia compreender o papel da conjunção *mas*, se se diz somente que ela assinala a oposição de duas proposições que une. Por essa razão, propusemos descrever *A mas B* como “A, você tende a tirar de A uma certa conclusão *r*; você não deve fazê-lo, pois B, tão verdadeiro quanto A, sugere a conclusão *não-r*” (Ducrot, 1981, p.179).

Essa explicação de Ducrot foi feita pensando em enunciados do tipo “José não foi bem sucedido no vestibular, mas ele é um dos alunos mais brilhantes que conheço”. “José não foi bem sucedido no vestibular” orientaria para uma possível conclusão do tipo “José não é um bom aluno” e o enunciado “mas ele é um dos alunos mais brilhantes que conheço” orientaria para uma conclusão contrária: “José é um bom aluno”, indicando que não se deve concluir a partir da orientação do primeiro enunciado.

A explicação de Ducrot (1981) acima mostra que os enunciados ligados por *mas* apontam para conclusões diferentes. Isso implica para os autores a desigualdade de forças argumentativas entre os enunciados articulados por *mas* uma vez que é a conclusão do segundo enunciado que prevalece:

a coordenação por *mas* indica que o segundo argumento, orientado no sentido inverso do primeiro, deve ser considerado como mais determinante (id., p.189).

A partir de Ducrot (1981) o *mas* em “José não foi bem sucedido...” poderia ser considerado contrastivo por articular enunciados de orientações conclusivas opostas que não tem a mesma força argumentativa: o segundo enunciado seria mais determinante para sustentar a conclusão do que o primeiro. Mas os autores não fazem essa consideração.

Retornando agora ao enunciado (1) (a) *O modo de seleção dessa universidade não é bom*: (b) *Pedro foi aprovado mas João foi reprovado*. Vamos explicar como (b) funciona como argumento para

(a) pensando nos possíveis sentidos para Pedro e João que poderiam servir como futuridade a partir do modo como ele é orientado argumentativamente e de acordo com o funcionamento do *mas* descrito por Ducrot e Anscombre acima.

Do modo como Ducrot e explica o *mas*, nos interessa o fato de que os enunciados articulados pelo operador não tem a mesma força argumentativa (o segundo enunciado é mais determinante para a conclusão do que o primeiro). Quanto ao fato de seus enunciados indicarem orientações argumentativas opostas, vamos pensar essas orientações como os sentidos possíveis, não necessariamente opostos, que podem constituir uma futuridade para o texto a partir da orientação argumentativa constituída pelo memorável.

Para a análise de (1), vamos trazer o memorável que explica que o modo de seleção de uma universidade não é bom a partir da qualidade de estudante dos sujeitos participantes da seleção. Esse memorável pode ser representado de duas formas: o modo de seleção de uma universidade não é bom porque um bom estudante foi reprovado; o modo de seleção de uma universidade não é bom porque um mau estudante foi aprovado. Para nós, esse memorável constituirá a orientação argumentativa de todo o enunciado (1). A partir dele pensaremos a futuridade do texto, mostrando como (b) de (1) funciona como um argumento para (a) de (1).

Feitas essas considerações, não seria equivocado assumir que “Pedro foi aprovado mas João foi reprovado” em (b) de (1) significaria *Pedro é um mau estudante* e *João é um bom estudante*. Significados assim, o enunciado (b) cumpre as restrições argumentativas sobre as quais está funcionando. O segundo enunciado “João foi reprovado” é mais determinante para argumentar a favor de (a) “O modo de seleção dessa universidade não é bom” e (b) segue a orientação argumentativa do memorável que indicamos acima. Uma paráfrase de (1) nesse caso seria a seguinte: o modo de seleção dessa universidade não é bom porque Pedro, que é um mau estudante, foi aprovado e João, que é um bom estudante, foi reprovado.

“Pedro foi aprovado mas João foi reprovado” em (b) de (1), poderia significar ainda que *Pedro é um bom estudante* e *João é um bom estudante*. Essa significação de Pedro, porém, não vai de encontro com a orientação argumentativa de (1). Enquanto bom estudante, “Pedro foi aprovado” apontaria para o sentido de que o

modo de seleção da universidade é bom (pois aprovou um bom estudante). Mas não é isso o que acontece. Não devemos nos esquecer que “Pedro foi aprovado” funciona em (b) de (1) articulado pelo *mas* a “João foi reprovado”, é essa articulação que funciona como argumento para (a) e não cada enunciado de (b) separadamente. Nessa medida, formam um enunciado e podem, juntos, argumentar para conclusões. No caso de (1), uma dessas conclusões já está formulada em (a), “O modo de seleção dessa universidade não é bom”. Enquanto articulado a “João foi reprovado”, é junto com ele que “Pedro foi aprovado” significa.

Seja Pedro um mau estudante e João um bom estudante em (b), o modo de seleção da universidade não é bom porque ao invés de aprovar o bom estudante e reprovar o mau estudante, fez o contrário. Seja Pedro e João ambos bons estudantes, o modo de seleção da universidade não é bom porque não aprova todos aqueles que esperava-se ver aprovados. Portanto, seja bom ou mau estudante “Pedro foi aprovado” argumenta no sentido de que o modo de seleção da universidade não é bom.

Como então sustentar o sentido de bom e mau estudante para “Pedro foi reprovado” em (1)?

Enquanto primeiro argumento articulado pelo *mas*, “Pedro foi aprovado” não sofre as mesmas restrições argumentativas que o segundo enunciado, “João foi reprovado”, sofre. Nesse lugar, esse enunciado está mais aberto para o trabalho polissêmico. Isso no entanto não prejudica a compreensão de (1) pois é o modo como o segundo enunciado significa que é mais determinante para sustentar a conclusão.

Veja que se tivéssemos o contrário: “O modo de seleção dessa universidade é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado” não poderíamos sustentar que “João foi reprovado” significa que *João é um bom estudante*. Nesse caso, teríamos *João é um mau estudante* e não haveria outra possibilidade de sentido quanto a sua qualidade de estudante. Do contrário, surgiria um estranhamento em dizer que “O modo de seleção dessa universidade é bom”. Já para “Pedro foi aprovado” ainda assim poderíamos ter os sentidos de bom e mau estudante.

Essa análise nos leva a questionar como os efeitos de sentido do trabalho polissêmico sobre o primeiro enunciado articulado pelo *mas*

afetam o texto. Seja qual for o sentido que se estabilize para esse enunciado, ele, ao lado do segundo, aponta para conclusões possíveis e delinea sentidos específicos para o texto. Uma dessas conclusões, no caso de (1), por exemplo, é a que está formulada no enunciado (a) “O modo de seleção dessa universidade não é bom”.

Como mostramos, seja Pedro um mau estudante e João um bom estudante em (b), o modo de seleção da universidade é considerado ruim (não é bom) porque ao invés de aprovar o bom estudante e reprovar o mau estudante, fez o contrário. Seja Pedro e João ambos bons estudantes, o modo de seleção da universidade é ruim (não é bom) porque não aprovou todos aqueles por quem se esperava pela aprovação. Veja que nos dois casos, os sentidos de ruim para a seleção não são os mesmos. No primeiro caso, ela é ruim porque aprovou quem supostamente não deveria ser aprovado; no segundo caso, ela é ruim porque não aprovou todos que supostamente deveriam ser aprovados.

Seja Pedro um bom/mau estudante e João um bom estudante em (1) O modo de seleção dessa universidade não é bom: Pedro foi aprovado mas João foi reprovado. Uma das outras conclusões para qual agora (1) como um todo poderia apontar é a de que, por exemplo, a universidade é muito injusta: ou porque em seu processo seletivo ruim um bom estudante foi reprovado e um mau estudante foi aprovado, ou porque nem todos os bons estudantes foram aprovados. Veja que nesses casos, os sentidos de injustiça são afetados pelos sentidos de (b) assim como acontece com ruim acima. No primeiro caso, a universidade é injusta porque o mau estudante que se esperava não ser aprovado, foi aprovado, e o bom estudante que se esperava ser aprovado, foi reprovado. No segundo caso, a universidade é injusta não porque aquele que se esperava ser reprovado foi aprovado, mas porque nem todos que se esperava ver aprovados foram aprovados.

Tendo feito essas considerações, nos resta explicar se em (1) temos um *mas* contrastivo ou não.

Na medida em que, ao articular dois enunciados diferentes, o *mas* faz do segundo mais determinante que o primeiro para sustentar uma conclusão (tal como afirma Ducrot, 1981), já há aí um sentido de contraste. O *mas* em (1) é contrastivo pelo fato de que ao articular enunciados desestabiliza a força argumentativa entre eles; o segundo enunciado, “João foi reprovado”, tem uma força argumentativa maior

do que o primeiro, “Pedro foi aprovado”, para sustentar a conclusão (a) “O modo de seleção...”, ou outras conclusões que sejam formuladas. O efeito disso é a abertura de um espaço maior para o trabalho polissêmico sobre o primeiro enunciado que, ao lado do segundo, permite abrir o enunciado (b) para certas conclusões e delinear sentidos específicos para o texto ao qual se integrará. Haveria aí então outra razão para considerarmos o *mas* em (1) contrastivo: o modo como as forças argumentativas são organizadas por ele faz do primeiro enunciado mais aberto ao trabalho polissêmico do que o segundo. Em (1), Pedro pode ter um sentido tanto positivo quanto negativo de estudante (bom/mau estudante), enquanto “João” somente positivo (bom estudante).

3. Considerações finais

Procurei aqui apresentar uma análise do funcionamento argumentativo do *mas* no enunciado (1) diferente da análise feita por Carel (2002) e dos autores que fazem uma descrição contrastiva do *mas* mencionados por ela. Minha análise difere dos dois primeiramente porque mostrei que Pedro pode ser significado tanto como bom ou mau estudante, enquanto que, para Carel (2002), Pedro e João só podem ser bons estudantes e, para os “autores contrastivos”, Pedro é um mau estudante e João um bom estudante. Esse resultado de minha análise põe em cheque a afirmação de Carel (2002, p.40) de que “todos os empregos de *mas* ligando duas proposições cujos predicados são antitéticos supõem uma mesma categorização de seus sujeitos”.

Essa dupla possibilidade de sentidos para Pedro é possível na medida em que ele aparece como primeiro enunciado articulado pelo *mas*. Nesse lugar, sua força argumentativa não é tão determinante quanto a do segundo enunciado “João foi reprovado” para sustentar a conclusão em (a). Isso faz com que o segundo enunciado esteja mais aberto ao trabalho polissêmico do que o primeiro, aí a possibilidade de Pedro ser significado tanto quanto bom ou mau estudante. É nessa medida que posso considerar o *mas* como contrastivo: o primeiro enunciado articulado pelo operador está mais exposto ao trabalho polissêmico do que o primeiro. Aqui portanto outro ponto de distanciamento em relação à análise de Carel (2002) e dos “autores contrastivos”. Para a primeira, o *mas* é contrastivo porque articula

argumentações internas conversas. Para os últimos, o operador é contrastivo porque assinalaria um contraste entre o êxito e o fracasso a partir dos predicados “ser aprovado” e “ser reprovado” respectivamente.

Outro ponto de diferença que, acredito, é importante ressaltar, esse mais especificamente em relação à Carel (2002), foi o modo de tratamento de (1). Tratar (1) enquanto um enunciado que pode integrar textos me permitiu pensar o funcionamento dos enunciados de (b) de forma articulada e em relação argumentativa ao enunciado (a). Carel (2002) analisa os enunciados de (b) em relação à (a) separadamente, eles não argumentam conjuntamente, mas cada um estabelece uma argumentação própria (argumentações (e) e (f) no item 1). Isso, acredito, parece restringir que a autora trabalhe com outros sentidos possíveis para (1).

Notas

* Doutorando em Linguística no IEL/Unicamp.

¹ Na TBS trabalha-se com a ideia de que os enunciados condensam argumentações, essas seriam argumentações internas que podem ser transgressivas ou normativas (cf. Carel, 2002, p.29).

² A partir daqui iremos nos referir ao No Entanto (*pourtant* em francês) em argumentações internas transgressivas por meio da sigla NE.

³ A partir daqui iremos nos referir ao Então (*donc* em francês) em argumentações internas normativas por meio da sigla ET.

⁴ O interdiscurso é definido por Orlandi (1992, p.89) como o “conjunto do dizível, histórico e lingüísticamente definido”

⁵ Em *Cidadania: história e política de uma palavra*, Oliveira (2006) procura compreender a história da palavra *cidadania* nos dicionário de língua portuguesa através da análise das definições lexicográficas dessa palavra.

Referências bibliográficas

CAREL, M. (2002). “Argumentação interna aos enunciados”. Trad.: Leci Borges Barbisan. In: *Letras de Hoje*, v. 37, p.27-43. Porto Alegre: EDIPUCRS.

DUCROT, O. (1981). *Provar e dizer*. Trad.: Cidmar Teodoro Pais et. al. São Paulo: Global.

_____. (1984). *O dizer e o dito*. Trad.: Eduardo Guimarães et. al. Campinas: Pontes, 1987.

GUIMARÃES, E. (1995). *Os limites do sentido*. Campinas: Pontes.

_____. (2002). *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes.

_____. (2009). “A Enumeração: funcionamento enunciativo e sentido”. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, nº 51. Campinas: IEL/Unicamp.

OLIVEIRA, S. E. (2006). *Cidadania: história e política de uma palavra*. Campinas: Pontes/RG Editores.

ORLANDI, E. P. (1992). *As Formas do Silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (2000). *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

DIFERENTES OBJETOS SIMBÓLICOS EM ANÁLISE

O tema da *Seção Dossiê* deste número de *Línguas e Instrumentos Linguísticos* é a *análise discursiva de diferentes objetos simbólicos*, que tem como propósito apresentar trabalhos voltados para a compreensão do funcionamento de novas formas de existência histórica de discursividades, o que consiste em observar “as condições de existência dos objetos em uma conjuntura histórica e lembrar que os objetos a saber se constroem em processos discursivos” (ORLANDI, 2012, p 49)¹, e assim produzem efeitos de sentido.

Considerando as especificidades de cada objeto simbólico, constituído de diferentes formas materiais dada sua natureza significante, e em face de sua constituição política, social, histórica e ideológica, na relação com a exterioridade, é que os autores, à medida em que se deparam com a materialidade discursiva, tomada enquanto nível de existência sócio-histórica, analisam o *parkour*, o desenho, a fotografia, o cinema, a palavra, imagens e sons, o enunciado-linguístico e o enunciado-fotograma, a voz, dando relevo ao modo como os objetos simbólicos produzem determinados efeitos de sentido, em certas condições de produção.

Em *Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito*, Eni Pucinelli Orlandi propõe uma análise do *parkour*, enquanto escrita de si em face da noção de narratividade, na relação com o sujeito e a cidade, compreendendo-o como forma material em que o sujeito significa com seu corpo. O que a autora explicita é a maneira pela qual se dá a textualização urbana constituída de corpo, espaço, sujeito, movimentos e sentidos, observando como o corpo se inscreve enquanto materialidade específica de significação do sujeito em sua relação com o espaço e o movimento: escrita de si, a cidade e seu traçado, formas de o sujeito (se)significar e (se)resignificar no espaço.

Ao considerar que a imagem, enquanto discurso, materialmente se constitui na relação com a sua exterioridade, com a memória discursiva, em determinadas condições de produção, Cristiane Dias analisa um desenho da cidade, explicitando de que maneira se textualizam a hierarquia social e a política das relações de poder, no desenho. Assim, a autora, em *O traço das relações sociais no desenho da cidade*, a partir do funcionamento de traços, cores, contornos, formas e linhas aliado à historicidade do objeto simbólico, dá visibilidade a um processo de significação inscrito no desenho, cuja discursividade produzida é a da violência instalada no percurso da cidade em contradição com a segurança e seus sentidos.

Greciely Cristina da Costa, em *Uma imagem e suas discursividades: memória, sujeito e interpretação*, partindo do pressuposto de que a memória discursiva incide sobre a formulação, propõe compreender de que modo a memória é convocada na relação entre a imagem e suas discursividades. Para isso, a autora analisa um gesto de interpretação produzido, em uma oficina de fotografia dirigida a crianças moradoras do Núcleo Residencial Eldorado dos Carajás, periferia de Campinas, que se constitui à medida em que algumas fotos são apresentadas e comentadas pelos participantes. A partir da análise, a autora explicita o funcionamento de um processo discursivo movido por um dizer sobre a foto que põe em cena o sujeito que atribui um sentido à imagem ao mesmo tempo em que se inscreve em uma formação discursiva, ocupando uma posição.

Em o *Filme O cheiro do ralo: discurso, memória, sujeito*, Eliana de Almeida, com base na leitura de Badiou sobre os falsos movimentos do cinema no contraponto com a Análise de Discurso, percorre a relação cinema/sujeito/memória em *O Cheiro do Ralo*, filme de Heitor Dhalia. A autora propõe pensar o *cinema* enquanto espaço de contradição e tensões, no qual a heterogeneidade, a incompletude e a atualização da memória são parte constitutiva, acentuando que o *cinema* projeta na tela o retorno de sentidos esquecidos, já-dados, de imagens já-vistas, que se atualizam na passagem, na exibição.

Em busca de compreender o funcionamento discursivo da contradição em torno do jogo metafórico entre ‘Baixada Fluminense’, ‘chacina’, ‘polícia’ e ‘violência’, em *Atos dos Homens*,

documentário/filme, de Kiko Goiffmann, Suzy Lagazzi enfatiza a paráfrase como modo de atualização do efeito metafórico. A partir da análise do jogo entre palavras, imagens e sons, em “*Um lugar à margem, quase invisível*”, a autora explicita como, em se tratando da Baixada Fluminense, um movimento de visibilidade e invisibilidade, ora elide os sujeitos e o espaço, ora permite que eles venham à tona pela força do imaginário circunscrito pelo “produzir e sofrer violência”.

A partir de um diálogo teórico entre a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso, Eduardo Alves Rodrigues propõe uma análise do curta-metragem *A janela aberta*, de Barcinski, visando observar o funcionamento tanto de enunciados linguísticos quanto de enunciados-fotogramas em face de sua textualidade. Assim, em *Articulação e reescrituração na enunciação da imagem: uma análise semântica em A janela aberta*, com base nos procedimentos de articulação e de reescrituração em torno da montagem do curta, o autor explicita os efeitos produzidos em relação ao percurso do sujeito-protagonista, marcado por uma vivência de solidão, angústia e alienação, resultado de um processo de repetição, que o leva-e-o-traz ao mesmo-um sentido.

Pedro de Souza, em *Sobre o discurso e o sujeito na voz*, reflete sobre a relação indissociável entre a voz e o discurso, mostrando quais são as consequências dessa relação para a existência de sujeitos e sentidos, para o processo de subjetivação. Neste estudo, o autor apresenta como a voz torna-se objeto simbólico à medida em que é tomada em um dispositivo que explicita o trabalho de subjetivação que se opera nela. O autor mostra, então, como a voz configura-se em uma dimensão ideológica do sentido e da subjetividade.

Este número tematiza, podemos dizer de outra maneira, o modo como objetos simbólicos produzem efeitos de sentido ao passo em que estão investidos em processos discursivos que dão vazão à arte do deslocamento do corpo no espaço; ao desenho que figura como arte da contradição nas relações sociais; à arte da fotografia diante do trabalho da memória discursiva; à arte do cinema tensionada entre o já-visto, o já-esquecido e o discurso que atualiza certos sentidos; ao movimento de visibilidade e invisibilidade que joga com a força do imaginário e a contradição pela arte da palavra, da imagem e do som; à arte do

desdobramento da película em fotogramas, entre o mesmo e o diferente; à dimensão subjetiva e subjetivante da voz.

Greciely Cristina da Costa

Notas

¹ Em *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PARKOUR: CORPO E ESPAÇO REESCREVEM O SUJEITO

Eni Puccinelli Orlandi

Universidade Estadual de Campinas

Universidade do Vale do Sapucaí

Resumo: *Movimento, corpo e espaço se conjugam na arte do deslocamento na reescrita do sujeito e na ressignificação do trajeto/narrativa do traçado das ruas, muros e cidade. Corpo e espaço se conjugam na produção de sentidos da cidade. Corpo homem, corpo transformação, corpo sujeito, corpo animal. Sujeitos em fuga, sentidos em deslocamento. Uma análise do Parkour.*

Abstract: *Movement, body and space combine in the art of displacement in the rewriting of the subject and in the re-signifying of the path / narrative of the layout of the urban streets and walls, and of the cities. Body and space combine in the production of senses of the city. Man-body, transformation-body, animal-body. Subjects running away, senses in displacement. An analysis of Parkour.*

*“O que está sempre falando silenciosamente
é o corpo” (Norman Brown)*

A letra, gesto fundamental da escrita, é o traço da entrada no simbólico (ORLANDI, 2001). Marca irrecorível, neste gesto, sujeito e sentidos se conjugam, na metáfora.

Mas é preciso dizer que, por aí mesmo, escrita e oralidade se distinguem: a escrita é uma relação distinta da estabelecida pela oralidade com a história. Porque difere, nelas, o modo como sujeito e sentido se filiam à memória, se inscrevem na discursividade, ou seja, nos efeitos materiais da inscrição da falha da língua na história.

O traço, como gesto da escrita, tem sua materialidade e significa¹ em suas condições de produção, em que se configuram o sujeito e a situação.

A tecnologia da escrita é, na contemporaneidade, um fenômeno urbano por excelência. E, nesta direção, pensamos a cidade como espaço político-simbólico em que a escrita acontece em suas formas de textualização. Espaço material concreto que funciona como um sítio de significação e que demanda gestos de interpretação particulares a sua forma material. Portanto, à forma (material) da cidade. Espaço político, logo, espaço da divisão, da dissimetria, do resto.

A questão que temos trabalhado é: como a cidade se significa? Considerando como o espaço, que é a cidade, se diz, se simboliza, e como a linguagem se espacializa nela. Não é menos importante, nestas condições, compreender o que podemos considerar “linguagem” na cidade, pensada como espaço político-simbólico, como espaço de interpretação.

Temos nos interessado – no espaço da cidade, espaço de significação, em que sujeitos significam - pelo que temos chamado de *metáfora da letra*, ou seja, entre outros, pela pichação. Também a pichação, que se faz no mundo globalizado, é uma tecnologia da escrita, que se apresenta como tecnologia que se liga às mídias sociais. Tem seus instrumentos – o spray e a metaforização da letra – que funcionam como os das mídias sociais – o digital – em processo de significação similar. Na tecnologia da pichação, o espaço da letra são os muros, paredes, superfícies do espaço público. Consideramos esta a forma como o sujeito, segregado, se simboliza, inscrevendo-se, na materialidade deste espaço, como sujeito histórico e simbólico, que assim se presentifica, toma posse do mundo, ainda que à revelia².

Neste trabalho, avançamos um pouco mais: vamos trabalhar o que se tem chamado “Parkour” como escrita de si. Forma material em que o sujeito significa, com seu corpo, em formulação inscrita na materialidade do espaço da cidade. Textualização urbana, feita de corpo, espaço, sujeito, movimento e sentido. E desenvolvemos isto a partir da ideia de que a cidade tem uma narratividade (ORLANDI, 2001), a narratividade urbana, que não tem um narrador particular, mas um conjunto de espaços narrativos, que vão-se construindo, como

a pichação, a tatuagem, o esporte urbano, as lendas urbanas, o Parkour etc.

Temos procurado compreender como os sujeitos urbanos se encontram formulações próprias a este espaço de vida. São “modos de dizer” que desorganizam o espaço burocrático do urbano tradicional. Sujeitos que atravessam processos estabelecidos e se metaforizam, se subjetivam de outras maneiras, em outras formas significantes. Formulações que se apresentam como fulgurações (brilhos), iluminações em que o que chamamos de narrativa urbana se estampa (se imprime). Flagrantes. Como formulado em *Discurso e Texto* (ORLANDI, 2001), onde dizemos que “o sujeito é parte do acontecimento do significante”, estamos interessados na “tomada dos lugares, dos momentos que precisam de sentidos e que se significam seja pela arte, pela desorganização do discurso ordinário, ou pela violência que desorganiza o imaginário urbano, na falta de sentido, para chegar ao real da cidade”. O Parkour: trajetos e modos de impressão do corpo no espaço da cidade se inscrevem no traçado narrativo.

Consideramos a narrativa, e neste caso pensando o urbano, não no sentido tradicional, ou tipológico, mas porque é aí que a cidade se conta, se diz, é aí que ela se encontra uma discursividade. Por outro lado, temos novas formas sociais do sujeito se significar. Há, muitas vezes, nestes casos, uma indistinção entre o corpo do sujeito e o corpo da cidade. Quando o espaço é silenciado, tenho dito, o espaço responde significativamente: é o caso das pichações, dos grafites, das músicas urbanas como o rap, e do que tratamos aqui: o Parkour. Flagrante urbano. Narratividade urbana: o corpo do sujeito e o da cidade, juntos, na formulação. O Parkour, tecnologia do corpo, trilha/narrativa, do sujeito na reescrita de si, compõe estas formas materiais que são também parte deste mundo globalizado. Pichação, Parkour: acontecimentos significantes urbanos.

Cabe, aqui, fazermos referência ao que diz Beauvoir (2002, p.87):

A teoria do materialismo histórico pôs em evidência muitas verdades importantes. A humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica. A sociedade humana é uma antiphysis: ela não sofre passivamente a presença da Natureza,

ela a retoma em suas mãos. Essa retomada de posse não é uma operação interior e subjetiva; efetua-se objetivamente na práxis.

Continuando, Simone de Beauvoir (*idem*, p.69) vai falar sobre a vida como uma relação ao mundo. Diz a autora: “é escolhendo-se através do mundo que o indivíduo se define, é para o mundo que nos devemos voltar a fim de responder as questões que nos preocupam”.

Estendendo esta reflexão para o corpo, que é o que nos ocupa neste texto, junto ao indivíduo e à sociedade, podemos ainda citar o que diz Simone de Beauvoir (*idem*): “o corpo não é uma coisa, é uma situação: é a tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”.

A meu ver, nada é mais próprio para pensar o sujeito do Parkour: posse do mundo; o indivíduo escolhendo-se³ através do mundo para se definir. Práxis identificadora. O sujeito definindo o corpo a partir da existência. Escolher-se através do mundo: historicidade, materialidade da existência.

Desse modo, e ainda refletindo sobre o que diz Simone de Beauvoir, podemos dizer, com ela, que não é na abstração biológica, nem só na energia muscular que podemos definir concretamente o corpo, mas nas referências existenciais, econômicas, sociais. Simbólicas. E, no caso da perspectiva discursiva, que é a nossa, na produção de um imaginário, pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito em sua materialidade e nos modos de sua individuação que presidem seu processo de identificação. Pensando esta materialidade do sujeito, o corpo é o corpo vivido pelo sujeito: “*tomada de posse do mundo e o esboço de seus projetos*”. Portanto, além da existência/práxis, trazemos, para a reflexão, a linguagem e a ideologia, ao pensar a constituição do sujeito na relação com o mundo, a sociedade, a história. E podemos dizer que o sujeito do Parkour se significa, tomando posse do mundo/simbolizando-se no corpo a corpo com a materialidade da cidade.

Podemos deixar de fazer, como temos feito até agora, uso da noção de “pertencimento” (BATAILLE, 1946), agora derivando para a de *posse de mundo* e de *esboço de projeto*, nesta práxis de indivíduos que buscam se singularizar, escapando à “individualização em série do capital” (GUATTARI & ROLNIK, 2005), tomando a ideia de posse

de mundo e de esboço de projeto na direção da não alienação⁴ trabalhada por Marx.

1. Parkour: narratividade e arte de deslocamento

Retomamos aqui a questão da narratividade, no caso, urbana, já que a questão do processo de significação em que se inscreve o Parkour apela para esta noção. Propomos pensar *a narratividade como a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando (seu “pertencimento”) sua existência a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas*⁵. Isto é narratividade enquanto *processo* e não como “gênero” como usualmente é definida.

Como se sabe, o Parkour é uma forma de deslocamento no espaço. Tem sua origem ligada ao esporte, e a exercícios militares.

Vejamos como o Parkour tem sido definido: “**Parkour** (por vezes abreviado como **PK**) ou **l'art du déplacement** (em português: arte do deslocamento) é uma atividade cujo princípio é mover-se de um ponto a outro o mais rápido e eficientemente possível, usando principalmente as habilidades do corpo humano. Criado para ajudar a superar obstáculos de qualquer natureza no ambiente circundante — desde galhos e pedras até grades e paredes de concreto — e pode ser praticado em áreas rurais e urbanas. Homens que praticam parkour são reconhecidos como traceur e mulheres como traceuses”. Abaixo, um exemplo:



Figura da web – uma técnica tradicional do Parkour: uma Wall Climb para Top Out.

O *Parkour* foi criado na França, em Sarcelles, Lisses and Evry por David Belle⁶.

Retomamos aqui a questão da narratividade, no caso, urbana, já que a questão do processo de significação, em que se inscreve o *Parkour*, apela para esta noção, pensadas as condições de sua produção.

Observando a maneira como é definido o *Parkour*, podemos, agora, pensando as condições de produção e o sujeito na sua relação com a memória e o espaço, observar um processo de ressignificação do *Parkour*. Pelo seu acontecimento no espaço urbano, pelas condições em que se produz e pela maneira como o sujeito se individua nessa prática, que é uma prática discursiva – simbolização do sujeito em corpo e espaço -, ele deixa de se inscrever na formação discursiva militar e rompe com sentidos do que significa esporte. Passa a ser um traçado do corpo na rua. Em francês, “trace” liga-se a “seguir”. Gesto de interpretação da relação corpo e espaço urbano, significando o sujeito como parte do seu percurso, de seu trajeto, do seu traçado. Movimento que avança. Fazendo seu traçado, ele segue. Pela rua, pela calçada, pelos muros, por sobre obstáculos. Em que os próprios

objetos que compõem este espaço percorrido são ressignificados por estes gestos de interpretação: o Parkour.

Este é o processo de significação da composição da narrativa que ele segue, que ele traça, como escrita de si: trilha de seu próprio corpo na materialidade do espaço. O espaço-rua, em que sujeitos habitualmente andam em calçadas, desviando-se de obstáculos, ganha nova materialidade significativa: textualização de uma forma de diversão, que significa os obstáculos como parte de si. Nos seus gestos, na relação com esta textualização, o sujeito se reescreve, ressignificando-se enquanto corpo que se transmuta em “instrumento”⁷ móvel, que se desloca, transferindo sentidos para os objetos (obstáculos) com que se depara: tudo é rua, tudo é espaço urbano: percurso. Instala-se novo/outro estado do processo discursivo. Corpos/objetos em movimento.

Pensando-se a historicidade desse processo de significação, esta é uma segunda atualização da escrita de si. A primeira se dá quando David, o iniciador do Parkour, impossibilitado de ser bombeiro, transfere seus movimentos para um gesto de diversão, socializando sua habilidade com seus amigos, e cria a brincadeira: o Parkour. Jogo da memória, deslizamento de sentidos, efeito metafórico que faz derivar o esporte para o jogo de rua, em que o espaço urbano, em sua corporiedade, alia-se/permeia o corpo do sujeito passante. O Parkour é esta mistura em que se indistingue o que é objeto e o que é gesto de interpretação do objeto, que o transforma como parte constitutiva do traçado narrado pelo corpo que lhe dá, e dele toma, sentido. O corpo-narrativa traça seu sentido no traçado do Parkour. O corpo é o seu traçado.

2. Estrutura e Acontecimento

Espaço, corpo e movimento determinam, nesta discursividade, sua estrutura e funcionamento. E o acontecimento do significante no sujeito, cataliza o processo de significação que a define, deslocando e desestabilizando sentidos de uma formação discursiva meramente sustentada na ideia de “exercício”. Neste acontecimento discursivo, o corpo é materialidade específica de significação do sujeito em sua relação com o espaço e o movimento. O Parkour, como acontecimento discursivo, traz um sujeito que se significa, e ao espaço que torna possível essa sua textualização, enquanto produtor de sentidos abertos

ao equívoco e a diferentes gestos de interpretação. Entre elas, as interpretações de si. O sujeito, em uma escrita de si, se significa, significando a cidade pelo traçado que faz, nele, a cidade significar. Metaforização em corpo e movimento: o muro não é muro, é escalada; o impulso, pulo, é gesto que significa, e, nessas condições, constitui-se uma narrativa. A cidade não é a cidade empírica, é traçado do funcionamento do interdiscurso na forma como o sujeito se individua na relação com o Estado: deslocando os sentidos das políticas públicas urbanas que administram artefatos alocados nesse espaço por eles, na relação com o corpo dos sujeitos: rua, calçada, muro, banco, semáforo, etc.⁸.

Uma memória se diz, desencadeando um processo identitário, apoiado em um modo de individuação do sujeito, pelo Parkour, afirmando/vinculando seu pertencimento, ou antes, afirmando sua posse de mundo, de espaços de interpretação que o metaforizam na narrativa de seu próprio corpo, consoante a sua prática discursiva, materialidade do corpo em movimento, textualizando-se na materialidade do espaço: a arte do deslocamento. Prática que o metaforiza na narrativa de seu próprio corpo no movimento de sua autoria. Dito de outra forma: corpo textualizando-se no espaço; materialização do espaço em corpo em movimento. Inseparáveis. O sujeito, em sua materialidade, inscreve-se enquanto corpo como um significante de si, inseparável do traçado que o metaforiza no corpo da cidade. Indistintos. Uma só forma material: a que se faz narrativa. Conjugam-se. O objeto/muro e o instrumento/corpo. Atravessam-se. Fundem-se. Um adere ao outro e transmutam-se: o obstáculo não é obstáculo, o corpo não permanece corpo, é forma em movimento. Traço.

3. Algumas Considerações reflexivas

Nessa conjugação, os sentidos não são de um nem de outro: nem do sujeito corpo nem do objeto urbano. A escrita de si desgarra-se do fato e, no acontecimento Parkour, produz os sentidos, dita a narrativa. Estrutura e acontecimento, como referimos, esta narratividade toma seus sentidos menos na sua produção, que em seu modo de circulação: a formulação está fundamente articulada ao modo de circulação dos sentidos/sujeitos. São as condições de circulação do sujeito com seu corpo que dão a deriva dos sentidos, a face de sua metaforização.

Metaforizando seu corpo em letra, o traçado do Parkour narra o sujeito na escrita de si. Memória, interdiscurso em pleno funcionamento. Formulação que textualiza dando corpo aos sentidos e aos sujeitos que assim circulam. Não mais o corpo empírico do indivíduo, mas o corpo simbólico, posição sujeito: feito de espaço de interpretação, movimento e traçado. Processo de identificação que se inscreve em uma formação discursiva outra. Infiltrando-se, faz deslizar sentidos do corpo e(m) cidade. Marca sua inscrição: a rua é enquadramento, espaço significado, cidade. O sujeito cidade se narra no Parkour. O sujeito, individuado no Parkour, identifica-se em seu corpo cidade. In-corpo-ra seu trajeto. Deixando em seus traços sua assinatura-(escri)tura, a-firma-se.

Como dito acima, como modo de individuação, o Parkour identifica o sujeito pela sua inserção em numa formação discursiva em que a cidade, em seu espaço, formula-se como corpo do sujeito infiltrando-se no corpo da cidade pela transferência de obstáculos em parte de seu traçado, em escrita de si. Infiltração com efeitos de ambos os lados que resulta em um sujeito – posição-sujeito – que assim vai fazer parte da formação social, ressignificando o que é espaço urbano, desorganizando o que o consenso administrativo, ao gerir as políticas públicas, estabiliza.

Nessa forma de escritura de si, o sujeito estende seu corpo no movimento de sua identidade⁹, corpo-cidade, pontuando o poder do administrativo em seu modo de habitar o espaço urbano, com sua práxis desorganizando a forma-cidade instituída, aí im-posta. Figuras dissonantes, im-posturas, habitam a formação social, criando outro espaço de sociabilidade, que incorpora o espaço da cidade e seus objetos dando outra forma à cidade, e ao sujeito. Esta dinâmica desloca o gesto, o corpo e sua identidade, interrogando assim as maneiras de ser no enquadramento do espaço de interpretação em sua materialidade. Interroga assim a materialidade do corpo em suas formas de significar(-se).

Sabemos que as palavras, os gestos, os corpos são governados em sociedade e sentidos se traçam, nos trajetos sociais, percursos históricos. Filiam-se a memórias e submetem-se a processos de estabilização. Organizam-se. E a cidade, o espaço urbano é estabilizado tanto pelo administrativo como pelo próprio discurso dos especialistas do espaço urbano: o urbanista, o paisagista, o

administrador. O discurso sobre o urbano acaba por fixar sentidos no discurso do urbano: um transeunte deve ficar na calçada e, ao atravessar a rua, deve fazê-lo pelas faixas de pedestres etc. Pois bem, o Parkour, ao colocar o corpo não como objeto, mas como situação, tomada de posse do mundo, é, neste sentido, uma forma de desorganização do discurso estabilizado, administrativo, que governa a sociedade. Ele irrompe com um corpo de um sujeito que traça outros sentidos, filia-se a outra memória, a outra formação discursiva. Resiste. A funcionalidade original da forma da cidade se perde e se perde a sua organização burocrática. Outra ordem se instala em outra formação social, outro desenho, outra historicidade. Também o corpo, em sua materialidade, desloca-se em seus sentidos.

Ao colocar o corpo, não como objeto, mas como situação, tomada de posse do mundo, o Parkour é uma forma de desorganização do discurso administrativo, que governa a sociedade. Irrompe com um corpo de sujeito que traça outros sentidos, inscreve-se em outra formação discursiva. Resiste, em seu poder disruptivo. Arte do deslocamento do corpo no espaço.

O trajeto, a narrativa em seus traços, podem aqui ser tomados como trilha. E lembro um cartaz das manifestações recentes: “*Fechamos as ruas para abrímos caminho*”. Caminho para o Brasil. Neste cartaz, *fechar* e *abrir* alternam-se, ao mesmo tempo em que *rua* desliza para *caminho*. Já no Parkour, a *rua* desliza, sofre uma deriva em seu modo de significar, passando pelo que significa *caminho* e desembocando, como dissemos, significando mais propriamente *trilha*. No lusco fusco da ecologia, na aproximação do homem e natureza, a trilha serve aos humanos e não humanos. O Parkour, em sua materialidade, carrega a materialidade do corpo do sujeito no movimento que tange o espaço da trilha naquilo em que ela indistingue o humano: caminho do salto, do pulo. O gato, a onça, o macaco, o homem.

Esta busca de outra forma material para o corpo do sujeito está em suas manifestações, sejam elas a tatuagem, a pichação, o Parkour. Outras formas: o gótico, o vampiresco, o animal, o tecnológico em suas miríades de formas. O sujeito se busca nas formas que alteram sua relação com seu corpo. O Parkour é uma forma de caminhar outra. Para ela, o sujeito se encontra outro corpo, outros movimentos, outra relação com o corpo da cidade. E daí tira seu sentido.

Assim como em manifestações musicais como o rap, perde-se o regime de validade entre erudito e popular, em uma práxis como o Parkour, não opomos cidade e campo. No Parkour, estas oposições se desorganizam, não fazem sentido. No jogo – diversão – o Parkour é, em sua materialidade e na materialidade do corpo do sujeito, ludicidade que metaforiza, transfere sentidos tanto da cidade, em seu espaço de interpretação, como do sujeito, em seus modos de individuação e processos de identificação, sempre em movimento. O chão transmuda-se: não é só chão, é matéria do traço de uma trilha/narrativa, escritura de si. A narrativa é o traço da inscrição do corpo do sujeito no corpo da cidade, re-significando-se na escrita de si.

Corpo e espaço reescrevem o sujeito: e essa forma-sujeito, a capitalista, que tem na cidade uma ancoragem urbanizada, individua-se, no Parkour, enquanto *sujeito poesia*. Na trilha. Desliza metaforicamente, e de tal modo, que é o traçado/narrativa que significa e não o indivíduo em si: corpo e espaço reescrevem o sujeito, significando-o em outra ordem de relação, deslocando seus sentidos, desorganizando a ordem do urbano, em que seu modo e condições de circulação traz, em sua materialidade, sua forma de resistência, em sua formulação, sua escrita de si. Sujeito em movimento, em fuga.

Notas

¹ Nesta formulação, vemos “materialidade” e “significa” juntos. Em meu livro *As formas do Silêncio*, de 1992, podemos ler, na página 67: “A “legibilidade” do silêncio nas palavras só é tornada possível quando consideramos que a materialidade significante do silêncio e da linguagem diferem e isso conta nos distintos efeitos de sentido que produzem”. Retomo aqui esta citação para dirimir qualquer dúvida a respeito do uso que fiz já em 1992 da expressão materialidade significante e da importância que sempre dei às diferentes materialidades da linguagem, em seus distintos funcionamentos.

² A palavra “vândalo” merece um estudo a este respeito. Muitas vezes os pichadores são chamados de “vândalos”, sobretudo em propagandas das prefeituras. Vândalo é o pichador; vândalo é o manifestante de rua. É assim que o poder estabelecido e a mídia significam a posição de quem protesta, quando o processo social é de segregação: vandalismo.

³ Sempre lembrando que, no caso da análise de discurso, este “escolher-se” adquire um sentido particular já que sabemos que não há relação sujeito e sentido que não seja tocada pelo inconsciente, pela ideologia.

⁴ A alienação desenvolve-se, diz Marx (1884), quando o indivíduo não consegue discernir e reconhecer o conteúdo e o efeito de sua ação interventiva nas formas sociais. Eu diria, neste caso, nas formas espaciais do urbano.

⁵ É assim que defino narratividade no projeto “Discurso, individuação do sujeito e processos identitários: sentido, espaço e memória no Sul de Minas”, Grupo de Pesquisa da UNIVÁS.

⁶ David Belle (Fécamp, 29 de abril de 1973) é um desportista francês. Nasceu e cresceu no Sena Marítimo, na Normandia. Oriundo de uma família simples dos subúrbios de Paris com antepassados relacionados com o desporto. Os primeiros 14 anos de vida foram passados em Fécamp e mais tarde em Sables d’Olonne. Foi criado pelo avô materno Gilbert Kitte, que desde cedo despertou em David uma paixão para o heroísmo e o saber ajudar as outras pessoas. Tanto no avô como no pai existia um passado relacionado com o exército e os bombeiros. Seguiu as pegadas do seu avô e pai, tornando-se um Bombeiro Sapador Parisiense. Infelizmente devido a uma lesão no punho, desistiu e nunca mais voltou. Mais tarde, tratado da lesão, entrou no exército francês e ganhou mérito batendo recordes dos treinos. Venceu também o campeonato Essonne de obstáculos em tempo recorde. David sempre foi uma pessoa simples e acredita no desporto para a vida diária. Procurava o que era útil. Aprendeu com o pai desde cedo a saber algumas técnicas/treinos militares que pôs em prática desde muito novo com os amigos (Yahn, Frederic Hnautra, David Malgogne, Sébastien Foucan e Kazuma). A brincadeira originou o nome da prática, Parkour.

⁷ E “instrumento”, aqui, sofre um processo semelhante ao que diz P. Henry (199), quando se pensa a transferência de um conceito ou noção de uma teoria para outra: ele não é apenas um instrumento no sentido pragmático, mas teórico, ou seja, muda de sentidos, refaz processos de significação, reorganiza a relação sujeito/sentidos.

⁸ Não posso deixar de citar aqui o que me disse um malabarista em entrevista no Labeurb: “O semáforo é minha vida”. Nada a ver com aquele artefato com luzes verde, amarela e vermelha, colocado nas esquinas e que chamamos “sinal de trânsito”.

⁹ Não desconhecemos, ao falar em identidade, a crítica aos modos de subjetivação subordinados ao regime identitário e ao modelo de representação de que fala S. Rolnik (1996), a partir de Deleuze e Guattari. O que se observa hoje, diz a autora (*idem*) é a pulverização rápida das identidades o que pode supor que o modelo identitário estaria sofrendo igual pulverização. Mas não é bem assim. Segundo ela (*idem*), ao mesmo tempo em que se dissolvem as identidades, produzem-se figuras-padrão, de acordo com cada órbita do mercado. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis. No caso que analisamos, não prevalece, no modo identitário, esta homogeneização, mas seu poder destrutivo: resistência, como veremos.

Referências bibliográficas

BATAILLE, G. (1946). “Le sens moral de la sociologie”. In: *Critique I*. Paris.

BEAUVOIR, S. (2002). *O Segundo Sexo*. vol.I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

ORLANDI, E. P. (2001). *Discurso e Texto*. Campinas, SP: Pontes.

ORLANDI, E. P. (Org.). (2001). *Cidade Atravessada*. Campinas: Pontes.

ROLNIK, S. (1996). “Esquizoanálise e Antropofagia”. Texto apresentado em *Encontros Internacionais Gilles Deleuze* (Brasil, 10-14 de junho de 1996).

Palavras-chave: Parkour, cidade, arte,

Keywords: Parkour, city, art

O TRAÇO DAS RELAÇÕES SOCIAIS NO DESENHO DA CIDADE

Cristiane Dias

Labeurb/NUDECRI – UNICAMP

Resumo: *O presente artigo trata do modo como, pela ideologia, os sentidos da violência se instalam como parte constitutiva do espaço da cidade, da vida urbana. Partimos da análise de um desenho produzido por um adolescente morador de um bairro de periferia da região de Campinas, numa oficina de informática oferecida no projeto de extensão Barracão e desenvolvido nesse bairro pelo Labeurb/Unicamp.*

Abstract: *The present article analyzes how, through ideology, the senses of violence are present as a constitutive part of the city space and of the urban lifestyle. The starting point is the analysis of a drawing from a teenager living in a neighborhood located in the outskirts of the city of Campinas, made during a computer science workshop provided by university community-service project Barracão, developed in this neighborhood by Labeurb/Unicamp.*

*Se nos tornarmos incapazes de criar um clima
de beleza no pequeno mundo ao nosso redor
e só atentarmos às razões do trabalho, muitas
vezes desumanizado e competitivo,
como poderemos resistir?*
Ernesto Sabato – A Resistência

Como sabemos, os sentidos se produzem na sociedade e na história, a partir da inscrição do sujeito em certa formação discursiva. Dessa forma, a reflexão a ser apresentada nesse artigo vai tratar do modo como, pela ideologia, os sentidos da violência se instalam como parte constitutiva do espaço da cidade, da vida urbana (ORLANDI,

2004), num desenho produzido por um adolescente morador de um bairro de periferia da região de Campinas. O desenho foi produzido numa das oficinas de informática, ministrada no âmbito do projeto Barracão¹. A oficina propunha uma atividade de desenho livre no Open Office Draw (Linux - ODG).

A resignificação das relações sociais pela produção de outros sentidos, através da produção de conhecimento é a questão central do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto Barracão. Fazer o conhecimento significar, como espaço de criação é fazer significar o político na medida em que desloca o olhar do sujeito para outras possibilidades de sentido, escapando ao já estabilizado, ao já significado, ao consenso, mostrando, como diz Pêcheux (2008, p.43), que há um outro tipo de real diferente dos que acabam de ser evocados, e também um outro tipo de saber, que não se reduz à ordem das coisas-a-saber.

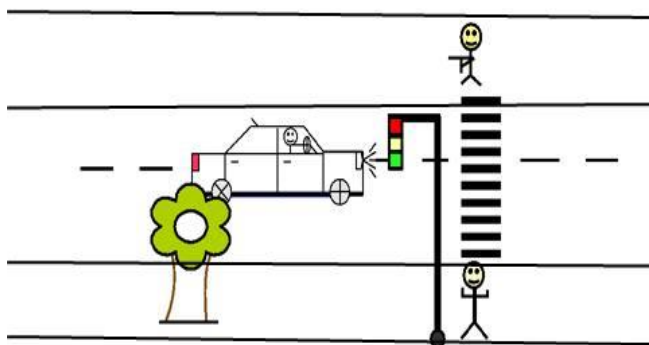
Nessa perspectiva, tomarei o desenho como textualização do discurso no traço do processo de subjetivação do sujeito morador de um bairro de periferia, no que se refere às relações urbanas e sociais. Meu objetivo é buscar uma compreensão da materialidade do espaço. Para tanto, pergunto: como a cidade e as relações sociais são significadas no discurso que se textualiza na disposição dos elementos que dão forma ao desenho? Essa pergunta inicial aponta e se desdobra em tantas outras: a partir dessa significação, ou dos sentidos que o sujeito mobiliza no traço do desenho, como ele é individuado? Ainda, pelo viés da arte, como a resistência é elaborada na forma material do sentido? Como ler as linhas do desenho? Que contornos e contorções da vida o traço alargado, recortado, colorido, torcido, emendado, selecionado nas ferramentas do programa de desenho, textualiza?

Se os sentidos se produzem na sociedade e na história, é mister questionar de que sociedade se trata. Como o desenho da vida urbana constrói esses sentidos do caos urbano em sua negatividade metaforizada na violência como se ela fosse um traço da arquitetura da cidade, por onde escapar?

As linhas do desenho ora são vazadas, deixam brechas, escoam, mas também são capazes de situar o sujeito na linha contínua dos sentidos. Dos sentidos que parecem não se romper: o da violência. Lá onde é passível de circulação, o desenho traceja cerceado pelo limite da linha contínua. E antes de atravessar (a rua?), o sujeito é

aprisionado nessa continuidade do sentido. Entre linhas ele se comprime, seja na posição da vítima ou daquele que ameaça com a arma. Posições-sujeito e sentidos.

1. Sobre imagem



Desenho: linhas da cidade

Segundo Wolff (2005) uma imagem pode ser descrita como sendo “círculos, quadrados, linhas, pontos, amarelos, vermelhos. Mas, justamente, não descrevemos aí uma imagem, mas somente seu suporte material. A imagem começa a partir do momento em que não vemos mais aquilo que imediatamente é dado no suporte material, mas outra coisa e que não é dada por esse suporte” (p.20). A ideia de imagem que nos é dada por Wolff (*idem*) é pautada na noção de representação e, mais, ela trabalha sobre o sentido da imagem separando forma e conteúdo. Ideia da qual nos afastamos, na medida em que, da nossa perspectiva teórica, a imagem não representa algo, mas cria algo a partir de certas condições e tem uma forma material. O que mostra Wolff (*idem*), contudo, é interessante na medida em que nos faz refletir sobre aquilo que numa imagem a faz significar por

aquilo que não está nela, nem no suporte, propriamente, mas está na memória discursiva, mostrando que na linguagem, seja visual ou alfabética, o sentido é linguístico-histórico. Como mostra Orlandi (2012), uma imagem produz uma significação a partir de uma leitura. “Ou seja, a imagem é discurso”, é materialidade, afirma a autora (*idem*, p.61, 63). E a materialidade da imagem é aquilo que a constitui na relação com a memória discursiva, ou seja, sua exterioridade constitutiva. Nessa relação, outras imagens funcionam como pré-construído de uma textualização do sentido, mas isso não quer dizer representação como se o sentido tivesse sido dado aprioristicamente.

Compreendemos, a partir de Orlandi (2001), que o sentido de uma imagem não se separa de seu meio material, assim como não se separam forma e conteúdo. O meio, no caso, o computador e o programa utilizado, faz parte das condições de produções do sentido, faz parte, portanto, do seu modo de formulação. O meio não é indiferente ao sentido. Assim, tomando o desenho em análise, diremos que é parte da constituição do sentido de cidade produzido na imagem o fato de que o desenho foi feito a) como resultado de uma oficina de informática ministrada por alunos da Unicamp para crianças de um bairro de periferia, e b) com o uso do programa de desenho Open Office Draw (Linux). Esses elementos, para nós, são parte das condições de produção materiais do sentido, porém, de outras perspectivas teóricas, poderiam fazer parte apenas do ‘suporte’. Para a Análise de Discurso, no entanto, na análise que aqui desenvolvo, é parte constitutiva do sentido de cidade produzido por esse adolescente o fato de que, ao utilizar um programa de computador, o traço (ou a grafia) não permite que ele seja rotulado como mais ou menos escolarizado, por exemplo, como poderia permitir a escrita alfabética. O uso do computador, de certa forma, apaga traços que, numa sociedade escolarizada, poderiam intimidar esse sujeito a formular o seu sentido, a partir de sua inscrição histórica a certa formação discursiva.

Fazer o traço, amarrá-lo, torcê-lo, tracejá-lo, colori-lo é produzir uma estrutura que coloca em funcionamento uma discursividade, que é a da violência instalada, não naturalizada, mas instalada no percurso da cidade, lançando mão de uma outra ferramenta que não a escrita.

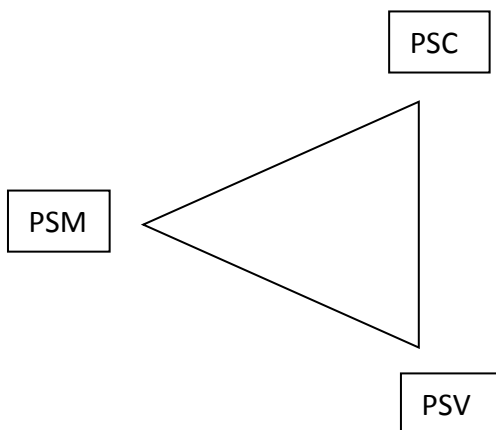
Não se trata da violência do uso da arma ou da abordagem armada ao transeunte ou ao motorista. Nas condições de produção do sujeito

que desenha, e da posição-sujeito que ele assume, a do sujeito que fala da periferia, a violência que ele esboça é aquela que o separa do outro. O outro que é o poder econômico simbolizado pelo carro ou daquele que circula sem suspeita, cidadão, simbolizado pela vítima subjugada. Essa separação está marcada no desenho pela faixa de segurança e pelo semáforo, tecnologias do urbano que administram os modos de circulação da cidade, produzindo a violência na medida em que o administrativo sobredetermina o social e o político.

Assim, o traço, as linhas (retas, curvas, finas, grossas), as cores, as formas, são parte material da possibilidade de formulação do sentido no desenho em análise, a saber, do modo de identificação do sujeito com o espaço urbano, com a rua, com a cidade, e da sua relação com esse espaço.

O desenho é uma cena constituída por objetos específicos: o automóvel, a arma, o semáforo (tecnologias do urbano); o pedestre (o que assalta e o que é vítima), o motorista; a árvore (natureza ou utopia?); o asfalto, a faixa de segurança, a calçada. Todo o espaço da cena é organizado por linhas que de-limitam o espaço de circulação de cada sujeito da cena. O automóvel na rua tem o semáforo como regulador do tráfego, o pedestre, na calçada (espaço destinado a sua circulação), tem sua travessia regulada pela faixa de segurança.

Há uma simetria no desenho que é marcada por uma relação entre três posições-sujeito. A posição-sujeito-criminoso (PSC); a posição-sujeito-vítima (PSV); e a posição-sujeito-motorista (PSM).



O elemento regulador que entrecruza as três posições simetricamente na cena do desenho da cidade e que marca a contradição das relações sociais e urbanas é o semáforo e a faixa de segurança. Duas tecnologias do urbano que servem para dar “segurança”, tanto ao pedestre quanto ao motorista. A segurança é, portanto, tanto o sentido que reúne quanto o que separa os sujeitos em suas posições na cena da cidade. A segurança é o elemento central do desenho. É em torno dela que o sentido se produz, é em nome dela que o controle e o descontrole se equilibram nas duas pontas da faixa.

Não há uma hierarquização dos sujeitos na cena - apesar da arma em punho - mas há uma falta que não é da ordem da administração do espaço, mas da ordem das relações sociais e urbanas, que é a falta de segurança. A segurança se presentifica no desenho pelo administrativo, mas falta pelo jurídico e pelo político, o seu sentido se textualiza na medida em que deriva para o administrativo, esvaziando as relações sociais e urbanas do sentido do político, do próprio sentido das relações, que é sua divisão, possibilidade de alteridade.

Segundo Orlandi (2013, p.6):

a partir do princípio discursivo do trabalho do político, levamos em conta o fato de que o sentido é sempre dividido, tendo uma direção que se especifica na história, pelo mecanismo ideológico de sua constituição; há simbolização das relações de força, de poder, que se estabelecem na divisão própria à sociedade capitalista. Ligam-se aí três noções: o político, o histórico (o Outro, a memória, o interdiscurso) e o ideológico.

Se, por um lado, a segurança é textualizada do ponto de vista do administrativo ou das tecnologias administrativas dos modos de circulação, por outro lado, ela é textualizada do ponto de vista da falta, pelo histórico. Se, como diz Orlandi (2010), é pela falta que o Estado atua, é nessa falta que o sujeito segregado se individua para fazer parte da sociedade. É nessa falta que ele simboliza suas relações sociais pela violência. Ele estabelece o confronto e deixa a falta significar pela memória discursiva da violência no trânsito e da violência nas cidades, que impede a circulação dos sujeitos em certos espaços. Os

espaços são, portanto, de-limitados, regulados. Seja pelo semáforo, pela faixa de segurança, ou pela violência/criminalidade, simbolizada no desenho pela arma, seja pela segregação produzida pela própria falta do Estado. Assim, o semáforo, a faixa e a arma são os elementos reguladores da cena, aqueles que impedem-e-permitem a circulação, dependendo da formação discursiva.

Um outro aspecto do desenho, importante para a interpretação que proponho, é o de que a cena se passa num lugar específico da cidade, a rua, mais especificamente, no semáforo. Como sabemos, esse lugar, nas cidades brasileiras, não é um lugar qualquer, não é mais um lugar de travessia dos pedestres, mas sim, um lugar de permanência do sujeito que busca ganhar a vida vendendo, encenando, interpretando, pedindo, fazendo malabarismo etc., e essa ressignificação do espaço está materialmente marcada no desenho pelo anúncio do assalto, que, em sua opacidade significativa, vem dizer da violência da desigualdade². Vem desestabilizar a “organização” (imaginário) da cidade (seguir, parar) e atingir sua “ordem” (simbólico), o confronto com o real, com o político (ORLANDI, 2004, p.35).

2. Discurso e sentido: nas entre-linhas da tecnologia

Na tela do computador, a cidade surge na metáfora do trânsito: o traçado do asfalto, as cores do semáforo, o traço alargado da faixa de segurança, os horizontais e diagonais do veículo em movimento apontando o farol para o assaltante de arma em punho e a vítima subjugada.

O urbano como metáfora da vida: a arma é um traço da cidade misturada às linhas da faixa de segurança. Grades. Código de barras. Segurança e violência lado a lado. Segurança e economia. Segurança e aprisionamento. O pedestre é substituído pelo assaltante e a vítima num jogo metafórico de imagens. A circulação no espaço urbano é da ordem do perigo iminente, da criminalidade, das relações de poder.

Metáforas que, pela historicidade do sentido, traçam o desenho da vida urbana.

Mas quais sentidos, considerando que estes se produzem na sociedade e na história? Em termos de condições de produção, podemos dizer que os sentidos são historicamente produzidos no/pelo processo de globalização, cujas consequências e contradições ou, nos

termos de Marx, uma mudança nas forças de produção que dirigem as relações sociais e a história, são muitos, mas, dentre eles, aqui, interessa a hiperurbanização, a forma (e a força) do trabalho, a população mundial, o movimento das mercadorias. É essa exterioridade constitutiva que constitui as condições de produção em sentido amplo, do desenho, das quais pudemos já, vislumbrar o funcionamento, pelo gesto analítico proposto.

Alguns aspectos importantes que gostaria de destacar são os seguintes:

1. O sentido da sociabilidade produzido no desenho se dá sob uma forma de produção das relações sociais, conforme aponta Orlandi (2004, p.35), em que o urbano e o administrativo sobredeterminam o social, apagando-o e desfazendo o político, “livrando a cidade à violência”.

2. O sentido da segurança é da ordem do administrativo, mas, pelo efeito metafórico do gesto interpretativo, o sujeito o faz deslizar da faixa tracejada no chão para a falta da segurança do Estado no traçado da arma em punho.

Sociabilidade e segurança estão, portanto, entremeadas no desenho, uma vez que uma só é possível com a outra. Mas ao mesmo tempo, uma é a impossibilidade da outra, na medida em que o excesso da segurança impede o estabelecimento das relações sociais, dos encontros, instaurando o medo e a segregação.

Harvey aponta que a figura da cidade e da utopia estão há muito tempo misturadas. Assim, pergunto: quanto de utopia esse desenho tem? Uma cidade ideal à la Thomas Moore às avessas, na qual o poder do mais forte consiste na possibilidade de apontar a arma livremente? A utopia de uma cidade sem controle policial? Seria a utopia como “puro significante de esperança”, tal qual almeja Unger (*apud*. HARVEY, 2000, p.218) destinado a não adquirir nunca um referente?

Ou seria o confronto com o real? Aquilo que não pode não ser assim, como nos ensina Pêcheux (2008).

Se considerarmos que o discurso se constitui na tensão do real e do imaginário, é possível dizer que o imaginário da cidade, nesse desenho, ou seja, aquilo que faz dela um lugar habitável, sociável, de circulação possível, aquilo que, pela ideologia, “medeia a relação do sujeito com suas condições de existência” (ORLANDI, 1994, p.56), se

constitui pelo sentido da violência como reguladora das relações sociais no espaço urbano.

O sentido que o desenho produz não é o do caos, do medo, da carnificina, mas sim o da criminalidade como parte da circulação possível. O conflito que se coloca não é o da violência propriamente, mas o da violência como im-possibilidade de circulação e de constituição do sujeito da periferia no espaço urbano, pois é esse o discurso que o individua e é na contradição da formação discursiva da violência como possibilidade e ao mesmo tempo como impossibilidade de circular, que ele encontra elementos para formular sentidos. Se o sujeito não está preso nas linhas (imaginárias?) da cidade – faixa de pedestre-calçada-rua-automóvel-semáforo-árvore – com leis de circulação, ele está preso pelas linhas (imaginárias?) da prisão ou da linha (imaginária?) que separa o centro da periferia, que de-marca os espaços de circulação. Entre-linhas a linha da arma é mais uma que impede-e-permite a circulação.

No desenho, temos a textualização da hierarquia social e política das relações de poder. Governo-cidadão-capital-leis. Tudo isso disposto num plano bidimensional ou numa espacialização estática dos poderes territorializados.

Seria esse o mundo sem conflito onde haveria lugar para o assaltante e a vítima numa organização socioespacial sem confronto? A criminalidade faria parte, portanto, da organização do espaço urbano, de sua realidade.

Para Harvey (2000, p.188), “la infinita gama de posibles ordenamientos espaciales ofrece la perspectiva de una infinita gama de mundos sociales posibles”. No fundo, para o autor, cada um estabelece sua versão do “jogo espacial” (*idem*, p.191). Nesse sentido, o modo como o espaço está ordenado no desenho determinada a relação social possível na versão do sujeito que desenha. As peças do jogo espacial estão colocadas de modo que uma concepção de cidade onde predomina a violência urbana como reguladora dos modos de circulação, seja do pedestre, seja dos meios de transporte, se torne visível.

No fundo, todas essas utopias levam a um mundo sem conflito ou a um controle do conflito pela forma da ordenação espacial. Um exemplo é a construção dos grandes centros comerciais, seguros,

ordenados, de fácil acesso, agradáveis, não conflitivos, para fazer compras. “El centro comercial se concibió como un mundo de fantasia en el que la mercancía reina de modo supremo” (HARVEY, *ibidem*, p.195). No caso do desenho, na fantasia juvenil do sujeito, o traço da arma em punho é o que controla o conflito. Esse é para o sujeito, o modo possível de circulação na cidade. Tudo isso constitui aquilo que Marin (*apud*. HARVEY, 2000) chamou “utopias degeneradas” porque perpetua o fetiche da cultura das mercadorias e da magia tecnológica numa forma pura, asséptica e a-histórica. Mas, para Harvey (2000), há aí um problema no conceito de “utopias degeneradas”, pois toda utopia que se materializa é para ele, degenerada.

Assim, na concepção do autor,

Las utopías de forma espacial están normalmente pensadas para estabilizar y controlar los procesos que deben movilizar-se para construirlas. En el propio acto de realización, por lo tanto, el proceso histórico asume el control de la forma espacial que supuestamente va a controlarlo (*idem*, p.201).

Mas, o autor questiona: podemos pensar num utopismo de processo ao invés de um utopismo de forma espacial?

No “utopismo de forma espacial” temos o jogo espacial imaginativo para alcançar objetivos sociais e morais específicos (*ibidem*, p.211). Este utopismo tende ao autoritarismo, crítica feita por Lefebvre a respeito das “opresiones infligidas al mundo por una espacialidad racionalizada, burocratizada, tecnocrática e capitalisticamente definida”. Não seria o mesmo que a produção do espaço como possibilidade infinitamente aberta (p.212). Trata-se de compreender como qualquer materialização do utopismo de livre mercado exige que o processo construa uma espécie de espaço dentro do qual possa funcionar. Como se enquadra espacialmente e como produz espaço se tornam facetas críticas de sua realização tangível. Assim, Harvey (p.206) busca compreender “cómo el capital construye un paisaje geográfico a su propia imagen en un cierto punto del tiempo, sólo para tener que destruirlo después para acomodar su propia dinámica de acumulación interminable del capital, fuerte cambio tecnológico y feroces formas de lucha de classes.”

Como compreender a prática desse “utopismo de processo” baseado no livre mercado e suas incansáveis e perpétuas reorganizações das formas espaciais?

É a forma de espacialização do “utopismo de proceso” que transforma sua pureza. Para Harvey (2000, p.208):

(...) las utopias materializadas del proceso social tienen que negociar con la espacialidad y la geografía de lugar, y al hacerlo también pierden su carácter ideal, produciendo en muchos casos resultados exactamente opuestos a los buscados (por ejemplo, aumentando el autoritarismo y las desigualdades em lugar de la democracia y la igualdad).

Conforme o autor, se, por um lado, o poder do Estado é vital para o funcionamento dos mercados, por outro lado, a conservação do poder do mercado exige a perversão do livre funcionamento do Estado. Essa é a contradição fundamental que se estabelece no seio da economia política neoliberal (*idem*, p.209).

O que Harvey (2000) propõe para sair de todas essas dificuldades é um utopismo espaço-temporal ou um utopismo dialético. O utopismo dialético não consistiria num processo emancipador perfeito, mas num processo que leve em conta no desenvolvimento espacial, as desigualdades e as contradições.

Em termos discursivos, diríamos: o espaço significa. Isso quer dizer que consideramos o sentido como uma produção material na história, mas também como uma produção material na geografia ou o que Harvey (*idem*) chama “materialismo geográfico”. Desse modo, a dialética proposta pelo autor supõe abordar a dinâmica espaço-temporal em sua complexidade material, como as questões socioeconômicas e ecológicas. Supõe também “estabelecer un espacio para experimentos mentales sobre posibles mundos alternativos” (p.230), como se fôssemos arquitetos do nosso próprio destino, aponta Harvey. Assim, o jovem “arquiteto” do sentido do desenho traça seu próprio destino na metáfora da linha. O sentido que o aprisiona na utopia de um mundo onde ele possa circular livremente, seu lugar de resistência.

Notas

¹ O Projeto Barracão é um projeto de extensão e pesquisa, do Laboratório de Estudos Urbanos, financiado pelo MEC (Proext2010), sob coordenação da pesquisadora Cristiane Dias.

² O curta documentário, *Território Vermelho* (2004), de Kiko Goifman, mostra bem o dia a dia de brasileiros que trabalham no semáforo.

Referências Bibliográficas

HARVEY, D. (2000). *Espacios de esperanza*. Trad.: Cristina Piña Aldao. Madrid: Ediciones Akal.

ORLANDI, E. P. (2013). “A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico”. In: DIAS, C. *Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital* [online]. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, Consultada no Portal Labeurb – <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/> Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

_____. (2012). *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes.

_____. (2010). “Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea: o caso da delinquência”. In: ORLANDI, E. P. (Org.) *Discurso e políticas públicas urbanas: a fabricação do consenso*. Campinas: Pontes.

_____. (2004). *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes.

_____. (2001). *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (2008). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad.: Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 5ª ed.

WOLFF, F. (2005). “Por trás do espetáculo: o poder das imagens”. Trad.: Eric Roland Rene Heneault. In: NOVAES, A. (Org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.

Palavras-chave: desenho, violência, cidade

Keywords: drawing, violence, city

UMA IMAGEM E SUAS DISCURSIVIDADES: MEMÓRIA, SUJEITO E INTERPRETAÇÃO

Greciely Cristina da Costa

Universidade do Vale do Sapucaí

Resumo: *Este trabalho tem por objetivo explicitar de que modo a memória discursiva funciona e é acionada na relação entre a imagem e suas discursividades. Situando essa relação num campo de repetições, disjunções, divisões, regularizações, retomadas e deslocamentos engendrado pelo trabalho da memória, busca-se compreender gestos de interpretação que significam uma imagem a partir de uma filiação à memória discursiva. Para isso, a análise busca gestos de interpretação que se constituem à medida que fotos são apresentadas e comentadas pelos sujeitos, em uma oficina de fotografia dirigida a crianças moradoras do Núcleo Residencial Eldorado dos Carajás, periferia de Campinas.*

Abstract: *This article aims to explain how discursive memory works and is engaged in the relationship between the image and its discursivities. Locating this relationship in a field of repetitions, disjunctions, divisions, regularizations, resumptions and displacements put into action by the work of memory, the author seeks to understand gestures of interpretation of an image as they are built in the relation with discursive memory. To do so, the analysis searches gestures of interpretation produced as pictures are presented and commented on in a photography workshop addressed to children living in the Núcleo Residencial Eldorado dos Carajás, on the outskirts of Campinas.*



Imagem Web 1¹ - Ceci n'est pas une pipe [*Isto não é um cachimbo*]. René Magritte | La trahison des images [*A traição das imagens*] | 1928 | Óleo sobre tela | 142 x 100 cm | Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles.

Para a elaboração deste trabalho, teoricamente partimos do pressuposto de que a memória discursiva, de acordo com Pêcheux, incide sobre a formulação como uma “espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (PÊCHEUX, 1999, p.53), neste caso, tratamos de uma formulação imagética, forma-material que consiste no encontro da ordem simbólica com o mundo (ORLANDI, 1996), entre a imagem e suas discursividades. Situando essa relação imagem e suas discursividades num campo de repetições, disjunções, divisões, regularizações, retomadas e deslocamentos engendrado pelo trabalho da memória é que objetivamos explicitar a maneira pela qual a memória é acionada e funciona na produção de efeitos de sentido. Ao mesmo tempo buscamos compreender a constituição de gestos de interpretação que significam uma imagem a partir de uma filiação à memória discursiva.

Com esse propósito, retomamos Foucault (1988), em *Isto não é um cachimbo*, que a respeito da obra de Magritte, acima apresentada na

epígrafe, se volta para a imagem de um cachimbo acompanhado de um enunciado que nega que se trate de um cachimbo, e interroga a relação entre o objeto representado e o texto que o anuncia, que lhe dá um título, afirmando inicialmente que não se trata de uma relação contraditória visto que só haveria, para o autor, contradição caso houvesse dois enunciados em oposição, ou uma contradição no interior de um mesmo enunciado. O enunciado *Isto não é um cachimbo* não poderia ser contraditório, explica Foucault (*idem*, p.20), "pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. Falso, então, porque seu "referente" — muito visivelmente um cachimbo — não o verifica? Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo?". Essas são questões postas pelo autor que ao continuar sua reflexão vai expondo à leitura outras perguntas; em relação ao enunciado em questão, indaga: "é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo?" (p.20).

Ao lado disso, Foucault (*idem*) chama a atenção para o fato de haver um hábito de linguagem referente ao gesto de perguntar a respeito de uma imagem: "*o que é este desenho?*" e haver respostas "é um bezerro, é um quadrado, é uma flor" (p.20). De acordo com o autor, trata-se de um velho "hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa" (p.20). Ainda segundo Foucault, por "mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, ele [o desenho] não "reenvia" como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo" (p.20).

Guardamos dessa reflexão primeira o que o Foucault (*idem*) acentua sobre parecer haver uma função do desenho, em primeira instância, e dela consistir em fazer reconhecer, como se transparente fosse, dada sua natureza representativa, um desenho. Guardamos ao mesmo tempo o fato de não ser possível reenviá-lo como uma flecha a um certo cachimbo, ou seja, de não ser possível ao objeto (vou chamá-lo aqui, provisoriamente, de visível) acertar, feito um alvo, diretamente o objeto no mundo. Isso porque a nosso ver, a relação apontada comumente esbarra no conceito de representação, que

imobiliza, neste caso, os sentidos do desenho no texto inquietante, ou melhor, a inquietação posta sobre desenho e título repousa sobre essa imobilização.

Não é à toa que o enunciado causa estranheza, pois ele coloca em questão justamente a ideia de representação presa à forma ao passo que abre espaço para se negar o visível e assim dá a ele um sentido possível: o de não ser aquilo que, na imagem, por semelhança, parece ser. Nega, com isso, também, a ideia de transparência do desenho e do dizer marcando o lugar do equívoco no gesto de interpretação (ORLANDI, 1994)² que é engendrado quando o sujeito se depara com uma imagem e a significa seja comentando-a, nomeando-a, seja descrevendo-a, seja explicando-a, seja definindo-a em direções diferentes. Nega que tenhamos palavras coladas a imagens, a formas e coisas, permitindo que falemos em construção discursiva dos referentes em vez de referências empíricas. Foucault (1988) assinala que é "preciso, admitir entre a figura e o texto toda uma série de cruzamentos; ou, antes, de um ao outro, ataques lançados, flechas atiradas contra o alvo adverso, trabalhos que solapam e destroem, golpes de lança e feridas, uma batalha" (p. 29) e assim em sua análise segue explicitando efeitos de sentido produzidos pelo funcionamento do enunciado, pelo que chamou de não-relação entre desenho e texto.

De nossa parte, seguimos levando algumas dessas considerações do autor, a fim de observar que relação é essa então estabelecida entre uma imagem e o que se diz sobre ela, que batalha é essa, partindo do pressuposto de que enquanto objeto simbólico que produz sentido, a imagem é discurso (ORLANDI, 2012). Assim a imagem e suas discursividades são afetadas pela memória discursiva, essa que se constitui pelo esquecimento, recai sobre a formulação, ressaltando que quando nos referimos à formulação, estamos considerando tanto a formulação da própria imagem, quanto a formulação do dizer sobre ela. E, ainda, o fato de a memória poder ser atualizada justamente pelas discursividades da imagem visto a possibilidade de a imagem funcionar como um operador de memória, como assinala Pêcheux (1999) ao retomar Davallon (1999). Para isso, retomamos duas considerações teóricas importantes. A primeira que se refere, de acordo com Pêcheux, à compreensão da memória:

como estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória seria aquilo que, face a um texto, [e eu acrescento, a uma imagem], surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita (1999, p.52).

A segunda diz respeito à passagem do visível ao dito face ao sujeito que diz sobre o visível e assim o significa num movimento de interpretação, que põe em jogo os sentidos da imagem na relação com a memória, pois, de acordo com Orlandi, "ao dizer o sujeito se filia a redes de memória, diz com sentidos já existentes" (2013, p.51), efeitos do já-dito e esquecido em nós, num ir-e-vir que se atualiza a cada gesto de interpretação.

Levando em conta essas considerações introdutórias, passemos, então, à análise de certos gestos de interpretação desencadeados pela leitura de certas imagens na ocasião de uma Oficina de Fotografia dirigida a crianças moradoras do Eldorado dos Carajás, periferia de Campinas, atividade essa realizada no interior do Projeto Barracão de Extensão Universitária, que foi coordenado pela pesquisadora Cristiane Dias, de 2010 a 2013. Essa oficina foi ministrada por mim em 2012, e para dar início às atividades da oficina, selecionei várias fotos para observar junto às crianças como elas eram construídas a partir de ângulos, enquadramentos, cores e perspectivas. Essa era a ideia. Mas, à medida em que as imagens eram projetadas, ou seja, no momento em que as crianças visualizavam as fotografias, um gesto de interpretação era posto em funcionamento, pois as crianças começavam a fazer a leitura de cada imagem, a interpretá-las, dizendo sobre elas e assim dando a elas um sentido. O funcionamento desses dizeres pareciam, inicialmente, tentar responder a pergunta: *o que é essa fotografia?*, cujas respostas foram às vezes descritivas, algumas mais explicativas, passando pela negação, pela ausência de sujeito sintático, por indeterminações, pela reafirmação do objeto visível, pela avaliação, predicação de traços, pontos específicos de cada imagem. Muitas vezes uma só palavra era enunciada: "discurso, em uma palavra" (ORLANDI, 2013, p.20).

No entanto, à medida que os comentários sobre as fotos iam se desdobrando a questão inicial parece ter deslizado para: *o que te lembra essa imagem?* É importante enfatizar que ao nos remetermos a essa questão não estamos investidos numa análise calcada na ideia de lembrança, mas de produção de efeitos de sentido que se constitui na relação com a memória discursiva.

Cada criança interpretava a imagem apresentada, uma a uma por meio de comentários sobre a fotografia. O que observamos então é um processo discursivo desencadeado pelo gesto de interpretação desses sujeitos face às imagens, marcado pela deriva de um dizer para outro, de um sujeito para outro, de uma formação discursiva para outra, cuja formulação e reformulação são lugares de observação na análise que apresentamos agora.

Vejamos o recorte de análise³.



Imagem Web 2 - Disponível em: <http://esquecidosnarua.wordpress.com/>

A fotografia é bastante opaca, trata-se da captura da imagem, em preto e branco, de um aglomerado de pessoas (homens, mulheres), dentre elas, uma impunha um cartaz com o seguinte enunciado: **Olhe nos meus olhos sou ser humano**. Ao lado, à mostra, parte de uma caixa de papelão.

Que "acontecimento" ela recorta? Poderíamos supor que se trata de uma manifestação, um protesto, mas paremos por aqui para apresentarmos os comentários feitos pelas crianças no momento em que foram convidadas a falar sobre essa foto, sem orientação, nem ordenação prévia.

À medida em que foram comentando essa e as outras imagens, observamos o estabelecimento de um jogo entre se o deparar com o visível da foto e o dizer algo sobre ela, que engendrava então um processo de significação, no qual o sujeito parecia mobilizar àquela pergunta: *o que te lembra essa imagem?*, de maneira a agarrar-se a ela para interpretá-la, para situá-la, para dizer dela, isto é, dar sentido a ela.

Os comentários, de acordo com a ordem em que foram enunciados, são os seguintes:

- "É antigo"
- "Humanos"
- "Tão tentando... é... política tentando bloquear alguma coisa que eles não tão querendo"
- "Pedi a liberdade"
- "Um monte de mendigo"
- "Revolução"
- "Revolução"
- "Um monte de pessoas que trabalhava na roça e não ganhava nada"
- "Olhe nos meus olhos sou ser humano"
- "É negro"
- "Um monte de mendigo pedindo comida"

É antigo, enuncia o primeiro sujeito a dizer sobre a fotografia. Que efeito sentido é aí produzido? Estamos diante de uma espécie de predicação, que nos remete ao que Pêcheux (1999) assevera sobre o reestabelecimento de implícitos, que entendemos como regiões

recortadas pela memória que ecoam na formulação pela sua presença-ausência. Sendo assim, operatorialmente, a predicação opaca, ambígua, poderia ser parafraseada por *Tempo antigo/Foto antiga/Acontecimento antigo*, cuja relação estabelecida entre a foto e o dizer sobre ela remete à ideia de passado, interpretação possível tendo em vista os traços da formulação da imagem, isto é, da foto em preto e branco que no contraste com fotos coloridas nas telas de TV, de computadores, de celulares, etc., remeteriam a algo antigo, ou um acontecimento no passado ou ao próprio passado.

Na sequência, a palavra convocada para significar a imagem é *Humanos*. Observem que essa palavra também aparece no singular no enunciado do cartaz, mas aqui é fisgada pelo sujeito no plural. Ele a reformula. Ele poderia ter repetido o enunciado como faz uma das crianças, ele poderia ter enunciado outra palavra do cartaz, ou mesmo outra palavra. No entanto, é em *Humanos* que reside o sentido da imagem para este sujeito. É o que ela o faz lembrar. É nela que se textualiza um dizer sobre a imagem que diz sobre ele mesmo. Dizer que dá relevo à quantidade de homens e mulheres e ao mesmo tempo faz vir à tona a ideia de universalização.

O enunciado seguinte é: *Tão tentando... é... política tentando bloquear alguma coisa que eles não tão querendo*. Notem que essa descrição é marcada pela indeterminação do sujeito. Estaria o pronome *eles* funcionando, num processo de reformulação, substituindo *humanos*? *Humanos tão tentando* ou *política tentando bloquear alguma coisa que os humanos não tão querendo*? Observem também que ao apontar para uma discordância, um confronto entre eles e política, o sujeito dá um sentido político à imagem, isto é, uma filiação à memória é acionada fazendo vir à tona relações de força e poder instituídas na sociedade. Filiação à memória essa construída e mobilizada sob diferentes formas, por notícias, por exemplo, cujo dizer agora ressoa no discurso da criança noutra direção, uma vez que esse sujeito significa uma foto a partir da descrição de um conflito, permitindo assim observarmos de que maneira identifica o visível com o mundo e consigo mesmo.

O próximo enunciado também é evocado em sua forma indeterminada *Pediu liberdade*. Ao contrário dos dois últimos que apresentam nome, nomes e verbos no plural, respectivamente, esse está no singular e põe em cena o pedido de liberdade. O sujeito não

diz *reivindicou liberdade*, cujo sentido poderia ligar-se a um movimento político diferente de *pediu liberdade*, que parece dizer mais sobre liberdade do que de um movimento político. E se considerarmos esse enunciado como resultado de uma reformulação do enunciado *Humanos*, podemos pensar num outro recorte discursivo da memória, em que liberdade evoca um princípio da humanidade.

Na sequência, o enunciado *Um monte de mendigo* especifica *Humanos* a partir também do processo de reformulação que não só especifica, mas na relação com os outros dizeres apresenta um sujeito determinado, aquele que pode, num jogo parafrástico, substituir o enunciado anterior *política tentando bloquear alguma coisa que eles não tão querendo* por *política tentando bloquear alguma coisa que um monte de mendigo não tá querendo*. E na relação com *pediu liberdade* convoca o sentido de direito, direito à liberdade, direito do homem que, por sua vez, é bloqueado pela política.

A palavra seguinte é *Revolução*. Observem que seguindo o processo de reformulação essa palavra condensa nela mesmo muitos sentidos, funcionando como palavra-discurso definida por Orlandi (2013) como aquela que constituindo determinado imaginário produz realidade, aquela carregada de memória. Segundo a autora,

a palavra-discurso tem o funcionamento da alusão, mas alusão no sentido forte da palavra, isto é, no da sua força objetivante, que a ideologia faz funcionar: vira coisa, palavra com corpo. Corpo a corpo da palavra, sentido, sujeito. Mundo. O real da história. Resistindo em sua materialidade. Historicidade: interdiscurso (ORLANDI, 2013, p.22).

Vejam que a palavra *Revolução* é enunciada a partir da visualização de uma foto e a partir do que foi sendo dito sobre essa foto, e ainda, na relação com a memória, com aquilo que já dito e visto “em outro lugar, antes e independentemente” (PÊCHEUX, 1975, p.147), retorna na/pela palavra evocada. Trabalho do interdiscurso, que torna possível todo dizer e que retorna na base do dizível (ORLANDI, 1999), e do visível, sustentando cada palavra. Na palavra *revolução*, portanto, parecem estar aglutinados todos os dizeres anteriores que já a significaram e que ressoam em seu percurso, no

discurso. Ela é enunciada mais uma vez na sequência. Repetição, cujo efeito produzido é o do eco.

Um monte de pessoas que trabalhava na roça e não ganhava nada é outro enunciado que explicita outra relação com imagem e com a memória, pois o que se constrói, neste caso, sobre a foto é uma referência a uma quantidade elevada de pessoas que trabalhavam e não ganhavam nada, e vejam que há um elemento que se destaca na formulação, trata-se do adjunto adverbial de lugar *na roça*, ou seja, essa particularização que tanto se liga ao lugar quanto ao trabalho exercido sem remuneração diz sobre a falta de remuneração/valorização deste trabalho face ao trabalho na cidade ao mesmo tempo que sinaliza, na relação com os enunciados anteriores, para a desigualdade social: há pessoas que trabalham (na cidade) e ganham (muito).

Olhe nos meus olhos sou ser humano é o enunciado do cartaz da foto, repetido pelo sujeito, que ao lê-lo o faz sílaba-a-sílaba, de maneira cadenciada como se absorvesse cada letra na tentativa de apreendê-la. De acordo com Henry, a "repetição propriamente dita é o retorno do mesmo sob uma diferença, não a simples repetição do idêntico" (HENRY, 1992, p.173), neste caso, a diferença está no fato de que o sujeito que enuncia é outro, enuncia de modo diferente, em condições de produção distintas, fazendo com que a opacidade desse dizer vocativo se desloque.

É negro diz o sujeito. Fica a pergunta: quem? Uma das pessoas da foto? Ou quem pediu liberdade, o mendigo, o interditado pela política, o trabalhador rural? É o negro lembrado pela fotografia ou pela série de enunciados produzidos? Ou ainda, pela memória discursiva que é atualizada tanto pela formulação da imagem quanto pelo jogo de dizeres reformulados.

O último enunciado é uma reformulação mais direta da quinta formulação *Um monte de mendigo* acrescida de *pedindo comida* que por sua vez reverbera uma ação dessas pessoas, a de pedir comida ao passo que explicita a condição de existência de sujeitos em grande quantidade que não têm comida e assim mais uma vez a região da memória recortada é a da desigualdade social, pois dá relevo ao fato de que há pessoas que não têm comida e há pessoas que têm.

Todos esses dizeres dispersos, num jogo entre formulação e reformulação, marcam a relação entre imagem e memória, entre o

sujeito e o discurso que o constitui, uma vez que o sujeito se diz ao dizer sobre a imagem. Dizer esse que convoca um sentido, uma filiação à memória discursiva.

Para finalizar, retomamos as condições de produção do processo discursivo analisado que compreendem fundamentalmente o sujeito e a situação. Os sujeitos, neste caso, são crianças, 12, entre 7 e 13 anos, algumas mal sabem ler, moradoras de um bairro de periferia de uma grande cidade que é Campinas, originado de uma ocupação, cuja falta (do Estado) é estruturante das relações sociais (falta de asfalto, de esgoto, de posto de saúde, de escola, etc.). São crianças que se inscreveram para participar de uma oficina de fotografia na associação de moradores do bairro. Muitas delas nunca tinham manuseado uma câmera fotográfica antes, apesar de fazerem uso da câmera do celular. A situação é a de uma das primeiras sessões da oficina de fotografia, cujo espaço é o de uma sala pequena equipada com recursos tecnológicos limitados (cerca de 6 computadores, um projetor, um microfone, 4 câmeras fotográficas) numa conjuntura sócio-histórica marcada, por um lado, pelos discursos que insistem em anunciar que vivemos em uma sociedade da tecnologia, na qual o sujeito pode tudo, tem acesso a tudo (quando na realidade não pode) e, por outro, pela segregação social que separa, por exemplo, centro e periferia, no qual o sujeito está em um ou em outro, dentro ou fora (TOURAINÉ, 1991).

Diante dessas condições de produção, que constituem os sentidos, os gestos de interpretação produzidos em relação à imagem, as discursividades explicitadas dizem daqueles que têm pouco (não têm casa, comida), ou não ganham nada, daquele que pede liberdade, que é "bloqueado" pela política, do humano, do negro marcando uma filiação à memória que faz ressoar a desigualdade social face aos sentidos de revolução.

O lugar dos sujeitos enunciadoreis é o de criança, seus gestos de interpretação dizem de sua posição no mundo a partir da incidência e atualização da memória em seus discursos, desmontando a ideia de que a imagem estabelece com o exterior uma relação de representação, de relação direta entre um objeto (no mundo) e uma imagem. O que tentamos explicitar é o fato de que a imagem, enquanto objeto simbólico, produz efeitos de sentido, porque há sujeitos que, a partir de uma filiação à memória discursiva, produzem gestos de interpretação que a significam, em determinadas condições

de produção. Sendo assim, a pergunta "o que é essa imagem/fotografia?" abre caminho para os efeitos de sentido resultantes do encontro entre a imagem, o sujeito, a memória e suas discursividades.

Notas

¹ Imagem disponível em:

<http://www.carlosmuller.com.br/?id=62&PHPSESSID=2da9772239392a8e02539a313d1e9560>

² Vale salientar aqui que ao falarmos em interpretação ou em gesto de interpretar nos pautamos na compreensão de que "diante de qualquer objeto simbólico 'x', somos instados a interpretar o que 'x' quer dizer" (ORLANDI, 1996, p.30), isto porque "a interpretação é aberta e a significação sempre incompleta em seus processos de apreensão" (*idem, ibidem*), enquanto tomamos o gesto de interpretação como um ato no nível do simbólico que intervém no real dos sentidos e inscreve o sujeito em uma rede de filiações.

³ O recorte que apresentamos é representativo da atividade realizada na Oficina de Fotografia, que incluía outras possibilidades de recorte e análise.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, M. (1998). *Isto não é um cachimbo*. Trad.: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HENRY, P. (1992). *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Trad. Maria Fausta P. de Castro. Campinas: Editora da Unicamp.

ORLANDI, E. (2013). "A palavra dança e o mundo roda: Polícia!" In: GUIMARÃES, E. (Org.) *Cidade, Linguagem e Tecnologia*. Campinas: Labeurb.

_____. (1999). *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

_____. (1996). *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes.

_____. (2012). *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes.

_____. (Org.) (1994). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.

PÊCHEUX, M. (1975) *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. ORLANDI, E. P. et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M. (1983). “Papel da memória”. In: ACHARD, P. et al (Orgs.). *Papel da Memória*. Trad. e introd. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

TOURAINE, A. (1991). “Face à l’exclusion”. In: *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Éditions Esprit.

Palavras-chave: memória discursiva, interpretação, imagem

Keywords: discursive memory, interpretation, image

FILME O CHEIRO DO RALO: DISCURSO, MEMÓRIA, SUJEITO

Eliana de Almeida

Universidade do Estado do Mato Grosso

Resumo: *Tendo como base a Análise do Discurso, conforme Pêcheux (1988), Orlandi (1996; 2007) e Courtine (1999), e tomando como corpus o Filme O Cheiro do Ralo, de Heitor Dhalia (2006), este artigo buscará refletir sobre a relação cinema/sujeito/memória, articulada às definições de Badiou (1998) sobre o Cinema, fundamentalmente no que concerne ao que denomina “os falsos movimentos do cinema”. Ao supor a tela como lugar de apreensão e montagem do discurso, logo, como espaço de produção de sentidos, a autora pergunta pelos efeitos que constrói em relação à ideia que passa e, ao mesmo tempo, pelos modos como o discurso é montado em O Cheiro do Ralo.*

Abstract: *Based on Discourse Analysis as it is in Pêcheux (1988), Orlandi (1996, 2007) and Courtine (1999), and taking as a corpus the film O Cheiro do Ralo (The Smell of the Drain), by Heitor Dhalia (2006), this article searches to understand the movie-subject-memory relation, articulated with definitions of Badiou (1998) on the Cinema, mainly with regard to what he calls ‘the false movements of cinema’. By assuming the screen as place of seizure and building of discourse, and therefore as a place of production of senses, the author asks for the effects built in relation to the idea that it passes, and, at the same time, for the ways in which discourse is constructed in O Cheiro do Ralo.*

A reflexão *Discurso e Cinema*¹, conforme apresentamos no Enelin/2011, tomou do enunciado – *Corta!*, do filme *A Noite Americana*, de Trufaut (1929), como um recorte significativo a partir do qual buscamos, à época, compreender a relação arte/sujeito/memória, marcada na/como auto referência cinematográfica, à medida que se constitui marca do procedimento

mesmo de criação do *cinema*. Supomos o filme *A noite Americana* mobilizar da memória discursiva cinematográfica os sentidos que se atualizam como um *devir* para o *cinema* e sua história de constituição mesma, situando o espectador no espaço discursivo da *contemporaneidade*, ao dar visibilidade à *ficção* constitutiva do jogo entre a *repetição* e a *diferença*, estruturante da relação sujeito/linguagem/mundo. O *cinema* circunscreve-se, assim, como um espaço discursivamente dividido, contraditório, produzido sob a tensão entre o naturalizado e o diferente/novo em relação à produção dos sentidos, do sujeito, regendo como tal a ordem discursiva de seu tempo.

A proposição deste artigo, com o filme *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhalia (2006), é a de compreender, pela Análise do Discurso, conforme Pêcheux (1988), Orlandi (1996; 2007) e Courtine (1999), a relação cinema/sujeito/memória, articulada às definições de Badiou (1998), fundamentalmente em relação ao que considera como sendo os *falsos movimentos do cinema*. Em seu livro *Pequeno Manual de Inestética: Meditações filosóficas* (1998), no capítulo que trata sobre *Os falsos movimentos do cinema*, o autor define a importância do *corte* para o *cinema* enquanto “efeito do enquadramento e da depuração controlada do visível” (BADIOU, 1998, p.111), como o que organiza as imagens, definindo o que se deve/pode passar, o visível.

Para o autor, a pintura funda em pensamento a ideia que se vê, enquanto que o *cinema* funda em pensamento a ideia por tê-la visto e define:

O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido em que o passado é instituído pela passagem. O cinema é visitação: daquilo que vi ou ouvi, a ideia permanece enquanto passa. Organizar a abordagem interna no visível da passagem da ideia, eis a operação do cinema, de que as operações próprias dum artista inventam a possibilidade.

É enquanto passagem de um passado, que o *cinema* faz permanecer a ideia, enquanto passa, conferindo ao *cinema* os procedimentos de apreensão e montagem dessa ideia, afirma o autor. O movimento no *cinema* é apresentado por Badiou (1998, p.112) a partir de três modos

diferentes, o movimento global, o movimento local e o movimento impuro. O movimento global trata, para o autor, da ideia que o *cinema* transmite na eternidade paradoxal duma passagem, duma visitação, enquanto que o movimento local, por sua vez, se d  por meio de operações complexas, como aquilo que subtrai a imagem a si própria – pelo corte/enquadramento/depuração/controle/visibilidade – fazendo com que a imagem seja inapresentada, estando já inscrita, visto ser “no movimento que se encarnam os efeitos do corte” (*idem*).

O terceiro movimento do *cinema* aponta para a sua impureza entre as artes, como “circulação impura no total das outras atividades artísticas, ele [o cinema] aloja a ideia na alusão contrastante, ela própria subtractiva, as artes arrancadas   sua destinação” (*ibidem*), de modo a ser impossível pensar o *cinema* fora da conexão entre as demais artes. Esses movimentos, para Badiou (1998, p.113), embora distintos, definem a poética do *cinema*, quando construída na sua injunção/articulação simultânea - dos três movimentos – de cuja injunção se depreende que a ideia visita o sensível, sem, porém, que nele se dilua. Com isso, o autor afirma, “o *cinema* desmente a tese clássica, segundo a qual a arte é a forma sensível da ideia”, visto que a passagem da ideia pelo sensível não lhe d  corpo. A ideia só existe na sua passagem no *cinema*, como uma visitação, presença, atualização de sentidos.

O *cinema*, nessa perspectiva, constitui-se suporte/montagem de sentidos que não se conteudizam, mas que se permitem visitar a tela, estruturados sob o funcionamento de *repetição e diferença*, da memória do discurso. Ao considerar a poesia como uma paragem na língua, efeito do artifício próprio da elaboração ling stica, Badiou (1998, p.115) afirma s -lo t mb m em relação aos movimentos que ligam a poética do *cinema*, como os falsos movimentos:

Assim, o cinema, tal como nos filmes, existe, faz a ligação de tr s falsos movimentos. Esta triplicidade é a razão pela qual ele oferece como pura passagem, o caráter misto e a impureza ideal que nos prendem (BADIOU, 1998, p.117).

A leitura do filme efetiva-se, nessa perspectiva, não para estabelecê-lo como arte, senão para retirar as suas consequências, para  l m do juízo normativo (  bom) ou diacrítico (  superior), numa

posição que questiona os efeitos do pensamento de um *tal* filme, axiomáticamente, afirma o autor, (BADIOU, 1998, p.20). Vale assim examinar as consequências do modo como uma ideia é tratada no filme, pelas considerações formais, de corte, de plano, de movimento global ou local, de cor, de atuantes corporais, de som, etc. A crítica cinematográfica deveria consistir-se assim em mostrar como o *filme* nos convoca para tal ideia, na força da sua perda, já que a expõe enquanto passagem, conforme os procedimentos de apreensão e montagem. Para Badiou (1998, p.123), por fim, o *cinema* organiza a passagem do imóvel do mesmo modo que a imobilidade da passagem, pelas ligações entre o impuro das artes, o movimento da estagnação e o esquecimento lembrado no/pelo visível, atualizado.

Neste trabalho, buscaremos compreender essas tensões, os paradoxos, trazidos por Badiou (1998), ligados à noção de memória discursiva e seu funcionamento e, sobretudo, numa relação com a *contradição*, conforme suposta em Pêcheux (1990). A princípio, uma questão que se configura é perguntar pela ideia e pelos modos como o filme *O Cheiro do Ralo* expõe a passagem da ideia, segundo um modo de apreensão e montagem, pergunta esta que tomaremos posteriormente, do ponto de vista discursivo.

Para uma leitura de Badiou (1998), que o aproxime ao dispositivo teórico da Análise do Discurso, retomaremos alguns pontos do que ele considera, começando pelos “falsos movimentos do *cinema*” como os organizadores da ideia e sua passagem na tela, como uma visitação. Esse funcionamento do *cinema* faz supor para a Análise do Discurso a noção mesma de *discurso*, enquanto *efeito de sentidos entre A e B*, conforme Pêcheux (1969, p.82), ao redefinir o esquema da comunicação não mais a partir da mensagem – supondo a comunicação entre A e B como tal – mas a partir do efeito de sentidos produzidos entre os interlocutores (*A e B*), em que os sentidos perdem o foco de originalidade e diretividade, tornando-se itinerantes e serem capturados sob a engrenagem das diferentes artes/formas de significar.

O ponto em que Badiou (1998) afirma que o *cinema* funda em pensamento a ideia por tê-la *visto* e não por *vê-la*, como na pintura, supõe discursivamente o funcionamento da memória discursiva, conforme noção desenvolvida por Orlandi (2007) e Courtine (1999), inicialmente trabalhada por Pêcheux (1988) como interdiscurso ou, ainda, pré-construídos, conforme proposto por P. Henry (1992).

Consideramos, assim, que esse espaço do *já-visto* da imagem que retorna enquanto passagem na tela, sob a forma de filme, pode ser definido pela Análise do Discurso, como:

Vamos desenvolver: propomos chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos caracteriza o complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1988, p.162).

O que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é construído pelo enunciado (HENRY, 1992).

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2007, p.31).

Não nos enganemos: esse processo de anulação de Clémentis, de perda referencial, recalque, apagamento da memória histórica que deixa, como uma estreita lacuna, a marca de seu desaparecimento, mesmo que se coloque aqui em jogo a materialidade não linguística de um documento fotográfico, é, antes de tudo, na *ordem do discurso* que ele se é produzido. Ordem do discurso das “línguas de estado”, que dividem em pedaços a lembrança dos eventos históricos, preenchidos na memória coletiva de certos enunciados, enquanto consagram a outros a anulação e a queda (COURTINE, 1999, p.16).

O cinema projeta na tela o retorno de sentidos *esquecidos, já-dados*, de imagens *já-vistas*, que se atualizam na tela enquanto passagem, exibição. Seja o retorno de contradições, conforme supõe

Pêcheux (1988), pelo todo complexo com dominante das formações discursivas, seja o retorno de um *já-dado*, *já-dito*, *já visto* enquanto sentidos pré-construídos, como para Henry e Orlandi, ou como um *esquecimento*, como marca do desaparecimento, conforme Courtine.

As tensões do *cinema*, no modo como são tratadas por Badiou (1992), é outro ponto que buscaremos compreender, numa relação com o que Pêcheux (1990) considera sobre a *contradição*. As tensões constituem o funcionamento do *cinema*, para Badiou (1992), à medida que a tela projeta o retorno da ideia, que permanece ao passar, enquanto uma eternidade paradoxal; como a visitação de um passado que passa; enquanto o corte que não corta, fazendo manter o que está fora; enquanto passagem da ideia pelo sensível que não lhe dá corpo – não se conteudiza; como poesia/cinema são igualmente efeitos – *falsos movimentos*; como a força da ideia que se perde ao passar na tela; como o que organiza a passagem do imóvel do mesmo modo que a imobilidade da passagem; como o impuro das artes, o movimento da estagnação; o esquecimento que lembra, atualiza; etc.

O artigo *Delimitações, inversões e deslocamentos*, de Pêcheux (1990), incita o leitor ao questionamento da lógica dos efeitos de fronteira, à heterogeneização do campo das contradições para esquivar as simetrias, ao abalo da *religião* dos sentidos – aqueles naturalizados – e, por fim, incita a “*desvisualizar* os espectros do discurso revolucionário para começar a devolver o que se deve ao invisível. Isto é, ao “movimento real” (Marx), que trabalha neste mundo para a abolição da ordem existente”, cuja abolição consiste na mudança estrutural entre diferentes mundos, como o da Revolução Francesa que se instala, sob a forma das lutas ideológicas de dominação feudal-monárquica e da tomada do poder político pela burguesia, em que se sobrepõe a ordem discursiva de correlação (não mais o choque) de dois mundos, separados pelas línguas, de um confronto estratégico em um só mundo, no terreno de uma só língua, como afirma Pêcheux, “tendencialmente Una e Indivisível como a República”. (PÊCHEUX, 1999, p.7-24).

O autor afirma:

É através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de

motim e de insurreição: o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um acontecimento histórico, rompendo o círculo da repetição.

Pensar o *cinema* enquanto esse espaço de contradição e tensões entre ordens discursivas que regem diferentemente os *mundos* é, antes de tudo, supô-lo na teia da heterogeneidade, da incompletude, dos sentidos inauditos, da atualização de memórias, tensões, etc. Nessa direção, Lagazzi (2009) considera não haver materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, incompletude.

O que se apreende e se propõe enquanto *corte* – montagem – do filme e, sobretudo, as consequências dessa tal apreensão e montagem constituem um procedimento também para se falar do filme, conforme Badiou (1992), o que, pelo viés discursivo, propomos compreender: como se dá a montagem do filme *O Cheiro do Ralo*, enquanto espaço de apreensão/atualização de sentidos, pelo funcionamento da memória discursiva? De que modo as tensões do filme instalam a contradição própria do cinema, também enquanto lugar de existência do/para o sujeito do mundo inventado?

Passamos, assim, a reconhecer no filme *O Cheiro do Ralo* os procedimentos que induzem à presença de um *já-visto*, enquanto uma memória que se atualiza e a efetivação de *cortes*, como gesto de significar o que se deve esquecer/lembrar da memória, na tela que passa. *O Cheiro do Ralo* começa pela projeção de uma bunda, que toma quase a dimensão da tela, enquadrada em diferentes perspectivas e destacada das paredes, calçadas, portões, postes, cinza, bege, marrom, pela estampa tropical do tecido do *short*. Trata-se da bunda da funcionária da lanchonete, pela qual, Lourenço, o protagonista do filme, é seduzido, dados o encantamento e o desejo de adquiri-la. A lanchonete passa a ser cenário do filme, devido à bunda que o atrai.

Lourenço é dono de um barracão, onde compra objetos e velharias de pessoas – às quais subjugua – em situação de extrema necessidade financeira, seja para a sobrevivência, uso de drogas ou outros fins quaisquer. As tomadas da fachada do barracão se repetem, produzindo para o filme os sentidos da monotonia cotidiana, em cenas idênticas que tomam a chegada ou a saída de clientes. A parede externa do

barracão se marca no sugestivo círculo marrom da parede, supondo a relação como o *fedor* que continuamente exala do ralo, do banheiro interno.

Na loja de Lourenço se dão as negociações, o jogo perverso, sarcástico, que vão construindo o efeito de apagamento de memórias, de história, sentidos e tradições, etc., pela banalização e coisificação das relações pessoais, dos *valores morais e sociais*, a ponto de tudo tornar-se, para Lourenço, mercadoria de compra. Para Pizani (2012):

Chegam à loja em busca da troca de seus pertences – que, para eles, têm valor subjetivo, dotado de afeto, todos os objetos “têm história” – pelo dinheiro do comprador – que perverte as emoções dos que a ele recorrem e força a negociação até “ganhar o jogo”, ou seja, comprar o objeto pelo menor preço possível ou humilhar os clientes – desvalorizando, assim, não apenas a coisa em si, mas, principalmente, a subjetividades dessas pessoas (p.63).

Essas negociações organizam o roteiro do filme em cenas dialogadas entre Lourenço, os clientes-vendedores e uma voz, suposta como o pensamento de Lourenço, visto que seus lábios se mantêm cerrados, embora fazendo parte da cena. O primeiro cliente entra à loja portando um relógio de bolso para vender, sobre o qual argumenta ser legado de um arqueólogo, cujo nome, *Soran*, era um anagrama. O cliente retira do bolso do paletó a pataca de ouro e pergunta: *Então quanto vai me dar por ele?* Ao dizer que o relógio era de um arqueólogo, a voz-pensamento, de Lourenço, retruca *não imaginar o relógio ser tão velho assim e saber que viria uma daquelas histórias que não estava a fim de ouvir*. Ainda, disse não haver interesse no relógio, *ao menos estivesse com a tampa*. O cliente sai da loja, batendo a porta com toda a força.

Entre a loja, o cheiro do ralo e a lanchonete, a bunda vai se definindo para Lourenço em obseção total, à medida que o nome da bela garçonete se torna impronunciável, fazendo corresponder à bunda a sua identidade, *pessoa-física*. O segundo cliente, homem negro, trajado de terno marrom, como um mordomo de família *quatrocentona* decadente, de tez pesada e grave, põe sobre a escrivaninha de Lourenço um faqueiro e afirma *é de prata!* O

comprador paga-lhe R\$ 30,00, e o cliente vai logo dizendo *a vida é dura*, cujo enunciado é reiterado algumas vezes no filme pelo protagonista.

O casamento, considerado um marco tradicional da civilização ocidental, instituição social, religiosa e conservadora, esfacela-se friamente ante a atestação de *desamor* de Lourenço pela noiva, fazendo funcionar um modo outro de existência para o/do sujeito:

– Eu não gosto de você, nunca gostei, nunca gostei de ninguém.

[...]

– Você não vai se livrar de mim assim tão fácil, não. Vou contar pra tua mãe, vou contar pra ela que você quer desmarcar este casamento faltando menos de um mês.

– Eu não gosto da minha mãe, eu não gosto de você, eu não gosto de ninguém. *A vida é dura!* [...]

– Eu não tenho nada pra te oferecer e você também não tem nada pra me oferecer.

O terceiro, uma jovem-clente, oferece-lhe um porta joia, afirmando ser *herança* de família, pelo que recebe o valor de R\$ 50,00. Em seguida, o peruano traz um gramofone, aparentemente pesado e o comprador impede de colocá-lo sobre a mesa e hesita em aceitar que se assente. Logo pergunta *funciona?* confundindo *Peru, Bolívia e Chile*. O vendedor argumenta que se trata de um adorno, objeto imediatamente recusado por Lourenço. Os sentidos de que o objeto tem história retornam à cena, quando o peruano afirma *isso aqui tem história, é um gramofone*, ao que o comprador se justifica pelo cheiro forte que vem ralo.

Numa das transações comerciais entre clientes e o segurança, em que um jogo de baralho erótico está em questão, o segurança assegura ao cliente que tal objeto não será de interesse de Lourenço, então o cliente pergunta-lhe *é veado?* – *Desde criança*, responde o segurança. O cliente insiste, *mas ser veado é melhor pra mim, veado tem bom gosto, sabe admirar, isso aqui é arte, rapaz!* e acaba fechando negócio por ali mesmo. Entra o cliente do violino que, após expô-lo, pergunta – *quanto?* – *Cem, máximo!* – *É um Stradivarius!* – *Cento e doze?* Ainda, sarcasticamente – *Esse violino deve ter história, né?* O cliente fecha o estojo, sai, mas ao aproximar-se à porta, vira-se para o

comprador e diz – *Isso aqui cheira a merda! – É, do ralo ali. – Não é não! O cheiro vem de você! – Não amigo, o cheiro é do banheiro aqui! – Quem usa esse banheiro? – Eu. – Quem mais? – Só eu. – Então, de onde vem o cheiro?* E sai a passos firmes, deixando Lourenço perturbado.

Após o colecionador de notas raras, entra também o portador do revólver, que inculca o comprador – *Você tá amarelo!* E ri sofregamente sem parar. Lourenço fica incomodado com os enunciados de seus clientes, de *que o cheiro do banheiro* é seu e de *que está amarelo*, a ponto de perguntar à moça da bunda e ter insônia. A voz-pensamento de Lourenço ensaia (de lábios cerrados, sentado à beira da cama):

De tanto inalar merda, o meu cérebro se confundiu. Eu preciso quebrar o banheiro. É a porra do cheiro, é isso que tá me deixando cansado. A culpa toda é do cheiro do ralo. Amanhã vou cimentar.

A relação de Lourenço com o cheiro do ralo passa a ser cada vez mais visceral. E entra o cliente do olho de vidro, cujo objeto produz extremo fascínio ao comprador, que o integra à ficção que inventa sobre o pai, juntando-o a outros objetos adquiridos: – *Cinquenta? – É pouco, esse olho vale mais, esse olho já viu de tudo. Fica pra próxima. – Cem? – Ainda é pouco. – Quanto? – Quatrocentos. – Você sabe negociar.* O olho de vidro dá entrada à fantasia que Lourenço cria, resolvendo a sua relação com o pai, projetando o passado de sua infância com um grande herói, o pai. A jovem cliente retorna portando um *áudio*, enquanto a ficção do comprador vai se estendendo, desvairadamente, entre os seus clientes que se alternam.

Entra o cliente do ancinho, o entregador de pizza e o cliente da caneta de ouro. Este último, um senhor idoso, de semblante muito sofrido, diz ao comprador:

– É de ouro. – Vinte, no máximo. – Mas é de ouro!? – Não me interessa. – Por quê? – Porque eu não gostei da tua cara. – O senhor desculpe a minha cara, mas não é ela que estou oferecendo, é a caneta. – Não-que-ro! – Estou precisando muito deste dinheiro. – Faria qualquer coisa para adquirir este

dinheiro? – Ah, isso também não, eu sou um homem de princípios. – Até aonde vão os teus princípios? – O que que o senhor quer que eu faça? – Nada não, pode embora. – O senhor nem faz uma oferta pela caneta? – Eu fiz, mas eu retiro. – Não vou te ajudar. Vai embora logo, vai.

[...] – Você de novo? – Por favor, compra a caneta!? – Já disse que não. – Então me diga o que que o senhor quer que eu faça pra conseguir dinheiro? – E os teus princípios? Eu faço o que o senhor quiser, por Deus, me ajude. [E Lourenço chama o segurança].

Ao mesmo tempo em que é seduzido pela bunda, Lourenço cada vez mais se esquiva do compromisso do relacionamento *se começar desse jeito, aí começam vir as cobranças e eu prefiro pagar para ver. Eu não quero casar com esta bunda, eu quero comprar ela pra mim.* E a perturbação com o cheiro do ralo vai se intensificando para Lourenço, que afirma a fala do portador do violino tê-lo atingido:

- É como se fosse um círculo vicioso, eu vejo a bunda que me alimenta, o preço pra comer a bunda é comer o lixo daquela lanchonete, a comida sempre cai mal, sendo assim, o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder. Hum não, não é isso. Isso não funciona assim, porque antes de eu perceber a bunda, o ralo já fedia. É, a bunda tá fora disso. Bem que eu queria estar com a bunda aqui do meu lado, mas mulher é tudo igual, se bobear, os convites vão para a gráfica.

Após propor-se à compra da bunda na lanchonete e ser mandado embora como um cachorro, Lourenço, em sua fantasia, passa a culpar o olho de vidro, enquanto a câmera vai focando a dimensão toda dos objetos e velharias estocados no barracão:

Estranho, foi tudo muito rápido, é tão difícil acontecer alguma coisa que eu não tenha previsto, deve ser o olho, é, é ele, isso, é o olho. Esse olho dá azar, esse olho é do mal, já sei o que aconteceu. É que eu andava estressado, por isso eu revolvi ver o sentimento das coisas, porque tudo que eu compro tem história

e sentimento. E eu acabava absorvendo isso tudo pra mim. Mas agora isso mudou, o cheiro do ralo se foi pra sempre, meus pensamentos voltaram a fluir e hoje eu me sinto muito bem.

Entra o cliente da caixa de soldadinhos, o veterano da guerra, com quem a ficção de Lourenço se realiza, tomando-o como a figura do pai, herói de guerra. A narrativa de Lourenço ganha estatuto de *verdade* ao integrar-se às fantasias do soldado, em momento de grande emoção. Lourenço promove uma festa, coincidentemente, no mesmo horário em que se daria o casamento. Entra o cliente com o autógrafo de Steve Macquen na carteira de cigarros, quem é ridicularizado pelo comprador.

Em casa, Lourenço acorda sonhando com a bunda, sua diarista chega para o trabalho:

- O senhor desmanchou o noivado, não foi? – Senta aí, Luzinete, senta aí. É uma história comprida, eu vou tentar resumir pra você. Lá onde eu trabalho tem um banheirinho e eu tive um problema lá com o ralo, começou vir um cheiro ruim, um cheiro muito ruim, eu comecei a ficar nervoso, irritado. Aí acho que eu comecei a descontar nas pessoas... [...] – Porque que não mandou consertar? – Ah, fui deixando passar. – A vida é assim mesmo, seu Lourenço, a gente deixa as coisas passar, elas vão crescendo, no começo a gente não quer brigar por coisa pouca, né, mas aí vai crescendo, crescendo, que nem panela de pressão, uma hora explode. Seu Lourenço, vamos aproveitar que a gente tá aqui conversando, tem 8 anos que eu trabalho pro senhor, o meu nome não é Luzinete não, é Josina.

Do mesmo modo que não sabia o nome de sua funcionária, trocando Josina por Luzinete, Lourenço chega à lanchonete se desculpando com a atendente pelo que tinha acontecido ali, outro dia, no entanto, só depois percebe que é outra pessoa, outra bunda que está no lugar, bem menos sedutora. Retorna o cliente do relógio de ouro, que é terrivelmente esbofeteado por Lourenço e, posteriormente, morto pelo segurança. Chega o rapaz dos livros, que é logo mandado embora, seguido dos pedreiros que vão consertar o entupimento do ralo, para quem Lourenço explica:

Esses ralos, esses canos todos, parecem ser apenas um lugar para aonde a água e os dejetos vão, mas não são não. Esses buracos são outra coisa, são portais, são portais do inferno. É por aí que eles ficam observando a gente.

A voz *in off*:

O cheiro do ralo, eu sinto um prazer estranho quando eu digo isso, é como se eu me reencontrasse, talvez o cheiro seja meu. Foi o cheiro que me trouxe a bunda, é um presente do inferno.

Lourenço usurpa da sua posição para explorar a dignidade das pessoas, e muitas delas vendem os seus *princípios*, o corpo, por ninharia. Afirma Lourenço, *o poder é afrodisíaco, o cheiro me dá poder*, enquanto o pacote do Correio trazia para Lourenço um sapo, com a mensagem *Estive no inferno e lembrei de você*. A partir desse bilhete, Lourenço abre novamente o ralo para re-conectar-se com o seu *eu*, passando a aspirar o cheiro, com o nariz diretamente sobre o ralo. Entra o cliente da caixinha de música, pelo que recebe a proposta de R\$ 15,00 e mais uma vez o vendedor argumenta em torno do fato de que *a caixinha tem história, por isso vale mais*. Lourenço o ridiculariza e pede ao cliente para escrever todas as histórias da caixa, para dar de brinde, quando for revendê-la, para que as pessoas saibam das histórias.

A relação amorosa de Lourenço esboça-se na barganha do dinheiro pelo corpo que possui, exaurindo toda a sua riqueza. Acusado de abuso sexual pela jovem-cliente, é preso, afirmando que o inferno saiu do ralo para vê-lo. Já no retorno às suas atividades, Lourenço, por fim, recebe na lanchonete o recado da moça da bunda e, posteriormente, em seu barracão, a moça da bunda, a quem pede desculpas e reata a relação, comprando, adquirindo o objeto mais desejado: *E assim, em mais uma coisa a bunda se torna, como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado*.

Agora, como pessoa, funcionária e não apenas como bunda, a ex-garçonete assiste a morte de Lourenço, na sala ao lado, pela jovem-cliente, explorada por Lourenço, reiteradas vezes na sua dignidade. Após os dois tiros certos, Lourenço se arrasta até o ralo, onde se

esgueira, como que num interminável re-encontro entre o sujeito e si mesmo, ouvindo o nome Lourenço, chamado pela moça da bunda. A tomada da fachada da loja fecha o filme, com o enunciado inscrito *então ninguém entra e ninguém sai*, seguida pelo foco da bunda nua na dimensão total da tela.

O roteiro do filme produz os efeitos de sentidos possíveis conforme os cortes, a partir dos quais retornamos à questão da memória e da contradição e à pergunta que visamos compreender *como se dá a montagem do filme O Cheiro do Ralo, enquanto espaço de apreensão/atualização de sentidos, pelo funcionamento da memória discursiva? De que modo as tensões do filme instalam a contradição própria do cinema, também enquanto lugar de existência do/para o sujeito do mundo inventado?* O filme *O Cheiro do Ralo* mobiliza da memória discursiva uma nova ordem para o sujeito no mundo, em que, pela denegação a apegos sentimentais, tradição, regras e convenções sociais, produz-se o efeito de de-historicização dos sentidos, como na voz-pensamento que retruca *não imaginar o relógio ser tão velho assim e saber que viria uma daquelas histórias que não estava a fim de ouvir*. Do mesmo modo quando Lourenço ouve do peruano *isso aqui tem história, é um gramofone* e recusa comprar o objeto e, posteriormente, do jovem da caixinha de músicas, a quem sarcasticamente pede para *escrever as histórias*.

O segundo cliente faz passar na tela os sentidos de uma riqueza e luxúrias consumidas na/pela decadência, crise, sendo forçosamente necessário dispor de peças, como o faqueiro de prata. A riqueza e a miséria humana convivem na definição do sujeito, mobilizando da história uma memória de abundância e desgraça. A ordem discursiva instituída em *O Cheiro do Ralo* torna possível tomar a bunda como identidade pessoal, cancelar o casamento com os convites na gráfica, atestar que ser *veado* é melhor, porque tem bom gosto *conhece de arte*. É com o cliente do violino que Lourenço perturba-se fortemente, pelas afirmações como */– Isso aqui cheira a merda!/, / – O cheiro vem de você!/, /– Quem usa esse banheiro?/, /– Quem mais?/, /– Então, de onde vem o cheiro?/* de tal modo que o *cheiro do ralo* vai sendo tomado enquanto a metáfora do Outro, a partir de sentidos já existentes, que determinam, capturam o sujeito na sua relação com a linguagem.

Essa correlação entre o *cheiro do ralo* e Lourenço põe em funcionamento os sentidos da memória discursiva, constitutiva do sujeito e da linguagem, se materializando na formulação de Lourenço, quando em insônia afirma *De tanto inalar merda, o meu cérebro se confundiu*. Todo o investimento de Lourenço em negar o funcionamento da história, da memória discursiva, é fracassado no filme, à medida que dá visibilidade a essa relação intrínseca entre Lourenço/cheiro. Desses sentidos *dados/vistos*, de antemão, se trata o olho de vidro, cujo argumento para a venda é – *É pouco, esse olho vale mais, esse olho já viu de tudo*. A ordem discursiva projetada pelo cliente da caneta de ouro expõe a contradição suposta no filme, à medida que Lourenço o subjuga indignamente, até abrir mão de seus *princípios*. No entanto, ao fazê-lo, pelas exigências e sarcasmo do comprador, o cliente é, ao mesmo tempo, ridicularizado, enxotado, assassinado.

O fedor do ralo, cada vez mais, assume um lugar de memória, de constituição dos sentidos para Lourenço, como vemos nas formulações, - *É como se fosse um círculo vicioso, eu vejo a bunda que me alimenta, o preço pra comer a bunda é comer o lixo daquela lanchonete, a comida sempre cai mal, sendo assim, o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder*, num funcionamento que aponta para o movimento discursivo entre língua/sujeito/memória, na medida que é estruturante do sujeito. A tela atualiza no filme a memória de uma figura paterna, além do que, pelo esquecimento, na perda, faz significar o desprestígio pela memória mesma, como, por exemplo, no esforço para saber o nome da garçonete – impronunciável – ou na certeza de saber o nome de sua diarista e trocar Josina por Luzinete. Supomos a memória funcionar em *O Cheiro do Ralo* nesses cortes que a excluem enquanto possibilidade de constituição do sujeito e dos sentidos.

Aos poucos, o *ralo* se historiciza para Lourenço, situando-o como sujeito no mundo, de algum modo. Uma anterioridade de sentidos se diz sobre/a partir do ralo que fede, *esses buracos são outra coisa, são portais, são portais do inferno. É por aí que eles ficam observando a gente* como que um discurso que ecoa para Lourenço, uma memória, o Outro, marcando nesse espaço a contradição constitutiva do sujeito contemporâneo, sua dispersão. O filme *O Cheiro do Ralo*, dirigido por Heitor Dhalia, é uma versão cinematográfica da obra literária de

Lourenço Mutarelli, cujo trabalho é marcado pela aproximação entre a vida pessoal e personagens, tomados como reflexos seus, conforme Pisani (2012). Sem pretender a apreensão desses *eus* que se dizem pela/na dispersão do filme, retomamos aqui o que Foucault (2006, p.222) formula sobre o *ser da linguagem*, que aparece para si mesmo no desaparecimento do sujeito.

Heitor Dhalia, o produtor do filme, num suposto estatuto de *locutor*, como para a língua, literatura, é o responsável pela montagem cinematográfica, numa relação com a obra de Mutarelli. No entanto, na medida mesma que a montagem produz a distância (o desaparecimento) desse *eu* (diretor) – responsável pela montagem/apreensão do filme – mediante cortes, focos, roteiro, etc., a memória discursiva entra em jogo, como o lugar do Outro, fazendo significar a forma-sujeito *cinematográfico* inscrita enquanto lugar de dispersão para o sujeito.

Notas

¹ Reflexão apresentada em Mesa Redonda no IV Encontro de Estudos da Linguagem e III Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – ENELIN – e publicado em Anais do Evento, 2011, POUSO ALEGRE. Disponível em: <http://www.letas.etc.br/enelin2011/>

Referências bibliográficas:

- BADIOU, A. (1998). *Pequeno Manual de Inestética: Meditações filosóficas*. Vol II. Lisboa: Instituto Piaget.
- FOUCAULT, M. (2006). “O Pensamento do Exterior”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos III. Org. por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª Ed.
- HENRY, P. (1992). *A ferramenta imperfeita: Língua, sujeito e discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- LAGAZZI, S. (2009). “O recorte significativo na memória”. In: *O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras*. São Carlos: Editora Claraluz.
- MARIANI, B. (2007). “Silêncios e Metáforas: algo para se pensar”. In: INDURSKY, F. & FERREIRA, M. C. L. (Orgs.) *Análise do*

Discurso no Brasil: Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Editora Claraluz.

_____. (2004). *Colonização Linguística: Línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII).* Campinas: Editora Pontes.

MILNER, J. C. (1987). *O amor da língua.* Porto Alegre: Artes Médicas.

ORLANDI, E. P. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos.* Campinas: Pontes.

_____. (1999). “Do Sujeito na História e no Simbólico”. In: *Revista Escritos. Contextos Epistemológicos da Análise de Discurso.* Nº 4. Campinas: Labeurb.

_____. (1996). *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis: Vozes.

_____. (2012). *Discurso em análise: Sujeito, sentido, ideologia.* Campinas: Pontes Editora.

PAYER, M. O. (2006). *Memória da língua: Imigração e Nacionalidade.* São Paulo: Ed. Escuta.

PÊCHEUX, M.; GADET, F. (2004). *A língua inatingível: O discurso na história da Linguística.* Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1990). “Delimitações, inversões, deslocamentos”. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, nº19, Campinas: IEL/Unicamp.

_____. (1975). *Semântica e discurso.* Campinas: Ed. da Unicamp.

_____. (1997). “Ler o Arquivo hoje”. In: ORLANDI, E. P. (Org.) *Gestos de Leitura: Da História no Discurso.* Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (1997). “Análise Automática do Discurso (AAD-69)”. In: *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* Campinas: SP: Editora da Unicamp, 3ª ed.

PISANI, H. (2012). *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Arte/Unicamp.

Palavras-chave: discurso, cinema, memória

Keywords: discourse, cinema, memory

“UM LUGAR À MARGEM, QUASE INVISÍVEL”

Suzy Lagazzi

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo analisa, no documentário/filme *Atos dos Homens*, o jogo metafórico entre ‘Baixada Fluminense’, ‘chacina’, ‘polícia’ e ‘violência’, ressaltando a paráfrase como modo de atualização do efeito metafórico. Dando consequência à imbricação das diferentes materialidades significantes no batimento entre estrutura e acontecimento, a discussão busca compreender o funcionamento discursivo da contradição que sustenta tantos equívocos em *Atos dos Homens*.

Abstract: This paper analyzes, in the documentary / movie *Atos dos Homens* (*Acts of Men*), the metaphorical movement between ‘Baixada Fluminense’, ‘slaughter’, ‘police’ and ‘violence’, highlighting paraphrase as a means of updating the metaphorical effect. Exploiting the consequences of the imbrication of different significant materialities in the pulsation between structure and event, the discussion seeks to understand the discursive functioning of contradiction, that sustains so many equivocalities in *Atos dos Homens*.

1. Abrindo a cena

O documentário *Atos dos Homens*, de Kiko Goifman, impacta o espectador enlaçando palavras fortes numa prosódia tensa. Em frente a uma tela negra com a legenda em branco, a voz em *off* abre o documentário e situa o espectador:

Outubro de 92. São Paulo. 111 presos foram mortos no Carandiru. Agosto de 93. Rio de Janeiro. 21 moradores da Favela de Vigário Geral foram assassinados. Abril de 96. Eldorado dos Carajás. 19 camponeses foram mortos por rajadas de metralhadoras. Com um forte viés histórico este filme trataria de sobreviventes de massacres no Brasil. Não foi

possível seguir este argumento. Um mês antes do início das filmagens, no dia 31 de março de 2005, ocorreu um trágico acontecimento. Tivemos que mudar o filme completamente. Abandonamos o passado e partimos com muito medo para a Baixada Fluminense. Assim começou esta história.

“Este filme trataria de sobreviventes de massacres no Brasil”. Esta afirmação exige de nós leitores a delicadeza de algumas paráfrases significativas. *Este filmealaria de pessoas que escaparam da morte em massacres no Brasil. Este filmealaria de pessoas que escaparam da morte em atos que massacraram tantos inocentes! Este filmealaria de pessoas que escaparam da morte em atos de massacre, atos dos homens!* Mas “não foi possível seguir este argumento”, continua a voz em *off*. Um novo *ato dos homens* atropelou a cena, massacrando 29 na Baixada Fluminense. “Abandonamos o passado e partimos para a Baixada Fluminense”, completa a voz em *off*. Mais uma paráfrase pode ser bastante significativa: *Abandonamos os massacres anteriores e partimos para o novo massacre*. Ou seja, não há como abandonar esse passado trágico que se mistura a um presente igualmente trágico, ou talvez ainda mais trágico, na medida em que os massacres se repetem, alongando uma fila de nomes e lugares, uma fila de atos que não poderiam ser dos homens!

Na sequência, a tela negra se abre num branco rasgado por frases escritas também em branco, visíveis em um delicado contraste com um sombreamento cinza. As frases sobre a Baixada vão se sucedendo sem voz, com um ruído de fundo que depois sabemos ser o de um avião em voo, o avião que aterrissará no Rio e que transporta a equipe responsável por este documentário/filme.

“A Baixada Fluminense fica ao lado da cidade do Rio de Janeiro.

É cortada pela Rodovia Dutra que liga o Rio de Janeiro a São Paulo e por onde passam diariamente 43 mil caminhões.

Com 3,5 milhões de habitantes a Baixada Fluminense é composta por várias cidades.

Os índices de pobreza e violência na região são altíssimos.

É um lugar à margem, quase invisível.”

E um lugar a margem,
quase invisível.

It is an outcast place,
almost invisible.

Um lugar quase invisível! Tanto quanto os *letterings* que se esvaem no branco da tela! O que fica invisível e para quem, já que os altíssimos índices de pobreza e violência fazem da região notícia certa?

Contrastando radicalmente com esse jogo de invisibilidade em branco, a legenda em preto se destaca e nos faz olhar pra essa outra voz que atravessa as cenas. Uma narrativa que traz a língua inglesa, o estrangeiro, um fora que projeta a Baixada e o trágico acontecimento de que ela foi palco num gesto que cruza fronteiras. A legenda em inglês multiplica a possibilidade de espectadores e amplia o gesto de dar a conhecer o massacre. Não como notícia, mas como ato que nos demanda em sua brutalidade e insensibilidade social.

Se a pobreza e a violência da Baixada Fluminense ficam visíveis em notícias e estatísticas, ficam invisíveis os sujeitos que habitam esse espaço e a quem o filme/documentário vai dar voz.

2. Adentrando a Baixada

O som do trotar do cavalo, da ferradura contra o asfalto, domina a cena. Não mais a voz em *off*. O espectador vai sendo levado no balanço da charrete, numa cena que evoca um lugar pacato e contrasta com qualquer alusão à violência imputada à Baixada. Estamos em Queimados, uma das cidades que compõe a Baixada.



O trágico acontecimento do dia 31 de março de 2005 aparece na manchete do Jornal *O DIA*: "PMS BEBERAM E CANTARAM ANTES DA CHACINA DE 29". Neste momento a câmera se detém rapidamente no fato, que fica registrado quase *en passant*.



Aos poucos o espectador vai sendo apresentado à Baixada pelas mais diferentes vozes: da rádio comunitária, na qual "*todos têm vez*", e onde se informa de tudo, desde receitas de batatas assadas ao forno até o flagrante entre o amigo do padre e a ex-noviça; da dupla "BR COLT" que canta "*a chuva terminou/ vou sair à rua/ onde eu vou gritar/ feliz agora eu sou*"; do colunista de Nova Iguaçu que nos

apresenta o *Country*, o clube "mais cobiçado e caro" da cidade; do travesti que faz ponto na Dutra; do militar de alta patente que exalta o trabalho dedicado da polícia militar; do senhor que anuncia incansavelmente em seu carro de som que "*Jesus Cristo voltará*"; do fotógrafo que cobre homicídios registrando "a agonia da morte"; do jovem que trabalha numa *lan house* que é a única diversão do lugar; do funcionário da moderna funerária que presta serviços personalizados; do policial aposentado, o Lobo, que sempre "resolvia os problemas da melhor maneira possível". Moradores que nos falam de uma Baixada feita de interesses diversos, cujo cotidiano parece envolver cada um em suas tarefas e preocupações.

Entre uma voz e outra, as imagens vão nos mostrando um pouco da Baixada e de seus moradores.













Essa Baixada que abriga esse cotidiano diverso foi palco do massacre de 31 de março. Entra em cena a violenta Baixada Fluminense, estabilizada no imaginário da criminalidade.

Uma nova tela em branco nos apresenta a data de 31 de março de 2005. O mesmo sombreamento em cinza no enunciado e a mesma legenda em preto. Na sequência, 29 telas em branco com 29 nomes e as idades correspondentes, agora sem legenda. O som de um gotejar pausado acompanha o início da exposição dos nomes. E depois o som de uma chuva encorpada se sobrepõe ao gotejar. Quando a sequência de nomes termina, ouvimos em *off*, tendo como imagem a tela em branco, o testemunho de duas mães que dizem como foi encontrar o corpo de seu filho, e o desabafo de uma terceira mãe: “Mataram por prazer mesmo de matar o meu bichinho!”

Novas vozes que dão contorno à Baixada conhecida por seus altos índices de violência. Não mais um falar casual sobre o Country de

Nova Iguaçu, ou os serviços personalizados da moderna funerária, mas o testemunho de mães que tiveram seu filho morto na chacina. Ao invés de imagens da Baixada, uma tela em branco. Vozes sem rosto que resguardam identidades e textualizam um social marcado pela morte.

Esses nomes e esses testemunhos inauguram, no filme/documentário, o falar sobre o massacre. Até então apenas focalizado *en passant* na manchete do jornal, a partir desse ponto o massacre passa a ser o assunto em pauta. Em tomadas de plano aberto da Baixada, ouvimos a notícia de que

“Infelizmente o Rio de Janeiro amanheceu hoje enlutado com mais uma tragédia. A nossa Baixada Fluminense foi palco da maior chacina já acontecida no Rio de Janeiro. As primeiras informações nos dão conta de 30 pessoas chacinadas aqui em Nova Iguaçu e também no município de Queimados... A Secretaria de Segurança Pública não descarta a participação de policiais nas chacinas...”

Intercalando a voz em *off* que noticia a chacina e o envolvimento da polícia estão os mesmos moradores que inicialmente nos apresentaram a Baixada e agora também falam do massacre, da responsabilidade da polícia, do pavor instalado na população. Também os testemunhos em *off* manifestam medo e desconfiança da polícia.

A primeira Baixada, lugar cotidiano no qual entramos ao som das ferraduras batendo no asfalto, fica temporariamente em suspenso. Todas essas vozes em suas diferentes materializações atualizam a relação da Baixada com a chacina e com a polícia. ‘Baixada’, ‘chacina’ e ‘polícia’ ficam enlaçadas numa relação de equivocidade que as constitui.

Definido por Orlandi (2001) como a “falha da língua na história”, o equívoco é formulado por Pêcheux (1990) como um “jogo metafórico” que vai sobredeterminar o acontecimento discursivo. Dando visibilidade à opacidade constitutiva da linguagem, o equívoco nos faz trabalhar na contramão da lógica e dos enunciados logicamente estabilizados, na contramão das perguntas que buscam saber se é x ou y. Perguntar se foi ou não “a polícia” a responsável

pela chacina é uma questão de buscar “a verdade”, buscar a responsabilidade jurídica para esses crimes sem lógica. Mas tentar desconstruir a homogeneidade do artigo definido e do singular universalizante, significa caminhar na direção da história e das determinações que atravessam as relações sociais entre sujeitos que mata(ra)m e morre(ra)m.

“As armas utilizadas no ataque foram pistolas 380 e .40, modelos utilizados pelos policiais do Estado.”

“Os policiais federais apreenderam na última quarta feira três carros que podem ter sido utilizados pelos assassinos.”

“De oito testemunhas da chacina, quatro adultos e quatorze adolescentes e crianças estão com medo da polícia militar. As testemunhas disseram ainda que foram informadas antecipadamente sobre a possibilidade de acontecer um massacre na Baixada.”

“O Chefe de Polícia do Rio não tem dúvida de que o massacre foi promovido por PMs.”

“Um crime cometido por agentes públicos do Estado, o Estado é responsável.”

Recortes da voz da mídia, enunciados em *off* em tomadas em plano aberto da Baixada à noite. Observamos o jogo metafórico entre ‘policiais do Estado’, ‘policiais federais’, ‘assassinos’, ‘polícia militar’, ‘o Chefe da Polícia do Rio’, ‘PMs’, ‘agentes públicos do Estado’.

“Ontem mesmo passou um carro da polícia aqui, eu mesma falei comigo assim: Ai meu Deus, é do bem ou é do mal? Eu não sei se é a polícia que tá ali dentro ou é assassinos.”

Recorte de um testemunho de uma das vozes gravadas em *off* e que reitera o jogo metafórico entre ‘polícia’ e ‘assassinos’.

O equívoco que sustenta as relações de sentido entre ‘a Baixada’, ‘a polícia’ e ‘a chacina’ vai sendo exposto pelo documentário/filme, vai sendo formulado num jogo de palavras, imagens e sons.

No batimento entre estrutura e acontecimento, essa imbricação das materialidades significantes é importante para compreender no filme/documentário o funcionamento desse equívoco e da contradição.

3. Refinando conceitos

É sempre um ponto de ancoragem imprescindível retomar a relação entre estrutura e acontecimento, sem esquecer do “primado da descrição” e de que “toda descrição está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua”, colocando “necessariamente em jogo o discurso-outro” (Pêcheux, 1990). Princípios fundamentais para a empreita de compreender o equívoco na imbricação das diferentes materialidades significantes.

Tenho sempre reiterado a importância de o analista mobilizar, “na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade signifiante sejam desconsideradas, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição” (LAGAZZI, 2009). Essa minha proposta de trabalhar a imbricação na composição contraditória das diferentes materialidades é consequente com a concepção da incompletude como constitutiva da linguagem, nas suas diferentes possibilidades materiais de formulação. Sempre é possível formular de outro modo. E levar isso a termo analiticamente é tomar o exercício parafrástico como modo de atualização do efeito metafórico. Esta afirmação merece atenção e maiores desdobramentos.

Ao discutir os princípios e procedimentos discursivos, Orlandi (1999) ressaltou que o analista “deve lançar mão da paráfrase e da metáfora como elementos que permitem a operacionalização dos conceitos”, e que “ao longo de todo o procedimento analítico, ao lado do mecanismo parafrástico, cabe ao analista observar o que chamamos efeitos metafóricos”.

Léon e Pêcheux (2011, p.172-173) enfatizam que:

o essencial da discursividade seria compreender a tensão contraditória entre a relação paradigmática de substituição que tende em direção à estabilização da forma lógica e a existência de relações de deriva e de alteração entre sequências que podem, ao mesmo tempo, conectarem-se por sintagmatização ou substituírem-se sob a base das ligações evocadas.

Levar em consideração essa tensão constitutiva conduz a abordar a categoria da contradição por meio de um viés que deixa de privilegiar a contradição lógica, deslocando a análise em direção das formas materiais discursivas de contradição ligadas à alteração e à deriva. Isso reafirma que um uso materialista da noção de contradição na análise do discurso supõe necessariamente, levar em consideração os espaços de heterogeneidades nos quais funciona essa contradição.

E retomo o que diz Pêcheux já no texto de 1969 ao falar do efeito metafórico: “é esta repetição do idêntico através das formas necessariamente diversas que caracteriza, a nossos olhos, o mecanismo de um processo de produção” (GADET & HAK, 1990, p.97).

A força da sempre possibilidade da deriva une essas citações e por isso o investimento no exercício parafrástico como modo de atualização do efeito metafórico é tão consequente analiticamente.

4. Descrevendo na imbricação: a interpretação em cena

Voltando à relação entre a imbricação das diferentes materialidades significantes e o batimento entre estrutura e acontecimento, dou o primado ao gesto de descrever a estrutura buscando fazer trabalhar a diferença no entremeio da composição material.

Em *Atos dos Homens* é importante ressaltar a divisão produzida entre o momento de apresentação da Baixada e de seus moradores e o momento em que a chacina entra em cena. Embora o espectador saiba do massacre, anunciado pela voz em *off* na tela em negro que abre o filme/documentário, esse massacre é posto em suspenso no primeiro momento e o que se apresenta ao espectador são recortes da vida cotidiana dos moradores de Queimados e Nova Iguaçu. Uma divisão que primeiro nos mostra a Baixada em seu dia a dia e depois nos fala de uma Baixada que fica tomada pelo massacre. A sequência em que essa divisão aparece é relevante para atestar que a Baixada não se reduz à Baixada da chacina, não se reduz à violência a ela imputada pelas estatísticas. E estruturando essa divisão estão as diferentes vozes em suas materializações diversas: a voz em *off* na tela negra, vozes com rosto, vozes em *off* em telas brancas, a voz da mídia, enunciados sem voz que rasgam telas em branco, a legenda que atravessa a tela.

As imagens desenham a Baixada, ora em tomadas em plano aberto, ora em tomadas em plano médio e fechado. A sonoridade se alterna entre os sons que fazem parte da Baixada em seu cotidiano e os sons produzidos para comporem com as telas em branco.

A Baixada Fluminense fica ao
lado da cidade do Rio de Janeiro.

The *Baixada Fluminense* neighbors
the town of Rio de Janeiro.

We let go the past and fearfully
left for the *Baixada Fluminense*.



William Pereira dos Santos, 24



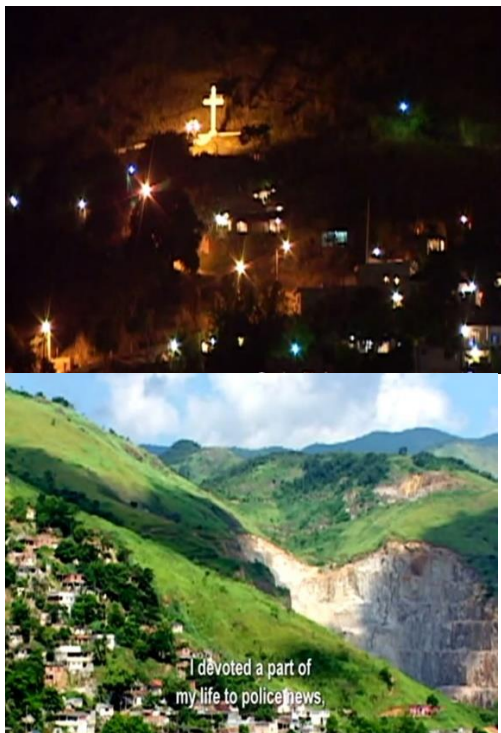


He wanted to
go to the Navy,





When I got there they
were already lying on the floor.



Esses elementos estruturantes do filme/documentário importam em sua multiplicidade e heterogeneidade para falar outra coisa ao falar diferente. O documentário quebra a homogeneidade lógica pela imbricação das materialidades significantes. Uma estruturação que aponta para a deriva ao contrapor diferentes composições.

Observamos que a apresentação da Baixada ao espectador se faz com entrevistas filmadas, vozes com rosto, imagens que mostram um pouco o lugar. Quando entra em cena a chacina o espectador é exposto ao jogo da visibilidade e da invisibilidade e as tomadas em plano aberto redimensionam a visão do lugar. O espectador vê a Baixada ao longe, em grandes avenidas, viadutos, cruzamentos. A sonoridade cotidiana fica (inter)calada por outros sons que acompanham os depoimentos em *off*.

Dando consequência ao jogo da visibilidade e da invisibilidade, é importante observar que a chacina não é mostrada. Temos os nomes

dos mortos e o testemunho de seus familiares, mas nenhum rosto ou imagem, nenhuma foto. Também a polícia fica invisibilizada, só aparecendo na figura do militar de alta patente que é entrevistado. A chacina fica contada, reconstituída em certos detalhes pela voz da mídia, que coloca em circulação a tragédia, e pelos relatos e testemunhos dos moradores e familiares. Vozes com rosto que personificam a Baixada, o cotidiano e o medo, e vozes em *off* que não se colam a identidades mas a testemunhos e desabafos. Vozes que ao falarem da chacina falam do ato de matar como parte da história da Baixada. Uma história de mortes e extermínios, numa deriva que fica naturalizada.

“Um grupo se aproveitou da situação. Vamos aqui matar pra fazer um trabalho. Já matavam normalmente, só que fizeram uma coisa em série que era pra chocar as pessoas.”

“Se pensou em matar e havia um plano, né.”

“Queimados chegou a ser, naquela época se comentava, o segundo município mais violento do mundo, a segunda cidade mais violenta do mundo. A primeira era Belford Roxo e também era vítima desse tipo de grupo de extermínio.”

“Essa foi uma chacina brutal. Em geral esses caras já vem matando há muito tempo no varejo, mata um hoje, dois amanhã, mas de repente eles resolveram matar no atacado, isso que chamou a atenção.”

“Agora esse negócio de policial fazendo um negócio desses não é correto. Isso aí cara, de grupo de extermínio é antigo. Isso não vai ter governo que acaba com isso não.”

“Se você tá numa briga com uma pessoa, na hora da raiva você vai, na hora da raiva você mata, depois você se arrepende. Agora você programar aquilo...”

“Já que a polícia em certa parte não cobra de ninguém, a gente cobra, a gente cobra com mais rigor do que eles, pode ter certeza disso. [...] Aqui tem a lei da morte pela própria galera. [...] Tem que pegar só vagabundo, só safado.”

A chacina, ao ser contada, vai derivando para ‘matança’ e o ato de matar toma a cena. A Baixada que sofre a violência do massacre fique também reafirmada como lugar de agressão e de violência. ‘Sofrer violência’ e ‘produzir violência’ são enunciados que ficam reafirmados numa indistinção que só permite ouvir o substantivo ‘violência’, que em sua equivocidade passa a sinonimizar Baixada, no esquecimento do que é violência e de quem produz a violência.

A equivocidade das formulações ‘a chacina’, ‘a baixada’, ‘a polícia’ se imbrica partilhando causas para a violência e consequências desta. O binômio violência/segurança, que se configura como evidência de uma formação discursiva sustentada pelas relações jurídico-capitalistas de direitos e deveres, fica reafirmado.

5. Fechando alguns pontos

Nesse espaço já estigmatizado no imaginário social que é a Baixada, a indistinção entre sofrer e produzir a violência, sustentada pelo jogo metafórico entre violência e matança, põe em evidência o ato de matar como uma característica do lugar, num processo que apaga a história. “A Baixada é violenta”. Um enunciado quase incontestado, que o documentário/filme *Atos dos Homens* vem colocar em movimento.

No batimento entre estrutura e acontecimento, procurei compreender os gestos de interpretação na relação com o modo da formulação, buscando mostrar na imbricação das diferentes materialidades significantes as regularidades que caracterizam o funcionamento discursivo da contradição que sustenta tantos equívocos em *Atos dos Homens*. Importante analisar os elementos estruturantes deste filme/documentário em sua multiplicidade e heterogeneidade. Como vimos, o jogo de composições produzido entre vozes, telas e sons imprime movimento aos sentidos na equivocidade das formulações ‘a Baixada’, ‘a polícia’, ‘o massacre’, ‘a violência’. Formulações que materializam a contradição do social pela “falha da estrutura na história” e que precisam ser demandadas em suas possibilidades parafrásticas para que o jogo metafórico se explicita.

Referências bibliográficas

GADET, F., HAK, T. (1990). *Por uma Análise Automática do Discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LAGAZZI, S. (2009). “O recorte significativo na memória”. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. & MITTMANN, S. (Orgs.). *O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009, pp.67-78.

ORLANDI, E. P. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.

_____. (2001). *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.

PÊCHEUX, M. (1990). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.

_____. (2011). Análise Sintática e Paráfrase Discursiva. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, pp.163-173.

ATOS DOS HOMENS. (2005). Direção de Kiko Goifman. Produção de Beto Tibiriça e Jurandir Müller. Programa de Fomento ao Cinema Paulista. Secretaria do Estado da Cultura. Governo do Estado de São Paulo. 2005.

Palavras-chave: violência, efeito metafórico, paráfrase

Key-words: violence, metaphorical effect, paraphrase

ARTICULAÇÃO E REESCRITURAÇÃO NA ENUNCIÇÃO DA IMAGEM: UMA ANÁLISE SEMÂNTICA EM A JANELA ABERTA

Eduardo Alves Rodrigues

Universidade do Vale do Sapucaí

Resumo: *Este trabalho apresenta uma análise enunciativo-discursiva do fotograma, em face do processo de significação do curta-metragem brasileiro "A janela aberta" (BARCINSKI, 2002). A análise dá visibilidade a efeitos de sentido produzidos em decorrência do modo como o(s) fotograma(s) integram enunciativamente a textualidade do curta e mostra que, por meio de procedimentos de articulação e reescrituração do fotograma no processo de montagem do curta, o sujeito ali representado enquanto protagonista do enredo é significado como sujeito a um processo de identificação que imobiliza seu percurso em torno de certa repetição de um mesmo sentido.*

Abstract: *This paper presents an enunciative-discursive analysis of the photogram, in face of the Brazilian short film "A janela aberta" (The Open Window) (Barcinski, 2002). The analysis gives visibility to effects of sense produced due to the way photograms integrate enunciatively the textuality of the short film, and shows that, through procedures of rewriting and articulation in the process of assembly of the film, the subject represented as leading role of the plot is meant as subjected to an identification process that immobilizes his pathway, making him turn around the repetition of the same sense.*

Introdução

Neste artigo¹, apresentamos uma análise do movimento da significação pela imagem, a partir de uma reflexão que construímos sobre a questão da significação na/da imagem fundamentada no quadro teórico-metodológico da Semântica do Acontecimento, tal como concebida por Guimarães (2005). Esta reflexão é afetada decisivamente por um diálogo com a Teoria do Discurso fundada

sobre o trabalho de Michel Pêcheux entre o fim da década de (19)60 e o início dos anos (19)80 na França². Nessa direção, pensamos o processo de constituição do sentido enquanto efeito como decorrente de um "processo sem sujeito nem fim(s)" (ALTHUSSER, 1978 [1973]). Ou seja, o lugar do sentido não está no sujeito que toma e é tomado pela linguagem para enunciar, significando-se e significando o mundo em que vive; tampouco corresponderia o sentido à expressão de uma relação de causa-consequência. Ao contrário, compreendemos o sentido como efeito de certo percurso da materialidade histórica que se atualiza sobre formas simbólicas significantes possíveis. Dizendo de outro modo, pensamos o sentido, com base em Pêcheux (1997b), como efeito da inscrição da materialidade simbólica significativa na história³.

Colocamo-nos num lugar de entremeio entre a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso (doravante AD), tomando-as como disciplinas pertinentes ao escopo da Semântica que estabelecem, cada uma a seu modo, dispositivos teórico-metodológicos de interpretação dos processos de constituição do(s) sentido(s)⁴. Nesta perspectiva, operamos com o fundamento de que a linguagem (em suas diferentes formas) não é transparente e sua relação com o real é histórica (cf. GUIMARÃES, 2005, p.5). Além disso, consideramos, em concordância com Guimarães (2005, p.7), que a análise das questões do sentido, produzido sobre a materialidade da linguagem, deve ocorrer enquanto estudo do acontecimento da realização e do funcionamento do dizer – da formulação, diremos. Ou seja, analisar um determinado fato de linguagem implica mostrar como a significação que aí acontece *reporta a, relaciona-se a, diz de* alguma coisa (GUIMARÃES, 2007, p.77).

É importante observarmos que ao estabelecer os fundamentos da Semântica do Acontecimento, a elaboração teórica de Guimarães diz respeito ao estudo do acontecimento do funcionamento da língua; portanto, o autor propõe categorias teórico-metodológicas que lhe permitam descrever o funcionamento de enunciados verbais: lugar decisivo, nos diz o autor, para a análise das questões do sentido. Neste trabalho, procuramos mobilizar parte das categorias estabelecidas por Guimarães, ampliando sua consideração sobre o funcionamento de enunciados não (exclusivamente) linguísticos. Admitimos, dessa

maneira, que a enunciação é injuntiva ao sujeito e pode acontecer sobre outros sistemas simbólicos significantes.

Mais especificamente, propomo-nos a analisar os efeitos de sentido produzidos a partir de enunciados que integram um texto cujo arranjo material coloca em relação o linguístico e outras formas de linguagem, como a imagem. O texto a que nos referimos é o curta-metragem brasileiro "A janela aberta" (BARCINSKI, 2002)⁵. Nossa análise detém-se sobre o acontecimento da significação no curta, de modo a compreender como enunciados constituídos sobre a materialidade imagético-visual significam o/no curta ao integrá-lo enunciativamente. Dessa maneira, operamos sobre o fundamento de que tais enunciados produzem efeitos sobre a significação do objeto simbólico "A janela aberta" à medida que se constituem como parte integrante da montagem desse objeto, em sua especificidade audiovisual, ali articulados por uma relação não segmental (cf. GUIMARÃES, 2005, p.26).

Ressaltamos que, tradicionalmente, o conceito de enunciado refere uma formulação linguística. De nosso ponto de vista, torna-se possível deslocar essa referência para pensarmos o enunciado enquanto formulação simbólica, constituída sobre determinada base material significativa, o que nos permite trabalhar o acontecimento da enunciação para além da palavra e/ou frase, sem, no entanto, fugirmos do escopo da textualidade e da historicidade relativa aos fatos de linguagem, como os diferentes objetos simbólicos que circulam socialmente. Assim, o enunciado pode referir "unidades" constitutivas de objetos que reconhecemos sob a forma de "quadros", "partituras", "esquetes", "filmes" etc. Seguindo esse raciocínio, podemos pensar o fotograma como um enunciado que integra determinado filme em sua textualidade.

Com efeito, para nós, a textualidade não refere exclusivamente o texto verbal. Também operamos como uma noção "alargada" de texto, na medida em que o termo "texto" pode referir qualquer produção simbólica que funciona socialmente sob efeito de limites que lhe impõem certa unidade, legibilidade, pertencimento a este ou àquele gênero, esta ou àquela modalidade, esta ou àquela função (mercadológica, educacional, lúdica, por exemplo) etc. Nessa direção, com base em trabalhos de Orlandi (sobretudo 2007a, 2007b, 2001 e 1995), concebemos certa "textualidade" (RODRIGUES, 2014, p.47)

não por uma sua relação exclusiva com o texto linguístico, mas pelo processo que impõe e imprime textura, espessura, materialidade, existência semântica a possíveis modos diversos de exposição e disposição do dizer, do gesto significativo, da descrição e narrativização – da discursivização-interpretação – dos fatos históricos, constituídos sob efeito da unidade, da linearidade, da autoria, da objetividade, enfim, sob os efeitos de início, fim, contorno(s) e limite(s) que determinam dimensionamentos e referencialidades para os objetos simbólicos socialmente produzidos. Estes, por sua vez, são tomados em suas possíveis bases significantes, não necessária ou exclusivamente linguísticas.

Ampliamos, assim, o escopo do enunciado enquanto unidade de análise, fazendo-o abranger também os (des)limites do fotograma, que forja, para nós, a unidade mínima de constituição de determinada sequência fílmica, base de montagem dos planos cênicos e conformação da película cinematográfica⁶. Em face, portanto, a determinada *montagem* (PÊCHEUX, 1999) fílmica, a forma material do fotograma é de domínio de um sistema simbólico híbrido, relativamente autônomo, dotado de uma ordem (leis internas) que lhe seja própria. Neste sistema, as formas significantes são constituídas de diversos e distintos caracteres correspondentes a linhas, traços, contornos, sombras, cores, perspectiva(s), efeitos sonoros, vozes etc. que reclamam sentido na história. É assim que, de nossa perspectiva, o enunciado pode aludir a arranjos de caracteres simbólicos não (exclusivamente) linguísticos.

Nossa proposta aqui – compreendendo a significação como relação entre sentidos determinada historicamente entre uma forma material de linguagem e outra(s), produzida em condições de produção específicas que nunca prescindem das condições de sua enunciação – é, em resumo, analisar a relação entre enunciados não linguísticos que constituem sequências fílmicas que integram o curta-metragem e, em decorrência, constituem necessariamente sua significação. No caso de "A janela aberta", o foco da análise recai sobre a construção enunciativa do sentido na relação entre formas imagético-visuais correspondentes a fotogramas que compõem a textualidade da

sequência fílmica. Oportunamente, para produzirmos uma compreensão do movimento dos sentidos na textualidade fílmica, consideramos também relações de sentido que se produzem entre formas imagético-visuais e formas linguísticas, ou seja, entre a enunciação de enunciados verbais e a enunciação de enunciados não-verbais (os fotogramas).

A seleção do curta-metragem "A janela aberta" como material de análise neste artigo deve-se ao fato de que, há alguns anos, temos privilegiado, em nossas análises de fatos de linguagem, a constituição de efeitos de sentido produzidos sobre bases materiais não exclusivamente linguísticas, sobretudo sobre bases em que o linguístico comparece relacionado a outras bases simbólicas significantes. Em nosso projeto de doutoramento, por exemplo, trabalhamos a questão do sentido a partir da análise de materialidades fílmicas que circulam socialmente sob diferentes designações – documentários, longas ou curtas-metragens, animações, filmes propagandísticos, vídeos amadores etc. Procuramos observar e analisar aí especificidades do jogo entre discursividades que se constituem sobre arranjos simbólicos híbridos, constituindo textos interpretáveis. Assim procedendo, buscamos compreender, sobretudo, o modo como as relações de sentido determinam e são determinadas por relações entre os processos de subjetivação e os processos de conformação (discursivização) de diferentes espacialidades face ao real do(s) espaço(s)⁷.

Este artigo, portanto, decorre de nossas inquietações e do investimento que elas demandam relativamente à busca de compreensão dos processos de significação pertinentes aos objetos simbólicos que circulam socialmente sobre bases materiais híbridas. Sendo assim, na primeira parte deste artigo, descrevemos e discutimos brevemente categorias teórico-metodológicas da Semântica do Acontecimento, aqui mobilizadas visando à construção do dispositivo analítico que conduziu a produção de certa compreensão acerca dos efeitos da historicidade sobre a significação do curta-texto "A janela aberta", a partir da interpretação de alguns dos enunciados que o integram. Na segunda parte, expomos o procedimento analítico e seus resultados. Por último, apresentamos nossas conclusões, discutindo os resultados da análise.

1. Delimitações e deslocamentos

A análise de "A janela aberta" que realizamos aqui pressupõe possível articular ao dispositivo teórico-metodológico da AD fundamentos e categorias de análise do funcionamento da forma linguística estabelecidos por Guimarães (2005) em uma *Semântica do Acontecimento* de caráter não referencialista. Partindo tanto da AD quanto da Semântica do Acontecimento, podemos trabalhar o sentido como efeito de funcionamento da forma material (linguística ou não) em sua inscrição na memória do dizer, perscrutando aí como a forma ressoa (se inscreve) (n)a (materialidade da) história. Sendo assim, julgamos possível tomar categorias analíticas estabelecidas pela Semântica do Acontecimento para descrever e interpretar o funcionamento de formas materiais simbólicas que compõem o arranjo de dado objeto simbólico, inclusive quando este objeto se nos apresenta sobre um arranjo não (exclusivamente) linguístico. E, a partir dessa análise semântica, perscrutar o processo de significação subsumido nesse funcionamento.

Com base em Guimarães (2005), tomamos a enunciação como acontecimento linguístico que produz enunciados. Aqui defendemos a possibilidade de pensarmos enunciados não linguísticos – arranjos de formas não linguísticas ordenados ou não em uma sequência específica – como resultado do acontecimento de linguagem que a enunciação, a nosso ver, também comportaria. Portanto, toda vez que a linguagem funciona tem-se um acontecimento. Tendo isso em conta, "saber o que significa uma forma é dizer como seu funcionamento é parte da constituição do sentido do enunciado" (GUIMARÃES, 2005, p. 7). Assim, na perspectiva da Semântica do Acontecimento, o enunciado é tomado como lugar de observação (unidade de análise) do sentido; e o acontecimento de linguagem se dá porque e somente porque ao funcionar a linguagem produz sentido(s).

Guimarães assevera ainda que uma forma é capaz de produzir sentido num enunciado ao funcionar de certo modo nesse enunciado, mas se e somente se este enunciado integra um determinado texto. É nessa medida, segundo o autor, que uma forma pode constituir o sentido de um texto (porque constitui, de um modo ou de outro, o sentido de um enunciado integrante desse mesmo texto). Em "Enunciação e história", Guimarães explicita esta relação textualmente:

[...] algo só é enunciado se relacionado a um conjunto de entidades de mesma natureza, outros enunciados. [...] não seria possível imaginar a existência de um enunciado único. Faz parte das condições de existência de um enunciado que existam outros. Assim seu caráter é necessariamente relacional. [...] é impossível pensar a linguagem, o sentido, fora de uma relação. Nada se mostra a si mesmo na linguagem. Algo sozinho nunca é linguagem. Algo só é linguagem com outros elementos e nas suas relações com o sujeito. Isto dá o caráter inescapavelmente histórico da linguagem (GUIMARÃES, 2008, p.74).

Na elaboração teórica da Semântica do Acontecimento, a enunciação, em seu acontecimento, é tratada como uma prática social de linguagem, o que, segundo nossa compreensão, abre espaço para a abordagem de enunciados não (exclusivamente) lingüísticos. Com efeito, pensar, com Guimarães, a significação de um dado enunciado em face de sua enunciação é observá-lo enquanto *forma significante em funcionamento*. Um enunciado *funciona*, por sua vez, na medida em que sua forma integra o acontecimento do dizer (o gesto da interpretação), e, em decorrência, integra determinada textualidade, constituindo e determinando os efeitos de sentido que o texto recorta na medida em que a forma material do enunciado atualiza certa historicidade ao integrar tal texto.

Para embasar sua teorização acerca do processo enunciativo concebido como um acontecimento de linguagem, Guimarães (2005) opera articulando os conceitos de língua (e também um conceito de linguagem enquanto prática social) e de sujeito (destuído de qualquer centralidade que lhe permita ser visto como origem daquilo que diz). Além disso, o autor opera com os conceitos de *temporalidade* e de *real*. A temporalidade é definida como o que decorre do processo de constituição da enunciação, à medida que se tem a língua (e/ou a linguagem) em funcionamento.

Portanto, ao mesmo tempo que produz o enunciado, o acontecimento da enunciação produz sua própria temporalidade⁸, isto é, um passado, um presente e uma futuridade em relação aos quais o enunciado é circunscrito e circunscreve o que ele enuncia. Ao pensar a temporalidade dessa maneira, Guimarães explicita como concebe a

relação entre um determinado dizer e o que, embora não esteja presente no enunciado, sustenta de alguma forma o que é dito: a relação constitutiva entre o dito e o não-dito; entre o que é dito e o dizível (interdiscurso); entre o que foi dito antes, em outro lugar e o que é encadeado e/ou arrajado sob a forma de enunciado. Explicita, enfim, a relação entre o enunciado e o que a enunciação recorta enquanto memória para produção de um enunciado legível.

A temporalidade, explica Guimarães (2005, p.12), se configura por um presente que, ao mesmo tempo, abre em si uma latência de futuro, (porque) recorta um passado como memorável. Dessa forma, esse presente se configura como um "espaço de convivibilidade de tempos": por um lado, a futuridade (latência de futuro), a possibilidade, instaurada pelo presente, de projetar um futuro para si, sem o qual o acontecimento de linguagem não significa. Essa projeção corresponde a e ao mesmo tempo instala a possibilidade de o enunciado ser interpretado. A futuridade, portanto, designa um depois incertonável e próprio ao dizer: o fato de ele ser, ao mesmo tempo, enunciado e interpretável. Por outro lado, convivendo com o futuro, o acontecimento da enunciação, ao temporalizar o enunciado pela instalação de um presente, instala também um passado, remetendo a certa memória de enunciações que é recortada pelo próprio acontecimento – "fragmentos do passado [...] representados [pelo sujeito] como o seu passado" (GUIMARÃES, 2005, p.15).

O real, por sua vez, é compreendido como isso a que o dizer se expõe ao falar dele. Nas palavras do autor (GUIMARÃES, 2005, p.11), "trata-se de uma materialidade histórica do real" que submete a enunciação a sua radicalidade: "não se enuncia enquanto ser físico, nem meramente no mundo físico. Enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico" (GUIMARÃES, 2005, p.11).

É a partir da concepção de acontecimento da enunciação que Guimarães estabelece o que seja *espaço de enunciação* e *cena enunciativa*, enquanto categorias de análise. Por espaço de enunciação, compreendemos ser o espaço político e regulado de disputa pelo simbólico⁹, logo, pelo dizer e pelo sentido. Trata-se de um espaço que configura a (e é configurado pela) relação entre línguas e as formas de linguagem, pelo modo como ali curculam os diferentes objetos simbólicos – não exclusivamente linguísticos – e sujeitos

(falantes, para usar o termo de Guimarães): "só há línguas porque há falantes e só há falantes porque há línguas", acrescenta o autor (GUIMARÃES, 2005, p.18).

Notadamente, o espaço de enunciação não pode se configurar impermeável à necessidade do sentido que é histórica e que pode demandar, na relação com os processos de subjetivação, por identificação do falante a certos sentidos e pelo modo como incide sobre ele o simbólico, formas materiais diversas do linguístico. No espaço de enunciação, um conjunto de sistematicidades, que refere tanto à língua quanto a outras formas de linguagem, é necessariamente reportado ao conjunto de falantes ali agenciados.

Por se tratar de um espaço político, o espaço de enunciação é marcado pela divisão, pela desigualdade, o que o define como um espaço heterogêneo, em que a língua – assim como a linguagem, em suas diferentes formas – apresenta-se dividida: "uma língua é dividida de tal modo que ela é uma e é diferente disso" (GUIMARÃES, 2005, p. 21). Essa divisão afeta e repercute no modo como o sujeito falante se relaciona com a língua e com as diferentes formas materiais simbólicas, e, por conseguinte, no modo como os falantes se relacionam entre si, pelo simbólico, marcando o modo como os sujeitos falante se identificam com os efeitos de sentidos que essa divisão produz no interior do espaço de enunciação.

Dessa maneira, o sujeito de um dizer formula seu dizer inscrevendo-o a um determinado espaço de enunciação. Essa inscrição determina para esse sujeito um modo específico de ser falante; um modo que é definido, ao mesmo tempo, pela maneira com que, ali, esse falante se relaciona com o simbólico e pela maneira com ele se relaciona com outros falantes. Assim, o sujeito do dizer constitui o funcionamento da forma simbólica¹⁰, sendo agenciado pela prática de linguagem que esse funcionamento institui face à história. Com efeito, a enunciação se realiza à medida que configura o acontecimento do funcionamento da linguagem circunscrito a determinado espaço de enunciação.

Em suma, o espaço de enunciação corresponde ao espaço em que a enunciação, ao mesmo tempo, agencia as diferentes formas simbólicas em funcionamentos específicos e agencia os sujeitos falantes em relações específicas com o simbólico e seu funcionamento e com outros sujeitos ali também agenciados. Esse agenciamento, na

perspectiva da Semântica do Acontecimento, é de caráter enunciativo e politicamente configurado.

É no espaço de enunciação que os sujeitos têm acesso à palavra, a formas materiais significantes, em regiões específicas designadas *cenas enunciativas* (GUIMARÃES, 2005, p.23 *et seq.*). Uma cena enunciativa constitui modos específicos de acesso tanto à palavra quanto à forma material significante, isto é, constitui o modo como se dá a distribuição dos lugares possíveis de enunciação no acontecimento do funcionamento histórico e social da linguagem. Esse acesso ocorre a partir das relações entre as *figuras da enunciação* e as formas simbólicas significantes (lingüística, imagética, sonora etc.).

As figuras da enunciação, por sua vez, correspondem aos lugares enunciativos constitutivos da cena enunciativa a partir dos quais é possível enunciar algo. Um desses três lugares é o do *Locutor (L)*, assumido como lugar daquele que enuncia (lugar representado como fonte do dizer). Um outro é o lugar do *locutor-x (l-x)*, correspondente ao lugar social de locutor (representado pela variável *x*). A partir desse lugar, o Locutor deixa de ser ele próprio e é constituído (predicado) como um lugar social autorizado a falar (locutor-professor, locutor-estudante, locutor-pai, locutor-diretor etc.), cumprindo um papel enunciativo. É nessa medida que, ainda segundo Guimarães, "o Locutor só pode falar enquanto predicado por um lugar social" (GUIMARÃES, 2005, p.24). Por fim, a terceira figura enunciativa corresponde ao lugar ocupado por enunciadores (*E_n*), que se apresentam sempre como a representação do desconhecimento dos lugares sociais por parte do locutor, o desconhecimento de que encontra-se agenciado por determinada cena enunciativa, forjando certa independência em relação à história e ao social. Os enunciadores, dessa maneira, são caracterizados por não saberem que falam em uma cena enunciativa, que falam de algum lugar; e se apresentam, ora como enunciator-individual (o que se diz é dito como acima do que todos dizem), ora como enunciator-genérico (o que se diz é dito como aquilo que todos dizem) e ora como enunciator-universal (o que se diz é dito como verdade sobre o mundo, submetido, portato, ao regime do verdadeiro e do falso)¹¹.

As figuras enunciativas correspondem, portanto, a certa divisão, certo desdobramento do sujeito falante, dado a injunção à interpretação

a que está sujeito. Quando essa divisão ocorre, ela coincide com a *tomada da palavra* (com a formulação de um gesto de interpretação) pelo sujeito, o que instala, ao mesmo tempo, uma cena enunciativa circunscrita ao acontecimento da enunciação. A configuração de cenas enunciativas no espaço de enunciação coloca esse espaço em funcionamento e é por esse funcionamento que o sujeito falante é agenciado a recorrer a dada forma simbólica para enunciar. Importante ressaltarmos ainda que, na perspectiva enunciativa trabalhada por Guimarães, essa divisão do sujeito falante, sob a forma da divisão do Locutor, que marca a configuração da cena enunciativa, constitui também a significação de dado enunciado e os efeitos de sentido aí produzidos.

Nesta perspectiva, para construir um procedimento de análise que examine como um determinado enunciado significa num texto, é preciso considerar (1) que o enunciado funciona por uma relação do locutor com aquilo que ele fala; (2) a relação do locutor com o acontecimento no qual ele fala o que fala; (3) a relação entre as formas simbólicas que constituem o enunciado enquanto resultado do acontecimento da enunciação. Na análise que apresentamos em seguida, deter-nos-emos a este último ponto (sem desconsiderar os demais).

1.1 Articulação e Reescrituração

Para Guimarães (2005), a relação entre formas linguísticas constitutivas de um enunciado que integra um texto é marcada por operações enunciativas. Lidamos com a hipótese de que o mesmo pode ocorrer quando consideramos relações entre as demais formas simbólicas significantes. Essas operações enunciativas descrevem o funcionamento entre formas no acontecimento da enunciação. Para o autor, essas operações se restringem basicamente a duas categorias: *operações de articulação e operações de reescrituração* (cf. GUIMARÃES, 2005, p. 27-28, *et seq.*).

A **operação de articulação** designa o procedimento pelo qual relações semânticas são estabelecidas em virtude do modo como as formas simbólicas¹² significam algo de sua contiguidade, ou seja, essas operações explicitam como as formas simbólicas significam o fato de integrarem um mesmo texto *em relação a* outras formas. Trata-se, portanto, de uma operação que estabelece uma relação entre

as formas em nível local, interno ao enunciado, sendo diretamente afetadas pela relação do sujeito falante com o que é por ele enunciado.

De acordo com o raciocínio de Guimarães¹³, podemos afirmar que as formas simbólicas – tomadas em sua estrutura e ordem – são tais que, se elas funcionam, o locutor, ao dizê-las, deixa marcado, de sua posição enunciativa, as relações que imagina haver entre (*atribui imaginariamente a*) elas. É nessa medida, esclarece Guimarães, que as formas simbólicas carregam a marca da relação do sujeito falante com o que ele diz.

Circunscritas ao acontecimento da enunciação, as operações de articulação constituem, em parte, o modo como as formas simbólicas, quando reportadas umas às outras, significam o texto de que fazem parte. Em síntese, as operações de articulação – ao estabelecerem uma relação de contiguidade entre formas simbólicas – apontam para sentidos relativos *ao modo como um dado enunciado integra um texto*; consequentemente, *sentidos que significam esse enunciado relativamente ao texto que ele integra* e, ainda, *como o enunciado significa o/no texto de que faz parte*.

A **operação de reescrituração**, por sua vez, pode ser compreendida como um processo de deriva de sentidos¹⁴ próprio à textualidade e que consiste em estabelecer relação entre formas simbólicas¹⁵ de modo que uma forma diz (*repete*) o que outra já disse. Isso só é possível na medida em que ambas as formas integram um mesmo texto. Nas palavras de Guimarães (2005, p.28), a reescrituração designa um conjunto de procedimentos de textualidade

pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. Assim a textualidade e o sentido das expressões se constitui pelo texto por esta reescrituração infinita da linguagem que se dá como finita pelo acontecimento (e sua temporalidade) em que se enuncia.

Assim é que o movimento, produzido enunciativamente, de redizer o que já foi dito produz efeito de sentido sobre a significação do texto, pois dizer de novo não é dizer a mesma coisa: no movimento de repetição do mesmo, a diferença advém como efeito. O movimento de redizer produz, assim, uma deriva para o sentido produzida na/pela relação de reescrituração entre duas formas integrantes de um mesmo

texto; ou seja, a reescrituração é um procedimento que projeta sentidos sobre aquilo que é dito de novo. Ao contrário da operação de articulação, que estabelece relação de contiguidade local, a reescrituração estabelece relação transitiva, simétrica e não-reflexiva entre elementos longínquos integrantes de um mesmo texto, atribuindo a esses elementos relação de transversalidade: a reescrituração faz com que um efeito de sentido seja produzido e atravesse o texto, a despeito de sua linearidade.

Essa possibilidade de um elemento do texto se reportar a outro, por reescrituração, é o que permite um termo integrar o sentido de (*ressoar em*) outro elemento, justamente porque esses termos são diferentes entre si, não são transparentes um em relação ao outro, não coincidem entre si. A reescrituração, dessa forma, é capaz de estabelecer um percurso de sentido(s) materializado no acontecimento da repetição. Essa possibilidade, realizada enunciativamente, faz irromper o real da linguagem, sua incompletude, em face da materialidade histórica. Aquilo que é dito novamente já constitui um outro acontecimento enunciativo, certa diferença em relação ao já-dito. É por essa produção de diferenças que o sentido permanece em movimento, registrando algo de seu percurso na história.

A reescrituração, dessa maneira, produz efeitos de sentido ao produzir uma diferença no acontecimento da enunciação. Dito de outro modo, a reescrituração designa uma operação de repetição que produz efeito (de sentido) diverso na relação entre formas materiais pertencentes a um mesmo texto; isto porque o que é repetido estabelece em relação ao repetível certa diferença, não-coincidência, o que marca certo movimento no acontecimento da enunciação. Citamos textualmente a descrição de Guimarães acerca desta operação:

a reescrituração é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento, o seu presente. A reescrituração é a pontuação constante de uma duração temporal daquilo que ocorre. E ao reescrever, ao fazer interpretar algo como diferente de si, este procedimento atribui (predica) algo ao reescriturado. E o que ele atribui? Aquilo que a própria reescrituração recorta como passado, como memorável (GUIMARÃES, 2005, p.28).

Com base no exposto, é possível compreendermos que a operação de reescrituração diz respeito à relação entre enunciados que integram um mesmo texto, enquanto que a de articulação diz respeito à relação de contiguidade entre enunciados e desta com os sujeitos falantes, sustentando o encadeamento (a linearização) do dizer. Todavia, essas duas operações¹⁶ são atribuídas ao que é enunciado pela própria operação de enunciação, ou seja, é o próprio acontecimento de enunciação que agencia essas operações, regulando assim, o que o sujeito diz e como ele pode dizer aquilo que diz.

Descritas as operações analíticas de articulação e reescrituração, apresentamos a seguir a análise que realizamos do curta "A janela aberta". Nosso objetivo foi explicitar o modo como certos arranjos constitutivos de sua materialidade imagético-visual funcionam à medida que integram o curta enquanto texto. Para isso, analisamos como as operações de articulação e reescrituração são agenciadas pelo acontecimento de sua enunciação, configurando espaço e cena enunciativa específicos e determinando a produção de certos efeitos de sentido relativamente à historicidade recortada pela materialidade do curta.

2. Análise

A análise do curta "A janela aberta" será realizada a partir de um recorte produzido sobre sua montagem material que apresenta, a nosso ver, um funcionamento enunciativo específico, sobre o qual discursos se reportam produzindo efeitos de sentido. Para o cinema, aliás, o processo de montagem do filme é de fundamental importância, pois define o modo de apresentação de uma determinada narrativa (roteiro) ao espectador (leitor), ou seja, define o modo de contar uma história, o que não cessa de afetar os efeitos de sentido que o filme enquanto texto produz.

No caso de "A janela aberta", a montagem representa, a nosso ver, um ponto que chama a atenção no âmbito de sua circulação junto ao público. O curta foi premiado algumas vezes ao longo dos anos de 2002 e 2003, em alguns festivais, com os prêmios de Melhor Curta no

Festival Internacional de Filmes de Chicago (2003), Melhor Montagem no Florianópolis Audiovisual MERCOSUL (2003) e Melhor Montagem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2002), por exemplo.

Antes de nos determos sobre o recorte analisado, lembramos que tomar o curta enquanto formulação significa dizer que o compreendemos como a realização de um possível para a relação entre sentido, sujeito e história, isto é, como atualização de memória(s). Nesta perspectiva, procuramos compreender como essa atualização se configura, ou seja, como se conforma certa filiação a uma rede de memória no texto materialmente híbrido do curta, por efeito do funcionamento das operações enunciativas de articulação e reescrituração relativo a enunciados imagético-visuais específicos integrantes deste texto.

2.1 O texto (curta-metragem) e seus enunciados



Fig. 1: Imagem congelada reproduzida do curta "A janela aberta" – obtida em 1min15seg.

Inicialmente, chamamos atenção para o sintagma nominal "a janela aberta", que não apenas cumpre a função designativa que lhe seria dada como natural, isto é, a de produzir a referência de um objeto no mundo (o curta-metragem), mas também, no caso do material em análise, a função de produzir a assinatura, o nome que confere ao

objeto simbólico o estatuto de poder integrar um arquivo – um arquivo cinematográfico, por exemplo. Além disso, esse sintagma recorta uma memória que significa um objeto (janela) e significa a predicação desse objeto (não se trata de uma janela qualquer, mas uma janela que se apresenta de modo específico, isto é, *aberta*).

Em segundo lugar, notamos que o enunciado linguístico *a janela aberta*, quando relacionado à imagem fotográfica da janela (parte do enunciado-fotograma imagético-visual que constitui a cena fílmica, conforme fig. 1 ao lado) produz um funcionamento específico ao modo como a constituição do(s) sentido(s) se dá no curta-metragem. A formulação *a janela aberta*, tomada como enunciado linguístico que integra o curta enquanto texto, intitulado-o, e a formulação imagético-visual da *janela aberta* compondo o enunciado não linguístico correspondente ao fotograma da figura 1, não apontam para um único ou mesmo objeto, mas para um significante que entra na ordem de uma dupla repetição – sonora e imagético-visual¹⁷ – que produz a irrupção de uma diferença: outra(s) *janela(s) aberta(s)* que se encadeiam, se substituem, sobrepondo-se, sucessivamente. O que também atualiza sua contraparte, ali presente em ausência, ou seja, *janela(s) fechada(s)*. E seus possíveis desdobramentos: *janela (não) / (ainda) / (jamais) / (sempre) aberta (?) / (.)* etc.

Este enunciado funciona, a nosso ver, como um significante que se desdobra, num primeiro momento, em caracteres de materialidades simbólicas distintas: (1) a verbal (sonora, oral), articulada na cadeia da fala que constitui a voz interior do personagem do curta, quem demonstra certa dúvida quanto a ter ou não fechado a janela da sala antes de dormir: "eu fechei a janela da sala. Eu tenho certeza que fechei. Eu lembro que quando eu fechei eu tava com uma camisa laranja. Eu lembro que eu nem tirei a camisa para dormir. Ah não! A laranja foi ontem. Hoje, quando eu fechei a janela, eu lembro que eu tava com uma camisa azul [...]". E (2) a imagético-visual, articulada numa sequência de fotogramas que se substituem na película fílmica. Num segundo momento, esse significante que se divide constitutivamente em dois planos – o linguístico e o não linguístico – é repetido de modo a produzir um efeito metonímico que torna presente algo ausente: a memória recalcada de um evento vivido, isto é, sentidos silenciados que significam um evento inicialmente aludido como desconhecido.

Isto é constatado à medida que é possível reconhecer que a narrativa do curta é apresentada ao espectador do fim para o começo; processo marcado pela substituição da linearidade pela sobreposição de quadros e falas que, ao retornarem, pela via da edição-montagem de certa repetição, instauram outros quadros e falas, que se revelam, na verdade, ampliações e extensões do primeiro plano cênico. E assim, sucessivamente, o encadeamento desses quadros e falas vão compondo as cenas que constituem o curta e fazem um dado aludido inicialmente como desconhecido (e/ou duvidoso) tornar-se conhecido. Noutras palavras, sucessivamente, os sentidos dessa história contada e mostrada vão sendo agenciados numa certa direção, discursivizando um evento vivido pelo sujeito ali representado sob a forma de um personagem fictício, atualizando e significando esse evento de modo específico.

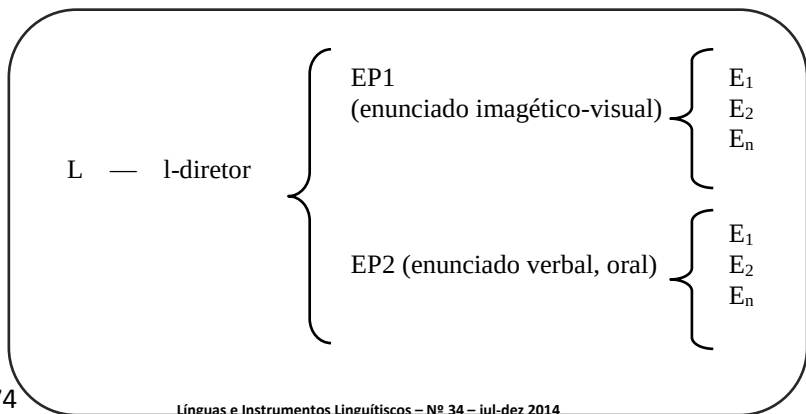
Dessa maneira, o enunciado linguístico *a janela aberta* – que intitula o curta-metragem e que, por isso, possui certa autonomia relativa ao texto correspondente ao curta em sua unidade forjada – é apresentada como o primeiro enunciado a encabeçar o encadeamento da narrativa textualizada no curta-metragem. Assim produzido pelo acontecimento da enunciação, isto é, enquanto forma material em funcionamento num dado dizer, este enunciado marca, efetivamente, a instauração de uma temporalidade para si e, por conseguinte, para toda a sequência fílmica. Ao se presentificar como enunciado-título, o enunciado *a janela aberta*, ao mesmo tempo, (1) torna presente um passado, uma memória de sentidos a partir da qual ele poderá, enquanto enunciado, integrar e, dessa forma, significar o texto-curta; (2) instaura uma futuridade para a sequência, projetando-a enquanto possibilidade de *vir a ser* um texto, possibilidade de constituição de um lugar para sua interpretação, ou seja, o espaço de sua enunciação.

Sendo assim, ao adquirir temporalidade no/pelo acontecimento de sua enunciação, o curta se configura enquanto cena enunciativa inscrita em um determinado espaço de enunciação. Espaço cujos contornos são definidos relativamente às linguagens, às tecnologias, às instituições, associações, corporações, empresas e negócios, aos sujeitos (espectadores, profissionais, artistas, críticos, estudiosos etc.), e aos processos e produtos concernentes ao domínio cinematográfico, isto é, ao funcionamento do cinema (e/ou da cinematografia) enquanto

espaço político regulador de certa disputa pelo simbólico, pelo direito de significar o real, conformar realidades.

Ao funcionar enquanto cena enunciativa, o curta se configura enquanto um espaço de *acesso ao dizer*, ou seja, um lugar de materialização de gestos de interpretação sobre o real, em que certos enunciados (e não outros) serão formulados, produzindo efeitos de significação. É possível delinear uma cena enunciativa recorrente que funciona ao longo do curta, a partir da seguinte relação entre figuras enunciativas: o Locutor (L), agenciado como fonte da enunciação do curta, desdobra-se em locutor-diretor (l-diretor e/ou roteirista), que funciona cumprindo um papel enunciativo ao enunciar do lugar social a partir do qual o Locutor é representado como autorizado a falar de certo modo – ao modo, no caso, de um diretor (cineasta e/ou roteirista¹⁸) cinematográfico. O locutor-diretor, por sua vez, se desdobra num jogo complexo de enunciadores que está genericamente representado por EP1 e EP2, no esquema de figuras enunciativas em funcionamento no curta, conforme dispomos a seguir.

EP (enunciador personagem), neste caso, responsabiliza-se, na representação de sujeito falante sob a forma do personagem protagonista do curta, por um dizer que é (1) formulado sobre a materialidade imagético-visual (EP1) que compõe os fotogramas constitutivos do curta, funcionando como imagens encadeadas destinadas a recompor a lembrança do personagem acerca de um determinado evento por ele vivido e esquecido, mas que precisa ser rememorado; (2) formulado sobre materialidade verbal oral (EP2), funcionando como um *pensamento em voz alta* que narra, da suposta perspectiva do personagem, o processo de rememoração desse evento.



A partir deste esquema, é possível visualizar o modo como os lugares possíveis de enunciação são distribuídos na textualidade fílmica, considerando sua produção circunscrita a determinado espaço de enunciação em que o diretor (e/ou roteirista) aparece ocupando uma posição de interpretação em relação de dominância, que orienta o jogo (conflito) enunciativo entre as posições dos enunciadores (pois, de sua posição, é o diretor/roteirista quem determina o que e como o filme contará/mostrará sua narrativa, o que e como os atores interpretarão seus dizeres, e como o filme será montado e/ou editado).

Nessa direção, EP1 e EP2 materializam certa disputa pelo simbólico: ora mostram-se em acordo, ora em posições antagônicas e diversas, ora se contradizem, denunciando um complexo processo de filiação a sentidos por parte do personagem protagonista representado ali como o lugar de que falam esses enunciadores (numa relação necessariamente sobredeterminada por *I*). Ademais, essas mesmas posições (EP1 e EP2) desdobram-se também em outros lugares de enunciadores ($E_1, E_2, \dots E_n$), que representam os dizeres formulados a partir, de um lado, da materialidade imagético-visual, e, de outro, da materialidade verbal.

Vale ressaltarmos que, ao ocupar o lugar de *I*-diretor (e/ou roteirista cinematográfico), o Locutor constitui o acontecimento enunciativo sendo agenciado por condições de enunciação afetadas por recursos tecnológicos que marcam o modo de ali funcionarem as operações de articulação e reescrituração dos enunciados – sobretudo os não linguísticos – no texto do curta. Desse lugar, e de posse dos recursos disponíveis em uma *ilha de edição* e em *câmera filmadoras e fotográficas*, o locutor-diretor corta, funde, sobrepõe, lineariza, (re)masteriza, ilumina, obscurece, aumenta, amplia, (des)focaliza, (des)enquadra imagens, perspectivas, falas, efeitos sonoros etc. Esses procedimentos afetam e constituem o acontecimento enunciativo no âmbito da produção de enunciados imagético-visuais. Afetam e constituem também o gesto de interpretação pelo qual *L* se responsabiliza e que se materializa no acontecimento enunciativo correspondente à textualidade do curta. Consequentemente, afetam e constituem, também, os efeitos de sentidos que esses enunciados produzem ao integrarem o texto cinematográfico.

Ao assistir ao curta-metragem "A janela aberta", o espectador, aparentemente, por força dos efeitos de sentido ali produzidos

enunciativa e discursivamente, parece estar diante do relato da história de "um homem que tenta se lembrar se fechou uma janela, na tentativa de mostrar a jornada de um simples fato em uma mente turbulenta", como nos descreve uma das sinopses que circulou por ocasião do processo de distribuição e exibição do curta-metragem. Daí a cena enunciativa, organizada como acima mostrado, distribuir, a partir de l-diretor, enunciadores que produzem enunciados que significam o esquecimento; enunciadores que enunciam o que é rememorado; enunciadores que enunciam como o que se quer lembrado é rememorado; enunciadores que enunciam a dúvida, a incerteza relativa ao que é lembrado e/ou esquecido etc. Neste jogo entre enunciadores e enunciados, o equívoco é significado, a divisão do sentido é exposta; e, assim, *o que é afirmado sobre o evento vivido é também negado, o que parece ter sido assim pode não tê-lo sido* etc.

Com isso, o enunciado-título integra o curta de modo a produzir um lugar de deriva para o(s) sentido(s) que podem significá-lo. O preenchimento dessa deriva se dá, para o espectador, à medida que a história é contada, ou seja, à medida que as cenas (arranjos entre diferentes formas materiais) vão sendo encadeadas, marcando assim, uma direção para os sentidos ali produzidos enquanto efeitos das discursividades que significam o arranjo/a montagem material do curta.

2.2 Funcionamento de enunciados imagético-visuais, o enunciado-fotograma

A partir da análise de sequências enunciativas, constituídas pelo encadeamento de arranjos materiais não linguísticos, isto é, de enunciados imagético-visuais, pretendemos mostrar como as operações de articulação e reescrituração funcionam nesse jogo entre posições enunciativas estabelecido pela configuração da complexa cena enunciativa agenciada pelo acontecimento de enunciação "A janela aberta", conforme descrevemos anteriormente.

No plano imagético-visual, que é um dos planos constitutivos da enunciação do curta-metragem¹⁹, reconhecemos um paralelismo parafrástico recursivo cujo funcionamento é semelhante ao que se dá no plano verbal oral (não trabalhado neste texto). No plano imagético-visual, os fotogramas que constituem as cenas postas em sucessão produzem o efeito de unidade para o modo fragmentado com que a

narrativa fílmica é apresentada, restringindo a dispersão de sentidos a certa direção.

Os fotogramas se sobrepõem marcando certo movimento centrífugo (expansivo), cujo centro parece se localizar no quarto do sujeito ali representado como personagem (mais especificamente o lugar em que sua cama ocupa dentro do quarto); centro a partir do qual outros cômodos da casa em que ele mora vão sendo configurados e mostrados, constituindo a casa enquanto um todo reconhecível em sua representação: cenário privilegiado no curta, em que a narrativa produz efeitos de sentido ao se textualizar.

Desse modo, o centro localizado no quarto do personagem é um elemento imagético-visual constitutivo da montagem do fotograma, aqui tomado enquanto enunciado, que é repetido ao longo do curta por operações de reescrituração e que, quando reescrito em outros enunciados (fotogramas) – (re)arranjos da materialidade imagético-visual – integrantes do curta, significa uma diferença, o que marca um movimento específico no processo de rememoração do evento supostamente vivido pelo personagem. Esse movimento, em geral, marca certo redirecionamento dos sentidos que (res)significam e conformam esse evento que se quer lembrado. Marca, ao mesmo tempo, a lida do sujeito personagem com os equívocos produzidos pelo ato de lembrar-se de algo por ele experienciado.

A sobreposição de fotogramas decorre do movimento de (re)abertura e (re)enquadramento operado a partir de uma lente cinematográfica que delineia o cenário, em que o sujeito ali representado é circunscrito a uma condição psíquica específica – condição esta que também funciona como lugar determinante para a constituição das condições de produção dos efeitos de sentido sobre a materialidade fílmica do curta. Nessa direção, essa sobreposição de fotogramas pode ser indiciada pelas sequências enunciativas aqui analisadas, como as sequências SE1 e SE2, dispostas nas figuras 2 e 3. Essas sequências são constituídas pelo funcionamento de uma base material imagético-visual e mostram-significam uma estrutura cenográfica que é repetida recursivamente ao longo de todo o curta-metragem, qual seja: CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA (*cf.* figuras 2 e 3).

Essa estrutura funciona a partir de enunciados (fotogramas) que, por repetição, compõe cadeias de fotogramas que se reescrevem por

substituição, estabelecendo no *continuum* do curta-metragem, a possibilidade de movimentos de avanço e de retorno, tendo como ponto de partida um evento localizado num passado difuso que precisa ser presentificado pela via de um esforço de lembrança operado pelo personagem ali representado.

Ao se reescreverem, as cadeias de fotogramas, assim constituídas pelo efeito do processo de montagem, representadas nas sequências SE1 e SE2, por exemplo, significam o curta ao fazerem ressoar um jogo contraditório entre sentidos que são ali recortados/atualizados. Ao mesmo tempo, os enunciados-fotogramas que conformam a espacialidade cenográfica no curta – CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA – circunscrevem o personagem e o evento por ele vivido e esquecido, produzindo, assim, um lugar de deriva que estabelece um redirecionamento ao movimento de sentidos que significam, a um só tempo, o evento vivido e esquecido pelo personagem e o modo como se dá sua rememoração.

Quando comparadas as sequências enunciativas 1 e 2, essa deriva marca a produção de uma diferença constituindo a repetição daquele enunciado. Essa diferença é significada por um efeito de sentido produzido sobre o funcionamento de um elemento simbólico que é constitutivo do arranjo material em funcionamento no texto. Esse elemento corresponde à cor da camisa vestida pelo personagem: em SE1, a camisa é de cor laranja, ao passo que, em SE2, sua cor é azul. Essa reescrituração por substituição²⁰ do caractere "cor" ("pigmento"), nas duas sequências enunciativas SE3 e SE4 dispostas a seguir, ao funcionar no acontecimento de enunciação que produz ambas as sequências como enunciados integrantes do mesmo texto (curta-metragem), significa aí o efeito de equivocidade associado ao processo de rememoração no qual o personagem encontra-se enredado (agenciado).



Fig. 2: Sequência enunciativa SE1, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 52seg, 1min11seg, 1min16seg e 1min22seg.

Fig. 3: Sequência enunciativa SE2, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 1min32seg, 1min45seg, 1min51seg e 1min58seg.

A construção deste efeito de equivocidade também ocorre no plano linguístico da narrativa, o que pode ser constatado a partir da

sequência enunciativa SE3, que comporta o enunciado exclamativo "**Ah não!**", interjeição que funciona ali significando o reconhecimento do equívoco por parte do personagem em relação ao modo como se dá a narrativa que reproduz a lembrança do evento de que ele quer se lembrar – ou se esquecer!

Nessa medida é que é possível afirmar que o sentido do curta-metragem é produzido à medida que, quando em funcionamento, as formas materiais imagético-visuais e as formas materiais linguísticas se reportam entre si e se reportam umas às outras. É nessa medida, portanto, que dizemos ser o sentido produzido enquanto efeito de certa "relação a", pelo modo como uma forma simbólica significante funciona reportando-se a outra forma simbólica significante (ambas não necessariamente pertencentes a um mesmo sistema simbólico), ao mesmo tempo em que esse funcionamento é inscrito materialmente na história.

Nesse jogo, operado enunciativamente, à medida que as formas materiais encontram-se em funcionamento, os sentidos recortados pelos caracteres imagéticos e visuais de um dado enunciado-fotograma denegam, isto é, opõem-se aos sentidos recortados pelos caracteres em arranjo em outro fotograma que lhe é subsequente. Esse jogo significa (por simulação) o estado de incerteza e hesitação do sujeito ali representado em relação ao evento que ele supostamente procura recuperar como sendo aquele de fato por ele vivenciado. A figura 4 apresenta a sequência enunciativa 4 (SE4), reproduzindo uma cadeia de fotogramas e o jogo entre eles. Nesta sequência, é possível reconhecer esse movimento de retorno, ao longo do filme, ao cenário nuclear (cama/quarto), que funciona como índice a partir do qual a memória do personagem pode ser recuperada (ou seja, o evento pode ser discursivizado), na relação possível de ser estabelecida entre esse cenário e os demais, à medida que elementos dessa relação podem significar a experiência (o evento) a ser rememorada.

Nesta sequência (SE4), é possível reconhecer o enunciado imagético-visual *personagem deitado em sua cama localizada em seu quarto* sendo reescrito (repetido) ao longo da cadeia de fotogramas que compõe a sequência fílmica SE4, o que é recorrente ao longo de outras sequências do curta como um todo. Essa montagem, repetida sequencialmente no plano cênico integra a textualidade imagético-

visual do curta. É a partir dessa montagem que o processo de reescrituração encontra seu marco, operando por expansão.

Ou seja, ao reescrever esse enunciado que significa o cenário nuclear – metaforicamente representado como um ponto de partida sobre o qual tornar-se-ia possível para o personagem lembrar-se se fechara ou não a janela, para, então, poder dormir – da narrativa, projeta-se a possibilidade de expandir este já-dito que se repete, mas que é articulado a outros dizeres, outros enunciados, outros fotogramas. Assim, por reescrituração deste enunciado nuclear *personagem-cama-quarto*, a enunciação se abre para a conformação, por expansão, de outros enunciados, o que produz, em decorrência, a (re)configuração do espaço cênico a que o personagem se vê circunscrito: o espectador acompanha assim a relação recorrente entre os enunciados imagético-visuais *personagem-cama-quarto*, *personagem-quarto-casa*, *personagem-corredor-casa* etc. Dessa maneira, a casa passa a ser significada como o ambiente, o cenário em que o evento esquecido se deu (enquanto o quarto é significado como o lugar em que sua lembrança se refugia). E a medida em que os enunciados-fotogramas vão se reescrevendo, algo do que supostamente fora esquecido vai sendo lembrado, exibido, significado em tela.

Ao longo do curta, essa reescrituração por expansão joga com a reescrituração por condensação. O enunciado imagético-visual *personagem-cama-quarto* é expandido, para, imediatamente ser condensado novamente, retornando a sua conformação nuclear, a partir da qual outras expansões se realizam. Esse batimento entre operações de reescrituração por expansão e condensação metaforiza o batimento entre o lembrar(-se) e o esquecer(-se), significando, ao mesmo tempo, a dúvida, a incerteza do personagem, ao trazer para a relação de sentidos outras memórias recortadas a partir de outras sequências fílmicas encadeadas no suporte da película fílmica. Esse batimento pode ser reconhecido na sequência enunciativa 5 (SE5), apresentada na figura 5. SE5 é iniciada e finalizada com fotogramas que significam esse núcleo *personagem-cama-quarto*. O retorno a esse núcleo se dá por processo de expansão – conforme mostra o encadeamento entre os enunciados-fotogramas 2-5.

Sequência enunciativa 3:

1. **Eu fechei** a janela da sala
2. Eu tenho certeza que **fechei**.
3. Eu lembro que, quando **eu fechei**, eu tava com uma camisa laranja.
4. Eu lembro que eu nem tirei a camisa para dormir.
5. **Ah não! A laranja foi ontem.**
6. Hoje, quando **eu fechei** a janela, eu lembro que eu tava com uma camisa azul.

(destaques nossos)

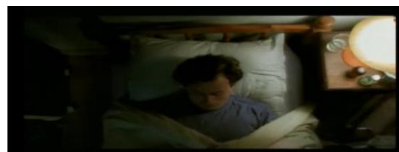


Fig. 4: Sequência enunciativa SE4, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 41seg, 1min38seg, 2min53seg, 6min21seg e 7min33seg (última(o) cena/fotograma do filme).

Essas operações de reescrituração, como já visto, permitem a significação de outro(s) sentido(s), pela repetição de um sentido já posto, já conhecido. Elas se dão, no entanto, insistentemente ao longo da montagem que determina o encadeamento dos planos cênicos constitutivos do curta, pela operação de articulação que estabelece uma relação de contiguidade entre os enunciados-fotogramas e as sequências de enunciados constitutivas de tais planos.



Fig. 5: Sequência enunciativa SE5, composta de imagens congeladas reproduzidas do curta "A janela aberta" – obtidas, respectivamente, em 2min07seg, 2min21seg, 2min36seg, 2min43seg, 2min49seg e 2min53seg.

Assim articulados, em contiguidade, esses enunciados sustentam a significação do equívoco para o personagem, no que se refere ao evento a ser por ele lembrado. Significam, assim, o próprio descentramento do sujeito do discurso ali representado, diante do fato de que, por um lado, não encontra em si mesmo o(s) sentido(s) que busca para atribuir sentido a si mesmo e/ou ao seu entorno (sua vivência); por outro lado, de que o sentido não se fixa, ao contrário, ele é sempre efeito de sentido produzido na relação com outros sentidos.

O lugar de disposição dessa relação é a cadeia significante, linguística e/ou imagético-visual, em que o jogo entre enunciados-fotogramas e/ou entre enunciados verbais orais se desdobra. Por exemplo: no encadeamento de enunciados-fotogramas, podemos pensar o deslizamento das relações de sentido entre os fotogramas que enquadram o espaço cenográfico em torno dos cômodos da casa do personagem: CAMA/QUARTO – CORREDOR/CASA – SALA – CORREDOR/JANELA – JANELA etc. No encadeamento de enunciados linguísticos, reescrevem-se por substituição, por exemplo, *camisa laranja*, *camisa para dormir*, *camisa azul* etc.

No plano da enunciação imagético-visual, à sequência parafrástica comum (CAMA/QUARTO – CORREDOR – SALA – CORREDOR/JANELA), outros elementos do cenário são articulados: banheiro, cozinha, por exemplo, com maior ou menor detalhamento; assim como a camisa vestida pelo personagem, que se divide e se distingue em outras camisas pela mudança de cor, embora preserve sempre a mesma estrutura (modelagem, comprimento etc.). É nesses lugares, no sentido possível que aí se atualiza, que o evento narrado é situado e a partir de onde ele demanda significação. *O que afinal ocorreu? O que incomoda o sujeito? O que ele esquece? O que ele busca lembrar?*

A repetição desses elementos aparece reestruturando cenários que se constituem em desdobramentos (ampliações) do cenário nuclear da configuração imagético-visual própria à narrativa de "A janela aberta": a cama-quarto do personagem. Essa reestruturação é fundamentalmente produzida a partir do movimento de câmera-lente-perspectiva-angulação: trabalho a partir do qual parece haver pretensão de se conseguir recuperar o cenário primordial que circunstanciará o evento vivido recalcado. Esses enunciados-

fotogramas assim organizados e ordenados agenciam memórias, ou seja, recortam certos efeitos de sentido em detrimento de outros.

Esse procedimento, a nosso ver, produz efeitos metafóricos que enredam o sujeito ali representado, ou seja, instalam processos de identificação entre o sujeito em relação a certos efeitos de sentido e não outros. Enredado por esses efeitos, o sujeito parece capaz de ir rememorando e reconhecendo(-se), de forma fragmentária e dispersa, (em) cenas, isto é, situações e/ou eventos que passam a fazer algum sentido na relação significante que determina seu próprio movimento enquanto sujeito. Ao produzir essas metáforas de um cotidiano possível, supostamente já vivido por ele, e por isso disperso, sentidos vão se constituindo em percursos pela atualização fragmentária de um memorável.

Para o sujeito falante representado em "A janela aberta", com base na sequência enunciativa 6 (SE6), transcrita mais adiante, podemos aventar que uma sequência de eventos produz uma espécie de surto no personagem, que passa a se ver temporariamente "perdido" na cadeia significante a partir da qual ele poderia reconhecer sentidos que pudessem estabilizar o espaço de enunciação que o agencia – estabilizar seu universo lógico semântico.

A leitura da SE6 revela que o fato de ter aparecido uma infiltração em uma das paredes da casa obriga o personagem a solicitar a presença de um encanador – o "homem da obra". Este evento passa a produzir efeito sobre os sentidos que significam o cotidiano do protagonista, obrigando-o a deslocar, de alguma forma, o modo "obsessivo" com que ele experiencia e significa seu dia a dia.

Sequência enunciativa 6 (SE6):

Ah, não. Isso foi quando eu vi a infiltração na parede.

Foi antes do homem da obra chegar.

— **Oi. Eu sou o homem da obra.**

Quando eu fui fechar a janela,

eu lembro que eu andei no tapete.

Na quinta, eu comecei com o pé direito.

Na sexta, andei na borda.

No sábado, um pé atrás do outro.

No domingo, nas figuras do meio.

Na segunda eu andei em ziguezague.

Na terça, alternando os pés.
Ontem, eu tava com pé machucado.

Hoje não tinha tapete.

Quando eu fui fechar a janela, prá me lembrar,
eu guardei as minhas coisas na estante.

Na sexta, eu botei os pregos.

No sábado, os lápis.

No domingo, as velas.

Na segunda, bife.

Ontem, band-aid.

Hoje ele tirou a estante.

[...]

Ontem, ele quis um sanduíche:

— **Cê qué um sanduíche?**

Hoje eu cortei o dedo

Filho da puta!

Essa semana... não teve tapete

Essa semana...

Não teve estante.

Essa semana, ele comeu um sanduíche.

Essa semana, ele quebrou a parede.

Essa semana, ele tirou a estante.

[...]

Essa semana ele quebrou o vidro do quadro.

[...]

Chutei a almofada.

Quebrei a parede.

Entortei a faca.

[...]

Eu fechei a janela!!!

Tenho certeza!!!

Foi logo depois que eu vi o morto no armário!!!

Caralho!!!

Tem um homem morto no armário!

Caralho!!!

Tem um homem morto dentro armário!

Ah, não! Isso daí foi ontem!

(destaques nossos)



Fig. 6: Fragmento da sequência enunciativa 7 (SE7), constituída de imagens congeladas, obtidas, em 3min36seg, 3min58seg e 4min03seg, respectivamente.

O sentido "obsessivo"/"obsessão" é produzido pelo efeito de pré-construído – *o sujeito ali representado é metódico, é obsessivo* – e pelo efeito de sustentação que funciona corroborando um saber segundo o qual *aquele que é excessivamente metódico é obsessivo; ser metódico pode indiciar um sintoma obsessivo*. Este efeito de sentido – a partir do qual, naquela situação específica, a obsessão é significada ideologicamente enquanto evidência – é produzido discursivamente tanto sobre a materialidade linguística de SE6, quanto sobre a materialidade imagético-visual correspondente à sequência fílmica disposta entre 3min33seg e 4min12seg, representada em SE7 (cf. figura 6). Ambas as sequências – SE6 e SE7 – são assim postas em funcionamento pelo acontecimento da enunciação que as enuncia.

Na figura 6 (SE7), enuncia-se, pelo processo de reescrituração, o gesto de *andar sobre o tapete*, que se repete de forma metódica (*obsessiva*) ao longo dos dias da semana, sendo que em cada dia tal

gesto se materializa de um modo diferente, conforme SE6: "na quinta, eu comecei com o pé direito. Na sexta, andei na borda. No sábado, um pé atrás do outro. No domingo, nas figuras do meio. Na segunda eu andei em ziguezague [...]" . A reescrituração entre os enunciados-fotogramas em SE7 se dá por repetição do enunciado imagético-visual que enquadra o tapete sobre o piso da sala, e por substituição, quando observamos o movimento corporal que o personagem executa para caminhar sobre o tapete, um movimento diferente, como vimos, em cada dia da semana.

Dispostos em uma relação de contiguidade, constituindo base material que sustenta a montagem discursiva do curta, os enunciados-fotogramas e os enunciados linguísticos encontram-se relacionados e integram a textualidade do curta por meio de operações de reescrituração e articulação. Ao funcionarem como vimos descrevendo, constituem a significação do caráter "obsessivo" do personagem protagonista.

É esse caráter obsessivo, mais tarde na narrativa, que parece "justificar" o fato de haver um homem morto no armário. Ao acompanharmos a narrativa fílmica, é possível compreendermos que a presença do encanador se faz de tal forma perturbadora para aquele sujeito – uma vez que pôs em suspenso certos sentidos que normalmente significavam o seu cotidiano – que ele chega a assassinar o encanador: "foi logo depois que eu vi o morto no armário!!! / Caralho!!! / Tem um homem morto no armário!" (cf. SE6).

Com efeito, o acontecimento enunciativo que agencia a conformação da textualidade do curta estrutura, para o sujeito ali representado, uma relação metafórica entre *a janela aberta* – que significa, a nosso ver, certa desordem, isto é, furo na ordem de seu ritual cotidiano – e o que há dentro do armário – que significa o ruído de certo memorável que ali ressoa perturbando a estabilidade daquele suposto universo semanticamente estabilizado. Compreendemos, desse modo, que "a janela aberta" funciona como marca enunciativa que faz significar a fenda a partir da qual traços significativos de tal evento podem retornar, provocando certo ruído em relação às redes de sentido que normalmente significam e estabilizam semanticamente o cotidiano daquele personagem.

Seguindo esse raciocínio, o enunciado-fotograma *janela aberta* significa o ponto de vazão a certo trânsito de sentidos, de atualização de certo memorável, pela reescrituração do efeito decorrente da necessidade de enunciar – atribuir sentido – ao evento ocorrido e aparentemente esquecido, isto é, à contingência do real que ali se impõe ("tem um homem morto no armário!"). O enunciado-fotograma *janela aberta* se constitui, dessa maneira, como possibilidade de vazão aos sentidos recalcados, represados, lugar de trabalho de uma memória em torno de um projeto de significação (de si e do que já fora vivido, em última instância, do cotidiano), ou seja, estrutura certa condição material para o retorno de determinados sentidos que possam sustentar a produção de alguma diferença: diferença que é fundamental para o estabelecimento do movimento de constituição dos sujeitos.

Ou seja, o sujeito ali figurado enquanto personagem da narrativa fílmica é significado no intervalo em que o não-sentido atravessa o sentido; é posto face ao jogo contraditório de formas significantes que não lhe oferecem um lugar de ancoragem, mas um lugar possível de constituição de identificações: à medida que os enunciados-fotogramas e os enunciados orais vão se sobrepondo, esquadrinha-se o movimento de identificação do sujeito ali representado com a memória recalcada que retorna, com o evento inicialmente desconhecido pelo espectador, ao qual, de algum modo e por alguma razão, o personagem se mantém resistente.

É nesse processo de permanente atualização de uma presença-ausente (e vice-versa), em que uma memória recalcada retorna pela atualização do acontecimento da enunciação a cada formulação de um fotograma que passa a integrar a montagem do curta-metragem, que o sujeito vai se significando e significando o evento que aparentemente lhe parece escapar. É nesse jogo que ele vai se reconhecendo paulatinamente. É nesse jogo que seu corpo e o corpo do sentido se atravessam reclamando e fazendo sentido na história²¹.

Ali no curta, todavia, o movimento de subjetivação – ali representado pelo agenciamento da figura enunciativa alocada relativamente à cena enunciativa que lhe permite determinada enunciação – é marcado por certa circularidade, isto é, pelo fato de aquele sujeito parece não sair do lugar (estando emperrado em certa região de sentidos). Noutras palavras, o cotidiano do personagem é

significado como uma repetição metódica dos eventos que lhe constituem o dia, a semana, o mês. Assim, aquele personagem, já destituído de um nome, de identidade, parece funcionar fora da história: para ele o outro possível – a diferença, o deslocamento – parece barrado (ou, quando irrompe, é *eliminado, estancado, assassinado, rechaçado*).

Por outro lado, é a partir do acontecimento da enunciação que a narrativa textualizada no curta-metragem "A janela aberta" ganha legibilidade, na medida em que a deriva vai se instalando no movimento entre reescrituração e articulação, em que o enunciado-fotograma inicial se projeta sobre a extensão do curta, desdobrando-se em enunciados-fotogramas outros que se reportam ao enunciado inicial, produzindo, dessa maneira, o deslizamento necessário à conformação do enredo que se pretende ali narrado e exibido em tela. Assim, a narrativa de "A janela aberta" vai sendo conhecida à medida que é enunciada, quadro a quadro, tornando-se legível, interpretável ao expor filiações a certas redes de memória, a certas evidências, em busca de sua unicidade.

É também nesse movimento do acontecimento enunciativo, que a memória do evento ocorrido, porém esquecido pelo personagem, vai se reestruturando, historicizando-se pelos procedimentos de articulação e reescrituração, à medida que os enunciados-fotogramas e os enunciados linguísticos são postos em relação e vão se substituindo ao longo da montagem encadeada na linearidade da película fílmica. Até o instante em que o personagem enuncia: "foi logo depois que eu vi o morto no armário!!! Caralho!!! Tem um homem morto no armário!". Neste instante, o espectador toma conhecimento de que sentidos são indiciados pela insistente formulação da "janela aberta". Para, em seguida, ver significada a circularidade que enreda aquele personagem: "Ah, não! Isso daí foi ontem!". Triunfo da evidência de certo sentido de imutabilidade que captura o sujeito ali representado, fazendo lhe parecer natural que a (sua) existência se reduza à mera repetição de um único/mesmo sentido.

Ao assistir o curta-metragem, é possível identificarmos esse jogo entre o mesmo e o diferente, ou seja, a instauração da diferença pela/na repetição do mesmo, pelo menos nos dois planos de composição do curta definidos respectivamente pelo verbal e pelo imagético-visual. Essa diferença se instala porque a repetição é não-

coincidente em si mesma, no movimento de retorno que a torna presente novamente. É nessa impossibilidade da repetição absoluta (pois isto falha) que se instala a diferença no processo de textualização do curta-metragem: aí se produz o deslocamento necessário para que o evento vivido pelo personagem seja rememorado, o que ocorre simultaneamente à sua significação e à própria exibição fílmica (do desdobramento de sua textualidade e, em decorrência, da história que narra).

É nessa medida que a produção dos sentidos possíveis para este evento vivido, que, de um modo ou de outro, é aludido pela narrativa do curta-metragem, possibilita a produção do movimento necessário ao sujeito pela/na cadeia significante – lugar de constituição do intervalo por onde o sentido faz diferença, isto é, significa (significando o sujeito). É nessa medida, portanto, que o curta-metragem enquanto texto interpretável textualiza também certa representação de um processo de subjetivação: a sua própria condição de sujeito à qual ele não pode escapar – um sujeito constituído de angústia (e um modo particular de lidar com isto).

3. Considerações finais

Nesse artigo, procuramos estabelecer articulações entre fundamentos teórico-metodológicos da AD e da Semântica do Acontecimento, a fim de justificar a mobilização das categorias de articulação e reescrituração enunciativas, tal como definidas por Guimarães (2005), para analisar o acontecimento da enunciação em objetos simbólicos cuja base simbólica material não é exclusivamente linguística. Para isso, foi necessário produzir certo deslocamento no modo de conceituar essas categorias, concebidas inicialmente para descrever o funcionamento de relações entre formas linguísticas.

Ao estabelecermos um diálogo entre Semântica do Acontecimento e AD, passamos a perscrutar, na prática analítica aqui empreendida, os processos de significação sendo produzidos a partir do acontecimento da enunciação que agencia o funcionamento histórico de relações entre formas simbólicas significantes. Nessa perspectiva, trabalhamos a hipótese de que a descrição-interpretação do funcionamento enunciativo das operações de articulação e reescrituração poderia produzir certa explicitação do funcionamento de processos de

produção de efeitos de sentido constituídos sobre o curta-metragem "A janela aberta".

Nessa direção, tomamos como unidade de análise recortes sobre esta materialidade fílmica, fazendo-os corresponder a sequências enunciativas específicas, julgando possível operarmos nossa análise sobre enunciados não exclusivamente linguísticos. Assim procedendo, tratamos o curta como objeto simbólico que se constituiu como um lugar de equivocidade, onde o sentido é dividido, isto é, pode ser outro. Essa divisão, como procuramos mostrar, é produzida pelo próprio agenciamento enunciativo das operações de articulação e reescrituração, cujo efeito é o de estabelecer não um lugar, mas um percurso de significação circunscrito ao acontecimento enunciativo que o sustenta.

A partir do curta-metragem "A janela aberta", analisamos o funcionamento tanto de enunciados linguístico quanto de enunciados-fotogramas, perscrutando os efeitos dos procedimentos de articulação e reescrituração sobre a significação da textualidade do curta. Dessa maneira, pudemos observar como os enunciados integrantes do curta reportam-se uns aos outros e como esse processo historiciza certo percurso de sentidos, conformando a significação do curta-metragem em uma dada direção. Pudemos observar que a relação entre enunciados que integram um mesmo texto é determinada pelo modo como cada um opera (inscreve-se) na memória do dizível, na história, e como essa operação atravessa e constitui a textualidade e sua interpretação.

A partir da análise, pudemos mostrar que o significante "janela aberta" ressoa na montagem fílmica estabelecendo um ponto de deriva em relação ao sentido de evidência que a coloca simplesmente como um objeto no mundo, uma referência. Ali, é por esse significante que o sujeito falante, representado sob a forma do protagonista do curta, se esforça em ingressar-se em outros encadeamentos (podendo não obter êxito). No caso de "A janela aberta", o protagonista, a nosso ver, sucumbe, não conseguindo se livrar da força do significante que o enreda num processo obsessivo: para ele o lugar do sentido parece vazio (sem história, sem movência, sem polissemia), restando-lhe tão-somente a carcaça da forma significante determinando-lhe os limites de uma vivência possível, vivência marcada por solidão, angústia e alienação *ao mesmo-um sentido*.

Notas

¹ Trata-se de uma versão reduzida do texto que apresentamos para formalizar nossa qualificação geral no Programa de Pós-graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, durante o processo de nosso doutoramento nesta instituição (entre 2009 e 2014).

² Procuramos, dessa maneira, estabelecer e operar articulações possíveis entre a Semântica do Acontecimento e a Análise de Discurso. Recomendamos, a esse respeito, a leitura do artigo de Guilhaumou & Maldidier (2008), em que os autores abordam a história da Análise de Discurso a partir da categoria da enunciação.

³ Ao estabelecer os fundamentos da Análise de Discurso, Pêcheux formula o conceito de discurso – lugar de produção de efeitos de sentido(s) – a partir de uma noção de língua: sistema linguístico concebido como conjunto de estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas dotado de uma autonomia relativa que o submete a leis internas (PÊCHEUX, 1997b, p.91). Operamos, aqui, com um deslocamento sobre tal conceituação de discurso, para que seja possível considerar as discursividades que se desenvolvem sobre outras bases simbólicas significantes, cuja necessidade histórica de/pelo sentido se manifesta de modo específico à medida que compõe determinado arranjo (objeto) simbólico.

⁴ Para conhecer um percurso de constituição da Semântica, ver Guimarães (2004 e 2006).

⁵ BARCINSKI, Philippe (Dir.). A janela aberta. [curta-metragem] 10 min., son., color., O2 Filmes, Brasil, 2002. Este filme pode ser acessado *on line*, nos seguintes endereços:

http://portacurtas.org.br/filme/?name=janela_aberta,

<http://www.youtube.com/watch?v=jesEHgtBbYI> e/ou <http://vimeo.com/43940758>.

⁶ Cf. Carvalho (2010), Vita de Sá (2010) e Metz (1980). Aumont & Marie (2003, p.136-137) esclarecem ainda que "o fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas. Na projeção, o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido [...] com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento".

⁷ Projeto desenvolvido no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, entre 2009 e 2014, sob orientação inicial da Profa. Suzy Lagazzi e, posteriormente, sob supervisão do Prof. Lauro Baldini. Especificamente, em nosso Projeto de Tese, investigamos modos de simbolização do político, portanto, de relações entre processos de subjetivação e de significação na produção de efeitos de sentido em objetos simbólicos cinematográficos.

⁸ Guimarães (2005, pp.11 e 12), assevera que o acontecimento é aquilo que faz diferença em sua própria ordem. E o acontecimento faz diferença ao temporalizar o enunciado que produz. A diferença é, portanto, marcada por meio da instalação da temporalidade pelo acontecimento da enunciação. Esta posição distingue Guimarães

de Benveniste, para quem a temporalidade do enunciado é produzida pelo locutor ao tomar a palavra e enunciar.

⁹ Guimarães, aqui, refere-se a um "espaço regulado e de disputa pela palavra e pelas línguas" (cf. p.18).

¹⁰ Guimarães (2005, p.18) ensina que os espaços de enunciação são "'habitados' por falantes, ou seja, por sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer".

¹¹ Para os propósitos desta seção, não nos obrigamos a apresentar exemplos de como o Locutor pode se desdobrar na/pela cena enunciativa. Essas categorias são mobilizadas em análises não apenas em textos de Guimarães (2005, p.23 *et seq.*, por exemplo), como também por outros autores, em trabalhos como aqueles arrolados nas Referências bibliográficas.

¹² Guimarães (2005) define essa operação sobre formas linguísticas.

¹³ Com base em anotações da aula ministrada no dia 07/05/2009.

¹⁴ Guimarães (2005, p.27) opera com o termo **deriva** no sentido que lhe dá Pêcheux (1997a, p.53): "todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação."

¹⁵ Guimarães (op. cit., p.27-28) também define essa operação sobre elementos linguísticos.

¹⁶ Para exemplos de análises dessas operações constituindo o funcionamento de enunciados linguísticos integrantes de textos e, por conseguinte, efeitos de sentido sobre a significação desses enunciados em textos, ver Guimarães (2005, 2007, 2011, 2012a, 2012b e 2013). Ver também o modo como essas categorias analíticas são mobilizadas em análises semânticas de formas linguísticas em Machado (2013), Oliveira, D. (2013), Oliveira, R. (2014), Santos (2012) e Silva (2014).

¹⁷ Lembramos também que a especificidade fílmica do material aqui analisado é caracterizada justamente por circular como uma sequência constituída por som e imagem em movimento, o que restringe os modos de sua reprodução na composição dos recortes enunciativos analisados neste texto.

¹⁸ O curta tem direção e roteiro assinados pelo cineasta Philippe Barcinski.

¹⁹ Há ainda, no mínimo, o plano do linguístico (oral) e o plano sonoro (música, efeitos sonoros etc.).

²⁰ Guimarães (2007, pp.87 e 88) prevê que as operações de reescritura possam se dar de diferentes modos, como por exemplo, por repetição, substituição, elipse, expansão, condensação, definição e sinonímia.

²¹ Consideramos oportuno lembrar o que nos explica Orlandi (2001, p.9) a esse respeito: "por ser um ser simbólico, o homem constituindo-se em sujeito pela e na linguagem, que se inscreve na história para significar, tem seu corpo atado ao corpo dos sentidos". Afirma ainda a autora que "sujeito e sentido constituindo-se ao mesmo tempo têm sua corporalidade articulada no encontro da materialidade da língua com a materialidade da história". É, portanto, no permanente confronto entre o real da linguagem e o real da história, isto é, no equívoco inescapável que se configura como

espaço de produção de processos discursivos, que sujeito e sentido não cessam de se constituir materialmente: é aí que a corporalidade do sentido e a corporalidade do sujeito se implicam mutuamente, atravessados por efeitos desse confronto, por memórias; é aí que a corporalidade do sentido e a corporalidade do sujeito se reconhecem não-transparentes e (se) significam no equívoco dessa não-coincidência inequívoca.

Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, L. (1978). "Observação sobre uma categoria: "Processo sem sujeito nem fim(s)"". In: *Posições 1*. Trad. Bras. Rio de Janeiro: Graal, pp. 66-71.
- AUMONT, J.; MARIE, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Bras. Campinas: Papirus.
- BARCINSKI, P. (Dir.). (2002). *A janela aberta*. [curta-metragem] 10 min., son., color., O2 Filmes, Brasil.
- CARVALHO, M. "Algumas histórias do fotograma: 1) a película vista da célula cinematográfica". *Audiovisualidades Revistas*, v. 1, n. 2, 2011. [Trabalho apresentado no XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul (RS), em set. de 2010] Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1492-1.pdf>. Acesso em jan. de 2014.
- GUILHAUMOU, J. e MALDIDIER, D. (2008). "Da enunciação ao acontecimento discursivo em Análise de Discurso". In: GUIMARÃES, E. (Org.). *História e sentido na linguagem*. Campinas: RG, 2ª ed. aum., pp.61-70.
- GUIMARÃES, E. (2013). "Ler um texto: uma perspectiva enunciativa". *Revista da ABRALIN* [Assoc. Bras. de Linguística], São Carlos (SP), v. XII, n. 2, pp. 189-205, jul./dez. de 2013.
- _____. (2012a). *Análise de texto: procedimentos, análises, ensino*. São Paulo: Hucitec, 2ª ed.
- _____. (2012b). "Aposto e Nome Próprio". In: *Entremeios* [Revista de Estudos do Discurso], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 5, pp.1-8.
- _____. (2011). "Em torno de um nome próprio de cidade. Sobre a produção dos sentidos de uma origem". In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Unicamp, IEL, Campinas, v. 53, n. 2, pp. 137-147.

- _____. (2008). “Enunciação e história”. In: GUIMARÃES, E. (Org.). *História e sentido na linguagem*. Campinas: RG, 2ª ed. aum., pp.71-79.
- _____. (2007). “Domínio semântico de determinação”. In: GUIMARÃES, E. e MOLLICA, M. Cecília (Orgs.). *A palavra: forma e sentido*. Campinas: Pontes; RG, pp. 77-96.
- _____. (2006). “Semântica e pragmática”. In: GUIMARÃES, E. e ZOPPI-FONTANA, M. G. (Orgs.). *Introdução às ciências da linguagem. A palavra e a frase*. Campinas: Pontes, pp. 115-146.
- _____. (2005 [2002]). *Semântica do Acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes, 2ª ed.
- _____. (2004). *História da Semântica: sujeito, sentido e gramática no Brasil*. Campinas: Pontes.
- METZ, C. (1980). *Linguagem e cinema*. Trad. Bras. São Paulo: Perspectiva.
- ORLANDI, E. (2007a). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 6ª ed.
- _____. (2007b). *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 5ª ed.
- _____. (2001). *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.
- _____. (1995). “Efeitos do verbal sobre o não-verbal”. In: RUA, Campinas, LABEURB/NUDECRI/UNICAMP, 1:35-47.
- PÊCHEUX, M. (1999). “Papel da memória”. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. Bras. Campinas: Pontes, pp. 49-57.
- _____. (1997a). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2ª ed.
- _____. (1997b). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Bras. Campinas: Ed. da Unicamp, 3ª ed.
- RODRIGUES, E. A. (2014). *Sentido-sujeito-espaco: (des)limites da espacialidade em Cinema, aspirinas e urubus*. Tese. Doutorado em Linguística. Programa de Pós-graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP.
- VITA DE SÁ, A. V. (2010). *Dos fotogramas ao cliché verre*. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre (RS).

Bibliografia consultada

- BENVENISTE, E. (2005). *Problemas de Linguística Geral* [v. 1]. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 5ª ed.
- _____. (2006). *Problemas de Linguística Geral* [vol. 2]. Trad. Bras. Campinas: Pontes, 2ª ed.
- HENRY, P. (1997). “A história não existe?” Trad. Bras. In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. 2ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2ª ed., pp.29-55.
- MACHADO, C. de P. (2013). “Textualidade e articulação: sentidos produzidos pela conjunção “ou””. In: *Entremeios* [Revista de Estudos do Discurso], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 7, p.1-11, jul. de 2013.
- OLIVEIRA, D. R. de. (2013). “Argumentação, linguagem e história: sentidos à Carta Testamento de Vargas”. In: *Línguas e Instrumentos Lingüísticos*, CNPq, Unicamp, Editora RG, Campinas (SP), v. 31, pp.91-106, jan./fev. de 2013.
- OLIVEIRA, R. R. R. de. (2014). “Os lugares de enunciação na designação e na argumentação de “marcha para oeste” e “progresso””. In: *Entremeios*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 8, p.1-13, jan. de 2014.
- ORLANDI, E. P. (2000). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.
- SANTOS, G. L. dos. (2013). “Enunciação, designação e metáfora: um estudo sobre o político na linguagem”. In: *Entremeios*, PPGCL, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 6, p.1-8, jan. de 2013.
- SILVA, A. V. da. (2014). “Sentidos da palavra “amor” em um soneto de Camões”. In: *Entremeios*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Univás, Pouso Alegre (MG), v. 8, p.1-6, jan. de 2014.
- RODRIGUES, E. A. (2008). *O jogo verbal vs. não-verbal: (re)formulação de estereótipos nas estampilustradas Primeiras estórias*. Dissertação. Mestrado em Linguística. Instituto de Letras e Linguística. PPGE, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG).

SOBRE O DISCURSO E O SUJEITO NA VOZ

Pedro de Souza

Universidade Federal de Santa de Catarina / CNPq

Resumo: *Este artigo apresenta elementos para a análise da voz enquanto modalidade enunciativa. O objetivo é analisar o modo como performances enunciativas de natureza prosódica produzem sentido no instante mesmo em que emergem compondo um ato de fala. Metodologicamente, o trabalho visa analisar como variadas marcações prosódicas, no interior de certo processo discursivo, conformam modalidades de enunciação, abrindo para múltiplas e heterogêneas possibilidades de subjetivação.*

Abstract: *This article presents elements for the analysis of the voice as an enunciative modality. The goal is to examine how enunciative performances of prosodic nature produce senses at the very moment they emerge composing a speech act. Methodologically, the study aims to analyze how different prosodic markings within a certain discursive process configure enunciation modalities, leaving it open for multiple and heterogeneous possibilities of subjectivation.*

A escuta do som da voz, desde as suas variadas maneiras de registro e múltiplas modulações de escuta, propõe para o analista de discurso a detecção de um ponto e posição de sujeito de onde a voz pode se propagar ressoando lugares de enunciação completamente diferentes em relação à posição enunciativa postulada como origem. A questão que se põe no estágio atual das investigações sobre os processos enunciativos diz respeito ao estatuto da materialidade vocal quando esta é apreendida a partir de dispositivos midiáticos.

Mais precisamente o problema é saber como abordar, no quadro histórico da análise de discurso, o estatuto do significante envolvido em processos mediatizados de enunciação. Trata-se de considerar interferências que, se no campo da Fonética Acústica problematizam o estatuto do som como fonação remetida à sistematicidade linguística,

no campo da enunciação e do discurso, colocam questões em torno da escuta do sujeito constituído pela voz. O quadro da pesquisa a que se alinha esta proposta considera o contexto em que a enunciação estrutura-se entre a palavra cantada na fronteira com a palavra falada.

Reativemos o ponto de retorno: o que sempre fica em suspenso na história do modo de constituição dos diversos domínios de estudo da linguagem: quem fala na fala? Esta é uma questão que se diz ter ficado de lado tanto na linguística saussuriana quanto na chomskiana. Mas, em verdade, arrisco-me a dizer que também as análises de vocação enunciativa e discursiva têm posto em reserva o problema de como apreender com exatidão o sujeito na fala. Para os que enveredam pelo campo do discurso, a solução foi transformá-lo em posição vazia, apenas capturável, conforme o jeito pecheutiano de pensar, nos mecanismos ideológicos, ou nos termos foucaultianos, no sistema de regras que resultam em formações de enunciados. Ambas as perspectivas conceituais são passíveis de serem descritas na história.

Tanto nesse campo como em outro, mais positivista, o cerne da questão passa pela materialidade do artefato ou do dispositivo que determina a forma de sujeito a eleger ou não como objeto de investigação. Nessa perspectiva, meu mote de reflexão consiste em considerar a relação indissociável entre voz e discurso e suas consequências para o estatuto do sujeito em constituição no tempo da fala. Vale começar por um exemplo, bastante comum, de uma conversa telefônica em que os interlocutores tentam ajustar as palavras do outro à voz que parece ter acabado de ouvir.

No final de uma manhã, o amigo telefona para a amiga

- Alô? Que tal almoçarmos juntos?
- Quem é? – respondeu ela com uma voz sonolenta.
- Oh, desculpe. Você estava dormindo? Aqui é o Luti! E aí? Aceita meu convite?

- Ah, é você! Sim, entendi o que disse, mas não reconheci logo sua voz.

Forma banal de diálogo que aqui só chama atenção no ponto em que o enunciado proferido se destaca da voz que o proferiu. O

destinatário escuta bem a frase com todo sentido inerente à sua forma gramatical na língua em que é dita, mas não ouve a voz. Poderia ser também o contrário, ou seja, acontecer de uma voz ser imediatamente percebida e reconhecida, através da linha telefônica, mas não o enunciado por ela realizado. Neste caso, a resposta poderia ser: *Reconheci sua voz, mas não entendi o que disse.*

Certamente nos primórdios da história das ideias linguísticas, seria impensável desvincular a voz da palavra proferida. A propósito tal é o quadro condicional em que teria sido possível, entre os gregos, o nascimento não só da gramática, mas da própria construção da lógica e da língua (cf. AGAMBEN, 2005, p.68-71). Para conceber a língua como objeto de estudo os gramáticos, seguindo a tradição estoica, tiveram de partir de certa definição de voz, tomando-a em duas dimensões constitutivas: o som confuso e desarticulado próprio dos animais (*phoné synkechiméne*) e o som distinto e articulado próprio do humano (*phoné énarthros*). Daí se deduz o que já se encontra como fundamento das primeiras gramáticas da língua portuguesa. Giorgio Agamben lembra; “a voz articulada é aquela que se pode escrever, que se pode compreender, aferrar com as letras. A voz confusa é aquela inescritível. (...) ou aquela parte da voz humana que não se pode escrever, como o assovio, o riso, o soluço...” (2005, p.68).

A propósito, em um recente artigo, Eduardo Guimarães mostra como a noção de voz aparece ligada à de palavra articulada na *Gramática da Linguagem Portuguesa*. De Fernão de Oliveira (1536): “...uma gramática estuda as letras, as sílabas e as vozes. E as palavras são vozes que significam algo. As palavras (as dicções) são vozes que significam (GUIMARÃES, 2008, p.9-10). Observa-se aí que a palavra, enquanto unidade dotada de significação, define-se de modo indissociável em relação à voz. Os termos palavra, dicção e voz são sinônimos, nessa gramática de Fernão de Oliveira. São elementos que designam, por um lado, a disposição gramatical, a ordem que letras, sílabas e frases devem seguir para que signifiquem conveniente ou corretamente na língua falada e, por outro lado, o modo pelo qual o falante pode e não pode articular tal disposição.

Entretanto seria arriscado – não é o que faz Guimarães – dizer que Fernão de Oliveira estaria reportando-se ao fato de que esse modo de dispor letras e sílabas corresponderia ao que se escutaria como voz no ato de fala. Muito pelo contrário. A maneira com que a pronúncia é

processada, no plano sonoro da articulação, é simplesmente esquecida: a voz como som em processo é apagada a fim de ser concebida como dicção cuja materialidade constitutiva reside na estrutura gramaticalmente ordenada das palavras possibilitando a associação de um segmento signifiicante com um significado. A voz, diz Mladen Dollar (2007, p.30), foi a obstrução de que foi preciso livrar-se para dar início a uma nova ciência da linguagem.

Isso de a linguagem como fato de enunciação não ser possível sem a voz só será explicitado e estabelecido por linguistas como Émile Benveniste ou Roman Jakobson. E Dollar (*idem, ibidem*) lembra que é Jakobson quem adverte com todas as letras que “mais além da voz em carne e osso está a entidade sem ossos nem carne que é definida puramente por sua função: *o som silencioso a voar sem som*” (grifo do autor). Nos termos de Benveniste em enunciação, há um vínculo existencial entre os embreadores ou *shifters*, no ato de fala, há uma contemporaneidade entre a voz e os indicadores linguísticos da instância do discurso. É absolutamente necessária articulação vocal para que algo como dêixis se realize.

Não é que os antigos gramáticos negligenciassem a apreensão do som linguístico. O problema é que, na medida em que não atentavam para os detalhes acerca do modo de produzir os sons, o gramático, servindo-se de rigorosos sistemas de notação alfabética, concentravam-se apenas em transcrever e descrever a fala, desvinculando-a assim de seu ponto de origem na voz e desconsiderando a experiência de ouvir a fala tal como nas condições em que era emitida na garganta de um falante. Ainda que se leve em conta a incursão dos avanços procedimentais da Fonética e da Fonologia, a descrição dos sons da fala pelos gramáticos antigos, conforme lembra Auroux (1992, p.65), pauta-se pelo registro de uma escrita alfabética, exatamente como o faziam os gregos.

A verdade é que nos termos de Ferdinand Saussure, a materialidade do signifiicante nada importa: interessa a forma e não a substância. Esse é o postulado que evoca Mailen Dollar (2007) para ressaltar que, tomado do ponto de vista da voz, a materialidade em que se ancora o signifiicante não é de modo algum obsoleta. Dollar argumenta lembrando que corresponde à voz ligar o signifiicante ao corpo, este

...por mais que seja puramente lógico e diferencial, tem que ter um ponto de origem e de emissão no corpo. Tem que haver um corpo que a suporte e assume, sua rede incorpórea tem que ser assinalada a uma fonte material(...) A primeira e mais óbvia é que se desvanece no momento de emitir-se (DOLLAR, 2007, p.76).

Não se vê, portanto, nos elementos sonoros transpostos para uma escrita alfabética, a menor pretensão de apreender a dimensão carnal da fala assentada no corpo, segundo sugere Jakobson. Para o estabelecimento da fonologia como uma nova ciência linguística deixar de lado a grandeza fisiológica da produção sonora tornou-se crucial. Tratava-se de converter em evidência o essencial dos sons linguísticos, ou seja, o fonema. Em lugar da fonética, instala-se a fonologia, campo em que importa mais atentar para os traços diferenciais dos sons do que para a maneira com que eles são produzidos.

O que coloco em foco é a possibilidade de atingir, para além dos clássicos métodos comparativos e critérios de notação das unidades sonoras, a região corpórea da fala em que a «voz» e a «linguagem» nascem inseparáveis. Como diria Giorgio Agamben, a voz que interessa é a da enunciação bruta que diagrama e captura nela um processo vocal de subjetivação.

Trata-se de destacar a banda sonora da enunciação onde dicção (modo de dizer) e voz (modo de ouvir) situam-se no mesmo nível e mutuamente se imbricam. Ouso aqui a glosar Foucault em o *Nascimento da clínica* dando a entender que, no que concerne à restituição da voz e do sujeito nela implicado, tudo se passa como se reativássemos “a separação entre o que se enuncia e o que é silenciado”. Nos termos do que discuto neste trabalho, aplico o campo do invisível e do visível a que se refere o pensador francês, à esfera do audível e do inaudível. Assim é que Fonética e Fonologia, tal como a clínica descrita por Foucault, articulam a linguagem a seu objeto: os sons da língua. Ao par foucaultiano - *espacialização e verbalização* - regendo o nascimento do discurso da clínica que constrói a doença como objeto de saber, sugiro o par *escrituração e verbalização*, procedimento com o qual o gramático ou o linguista abre todo a

acuidade auditiva para a escuta da fala concreta do indivíduo e constituição do som da fala como objeto de conhecimento.

Há de se supor que, a partir da década de 1960, a invenção da fita cassete e a técnicas de gravação da fala facilitaram em muito a reprodução e conservação da voz. O sonho da precisão nos estudos fonéticos e da fala começa logo a se tornar cada vez mais palpável. Mas algo se conserva da antiga descrição dos sons da língua. A sofisticação dos recursos de registro da fala é proporcional à possibilidade de medir, com o máximo de acuidade, a correspondência entre o que se escuta e a partitura escrita sob a qual se estabelece o som como pertinente à cadeia linguística tomada como referência. Indo direto ao ponto: nisso de gravar e transcrever e até mesmo tratar informaticamente dados sonoros, não é à voz enquanto tal a que se chega - nem como ilusão, nem como pretensão -, e sim ao que nela se articula como som linguístico. No auge da modernidade científica o que possibilita a coincidência entre o discurso da Fonética ou da Fonologia e seu objeto é a esperada distância entre o som emitido e a voz que o emite.

O que deve se resguardar aí são procedimentos e artefatos de notação que circunscrevem os modos de desvincular os sons da linguagem de seu ponto real de emergência, isto é, a voz pulsante no corpo do falante. Consideremos ainda as novas tecnologias geradoras de *softwares* destinadas a registrar meticulosamente as mínimas unidades sonoras que participam do processamento da fala. Da fita cassete aos gravadores digitais alcançam-se alternativas precisas de mediatização da fala. Permanece, porém, a mesma modalidade de percepção: das linhas, curvas e manchas desenhando espectrogramas, o que se deixa de escutar é o gesto corporal a que remetem os mesmos dados. Se como disse Roland Barthes, na escrita o que se perde é o corpo, paralelamente digo que na transcrição da fala é o corpo como movimento vocal que se perde.

A voz que aí se diagrama opera por redução, a fim de que se percebam os elementos mínimos dos sons linguísticos que ela articula. O que pode ser anotado como o característico traço da voz individual é concebido como o formante, elemento mínimo que abstraído de seu processo de produção na laringe, na cavidade bucal, etc., permite distinguir o próprio de um som como o de uma vogal. A voz é o ponto em que começa a fala e também a medida do fracasso, já que

desaparece para ser transformada em puros dados, isto é, no caso da análise linguística ela não deve figurar junto às unidades sonoras da língua pretendidas como objeto de saber.

Mas a voz não é apenas o espaço identificador das unidades linguísticas elementares. Mesmo em Fonética Acústica reconhece-se o fator irreduzível do gesto vocal com sua propriedade de dissecar o indivíduo que o emite. É bem oportuno aqui incluir a questão de Jean-Luc Nancy (2002, p.17): “de qual segredo se trata quando se *escuta* propriamente, quando se esforça para captar ou surpreender mais a sonoridade que a mensagem? Qual segredo se libera (...) quando escutamos, por eles mesmos, uma voz, um instrumento ou um ruído?” Daí é que se compreende como é possível organizar um campo como a Fonética Forense, em que características de timbre e entonação podem ser levantadas na fala para descrever quaisquer elementos passíveis de individualizar uma pessoa e distingui-la das demais. Nesse quadro, o objeto do discurso aí resultante remete à identificação de um determinado indivíduo. Contudo, o interessante é que ainda é preciso passar pelas formas sonoras estruturantes de uma língua. Sons reconhecidos como vogais velares e anteriores, por exemplo, são, segundo uma visão fonética articulatória, traços respectivos do sexo feminino e masculino.

De outra parte, quando tidas como indicadoras de uma gama de qualidades morais ou emotivas, as vogais tocam procedimentos reativos que projetam sobre a voz ordens de subjetivação. É quando, além de ostentar sua identidade irreduzível, o indivíduo fica, pela voz, condenado a ser sujeito de certo discurso. No plano da prosódia, o cuidado com o emprego da intensidade ou volume da voz evita que o falante passe sobre impressões indesejáveis. Alguém que fale em volume muito baixo, por exemplo, induz a imagem de uma pessoa insegura. O contrário gera o efeito socialmente indesejável de esnobismo ou grosseria. Tomemos também o exemplo do que os fonoaudiólogos chamam de articulação travada – o fechamento exagerado da mandíbula e consequente tensão da musculatura facial – que produz sobre o interlocutor uma agressividade contida. Deixando de lado a função de orientar para o bom exercício da fala, fica patente em recomendações desse gênero uma espécie de fator imune inerente ao órgão e dinâmica vocais que reside na potência que a voz tem de se dissociar conteúdo dito e modo de articular.

Analiticamente, vê-se como a voz se materializa situando-se não na articulação das palavras destinadas a significar em discurso, mas desenhando a partitura de uma prosódia. Ou seja, importa deter no ouvido não a voz que vem pelas palavras, mas a sonoridade que se reparte em variações de ritmo, volume e intensidade. Entre o som percebido e a realização pretendida como ponto ideal de referência, emerge o som ecoando como o grão da voz. Isso remete ao gesto vocal que Fonagy (1991) nos conduz a perceber na distância entre a articulação ideal e a que se subtece no som concreto proferido.

Finalmente, entro no terreno em que a voz é destacada, independente dos sons linguísticos que tem a potência de articular. O gesto vocal situado entre o ideal do som a ser emitido e a fala efetivamente proferida leva à voz, tanto no que, em termos do sujeito a ela implicado, pode ser ostentado ou calado. Duas situações podem servir de aplicação no domínio da prática e do discurso jurídico: primeiro o foco sobre a voz que deve levar ao exato indivíduo procurado pela justiça; segundo a atenção sobre a voz que deve ser distorcida em seus traços a fim de que seja resguardada a identidade do indivíduo convocado a dar testemunho. Em um caso e em outro é do sujeito que se trata na voz, tanto nos traços que dela se suprime quanto no que se intensifica.

A voz como contraparte significativa do ato de enunciar é o exemplo mais claro em que sua consideração como matéria vinculada ao discurso demanda o divórcio da concepção de signo urdida na ordem própria da língua. Trata-se da voz como forma material cuja dimensão significativa não se encontra na língua onde ela faz corpo na formação de palavras e frases, mas no espaço em que torna corpo em discurso, abrindo possibilidade de haver ou não sujeito, de haver ou não sentido.

Diante disso, independente das palavras ditas, a voz importa como marca singular da subjetivação, como acontecimento do discurso. Trata-se da voz como aquilo em que necessariamente o discurso se assenta para protocolar nela e por ela a possibilidade da subjetivação e do efeito de sentido. No plano político, a voz comparece como a contrapartida crucial do falante vocacionado à governança. Aí se vincula, por exemplo, o problema do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva quando perde a voz por conta de um tumor na garganta. Visto na mesma ótica que o protagonista do filme *O discurso do rei*, George

VI: se ele não tiver voz não se fará escutar, não fará sujeito em sua fala. O caso é de dispor a voz como assento da ordem do discurso político, não tanto pelo conteúdo a dizer ou pela retórica que convence, mas pela atitude que se serve do dizer como ato vocal a fim de que certo sentido e sujeito do político se estabeleça.

Portanto, no caso da voz, trata-se não diretamente do significante formado em sua linearidade e em sua vocação a fazer signo, mas daquilo sem o qual algo como forma material *sígnica* não se estrutura, a saber, o elemento sonoro como forma bruta articulando unidades significantes. Trata-se, portanto, da matéria acústica tanto no que articula quanto no que não articula em termos de estruturação da materialidade significativa. É previsibilidade da articulação que faz da voz o espaço pré-nupcial do advento do discurso. Previsibilidade é expectativa de já-dito, voz é o território como condição material *sine qua non* do acontecimento discursivo.

Nesses termos, é que a modulação vocal, com tudo que comporta de prosódia e musicalidade, é fator constitutivo do discurso. De um lado, é o caso de saber até que ponto a passagem de uma modulação para outra comporta o deslocamento de uma posição de discurso para outra. Por outro, a questão é saber em que termos a voz falta para o discurso. É preciso ampliar a concepção e abordagem analítica no sentido de tomar a voz para além de uma escuta sonora, e apreendê-la nos rastros do silêncio que deixa na escrita e no que se diz sobre ela. Nesse caso, é preciso balizar uma análise ancorada no que se diz sobre a voz, independente do modo como soaria no sujeito que não tem voz. Há no discurso, reitero, a propriedade de providenciar a voz para nela fazer fabricar efeitos de sentido.

Por isso mesmo no teatro é que estranha o Hamlet representado, em 2011, pelo ator Wagner Moura¹, na peça de mesmo nome de William Shakespeare. O estranhamento advém pelo ato vocal discursivamente pré-construído de um Hamlet criado por outros atores no modo clássico de construção de personagens no universo shakespeariano². Quando a famosa crítica de teatro, Barbara Heliodora coloca objeções ao fato de a tradução do texto peça optar apenas pelo texto dito em prosa em vez de alternar com trechos em versos, como é no original escrito pelo autor, reporta-se ao modo como através do vozeado do ator ficou indiscernível ostentar os instantes de loucura indicados na ação vocal.

No original, a suposta loucura de Hamlet é claramente identificada pelo autor, pois, quando "louco", Hamlet fala em prosa, e, quando está em sua condição normal, em verso. É possível que a confusão tenha nascido da opção feita pelos tradutores de só usar prosa. Seja por isso ou não, o fato é que o príncipe assume o comportamento de "loucura" na peça inteira (a partir do momento em que a sugere). Com isso desaparece toda uma possibilidade de serenidade e reflexão que prejudica muito a interpretação do protagonista da obra (Cf. jornal *O Globo, Caderno de Cultura*, em 07-07-2012).

Al Pacino, quando dirige e atua no filme *Ricardo III- Um Ensaio*³, também levanta a discussão sobre qual a melhor maneira de encenar a peça. Quando, entremeio aos ensaios, conversa com os atores, entrevista pessoas nas ruas, a questão principal é saber se é possível dizer os versos de Shakespeare, criados no ritmo poético próprio ao inglês britânico, no inglês norte-americano contemporâneo. Nas cenas de discussões que antecedem a montagem, Al Pacino questiona a pertinência de modificar o vozeado do texto shakespeariano, feito de complexa versificação, a fim de extemporaneamente fazer vir das personagens de Shakespeare a voz viva, apaixonada e carregada de outro humor do sujeito da modernidade, atingindo assim a quebra da distância entre plateia e atores. A voz que cada um deveria encontrar haveria de agir provida no discurso em que se situou o diretor para fazer advir o efeito pretendido de subjetivação.

Em todas essas situações a fala, enquanto superfície de investigação afina a escuta para detectar a voz soando entre o que pode e não pode apontar. É na relação com a língua e com o fato de esta poder não acontecer no indivíduo falante que a voz opera. O sujeito que daqui advém caracteriza-se não pela língua passível de ser decodificada em suas unidades mínimas, mas antes pela supressão dela. Retomando o âmbito jurídico dos proferimentos testemunhais, ao perito - tanto para tornar mais nítida quanto para tornar distorcida - cabe marcar a voz e nunca a língua que pode e não pode existir mediante um gesto vocal. A escuta e o registro do som vocal oscilam entre o que se ouviu acerca do sujeito interpelado em discurso de

suspeita e aquele convocado a contar o que se passou ali de onde apenas ele pode falar dando seu testemunho. Na medida em que se expõe ao risco de dizer sem ser ouvido, ou ser ouvido sem dizer, a subjetividade do depoente retorna como efeito do que fica de fora, no lugar, isto é, a dimensão concreta do real da voz.

A conceituação de base aqui é de que voz ostenta o falante já sendo sujeito. Para além dos formantes tonais, vocálicos ou consonantais que deve articular, a subjetividade decorre da voz levada, mediante a escuta, à posição em que o que quer que articule ou não articule já está dito no arquivo. Trata-se aqui de uma subjetividade que não remete ao eu personológico, mas àquilo que, mesmo sem saber de si, aparece como ato situado entre um ponto e outro da cadeia falada. O que se faz aqui é elucidar a materialidade do discurso que se sustenta na qualidade vocal das mulheres que cantavam em plena era do rádio. A identificação do ouvinte deveria vir desta propriedade que a voz cantante tinha de rachar rumores urdidos em discurso de infâmia, resistindo até mesmo ao sentido das palavras enunciadas no canto.

Até aqui tenho me perguntado como algo como sujeito se produz na voz, conduzindo a análise ao ponto de apartar o ato de enunciar de qualquer atravessamento discursivo possível. Isto levando particularmente em conta que os sujeitos constituídos no instante da fala emergem a propósito das experiências imaginárias que se fazem no tempo da enunciação. Contudo, a verdade de si como produto da memória não é tanto o que importa. Pouco interessa a distância mínima entre dizer em vias de se fazer e o que de fato viveu aquele que fala. O que emerge na enunciação como efeito de subjetividade vem indiciado na maneira de impostar a voz no instante da enunciação. Conforme observamos na remissão vocal que conduz o falante ao testemunho não é tanto o conteúdo depoimento, mas sobretudo a própria voz que prende a atenção do ouvinte. No vozeado se encontra o percurso que leva da fala ao sujeito da verdade. Refiro-me à dimensão puramente vocal e não semântica da enunciação. Seja qual for o lugar imaginário em que se aloje, a formação do sujeito tem na voz a forma material de efetivação.

Se tomarmos especificamente o ritual tenso do interrogatório em tempos de ditadura, já não importa o que quer dizer quando o depoente profere ter visto ou não ter visto; pouco importa ainda se nas condições de seu dizer este enunciado – ecoado em meio ao terror da

tortura— faz coincidir no instante mesmo em que é emitido o vivido na fala com o vivido fora dela. Nisto reside a potência da voz; poder se deslocar de qualquer discursividade que a aprisiona.

De todo modo, não se trata de encetar estratégias analíticas operando apenas diretamente sobre a materialidade da voz. Muito pelo contrário, esta materialidade só tem interesse à medida que é focada a partir dos discursos que a atravessam e lhe dotam de sentido. Daí que metodologicamente vale trabalhar sobre um corpus constituído em torno de ditos e escritos que remetem aos arquivos que fixam o registro de uma voz como ponto de origem da subjetivação.

O que a análise de processos de subjetivação ancorados na voz midiaticizada em imagens e fonogramas procura trabalhar é sobre os discursos e de que maneira estes incidem sobre a enunciação vozeada, no canto e na fala, dando a ver uma forma histórica de sujeito erigindo na voz do indivíduo enunciante. Isto se deve ao fato de que as análises realizadas sob este prisma se detêm na encruzilhada entre pensar a especificidade material da voz como objeto de estudo do ponto de vista acústico e sob o estatuto da enunciação vocal. De um lado, torna-se claro que não se trata da justa identificação entre articular ou não um som linguístico, chegando aí a certa forma ideal do sujeito falante em dada língua. De outro lado, não se trata tampouco de precisar a forma ideal do sujeito falante no domínio discursivo focalizado.

Notas

¹ A peça HAMLET, de William Shakespeare, com o ator Wagner Moura, sob direção de Aderbal Freire-Filho, estreou no Teatro FAAP em São Paulo em longa temporada de **sucesso de crítica e público**.

² O Hamlet de Wagner Moura não é um personagem trágico, é apenas lamentável, e o 'Hamlet' de Aderbal Freire-Filho não é uma tragédia, é uma desgraça" (resposta do diretor da peça, Aderbal Freire-Filho, à crítica negativa de Barbara Heliodora, que teria se referido à atuação de Wagner Moura dizendo que o ator representa Hamlet indo "da mais rasgada exaltação à mais fina inteligência"). Disponível em: http://www.orm.com.br/2009/noticias/default.asp?id_noticia=406794&id_modulo=19. Acesso em 12 de dezembro de 2010.

³ Título original *Looking for Richard*, direção de Al Pacino, roteiro de Al Pacino e Frederic Kimball, 1996.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2005). *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- AUROUX, S. (1992). *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- DOLLAR, M. (2007). *Uma voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- FONAGY, I. (1991). *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*. Paris: Payot.
- GUIMARÃES, E. (2008). “Palavras próprias e alheias”: In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, nº 21. Campinas, Ed. Pontes, pp.9-19.
- NANCY, J-L. (2002). *À l'écoute*. Paris: Galilée.

Palavras-chave: voz, enunciação, subjetivação

Key-words: voice, enunciation, subjectivation

RESENHA

A CORAGEM DA TEORIA – CIÊNCIA DA LINGUAGEM E POLÍTICA: ANOTAÇÕES AO PÉ DAS LETRAS

ORLANDI, E. P. *Ciência da Linguagem e Política: anotações ao pé das letras*. Campinas: Pontes, 2014, 128 pp.

Pensar sozinho – isto é sábio.
Nietzsche

para ler ao som de Panis et
Circenses
Caetano Veloso, Gilberto Gil,
Os Mutantes, 1967

Em sua mais recente obra, *Ciência da Linguagem e Política: anotações ao pé das letras* (2014), Eni Puccinelli Orlandi compartilha com suas leitoras e com seus leitores um percurso reflexivo sobre um período importante para o Brasil. A singularidade do trabalho se marca justamente pelo recorte temporal a que se dedica: a ditadura militar no Brasil (1964/1984). Singularidade porque Eni Orlandi viveu intensamente o período, e sobreviveu a ele. Analisar esse período evoca acontecimentos desde o início da colonização até a mundialização contemporânea. Não se trata, entretanto, de uma produção meramente biográfica, que reivindica a verdade e a coerência a partir da soberania interpretativa do sujeito. Consequente com sua posição materialista, as análises sobre as relações entre Ciências da Linguagem e Política se pautam pelo enfrentamento à opacidade da história. Para tanto, o método utilizado é o da História das Ideias Linguísticas que guarda relação com a perspectiva discursiva.

O cerne da reflexão é o estabelecimento do laço indissociável entre a conjuntura política e a produção do conhecimento linguístico. De

imediatamente, ressaltamos a noção de conjuntura apresentada, extremamente profícua para os debates em Análise de Discurso: “a noção de conjuntura implica, assim, as condições sociopolíticas e históricas em que se produzem as teorias, em suas determinações ideológicas” (p.112). No caso deste trabalho, trata-se especificamente de compreender “como o político está presente nas teorias linguísticas e como os linguistas se posicionam frente ao que são as políticas da Linguística” (p.17). Por meio de análises discursivas extremamente refinadas, Eni Orlandi demonstra, ao produzir uma compreensão da interdependência entre ciência e política, que, “pela ideologia, naturaliza-se o que é produzido pela história (p.39)”. A desnaturalização da produção científica é, já de início, mérito do trabalho.

Na empreitada de desnaturalizar a Ciência da Linguagem, Orlandi afirma que a relação entre as línguas hoje são outras: “reorganizaram-se histórica e politicamente nas diferentes sociedades” (p.19). A autora aponta o processo de *descolonização linguística*, que, “enquanto um acontecimento linguístico, ele sustenta-se no fato de que a língua faz sentido em relação a sujeitos que não estão mais submetidos a um poder que lhes impõe uma língua de sujeitos de outra sociedade, de um outro Estado, de uma outra Nação” (p.18-19). E aqui o *espaço*, tal como Orlandi o trabalha, afeta a noção de lusofonia, pois esta não é mais definida a partir do passado (uma língua imposta), mas na projeção de um futuro. “Este espaço é definido, então, como um *conjunto de línguas que, no presente, é um campo dinâmico e diversificado, multilíngue, presente em vários continentes, na sua coexistência com uma língua europeia que faz parte desta história*” (p.19). Pensar o espaço também afeta o campo que se delimita para as questões linguísticas, pois remete à globalização, “pensada em sua forma política que é a de apagar, pelo menos imaginariamente, os limites histórico-políticos e socioculturais, próprios da relação Estado/Nação vigentes (p.20). Reflexão esta que leva à denúncia de que o discurso do multilinguismo/multiculturalismo sustenta na verdade o domínio do monolinguismo.

Diante disso, Orlandi propõe a prática do *universalismo linguístico*, “que reconhece no outro homem o que somos, admitindo as diferenças, sendo diferentes” (p.21). O estímulo da pluralidade que o universalismo histórico proposto por Orlandi sugere é um convite ao

que a autora chama de *uma humanidade compartilhada* – noção de que o contato linguístico aceite a “hospitalidade” (termo que retoma de Dauk (2006)). Eis o apelo: “é preciso que nossa relação com as línguas signifiquem em nossas histórias, em nossas culturas e em nossas singularidades. Sem esquecer que não somos apenas diferentes, mas também semelhantes em nossa condição de sujeitos simbólicos e históricos, com nossas formas de relações sociais em nossas línguas pluricêntricas” (p.23).

A partir desses conceitos, Eni Orlandi nos antecipa a linha mestra de toda a obra: “em diferentes momentos da história, as relações de poder se organizam e declinam diferentemente suas relações com as línguas e entre elas, nas e entre as sociedades e as culturas diferentes” (p.24). A partir disso, passa a demonstrar que as formas de conhecimento não são indiferentes ao político e à conjuntura política.

Conforme afirmado já de início, a obra se dedica a um momento crucial da história brasileira: a ditadura militar. Mas, do reconhecimento que todo recorte histórico evoca acontecimentos passados e futuros a si, Orlandi trabalha o período entre os anos 60 e 90 do século XX. Dedica-se, nesse período, aos programas de pesquisa que se desenvolveram em projetos coletivos, a saber:

1. da dialetologia, da geografia linguística, na forma dos estudos e pesquisas sobre os Atlas linguísticos e o projeto da Norma Culta que, este, depois se desdobra no 2. Gramática do Português Falado, e, mais recentemente, na História do Português Brasileiro, o que, na perspectiva em trabalho, já é bastante sintomático, vistos os diferentes momentos políticos em que se desenvolvem estes programas de pesquisas; e 3. o da Análise de Discurso (p.26).

Vale lembrar que a autora compreende a história do conhecimento como uma questão discursiva, ou seja, o conhecimento é um discurso, então interessa não sua reconstrução, mas sim o processo pelo qual a história se conta. Ou seja, não se trata de considerar a posição pessoal dos cientistas, mas de “como as formações teóricas a que se filiam ‘respondem’ a esta conjuntura” (p.112). Relação nem imediatista, nem automática. Pergunta-se “quais são os compromissos que as teorias

têm com a política, e fazemos isto a partir do exame de uma noção: a de exterioridade” (p.110).

O fio condutor para a análise da relação entre política e ciência linguística nos diferentes projetos coletivos é a noção de *exterioridade*, intensamente trabalhada e retrabalhada por Orlandi ao longo de toda sua obra enquanto constitutiva do funcionamento linguístico. Ao analisar o modo como as diferentes formações teóricas lidam com o “exterior” é que Orlandi considera a relação entre ciência da linguagem e política, pois em muitos lugares a política é considerada exatamente como o diferente dos procedimentos científicos. Assim, enquanto a Pragmática trabalhará o fora da linguagem com a noção de contexto, o que acaba por “obscurecer o lugar da língua” (p.68), a Análise de Discurso reconhecerá que “a língua tem sua própria ordem. Mas ela é relativamente autônoma (P. Henry, 1975), pois a língua se inscreve na história para significar. E a discursividade resulta dos efeitos da inscrição da língua sujeita a falhas na história” (p.68). A Análise de Discurso se difere dessa maneira radicalmente da Pragmática, pois pensa, “junto à noção de *condições de produção*, a questão da *memória discursiva*” (p.69) – e a isto Orlandi chama de *exterioridade constitutiva*.

Dessa perspectiva, temos os trabalhos que, a partir dos anos 60, trazem a marca teórica do *funcionalismo de linhagem pragmática* (p.77). São projetos que, na retomada que Orlandi faz de Ataliba T. de Castilho (1972-1973), se filiam à “dialetologia, no tratamento de questões teóricas sobre a variação, o dialeto, o falar, a língua padrão”. Nessa esteira, inserem-se projetos que tratam da *norma gramatical*, relacionada à gramática normativa, e da *norma padrão*, mais específica, vinculada a um modelo, à língua *standard* – e disso o surgimento de um projeto como o NURC (*Norma Culta Urbana*), coordenado inicialmente por N. Salum e Ataliba T. de Castilho. Inserem-se também projetos posteriores – o *Projeto de Gramática do Português Falado* (desde 1988), que dá início, em 2000, à *Gramática do Português Falado*. Projetos em que a exterioridade é compreendida em categorias empíricas como idade, escolaridade, região/cidade, filiação. Projetos que guardam o mérito de mostrar algo novo sobre a história da língua.

Em contrapartida, ainda nos anos 60, temos o surgimento da Análise de Discurso, que já em princípio trabalha o político enquanto

relações de poder simbolizadas, afirmando tanto os sentidos quanto os sujeitos divididos entre si e em si. Questiona dessa maneira a evidência empírica da leitura, deslocada para a *transparência da linguagem*. Respondendo a diferentes conjunturas no Brasil – em que se vivia a repressão e violência da ditadura militar – e na França – em que se vivia o estado de direito, é certo que o trabalho de Eni Orlandi no Brasil é um trabalho de e para a r-existência: “onde há poder, há resistência (Orlandi, 1992)” (p.45, nota 45). Daí a compreensão de que o político estava presente em qualquer discurso, e não apenas no discurso político, tal como era majoritariamente trabalhado na França.

Ciência da Linguagem e Política – anotações do pé das letras brinda suas leitoras e seus leitores com análises extremamente ricas e detalhadas da história da linguística no Brasil. Desde o batimento entre as descrições minuciosas dos *corpora* no trabalho de leitura do arquivo, e a interpretação consequente das relações políticas envolvidas, Eni Orlandi demonstra em um trabalho intensamente lúcido o modo pelo qual os projetos referentes à Norma Culta se relacionam com a ditadura em seus inícios, em que a normatividade se impunha, o modo pelo qual o momento de abertura do regime afeta os trabalhos do português falado, e o modo pelo qual a história do português brasileiro ou paulista (caipira) se coaduna à conjuntura contemporânea da mundialização e do multiculturalismo, próprios ao sociologismo. A autora lembra, entretanto, que “cada uma dessas formações teóricas não se esgota na relação com a conjuntura política em que se estabelece, mas isto as marca de uma ou outra maneira” (p.122).

Eni Puccinelli Orlandi instaurou uma nova poética para a Análise de Discurso, que influencia inclusive a leitura que hoje se faz dos chamados *precursores da AD* – marcas da colonização. Orlandi enfrentou com coragem um período sombrio de nossa história, e este enfrentamento marca profundamente seu trabalho teórico.

Ensina-nos que enquanto analistas não estamos livres das determinações históricas, mas que é justamente por serem históricas que essas determinações podem ser transformadas.

Transvalora o trabalho teórico em esforço ético e estético: *ousar de revoltar, ousar pensar por si mesmo*, como afirma Pêcheux (1975). Para isso, é preciso coragem.

Coragem para entender “da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (Rosa, 2001, p.116).

Coragem porque o que a vida “quer da gente é coragem” (Rosa, 2001, p.344).

Isadora Machado

Doutoranda em Linguística – IEL/UNICAMP

Referências Bibliográficas

PÊCHEUX, M. (1997). *Semântica e Discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.

ROSA, J. G. (2001). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.