

ENSAIO TEÓRICO

DISCURSO, ESTRUTURA E HISTÓRIA

José Luiz FIORIN  

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Mostra Paul Ricoeur que o sentido do discurso se constrói, de um lado, por meio de coerções internas e, de outro, pela relação com outros discursos. Isso significa que ele é, ao mesmo tempo, integralmente linguístico e inteiramente histórico. Em outras palavras, é uma estrutura e um objeto histórico. Este texto pretende mostrar que na análise discursiva é preciso, de um lado, levar em conta os mecanismos linguísticos de organização discursiva; de outro, sua historicidade constitutiva. O texto, manifestação do discurso, não é uma grande frase nem um amontoado de frases, mas possui uma organização semântica própria. O discurso, por sua vez, não é reflexo de acontecimentos externos a ele. Por isso, estudar seu caráter histórico não é contar anedotas sobre suas condições de produção nem inventariar as referências que são feitas a fatos ocorridos na época em que foi produzido. A partir do conceito bakhtiniano de dialogismo, é preciso considerar que o discurso é histórico porque se constitui numa relação de conflito com outros discursos. Perceber esse movimento de contradições é que permite apreender a historicidade intrínseca do sentido, que se constitui historicamente. A historicidade atinge também a estrutura, pois ela é um modo de organização peculiar a uma dada formação discursiva. Assim, não existe uma dicotomia entre estrutural e histórico, pois a estrutura é histórica.

ABSTRACT

Paul Ricoeur shows that the meaning of discourse is built both by internal coercions and by the relationship with other discourses. This means that



OPEN ACCESS

EDITORES

– Miguel Oliveira, Jr. (UFAL)
– René Almeida (UFS)

AVALIADORES

– Luís Bonfim (UFS)
– Geraldo Martins (UFMS)

DATAS

– Recebido: 02/08/2020
– Aceito: 28/08/2020
– Publicado: 13/01/2021

COMO CITAR

FIORIN, José Luiz (2021). Discurso, Estrutura e História. *Cadernos de Linguística*, v. 2, n. 1, p. 01-18.

discourse is, at the same time, entirely linguistic and historical. In other words, discourse is a structure of meaning, as well as an historic object. This article shows that, in discourse analysis, it is necessary to take into account both the linguistic mechanisms of discourse construction and its constitutive historicity. A text, as a manifestation of discourse, is not simply a large sentence or a bunch of sentences; rather, it has its own semantic organization. Discourse, on the other hand, is not a reflex of external events. For that reason, studying the historic character of discourse is not about telling anecdotes related to its conditions of production, nor is it about listing references to facts that occurred at the time of its production. Following the Bakhtinian concept of dialogism, it is necessary to consider that discourse is historic because of its relationship of conflict with other discourses. Perceiving such movement of contradictions is what permits to apprehend the historicity intrinsic to meaning, which is historically constituted. Also, historicity reaches structure too, since structure is a manner of organization which is particular to a certain discourse formation. Therefore, there is no dichotomy between structure and history, since structure is historic.

PALAVRAS-CHAVE

Discursivização; Textualização; Dialogismo.

KEYWORDS

Discursivization; Textualization; Dialogism.

...o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.
Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 1986, p. 60

Uma afirmação hoje recorrente é de que o sentido não está no texto, pois é o leitor quem lhe atribui significados. Umberto Eco, em seu livro *Os limites da interpretação* (1992), mostra que as diferentes teorias de leitura, científicas (teorias desenvolvidas pela ciência da linguagem) ou não (por exemplo, a cabala ou a hermenêutica bíblica), construídas pelo homem ao longo da História, entenderam o ato de ler como a busca da *intentio auctoris*, da *intentio lectoris* ou da *intentio operis*. Analisemos essas três propostas acerca do lugar em que se encontra o sentido do texto, para verificar com qual delas podemos operar.

A primeira é de que a leitura é a busca da *intenção do autor* (cf., por exemplo, Gledson, 2006, p. 280). Essa concepção é a que preside, por exemplo, à hermenêutica bíblica. Procura-se ler o texto sagrado, buscando nele a compreensão dos desígnios de Deus para o homem. Essa é talvez a mais difundida noção de leitura presente no senso comum. Quando um professor termina de analisar um poema, por exemplo, é frequente deparar com a pergunta: “Mas o autor pensou nisso?” Não sabemos o que o autor pensou acerca de sua obra, pois não temos acesso, a não ser por intermédio do discurso, à consciência dos outros para saber suas motivações. Assim, a intenção do autor acha-se presente na obra. Ademais, o autor não controla todos os sentidos que produz, ele não é o mestre absoluto das significações que seu discurso contém. É, por isso, que a compreensão não coincide necessariamente com as intenções do autor. Dessa forma, a leitura não pode ser entendida como a busca da *intentio auctoris*.

A outra concepção de sentido do texto é a de que ele é a *intenção do leitor*. Levemos essa ideia ao limite. Se ela for verdadeira, significa que o texto do outro não existe, só existe o meu texto, dado que sou eu quem dá sentido ao enunciado alheio e posso atribuir-lhe os significados que eu quiser. Imaginemos um controlador de voo que determine a um piloto, que esteja voando a 37.000 pés, que desça a 36.000 pés. Cabe ao piloto entender o significado que está na determinação do controlador e não negociar sentidos ou atribuir-lhe a significação que ele desejar. Se o sentido não estiver na ordem do controlador, teremos muitos acidentes aéreos. Só uma sociedade que levou a subjetividade e o individualismo ao extremo, como a nossa, pode conceber a ideia de que o sentido do texto é a *intentio lectoris*.

Na verdade, a leitura é a busca da *intenção da obra*, pois o texto do outro existe e suas intenções só podem nele ser percebidas. Isso significa que o texto contém todas as virtualidades de leituras possíveis. Ler é apreender o que a obra nos diz. Poder-se-iam fazer duas objeções à tese de que de que o sentido é a *intentio operis*: 1) o sentido do texto não é único; 2) a leitura é também um processo histórico e afirmar que o sentido está no texto esvazia a historicidade do ato de ler.

É verdade que o sentido não é único. Não se pode dizer que haja uma só camada significante no texto. Umberto Eco, em *Obra aberta* (2005), mostrou que um texto, principalmente o artístico, admite uma pluralidade de leituras. No entanto, ele não admite toda e qualquer interpretação. Existem leituras erradas, aquelas que não são possíveis. Quem determina as possibilidades interpretativas é o texto. As leituras possíveis estão nele inscritas. Portanto, uma interpretação é validada por marcas, vestígios, indícios presentes na superfície textual.

A leitura é efetivamente um processo histórico. No entanto, o que dá historicidade à interpretação é a percepção ou não de determinadas virtualidades textuais. Certas épocas não percebem, por dadas razões históricas, algumas possibilidades de leitura, que serão postas à luz em outro momento histórico. Para compreender bem o que se disse, leiamos o texto abaixo, sem qualquer indicação do autor e da época em que foi produzido:

Vi que trazia na mão um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada (...). A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim (...). Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito.

Sem dúvida nenhuma, qualquer leitor vai dizer que, no pequeno texto acima, fala-se de uma relação sexual e do gozo proporcionado por ela. No entanto, trata-se da descrição do êxtase místico, que aparece na autobiografia de Santa Teresa d'Ávila (1995, p. 194). Na época em que foi escrita, dificilmente alguém leria esse passo da obra da Santa como a descrição do gozo sexual. Ele seria sempre lido como um discurso religioso. Afinal, era a época, em que, como dizia Foucault, o sexo não tinha voz. Só depois das descobertas de Freud sobre a sexualidade humana, percebe-se que esse texto descreve uma relação sexual. No entanto, as virtualidades dessa leitura já estavam presentes nele, foi preciso que a sexualidade ganhasse voz para que essa possibilidade de leitura aflorasse. Afinal, estão claros no texto os atributos da virilidade, a penetração e o gozo intenso.

Afirma-se muitas vezes que a leitura dos grandes textos estudados na escola, sejam eles literários ou não, é construída pelos críticos. Por isso, por exemplo, estudam-se os comentadores mais autorizados de Marx, de Maquiavel, de Freud, de Machado de Assis, de Alencar. Isso, entretanto, não quer dizer que são eles que atribuem sentido aos textos, que não são dotados de significado. Denota antes que são leitores que percebem, com bastante acuidade, suas potencialidades significativas e, por isso, guiam outros leitores. Dizer que o nome *Iracema*, personagem do romance homônimo de Alencar, é um anagrama de *América* não é uma atribuição de um significado arbitrário ao texto, que passa a ser repetido por outros leitores, mas é o desvelamento de uma possibilidade de leitura inscrita na materialidade textual.

Paul Ricoeur dizia que o sentido do texto é criado no jogo interno de dependências estruturais e nas relações com o que está fora dele (1986). Isso significa, de um lado, que o texto é uma estrutura, no sentido de que ele é um todo organizado de sentido, que é composto com procedimentos linguísticos próprios (Greimas e Courtés, 1979, p. 389-390). Com efeito, ele não é uma grande frase nem um amontoado de frases, mas se constitui com processos específicos de composição. Sem perceber esses procedimentos, não se pode(m) alcançar seu(s) sentido(s). Para exemplificar esse ponto, observemos um poema de Cassiano Ricardo:

Lua cheia

Boião de leite
que a noite leva
com mãos de treva,
pra não sei quem beber.
E que, embora levado
muito devagarinho,
vai derramando pingos brancos
pelo caminho (1957, p. 135).

A expressão *boião de leite* não pode, no contexto, significar “vaso bojudo, de boca larga, cheio de leite”, porque quem o carrega é a noite. Deve ter o sentido de “lua cheia”. Trata-se de uma metáfora, porque entre os dois significados existem traços de intersecção: a forma arredondada e a cor branca. Construída essa metáfora, o texto inteiro deve ser lido metaforicamente: *a noite leva com mão de treva* designa o “avanço da noite”; *embora levado muito devagarinho* quer dizer “avanço vagaroso da lua no céu”; *derramando* exprime “fazendo aparecer”; *pingos brancos* tem o significado de “estrelas”; *caminho* indica a “trajetória seguida pela lua em seu movimento no céu”. Todos os termos lidos metaforicamente também mantêm uma semelhança de significado entre a acepção empregada no discurso cotidiano e o conceito criado no texto: por exemplo, entre o sentido usual de *pingo*, que é “gota” e o valor construído no texto, “estrela”, há dois traços em comum: tamanho pequeno e formato de glóbulo. Quem não apreender o procedimento metafórico de construção desse texto não consegue dar sentido a ele. A semiótica narrativa e discursiva desenvolveu uma teoria muito poderosa sobre a organização linguística do discurso, manifestado pelo texto.

De outro lado, dizia Ricoeur que o sentido do texto é dado pelas relações com o que está fora dele. No entanto, sabemos que não temos acesso direto à realidade, porque nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Por isso, um discurso não se constrói sobre a realidade, mas sempre sobre outro discurso.

Há um cartaz publicitário de uma campanha contra o racismo publicado em *Eurobest 4: the Annual European Advertising and Design Awards*, p. 8. Nele, aparecem quatro imagens de cérebros: três do mesmo tamanho e um bem pequeno. Sotopõem-se aos três cérebros de tamanho idêntico as palavras *africano*, *européu*, *asiático*. Em baixo do

cérebro diminuto, vem o termo *racista*. Esse texto mostra que não há qualquer diferença intelectual entre europeus, africanos e asiáticos e que os racistas, ao afirmar a que a raça branca é intelectualmente superior às outras, são pouco inteligentes. Esse discurso só pode ser plenamente entendido se se compreender que ele se constrói em oposição ao discurso do chamado racismo científico, que propugnava a superioridade de uma raça sobre as demais. A ciência moderna comprovou que essa afirmação tida por verdadeira não passa de preconceito.

O discurso é um objeto integralmente linguístico e integralmente histórico, o que significa que ele é uma estrutura linguística, gerada por um sistema de regras que define sua especificidade, mas, ao mesmo tempo, que nem tudo é dizível. O que se pode dizer forma um sistema e delimita uma identidade (Maingueneau, 1984, p. 5-6). Uma teoria do discurso deve, ao mesmo tempo, possibilitar a análise do funcionamento discursivo e de sua inscrição histórica (Maingueneau, 1984, p. 7). No entanto, quando se fala de historicidade discursiva, é preciso afastar dois equívocos muito correntes.

O primeiro é que o texto tem relações com a História, quando faz referências explícitas a acontecimentos da época em que foi produzido. Aí alguns afirmam que os poemas sobre a escravidão escritos por Castro Alves têm fortes ligações com a História, enquanto a poesia parnasiana, que se comprazia na descrição de leques, vasos, alfaias, flautas, taças, etc., não mantém vinculações com a História. É preciso considerar, no entanto, que derivam de um momento histórico tanto a posição de construir uma poesia que tome parte nos confrontos ideológicos de seu tempo, quanto a postura de produzir poemas que sejam objetos imperecíveis, longe dos embates da História. Isso significa que tanto o mergulho nas circunstâncias históricas quanto a alienação são históricos.

Certa crítica reprovou, em Machado de Assis, o absenteísmo em relação às questões sociais. Repreende-se o fato de, em plena época do abolicionismo, não ter dedicado uma linha sequer à questão. Diz-se que ele era “o menos brasileiro dos literatos brasileiros”. No entanto, basta ler qualquer de seus textos, para perceber a miopia dessa visão. Machado faz-nos conhecer, em sua obra, a classe dominante brasileira do período do capitalismo nascente. Tomem-se, à guisa de exemplo, os dois primeiros capítulos de *Quincas Borba*.

Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

“Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas”, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

Que abismo há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... - Bonita

canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu. (1979, p. 643).

Rubião não está, à janela de sua casa, em Botafogo, contemplando as águas da baía da Guanabara, mas pensando na grande transformação ocorrida em sua vida. Com a morte de Quincas Borba, herdou sua fortuna e tornou-se um capitalista. Seu olhar vai do próximo ao longínquo, das chinelas ao céu, passando pela casa, pelo jardim, pela enseada e pelos morros, e abarca tudo na mesma sensação de propriedade. O autor apresenta-nos o primeiro traço do capitalista: é aquele que vê o mundo pela ótica da propriedade, pela perspectiva do lucro. Em seguida, pensa no fato de que, se sua irmã Piedade se casasse com Quincas Borba, apenas teria uma esperança colateral de ser herdeiro de Quincas. Eles não se casaram, morreram. O que parecia uma desgraça pensa ele e suspende seu pensamento com reticências. As reticências são um modo de dizer sem dizer: o que parecia uma desgraça foi uma coisa ótima. Mas imediatamente o espírito do professor, onde estão alojadas as normas morais, fica envergonhado de seu pensamento. Afinal, estava achando excelente o não casamento da irmã, bem como sua morte e a de Quincas Borba. Entretanto, o coração continua a bater de alegria. O capitalista não é apenas aquele que vê o mundo pela perspectiva do lucro, mas sente-o dessa ótica. O espírito busca outro assunto e vem um diálogo entre ele e o coração. Enquanto aquele vai buscando distrair-se com a canoa e o canoeiro, este vai dizendo que foi melhor para ele o que ocorreu com Piedade e Quincas. O texto termina com a afirmação consoladora para todos os males do mundo: “O certo é que estão no céu”. No capitalismo, não existem normas morais, lealdades, grandes sentimentos, mas apenas interesses. Trata-se de uma das mais percucientes análises do capitalismo e do capitalista feitas em nossa literatura. Não se pode, em hipótese alguma, acusar Machado de voltar as costas para o Brasil e para nossa História. Não importa quantas referências ele fez aos acontecimentos do dia a dia, o que tem significado é que ele apreendeu o cerne das relações sociais imperantes na sociedade brasileira.

O discurso que retrata os acontecimentos cotidianos é o jornalístico; o literário desvela os mecanismos das relações sociais, do poder, da subjetividade humana, das paixões, etc.

O segundo equívoco, quando se trata de analisar a historicidade do discurso, é pensar que esse estudo é a determinação das circunstâncias em que o texto foi produzido: explicar quem é seu autor, em que época foi escrito, em que lugar foi produzido. Em suma, contar anedotas acerca de suas condições de produção. No entanto, se isso fosse necessário para desvendar o sentido do discurso, certos textos, principalmente os produzidos na Antiguidade, não teriam sentido. Tomem-se, por exemplo, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Não sabemos quem é seu autor, pois muitos estudiosos afirmam que a epopeia homérica é uma criação coletiva, que foi, mais tarde, compilada e fixada. Mas mesmo que tenha sido escrita por Homero, não sabemos quem é realmente esse homem, não conhecemos as circunstâncias de sua produção épica. E os textos egípcios? Sabemos muito pouco a respeito das condições de sua

produção. E, no entanto, eles ajudam-nos a desvendar a cultura faraônica. Tomemos um texto de Vieira, o sermão do terceiro domingo do Advento:

Cansados, finalmente, os embaixadores de Ihes responder o Batista que não era Messias, nem Elias, nem profeta pediram-lhe, finalmente, que, pois, eles não acertavam a perguntar, Ihes dissesse ele quem era. A esta instância não pôde deixar de deferir o Batista. E o que vos parece que responderia? *Ego sum vox clamantis in deserta*. Eu sou uma voz que clama no deserto. Verdadeiramente não entendo esta resposta. Se os embaixadores perguntaram ao Batista o que fazia, então estava bem respondido com a voz que clamava no deserto, porque o que o Batista fazia no deserto era dar vozes e clamar; mas se os embaixadores perguntavam ao Batista quem era, como Ihes responde ele o que fazia? Respondeu discretissimamente. Quando Ihes perguntavam quem era, respondeu o que fazia: porque cada um é o que faz, e não é outra cousa. As cousas definem-se pela essência: o Batista definiu-se pelas ações; porque as ações de cada um são a sua essência. Definiu-se pelo que fazia, para declarar o que era.

Daqui se entenderá uma grande dúvida, que deixamos atrás de ponderar. O Batista, perguntado se era Elias, respondeu que não era Elias: *Non sum*. E Cristo no capítulo onze de S. Mateus disse que o Batista era Elias: *Johannes Baptista ipse est Elias*. Pois se Cristo diz que o Batista era Elias, como diz o mesmo Batista que não era Elias? Nem o Batista podia enganar, nem Cristo podia enganar-se: como se hão de concordar logo estes textos? Muito facilmente. O Batista era Elias, e não era Elias; não era Elias, porque as pessoas de Elias e do Batista eram diversas; era Elias, porque as ações de Elias e do Batista eram as mesmas. A modéstia do Batista disse que não era Elias, pela diversidade das pessoas; a verdade de Cristo afirmou que era Elias, pela uniformidade das ações. Era Elias, porque fazia ações de Elias. Quem faz ações de Elias é Elias; quem fizer ações de Batista será Batista; e quem as fizer de Judas será Judas. Cada um é as suas ações, e não é outra cousa. Oh que grande doutrina esta para o lugar em que estamos! Quando vos perguntarem quem sois, não vades revolver o nobiliário de vossos avós, ide ver a matrícula de vossas ações. O que fazeis, isso sois, nada mais. Quando ao Batista Ihes perguntaram quem era, não disse que se chamava João, nem que era filho de Zacarias; não se definiu pelos pais, nem pelo apelido. Só de suas ações formou a sua definição: *Ego vox clamantis*.

Muito tempo há que tenho dous escândalos contra a nossa gramática portuguesa nos vocábulos do nobiliário. A fidalguia chamam-lhe qualidade, e chamam-lhe sangue. A qualidade é um dos dez predicamentos a que reduziram todas as cousas os filósofos. O sangue é um dos quatro humores de que se compõe o temperamento do corpo humano. Digo, pois, que a chamada fidalguia não é somente qualidade, nem somente sangue; mas é de todos os dez predicamentos e de todos os quatro humores. Há fidalguia que é sangue, e por isso há tantos sanguinolentos; há fidalguia que é melancolia, e por isso há tantos descontentes; há fidalguia que é cólera, e por isso há tantos malsofridos e insofríveis; e há fidalguia que é fleuma, e por isso há tantos que prestam para tão pouco. De maneira que os que adoecem de fidalguia não só Ihes peca a enfermidade no sangue, senão em todos os quatro humores. O mesmo se passa nos dez predicamentos. Há fidalguia que é substância, porque alguns não têm mais substância que a sua fidalguia; há fidalguia que é quantidade: são fidalgos porque têm muito de seu; há fidalguia que é qualidade, porque muitos, não se pode negar, são muito qualificados; há fidalguia que é relação: são fidalgos por certos respeitos; há fidalguia que é paixão: são apaixonados de fidalguia; há fidalguia que é *ubi*: são fidalgos, porque ocupam grandes lugares; há fidalguia que é sítio, e desta casta é a dos títulos, que estão assentados, e os outros em pé; há fidalguia que é hábito: são fidalgos porque andam mais bem vestidos; há fidalguia que é duração: fidalgos por antiguidade. E qual destas é a verdadeira fidalguia? Nenhuma. A verdadeira fidalguia é ação. Ao predicamento da ação é que pertence a verdadeira fidalguia. *Nam genus, et proavos, et quae non fecimus ipsi, vix ea nostra voco* (= Em verdade, não invoco a origem, os ancestrais e os méritos que não nos cabem, apenas as nossas [ações]), disse o grande fundador de Lisboa. As ações generosas, e não os pais ilustres, são as que fazem fidalgos. Cada um é suas ações, e não é mais, nem menos, como o Batista: *Ego vox clamantis in deserta*. (1959, p. 211-213)

Nesse passo do sermão, Vieira narra o que diz o Evangelho do dia: uma missão foi enviada pelos sacerdotes para perguntar a João Batista, que pregava a vinda do Messias, quem ele era. O Batista responde que era *a voz que clama no deserto*. Vieira, com grande sutileza, distinguindo entre os verbos *ser* e *fazer*, pergunta-se como poderia o Batista responder o que fazia, se Ihes perguntaram quem era. Em seguida, diz que a resposta foi adequada, porque as ações constituem a essência (o ser) de cada pessoa. Desenvolve essa tese, dizendo que não somos definidos pela filiação nem pelo nome, mas pelo que fazemos. Toma os dez predicados definidos pela filosofia antiga e os quatro humores do

corpo com que operava a medicina clássica e analisa-os para mostrar o que é a fidalguia, a nobreza, e conclui que nenhum deles pode definir a verdadeira fidalguia, pois a nobreza real é constituída pelas ações. O que faz um verdadeiro fidalgo não são os pais ilustres, mas as ações generosas.

Observe-se que o discurso do pregador contrapõe a uma visão aristocrática do mundo, em que as posições sociais eram dadas pelo nascimento, e, portanto, eram imutáveis, o que poderíamos denominar uma visão burguesa do mundo, em que os papéis sociais são determinados pelo que fazem os homens, não importando quem são seus pais. O discurso de Vieira constitui-se em oposição ao discurso aristocrático, mostrando que ele não tem fundamento nem sequer nas Escrituras, que eram frequentemente utilizadas para justificar a visão de mundo da nobreza. É a percepção dessa oposição que coloca o discurso de Vieira na História.

Não é preciso saber que esse sermão foi pronunciado na Capela Real, em Lisboa, diante do Rei e da Corte; que Vieira combate os privilégios da nobreza, porque percebe claramente que eles estão levando Portugal à ruína. Isso são anedotas sobre as condições de produção.

Podemos então passar a discutir o que significa apreender a historicidade inerente a todo texto, a todo discurso.

Ao estudar a estatuária grotesca, Mikhail Bakhtin explica-nos o modo de funcionamento real do discurso. Essas estátuas apresentam uma imagem ambivalente do corpo. Com frequência mostram mulheres velhas grávidas rindo, num processo internamente contraditório de vida e de morte. Os corpos são disformes e monstruosos. Temas muito reiterados são a gravidez, o parto, a desagregação dos corpos, a satisfação das necessidades naturais (defecação, micção, etc.). O corpo mostrado está próximo do nascimento e da morte, não é um corpo acabado ou em seu apogeu. Enfatizam-se as partes em que ele é aberto ao exterior. Por isso, orifícios e protuberâncias têm um tamanho exagerado (boca, ventre, seio, falo, ânus). O filósofo russo diz que só se podem entender essas características das estátuas grotescas, quando se leva em conta que elas se constituem num processo de oposição à estatuária clássica, que apresentava um corpo pronto, acabado, bem proporcional, em plena maturidade, depurado de todas as escórias do nascimento e do desenvolvimento. Com efeito, as estátuas de corpo inteiro do período clássico retratam jovens muito belos, com um corpo perfeito, muitíssimo bem proporcionado. Esse corpo está sempre bem demarcado do mundo. Por isso, o ventre nunca é saliente, os seios são diminutos, o pênis é bastante modesto, o ânus nunca está aberto (1970b, p. 34-36).

Com esse exemplo, Mikhail Bakhtin evidencia que todo discurso é dialógico. Quando o filósofo russo fala em dialogismo não está pensando no diálogo face a face, mas numa propriedade central dos enunciados: todo discurso é constituído a partir de outro discurso, é uma resposta, uma tomada de posição em relação a outro discurso. Isso significa que todo discurso é ocupado, atravessado, habitado pelo discurso do outro e, por isso, ele é

constitutivamente heterogêneo. Todo enunciador, para construir seu discurso, leva em conta o discurso do outro, que está, por isso, presente no seu. Assim, um discurso deixa ver seu direito e seu avesso. Neles, estão presentes pelo menos duas vozes, a que é afirmada e aquela em oposição à qual se constrói (1970a, 238-243, cf. também 1988, 86-88, 96, 100; 1992, 353-358). Quando se afirma *Mulheres e homens são idênticos em capacidade*, esse enunciado deixa ver duas posições, duas vozes: de um lado, a que preconiza a igualdade dos homens e das mulheres; de outro, aquela que afirma a superioridade dos homens sobre as mulheres. Numa sociedade não machista, o enunciado acima sequer faria sentido. O discurso de Copérnico constitui-se em oposição ao de Ptolomeu, para demonstrar que a Terra não é o centro do universo, etc. O discurso de Darwin constitui-se em oposição ao discurso bíblico, para explicar que o homem não foi criado por Deus. O discurso de Freud constitui-se em oposição ao discurso da plena responsabilidade de cada homem por seus atos, para revelar que não somos senhores de tudo o que fazemos.

Essa propriedade do discurso é o que se poderia chamar o *dialogismo constitutivo*: a palavra do outro é condição necessária para a existência de qualquer discurso, sob um discurso há outro discurso. Essas duas vozes não precisam estar marcadas no fio do discurso, elas são apreendidas pelo nosso conhecimento dos diferentes discursos que circulam numa dada época numa determinada formação social.

Por ser dialógicos é que os discursos são históricos. Sua historicidade não é algo externo, que é dado por referências a acontecimentos da época em que foram produzidos ou por curiosidades a respeito de suas condições de produção (por exemplo, a biografia do autor ou relatos do período em que viveu). A historicidade dos enunciados é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a História que perpassa o discurso. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser a descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor, para se transformar numa final e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é que é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. Captar as relações do texto com a História é apreender esse movimento dialético de constituição do sentido.

O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro. Todo enunciado de um discurso constitui-se em relação polêmica com o outro, o que quer dizer que rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu Outro no espaço discursivo.

Poder-se-ia pensar que, na medida em que, cronologicamente, é o discurso segundo que se constitui a partir do discurso primeiro, este é o Outro daquele, mas que a recíproca

não é verdadeira. Na verdade, a questão é mais complexa. De um lado, o discurso segundo pode remeter ao primeiro de seu primeiro. O primeiro, a partir da constituição do segundo, rejeita-o, como rejeitou seu primeiro, ou se reformula, a partir do segundo. (Maingueneau, 1984, p. 34-35). A relação entre eles não é, portanto, mecânica, mas dialética. Taguieff mostra que o discurso racista se modificou a partir do discurso anti-racista. Passou da ideia universalista de que havia uma escala entre as diferentes raças, o que implicava considerar alguns homens mais humanos que outros, que eram apenas semi-humanos, para a ideia diferencialista de que os homens são culturalmente diferentes, de que cada comunidade tem a obrigação de preservar sua diferença, sua alteridade e de que, por isso, deve-se combater, em nome da pureza cultural, a imigração, a migração, a mestiçagem, o sincretismo religioso ou artístico, etc. Esse novo discurso racista fundamenta-se em dois temas centrais do discurso antirracista que se constitui a partir do discurso racista universalista: a comunidade e a alteridade (1993, p. 357-392).

O mesmo processo ocorre com o discurso criacionista. O criacionismo cristão diz que Deus fez o mundo em seis dias, falando ou modelando o homem e os animais com o barro da terra. Portanto, o universo, a vida e a energia foram criados por Deus do nada. Os animais foram criados por Deus prontos e, portanto, os seres vivos (plantas e animais) podem variar apenas dentro dos limites fixados para cada espécie. Isso significa que os homens e os macacos têm ancestrais distintos. A Terra é jovem, tem menos de 10.000 anos. O discurso darwinista, que se constitui em oposição a ele, mostra que não há nenhuma intencionalidade no processo de aparecimento da vida; a matéria é autossuficiente e, num jogo de acasos e repetições, por meio de um processo de seleção natural, chega-se às formas mais complexas da vida. A existência dos seres vivos começa espontaneamente, quando, em um caldo primordial de elementos químicos, submetido às condições da Terra primitiva, produz-se uma molécula. A evolução consiste basicamente na repetição incessante da reprodução, por meio da qual uma geração transmite à seguinte os genes herdados de seus ancestrais, mas com pequenos erros, as chamadas mutações. Isso acontece de forma aleatória e é praticamente imperceptível. No entanto, há uma sorte de seleção das mutações que seriam mais úteis à sobrevivência. Essa seleção natural é uma espécie de filtro da natureza, que permite que os que se adaptam melhor ao ambiente sobrevivam. Com o tempo, as seleções acabam por estabelecer diferenças tão significativas entre descendentes de um mesmo ancestral que já não persistem os traços básicos da espécie original. Ocorre, então, o surgimento de outra espécie. Em oposição ao discurso evolucionista, o criacionismo elabora a denominada teoria do “desenho inteligente”. Diz ela que a complexidade da vida nada tem de aleatório, mas requer a existência de um planejamento inteligente, já que os sistemas irreduzivelmente complexos, isto é, aqueles que não poderiam funcionar caso faltasse um dos seus elementos, como o olho ou o sistema de coagulação do sangue, não podem ser fruto de mudanças aleatórias, evoluindo à maneira proposta por Darwin,

porque a seleção natural opera na forma de pequenas mutações. Na verdade, existe um propósito e uma intenção na criação. A complexidade dos seres vivos sugere a existência de um desenho inteligente. Tudo segue o princípio antrópico: o homem não é produto do acaso; ao contrário, o universo e as leis da física foram desenhados para sua existência. Por trás da criação, há um projetista inteligente. As raízes desse discurso estão nos séculos XII e XIII. Dante, na *Divina comédia*, diz:

...Le cose tutte quante
Hann'ordine tra loro; e questo è forma
Che l'universo a Dio fa simigliante.
(Paraíso, I, 103-105)

Santo Tomás de Aquino, na *Summa Theologica*, usa o argumento da complexidade da vida como uma das provas da existência de Deus (I, 2, 3)

Esse embate dos discursos criacionista e evolucionista mostra que a historicidade inerente ao sentido é feita de contradições, retomadas, ressignificações, apagamentos, deslizamentos de sentido, etc.

Desde o descobrimento do Brasil até o século XIX, a descrição predominante do espaço brasileiro era a de que esse país era um paraíso. Isso se encontra na *Carta de achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha; nos relatos de muitos viajantes; em romances, etc. No século XX, essa descrição do Brasil aparece ainda, principalmente, na música popular. No entanto, a partir do século XIX, outra imagem do espaço brasileiro vai ganhar lugar, a do inferno. Para descrever o Brasil como um paraíso, os escritores valem-se de um motivo literário comum desde a literatura latina: a do *locus amoenus* (o lugar aprazível). Nesse lugar ameno, canta-se a fertilidade da terra, a primavera eterna, a ausência de cercas e limites, a salubridade dos ares, a inexistência da fome, a abundância de sombra, de águas, de flores, a presença de brisas refrescantes. Veja-se que é assim que Olavo Bilac descreve o Brasil, num poema feito para crianças:

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!

Criança! não verás nenhum país como este!
Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!
A natureza, aqui, perpetuamente em festa,
É um seio de mãe a transbordar carinhos.
Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,
Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!
Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!
Vê que grande extensão de matas, onde impera
Fecunda e luminosa, a eterna primavera! (1996, p. 339)

Já o espaço brasileiro descrito como inferno é pintado com calor, pastosidade, podridão, lama, charco, lodo, pântano, onde tudo amolece e perde a distintividade. Nesse espaço, ganham relevo os seres rastejantes, pequenos, sem a dignidade dos grandes mamíferos.

Veja-se um trecho do romance *A selva*, de Ferreira de Castro, que descreve, dessa maneira, o espaço de nosso país:

Vinte metros ou menos ainda o [= o navio] separariam do cordame de raízes que se entrançavam no barranco, vítimas da forte erosão. Por vezes mesmo, os ramos de gigantesas árvores, de onde se levantavam de repente asas assustadas, roçavam os camarotes de primeira classe ou espantavam o rosto de quem se debruçava na amurada, provocando exclamações e gargalhadas dos felizes que tinham sido poupados. Mas essa imensa vegetação, cerrada e múltipla, continuava a não permitir, apesar de tão próxima, que vislumbrasse a sua profundidade. Sugería, porém, a existência de rincões de eterna sombra, de criptas vegetais onde o sol jamais entrava, terra mole e ubérrima, lançando por todos os poros um tronco para o céu - um mundo em germinação fabulosa, alucinante e desordenada, negando hoje os princípios estabelecidos ontem, afirmando amanhã uma realidade que ninguém ousaria antever. E entre o raizame, que formava altas e largas cavernas, na superfície balofa da lama que ainda não solidificara e de folhas apodrecidas, esvoaçavam insetos de infinitas variedades e coleavam, surdamente, répteis monstruosos - olhos verdes de mortal fascinação e formas do mundo pré-histórico. (1982, p. 52)

Não só a historicidade dos discursos institucionalizados é passível de ser apreendida no movimento contraditório de constituição do sentido. Isso pode ser feito com qualquer discurso, mesmo aqueles que sustentam as práticas sociais mais comuns. Por exemplo, por trás da atual moda das operações plásticas, das lipoaspirações e da utilização muito grande de cosméticos e produtos dermatológicos, está presente uma concepção do corpo. Até há alguns anos, o corpo era entendido como pertencente à natureza: era uma herança que cada indivíduo recebia e, por conseguinte, era visto como algo pronto e acabado. Cada indivíduo deveria conviver com o corpo com que nascera e, se ele não era belo ou saudável, deveria resignar-se. Em oposição a esse discurso, hoje o corpo é visto como projeto. É, portanto, inacabado. Tem-se uma imagem de um corpo idealizado e, em relação a ele, o corpo de cada um é sentido como uma falta. É, portanto, imperfeito, errado, defeituoso e, por conseguinte, suscetível de ser corrigido, modificado, consertado. O corpo é da ordem da cultura e não da natureza.

O dialogismo é entendido por Bakhtin também como uma forma composicional. Nesse caso, as diferentes vozes são mostradas no fio do texto (1970a, p. 259-260; 1992, p. 350), por meio de diferentes procedimentos linguísticos: o discurso direto, o discurso indireto, o discurso indireto livre, a negação, as aspas, as glosas do enunciador, a paródia, a estilização, etc.

Não há vagas

O preço do feijão
não cabe no poema. O preço
do arroz
não cabe no poema.
Não cabem no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão

Como não cabe no poema
o operário
que esmerila seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras.

- porque o poema, senhores,
está fechado:
"não há vagas"

Só cabe no poema
o homem sem estômago

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.

a mulher nas nuvens
a fruta sem preço
O poema, senhores,
não fede
nem cheira.
(Gullar, 1977, p. 70)

O título do poema "não há vagas" é a frase que se encontra nas tabuletas das pensões e das fábricas, indicando que não se admite mais ninguém. O poeta vai usá-la para dizer o que não encontra abrigo no poema, o que nele não cabe. Não cabem as preocupações cotidianas (o preço do feijão e do arroz, a sonegação do leite, da carne, do açúcar e do pão), as coisas da vida prática (o gás, a luz, o telefone), o mundo do trabalho com suas condições precárias, seja no setor público (o funcionário público), seja no setor privado (o operário). O poema se fecha a todas essas coisas, pois ele trata apenas dos seres idealizados (o homem sem estômago, a mulher nas nuvens) e da natureza fora da história (a fruta sem preço). O poema não fede nem cheira, porque ele não aborda seus temas do ponto de vista da vida real, aquela em que existem dificuldades, dores, aborrecimentos, preocupações práticas, luta pela subsistência.

O poema é composto basicamente por negações. Só a última estrofe é feita com afirmações. A negação é um mecanismo de incorporação da voz do outro num texto, porque ela implica duas perspectivas distintas sobre uma dada questão, uma vez que, ao opor-se a uma afirmação anterior e, assim, refutar a posição afirmativa correspondente, ela expõe a perspectiva negada e o seu contrário. Nesse caso, os dois pontos de vista estão bem demarcados no texto por meio da palavra *não*.

Nesse texto, o poeta, por meio das negações, circunscreve no texto dois discursos a respeito da poesia: um é a poesia que idealiza a realidade, outro é a que apresenta a realidade em toda sua crueza com seu cheiro e seu fedor. Contesta assim a primeira perspectiva e propõe uma "poesia suja", que fala da vida como ela é.

Poder-se-ia, neste ponto da exposição, pensar que se pode opor um conteúdo a uma forma de organizá-lo e dizê-lo e que se pode afirmar que o que é histórico é o conteúdo, enquanto a forma é trans-histórica¹. Essa visão não é verdadeira. Evidentemente, há uma relativa autonomia das categorias linguísticas, pois conteúdos opostos podem ser expressos pelos mesmos procedimentos discursivos. No entanto, quando levamos em conta os processos macrodiscursivos, verificamos que não existe uma oposição entre História e estrutura, pois a estrutura é historicizada no mesmo processo de constituição dialética.

Tomemos, para exemplificar, a questão do narrador. O narrador é sempre uma primeira pessoa, pois é ele quem conta a história e quem fala é por definição o *eu*. No entanto, o *eu* pode projetar-se explicitamente no texto, atuando seja como personagem que relata os fatos ou simplesmente como o contador da história. No primeiro caso, temos o que a Teoria

¹ Está-se usando *forma* não no sentido hjelmsleviano, mas com o valor de modo de organização.

Literária chama o narrador em primeira pessoa; no segundo, temos o narrador intruso. O narrador pode também afastar-se do enunciado, apagando as marcas de sua presença nele. Nesse caso, temos o chamado narrador em terceira pessoa. Na verdade, é como se os fatos se contassem a si mesmos. Poder-se-ia pensar que a opção por um ou outro tipo de narrador revela uma escolha idiossincrática do autor. No entanto, não é bem assim.

Na literatura, ou mais especificamente no romance, temos períodos em que a estética dominante é realista ou naturalista. O contrato de veridicção que se firma entre enunciador e enunciatário é de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade. A linguagem existe para nos apresentar, de maneira transparente, a realidade. Ela é mimese, reflexo, imitação, reprodução. Para chegar a isso, é preciso apagar as marcas da enunciação no enunciado. A aspiração máxima da estética naturalista é a construção de um enunciado, sem qualquer vestígio da enunciação. Supõe ela uma equivalência entre o representante e o representado, entre a obra e a realidade, entre o signo e o referente. Essa equivalência, no entanto, só pode ser produzida por meio da ocultação do processo enunciativo, pois, afinal, a representação realista é *poiese* (construção), o que significa que o texto não é idêntico ao mundo. A equivalência percebida é uma astúcia da enunciação. O que se apresenta para o leitor são significantes. A realidade do realismo é apenas uma ilusão de realidade, uma ilusão referencial. Nesse movimento artístico, a obra é apenas um produto que aspira a não guardar qualquer traço do processo de produção. Ao mostrar-se como reflexo da realidade, apresenta, no texto, objetos reconhecíveis. Não exibindo seu processo de produção, a obra é mostrada no estado de identidade com o real. A evidência da identidade entre signo e referente, que é a base do realismo, naturaliza o mundo, afasta-o da História, não vê os acontecimentos em sua processualidade.

Nesse caso, o campo discursivo literário mantém relações muito próximas com o campo discursivo científico. Isso porque pretende descobrir a verdade das personagens, dissecar as razões de seu comportamento, descobrir as “leis” que regem suas ações. Dessa forma, os temas são vistos sob a ótica dos modelos científicos. Os comportamentos sociais e individuais são considerados como efeitos de causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação). O narrador almeja a “exatidão” dos modelos científicos e a “objetividade” desse discurso. Zola, no prefácio da 2ª edição de *Thérèse Raquin*, dizia:

Começa-se, espero, a compreender que minha finalidade foi antes de tudo uma finalidade científica. [...] Apenas fiz sobre dois corpos vivos (= Thérèse e Laurent) o trabalho analítico que os cirurgiões fazem sobre os cadáveres. (1971, p. 7)

Para criar esse efeito de realidade, o realismo, como dissemos acima, procura apagar as marcas da enunciação no enunciado. Como se realiza esse trabalho? Em primeiro lugar, o único narrador possível na obra realista é o chamado narrador em terceira pessoa, ou seja, o *eu* enunciador deve ausentar-se do enunciado, não deixar nele suas marcas. Nesse tipo de contrato de veridicção, os fatos devem como que narrar-se a si mesmos.

Observe como, no texto abaixo, parece que não há alguém descrevendo a personagem, é como se ela se mostrasse a si mesma, com toda a objetividade:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha de caju, que abre feridas na boca com seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traíçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doída, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambedidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno de Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (Aluísio Azevedo, 1957, p. 87)

Nesse texto, temos a apresentação da personagem Rita Baiana, do ponto de vista das impressões recebidas por Jerônimo, imigrante português, que viera para o Brasil para trabalhar e juntar dinheiro. Rita Baiana representa a natureza brasileira, com sua luminosidade (luz ardente do meio dia, fosforescência afrodisíaca da nuvem de cantáridas), seu calor, seu perfume (aroma quente dos trevos e baunilhas), suas formas (a da palmeira), seus sabores (a doçura do sapoti e a acidez da castanha de caju), suas texturas (viscosidade da lagarta), suas cores (verde da cobra traíçoeira que se confunde com a folhagem), seus sons (música feita de gemidos de prazer). Essas sensações misturavam-se e confundiam-se (observe-se a sinestesia *calor vermelho*). Despertavam em Jerônimo o desejo, acordavam-lhe o corpo, embambedado por saudades de Portugal. Jerônimo vai começar um processo de abasileiramento, que torna seus sentidos mais apurados, mas, ao mesmo tempo, faz crescer sua capacidade de trabalho. Note que, na época, pensava-se que, nos trópicos, as pessoas tinham uma grande capacidade para o prazer, mas nenhuma para o trabalho. Jerônimo termina por abandonar sua mulher, Piedade de Jesus, para ficar com Rita Baiana, a síntese da natureza brasileira.

O discurso realista constrói-se em oposição ao discurso romântico. Neste período, pensa-se que o mundo só é cognoscível por meio da subjetividade humana, que o texto representa o mundo, mas essa representação só pode ser feita pela subjetividade humana. Afinal, esse é o momento do triunfo da subjetividade, do indivíduo.

Nessa época, o narrador, por excelência, é um narrador em primeira pessoa. Mesmo quando ele não é personagem da ação a narrar os fatos, ele deixa muito clara sua presença. Suas marcas conduzindo a narração são muito visíveis. O romance *Senhora*, de Alencar, não é relatado por um narrador-personagem. No início do capítulo XIII da primeira parte, o narrador diz: “Afastemos indiscretamente uma dobra do reposteiro que recata a câmara nupcial” (1965, p. 712). Narrador e narratário assumem a posição de *voyeur*. Depois de ter relatado a conversa entre Seixas e Aurélia, o narrador começa uma segunda parte cujos capítulos constituem uma longa analepse (recoo ao passado), em que se explicam os acontecimentos da primeira parte. No início do último capítulo da segunda parte, o narrador diz:

“Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo” (1965, p. 745). No período do triunfo do indivíduo, os fatos não se narram a si mesmos, eles são marcadamente relatados por um eu. É só quando aparecem as teorias deterministas, que mostram que o indivíduo é dominado pelo *fatum* e que, portanto, a literatura tem a pretensão de descobrir as leis que regem o comportamento humano, que o narrador neutro assume todo o seu vigor.

A História é constitutiva do sentido, é interna a ele. No entanto, o sentido não é apenas o conteúdo. Ele é dado, ao mesmo tempo, pelo conteúdo e pelas formas de organizá-lo e de expressá-lo. Assim, a historicidade de um discurso está presente não só no conteúdo, mas na maneira como ele é estruturado. Essa historicidade, entretanto, não sendo algo externo, não é apreendida nas referências a acontecimentos da época em que o discurso foi produzido ou nas histórias acerca de suas condições de produção, mas no próprio movimento dialético de sua constituição, com suas contradições, seus deslizamentos, seus apagamentos, suas ressignificações.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de (1965). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I.
- AQUINO, Tomás de (2001). *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, v. I.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de (1979). *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. I.
- AZEVEDO, Aluísio (1957). *O cortiço*. 18 ed. São Paulo: Martins.
- BAKHTIN, Mikhail (1970a) *La poétique de Dostoïewski*. Paris: Seuil.
- _____ (1970b) *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- _____ (1979) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- _____ (1988) *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Editora da UNESP.
- _____ (1992) *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BILAC, Olavo (1996). *Olavo Bilac: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- CASTRO, Ferreira de (1982). *A selva*. Lisboa: Guimarães & Cia.
- D'ÁVILA, Teresa (1995). *Obras completas de Teresa de Jesus*. São Paulo: Loyola.
- ECO, Umberto (2005). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset.
- GLEDSON, John (2006). *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

GREIMAS, A. J. e COURTES, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, v. I.

GULLAR, Ferreira (1977). *Antologia poética*. São Paulo: Summus.

MAINGUENEAU, Dominique (1983) *Sémantique de la polémique. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe siècle*. Lausanne: L'Age d'Homme.

----- (1984) *Génèses du discours*. Bruxelas: Pierre Mardaga.

----- (1987) *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette.

RICARDO, Cassiano (1957). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: J. Olympio.

RICOEUR, Paul (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.

ROSA, João Guimarães (1986). *Grande sertão: veredas*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

TAGUIEFF, Pierre-André (1993) "L'antiracisme en crise. Éléments d'une critique reformiste". In: WIEVIORKA, Michel. *Racisme et modernité*. Paris: Éditions la Découverte, p. 357-392.

VIEIRA, Antônio (1959). *Sermões*. Porto: Lello, v. I, t. 1.

ZOLA, Emile (1971). *Thérèse Raquin*. Paris: Fasquelle.