

CAPÍTULO V - PARATOPIA e PROXÊMICA: MÚLTIPLAS FACES DE UM MULTIVERSO DISCURSIVO

... o discurso literário não dispõe de um território pré-demarcado, instável [...]

Dominique Maingueneau

5.1 O lugar do dizer

Como declarado na Introdução deste trabalho, o discurso é o lugar do dizer; contudo, nem o dizer é o que foi propriamente dito, nem o lugar é sinônimo de espaço físico. O lugar do dizer é constituído por diferentes redes de construção de sentidos variáveis, nas quais estão envolvidos enunciadores, co-enunciadores e coenunciadores [ou seja, um “eu”, um “tu” e um “ele(s)”], em interação e em revezamento de posicionamentos, dentro de um dizer global, que pode ser avaliado pela relação estabelecida entre esses sujeitos. Por essa dinâmica, firmar o lugar do dizer é tão complexo quanto demarcar as relações discursivas por não dispor de um território demarcado.

Também já foi visto que o discurso depende de variáveis como *a formação discursiva, a cena genérica, a cena englobante, a encenação, a historicidade*. Igualmente, o *topos* ou *topoi* (o lugar do dizer) depende de onde um sujeito discursivo evoca um dizer carregado de representações socioculturais.

Há discursos em que o lugar do dizer pode, aparentemente, coincidir com o espaço físico: por exemplo, no discurso jornalístico, em que notícias e reportagens, quase sempre, tratam de fatos reais e atuais. Entretanto, ainda que haja uma aparente semelhança entre o lugar do dizer e o espaço físico, o lugar do dizer não é o espaço onde se dá um fato, não é uma rua ou um local geograficamente identificável, mas sim é uma construção que, na maioria das vezes, parte de discursos constituintes.

No âmbito do discurso literário, o lugar do dizer sempre será o verossimilhante entre o “real” e o ficcional, assim como a sua análise, em qualquer perspectiva, terá como pressuposto a observação de uma topologia não relacionada ao ambiente real, fixo e estável. Nesse aspecto, uma possibilidade será a de recorrer ao significado de “topos literário”.

Para a operacionalização do conceito de “paratopia discursiva”, introduzido por Maingueneau (2006), para analisar que o discurso se institui entre “um lugar e um não-lugar” e/ou nas relações estabelecidas entre eles, bem como para observar que há “lugares paralelos” a essas relações “ser e não-ser”, “estar e não-estar”, é necessário recorrer ao “topos literário” e ao próprio significado de *tópos*.

Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004: 474),

*a palavra **tópos** (plural topoi) foi emprestada do grego. Ela corresponde ao latim locus communi, de que resultou lugar comum. (1) Fundamentalmente, um tópos é um elemento de uma tópica, sendo uma tópica uma heurística, uma arte de coletar informações e fazer emergir argumentos. (2) Um tópos é um esquema discursivo característico de um tipo de argumento. A época contemporânea juntou novas acepções a esses sentidos de base.*

A primeira conceituação remete a Aristóteles, pois tanto nos *Tópicos* (1987), quanto na *Retórica* (2000), tratará do *tópos*. Ainda que o filósofo não tenha dado uma definição clara dos *topoi*, divide-os em: *ídíoi τόποι* (lugar específico), característicos de determinados gêneros, e *κοινοί τόποι* (lugar comum), comuns a todos os gêneros.

Ao contrário do sentido que atribuímos hoje em dia ao termo *lugar-comum* (como algo popular ou vulgar), na concepção aristotélica, o lugar-comum seria a melhor técnica discursiva aplicável a diferentes situações discursivas, mas com algo em comum. Assim, a tópica seria o sistema de organização de argumentos relevantes e comuns a diferentes situações, ainda que tais situações demandem variações quanto ao gênero.

Aristóteles (2000) apresenta como exemplos de *topoi* “o possível e o impossível, o existente e o inexistente e o mais/o menos”. Declara, ainda, a existência de “lugares particulares”, cujas peculiaridades dizem respeito ao assunto, mas não as enumera. No pensamento aristotélico, os *topoi* são elementos que, somados às premissas, comporão os gêneros do discurso para a retórica (*delibertativo, judicial e epidítico*).

A partir desses princípios e com base no discorrido sobre o *ethos*, é possível inferir que se trata de uma estratégia fundamental na *inventio* (parte do discurso conferida à construção), para a busca de argumentos coerentes e comuns aos gêneros retóricos, em diferentes situações, com o intuito de persuadir.

Dessa forma, Aristóteles (2000) analisa relações lógicas no substrato linguístico, a partir de variações de ordens formal e argumentativa. Certamente, ao fazer isso, delimita uma possibilidade de análise dentro dos *topoi* passíveis de observação e reputa as características de um discurso proferido ou a ser proferido. No discurso literário, sua postura é outra: o filósofo considera que a tópica está pautada na *poiesis*, na *mimesis* e na *práxis*.

Tendo em vista que os tópicos funcionam para a estruturação lógica do raciocínio retórico fundado em um discurso persuasivo e com o objetivo de formar um juízo, o filósofo limita as situações discursivas aos seguintes casos:

quando nos dirigimos a uma só pessoa para a aconselhar ou dissuadir, como, por exemplo, o fazem aqueles que tratam de repreender ou de persuadir (pois pelo facto de um ouvinte ser único, não significa que seja menos juiz, visto que aquele a quem se deve persuadir é, em termos absolutos, juiz); quando se fala contra um adversário, ou contra uma tese proposta (já que forçosamente é preciso usar o discurso para refutar os argumentos contrários, contra os quais se faz o discurso, como se se tratasse da parte adversa); o mesmo acontece nos discursos epidícticos (neste caso, o discurso dirige-se ao espectador como se fosse dirigido a um juiz, embora, em geral, só seja absolutamente juiz aquele que, nos debates políticos, julga as questões submetidas a exame; são estas, no fundo, as questões controversas e sujeitas a deliberação e para as quais se procura solução. (ARISTÓTELES, 2000: 202)

Por essas considerações, os *topoi* aristotélicos estão subordinados às deliberações e às situações comunicativas; ao lugar de onde falam os sujeitos e para quem falam, como estratégias discursivas e como *lugares do dizer* dos quais os participantes da situação comunicativa farão uso. Ao ampliar a visão aristotélica, atualizando-a, a contemporaneidade buscará rever os *topoi* e considerará outras especificidades.

“Ernst Curtius (1976) e Roland Barthes (1970b e 1987) estudam essa *tópica* lógico-formal e argumentativa e sua transformação numa *tópica* de conteúdos, num repositório de temas, imagens e estilemas que se reiteravam.” (CUNHA, 1994). O reconhecimento dessa mudança de perspectiva na concepção dos *topoi* levará ao estudo de *paratopoi* possíveis dentro da multiplicidade de universos discursivos, a que chamamos *multiverso discursivo*.

O primeiro estudioso revisita os *tópicos*, renova sua concepção, ao analisar a continuidade da literatura europeia da Antiguidade à Idade Média, bem como afirma que a Literatura seria uma unidade de sentido lógico de Homero a Goethe. Para isso, cria um método histórico pautado na análise dos *topoi*, nas recorrências de fenômenos estilísticos e histórico-sociais que caracterizam o estilo de época. Para que perdurem, os *topoi*, nessa perspectiva, têm como natureza dois aspectos essenciais: a função reveladora de ideologias e a concretude manifesta linguisticamente (CURTIUS, 1976 *apud* CUNHA, 1994).

O segundo, por sua vez, ao colocar em xeque o papel do escritor, do texto, do leitor e do sistema lógico-literário instituído pela própria crítica, assume que “uma impiedosa *tópica* regula a vida da linguagem; a linguagem vem sempre de algum lugar, é

topos guerreiro.” (BARTHES, 1987: 39). Infere-se que há sempre um discurso fundador a revelar essa tópica. Nem sempre é um discurso facilmente identificável pela memória discursiva, mas está imanentemente presente.

Quanto à terminologia aristotélica, Curtius (1978) não somente a retoma, mas também a estende, aproximando-a, ainda que de forma superficial, da concepção de “discurso constituinte” da AD, ao sustentar que *os topoi*, nos termos propostos por Aristóteles, fazem parte dos elementos que constituem os gêneros como estratégias de persuasão.

No campo literário, Curtius (1978) sustenta que *os topoi* literários não somente identificam os sujeitos do dizer como uma estratégia, mas caracterizam o *próprio dizer* literário como marca constituinte recorrente geradora de unidade. Os *topoi* são responsáveis pela “unidade de sentido” literário que, segundo o autor, não pode ser verificado, se fracionado. Revelam, assim, *o dizer ou os dizeres* de uma época e sua ideologia.

Curtius (1978), portanto, atribui *aos topoi* o estatuto *de lugar histórico de um dizer* como uma possibilidade de análise temporal histórica, mas que, por sua recorrência no tempo, tornam-se também atemporais. E contribui para a passagem ao “topos literário”: por mais incongruente que possa parecer, a recorrência que aproxima os *topoi* dos discursos constituintes é a mesma que os faz perdurar, pois o passado atemporal é “*rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente*” (CURTIUS, 1978: 34)

Barthes (1987), por sua vez, também revê as categorias aristotélicas, explora a concepção de “lugar” ao propor, por exemplo, uma *atopia* para o texto. Em nosso entender, ao fazer tal proposição, Barthes institui múltiplas possibilidades de extensão significativa para *o topos*, eis que deixa de ser relacionado à estrutura linguística, à situação comunicativa ou ao sujeito do dizer para ser dimensionado pela união desses elementos.

Essa perspectiva parte de diferentes pontos de referência: já não se trata de quem fala, para quem e como; também já não se trata de verificação linguística ou estilística somente, porque há uma “logosfera” que envolve a linguagem, o texto, a situação comunicativa, o autor e o leitor.

Cunha (1994) faz uma avaliação sobre *o topos* literário e considera a *atopia* impossível, porque, para ele, mesmo a anti-tópica derridariana confere ao discurso uma tópica. Além disso, observa que as transformações da tópica aristotélica em tópica literária, influenciadas pelos estudos cognitivistas e semióticos, instituíram novos reportórios temáticos: até mesmo os estudos de *frames* e quadros intertextuais impõem novos lugares, por exemplo, na relação autor/leitor. Assim, *os topoi* hipercodificam-se:

decorrente destas potencialidades combinatórias e de acordo com os contextos culturais em que é utilizado, o topos revela-se polissêmico e muitas vezes simbólico, de acordo com o co-texto em que está inserido, podendo ocupar um papel central ou periférico, estruturar-se de modos diversos, e articular-se com outros topoi. A sua dimensão histórica e convencional, verificável em textos retóricos e poéticos, parece ser, contudo, a sua principal característica. O seu re-uso e permanência na memória do sistema semiótico literário resulta, assim, do facto de representarem ideais e convenções estético-morais sancionadas pela tradição. Desta forma, os topoi funcionam como um “contexto vertical”, servem de modelo de referência na tradição literária, tanto para os emissores como para os receptores, sendo usados de modo polivalente nos diversos textos e contextos, numa linha de continuidade ou de forma transgressiva, o que transforma estes macro-signos em referentes homossistémicos, que só possuem verdadeiro significado relativamente aos topoi já consagrados na memória do sistema semiótico literário. (CUNHA, 1994: 4-5)

Com relação ao modo como o homem encara a realidade física, psicológica e cultural, constata-se que as transformações sociais e científicas influenciam sobremaneira a forma como estabelecemos e vemos as relações de tempo-espço. Por exemplo: para o homem medieval, no período teocêntrico, o universo era restrito ao horizonte repleto de mistérios, no antropocêntrico; o universo era o homem, já para o homem contemporâneo, a Física Quântica também contribui para a proposição de uma visão de universos múltiplos, em que o tempo pode ser redobrado, fazendo com que as próprias concepções de tempo e lugar também se expandam.

De igual modo, assim como as percepções de realidade se ampliam e se multiformam, assim também os estudos linguísticos se sobrepõem e se entrecruzam: a noção de signo se expande à noção de enunciação e, conseqüentemente, à de discurso.

Sob a perspectiva discursiva, essa multiplicidade de *topoi* se institui tanto pela *constituência* discursiva quanto pela *primazia do interdiscurso*, tal como proposta por Maingueneau (2010): se consideramos que todo discurso é primordialmente interdiscursivo, tanto o tempo quanto o lugar do discurso podem ser ampliados, duplicados ou multiplicados. Maingueneau (2010) afirma que é possível analisar o *topos* discursivo e reputa a existência de *tropismos*, *atopia*, *mimotopia* e *paratopia*.

Os tropismos são discursos que guardam certas semelhanças com os discursos constituintes, seja por sua temática ou por seu alcance, mas não podem se autolegitimar, o que os exclui da *constituência*. Maingueneau (2010) cita como exemplos os discursos políticos que atingem a coletividade, de forma *global*, mas são legitimados por ela, e também os discursos dos universos musical e esportivo, que se apresentam nas “sombras”, isto é, ainda de forma nebulosa para uma caracterização.

A atopia é o *não-lugar* característico de discursos que, por alguma razão, estão à margem da sociedade, como o discurso pornográfico, por exemplo, numa ambivalência entre a existência e a não-existência, o pertencer e o não-pertencer.

A mimotopia, que remete ao universo grego, mas é nova no universo da AD, é atribuída por Maingueneau (2010: 170) ao discurso publicitário, porque “duplica, em simulacro, o conjunto de todos os outros, simultaneamente localizado e ilocalizável”. Por se tratar de algo novo, acreditamos que há ainda muito o que se pensar, uma vez que a *mímesis* atribuída ao discurso literário serve como âncora para que o discurso publicitário consiga a adesão dos participantes. Essa adesão o aproximaria da *constituência* literária e o faria compor mais uma espécie de tropismo; porém, consideramos que tanto o discurso publicitário quanto esse aspecto *mimotópico*, ou mesmo, *semiotópico*, ainda precisam de uma exploração maior para firmarem-se como categoria de análise.

Já a paratopia expressa o pertencimento e o não-pertencimento, a impossível inclusão em uma “topia”. Podemos classificar os tipos de paratopia que um produtor de discurso constituinte é suscetível de explorar: ela pode assumir a forma de alguém que se encontra em um lugar que não é o seu; de alguém que se desloca de um lugar para outro sem se fixar; de alguém que não encontra um lugar; a paratopia afasta esse alguém de um grupo (*paratopia de identidade*); de um lugar (*paratopia espacial*); ou de um momento (*paratopia temporal*). Há, ainda, as *paratopias linguísticas*, cruciais para o discurso literário, que caracterizam aquele que enuncia em uma língua considerada como não sendo, de certo modo, sua língua (MAINGUENEAU, 2008).

Por suas intrincadas relações com o *corpus*, o estudo da paratopia é aprofundado no tópico seguinte.

5.2 A paratopia

Se os *topoi* são lugares dentro da tópica que interagem na construção dos argumentos, a paratopia, por sua vez, reflete um lugar paradoxal que se institui e se integra paralelamente ao discurso vigente.

Os discursos constituintes “são aqueles que só podem autorizar-se por si mesmos, ou seja, não podem ter outros discursos acima de si” (MAINGUENEAU, 2008: 158), constroem relações interdiscursivas auto e heteroconstituintes e afiançam as práticas sociais legitimadoras de sua existência (Cf. cap.IV).

Essa *constituência* pode ocorrer, no mínimo, em duas dimensões: pelo interdiscurso e pela organização da totalidade textual. No que concerne à construção de sentidos, entretanto, associando essas dimensões às concepções de *topoi* e *paratopia*, é possível depreender que o processo de legitimação discursiva, sobretudo, no universo

literário, é quase sempre paratópico, porque,

no caso do discurso literário, por exemplo, a paratopia caracteriza, assim, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura como cena englobante e a condição de todo criador. Que só se torna criador assumindo de modo singular a paratopia constitutiva do discurso literário. Associada ao escritor a paratopia só é paratopia associada a um processo criador. Não há paratopia que não seja elaborada por meio de uma atividade de criação enunciativa. (MAINGUENEAU, 2008: 160)

A criação enunciativa literária não somente institui sentidos, constrói realidades e verossimilhanças, mas também se respalda por uma espécie de dimensão paralela, porque,

enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível. (MAINGUENEAU, 2006: 92)

Esse pertencimento entre lugares e não-lugares sociais que também não se inserem definitivamente em territórios oficiais é o que faz a *paratopia* assumir múltiplos aspectos.

A paratopia, conforme Maingueneau (2008: 160), pode manifestar-se em dois níveis complementares, mas não hierárquicos:

- *no nível do conjunto do discurso constituinte: os discursos religioso, filosófico, científico, os quais pertencem e não pertencem ao universo social, na medida em que se trata de discursos que raíam o indizível e o Absoluto;*
- *no nível de cada produtor de texto pertencente a um discurso constituinte: para estar em conformidade com sua enunciação, deve construir ele mesmo uma impossível identidade por meio das formas de pertencimento/não pertencimento à sociedade.*

Dos princípios expostos até aqui, pode parecer simples extrair o seguinte esquema:

Figura 7. Tópica Discursiva



Essa relação, entretanto, não é tão simples assim, em função das múltiplas facetas que a paratopia pode determinar. Assumimos, com Maingueneau (2008), que os discursos constituintes são essencialmente paratópicos; mas, verificamos que a análise de um discurso paratópico requer do analista o esforço de demarcar *um locus* para, a partir dele, deslocar-se rumo ao paradoxo discursivo, a fim de determinar sua paratopia. Ainda assim, esse discurso somente poderá ser considerado paratópico se sua existência se sobrepuser à análise. Isto é, todo discurso apresenta paratopia; entretanto, a análise do discurso só será paratópica se a paratopia sobrepujar o próprio discurso.

Importante também é diferenciar *interdiscurso* e *paratopia*. O discurso é atravessado por múltiplos outros discursos que podem se manifestar explícita ou implicitamente, nesse caso, temos *interdiscurso*. Já a paratopia segue em paralelo ao discurso, logo, não o atravessa, conforme demonstra a própria etimologia da palavra (para+topos).

Por isso, consideramos que um discurso paratópico pode, inclusive, se sobrepor ao discurso tópico, pois Maingueneau (2006: 108) afirma que “a paratopia só existe integrada a um processo criador”⁸⁰. Assim, sustentamos que, se a paratopia se sobrepõe de algum modo, temos um discurso essencialmente paratópico. Dessa forma, dependendo da intensidade paratópica, o esquema acima pode ampliar-se, multiplicar-se ou inverter-se.

80 Grifo nosso.

Por caracterizar elementos desencadeadores de conflitos ou motivações de escrita e depoimentos, a paratopia é inerente ao processo criativo. Nas palavras de Maingueneau (2006: 108), “a ‘condição’ da literatura e a condição de todo criador, que só vem a sê-lo ao assumir de maneira singular a paratopia do discurso literário.”

A paratopia pode, pois, caracterizar-se de diferentes maneiras:

QUADRO XX - TIPOS DE PARATOPIA

Tipos de Paratopia	Caracterização
<i>Paratopia de identidade</i>	<p>Aquela que indica afastamento e/ou negação de pertencimento a um grupo. Pode ser de ordem:</p> <ul style="list-style-type: none"> • familiar: desviantes da árvore genealógica, crianças abandonadas, escondidas etc. • sexuais: do universo dos travestis, homossexuais, transexuais, adúlteros etc. • físico: pela raça, doença, deficiência etc. • moral: do criminoso. • psíquica: do louco. • tolerada: comediantes de outrora, prostitutas, trabalhadores clandestinos. • antagonismos: os salteadores. • alteridade: o outro/o “exótico”.
<i>Paratopia espacial</i>	Quando o lugar não é o lugar do sujeito do discurso. Por exemplo, na “literatura de exilados”
<i>Paratopia temporal</i>	Marcada pelo anacronismo: meu tempo não é meu tempo.
<i>Paratopia linguística</i>	Quando o multilinguismo participa e/ou interfere na criação: minha língua x língua do outro.

Adaptado de Maingueneau (2006)

A riqueza do discurso literário e as infinitas possibilidades de criação enunciativa denotam que a própria *mimesis* literária relaciona-se intimamente à paratopia discursiva, numa relação de reciprocidade, imanência, tensão e certa dependência entre processo criativo e paratopia, porque

a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra.

Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada. A paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra. (MAINGUENEAU, 2006: 109)

Para a exploração dessa categoria de análise, ainda pouco explorada, fizemos o exercício de pré-análise de outros textos de José do Nascimento Moraes, autor de *nosos corpora*⁸¹, na medida em que descobrimos seus textos e seus universos discursivos.

Nesse processo, também se recorre à *paratopia de identidade* para explicar a função autor, quando há a utilização de pseudônimos: Nascimento Moraes utiliza muitos pseudônimos em seu ofício de jornalista e, por meio deles, luta por questões sociais, culturais, políticas, econômicas e psicológicas que envolvem o negro. Como marco inicial dessa análise, a utilização de um pseudônimo permite relacionar a morte do autor ao princípio de autorialidade.

Nascimento Moraes emprega mais de dez pseudônimos em sua produtiva carreira de jornalista: algumas vezes, como forma de proteção da face para atacar o governo; outras, como *mímesis* de recurso estilístico da época; e ainda como característica inerente ao seu dizer, posto que alguns deles são conhecidos como de sua autoria tanto pelo público quanto por seus adversários.

Exemplificando a última situação de emprego de pseudônimo, Valério Santiago, a ser analisado, era conhecido pela maioria do público-leitor dos jornais da época; leitores e adversários políticos tinham ciência de que se tratava, na verdade, de Nascimento Moraes.

5.2.1 Uma análise paratópica ilustrativa: a morte do autor

O poder criativo da linguagem está em pauta desde que o Homem existe. Flagrar um discurso representativo, tomar a palavra ou nomear a palavra de alguém são atitudes que fazem parte do cotidiano de todas as sociedades, em qualquer época. Entretanto, se os séculos XIX e XX foram pautados pela outorga de posse da palavra e da propriedade intelectual, o século XXI, talvez, seja marcado pela reconfiguração da posse autoral.

81 Mais uma vez, utilizamos análises para ilustrar os conceitos e o processo investigativo. Esse estudo foi feito durante a pesquisa e somente os resultados parciais foram apresentados em sessão de comunicação no 15° Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa e 6° Congresso Internacional de Lusofonia, realizado de 28 a 30 de abril de 2014, na PUC-SP.

Em entrevista ao jornal *The Guardian*, reproduzida e traduzida pela *Folha de S. Paulo*, em 22 de julho de 2011, o cineasta Jean Luc-Godard declara assertivamente: “O autor está morto.” E complementa:

*“Não sou um autor, bem, pelo menos, não agora”, ele responde tão casualmente como se deixar de ser autor fosse como deixar de fumar. “Houve uma época em que pensávamos que fôssemos autores, mas não éramos. Realmente não fazíamos ideia. O cinema acabou. É triste que ninguém esteja explorando o cinema realmente. Mas, fazer o quê? De qualquer maneira, com os celulares e tudo o mais, hoje todo o mundo é autor”.*⁸²

Não por acaso, o título da notícia é “O autor está morto, diz Jean-Luc Godard”. A frase de impacto, obviamente, funciona quase como um *slogan* do discurso de Godard e consegue a adesão, inclusive de quem não conhece sua obra, para a leitura do discurso de alguém que assume a ausência de autoria. Provavelmente, para alguns, ler ou ouvir essa frase seja tão agressivo quanto ler “Deus está morto”, em referência a Nietzsche (1979).

A interdiscursividade presente nos dizeres de Godard não ocorre aleatoriamente: ambas as assertivas referem-se ao “poder de criação” que, associado à formação discursiva de sua época, refere-se à crise existencial humana.

Nietzsche (1979) nega a existência de um poder criador que seja capaz de conduzir as ações humanas, os valores e a moral na sociedade, ao imprimir seu pensamento relativista: toda realidade ou fenômenos seriam passíveis de dúvida. Quiçá, reinventa a autoria: o homem seria o criador de si e da divindade, bem como, de tudo o que o controla. Aqui, talvez, já seja um prenúncio de que o homem, de posse de seu dom criador, negaria a própria criação e negaria o próprio ato de criar.

Assim, do mesmo modo que Nietzsche, Godard nega ser criador nessa época pautada na (re)criação do discurso alheio, na (re)produção, na (re)invenção de autoria, ou na não-autoria marcada pelas ferramentas da internet como o *Youtube* (citado pelo cineasta na mesma entrevista).

Para Barthes (2004), o autor morre e perde sua autoridade sagrada no exato momento em que dá voz ao texto. Já não é mais o autor, o sujeito físico perde sua identidade, pois o discurso transforma-se em múltiplas vozes, insere-se em diferentes realidades.

Todavia, arriscamos dizer que essa contenda autor *versus* obra sempre foi constante a partir do contexto de inserção do “autor” e de sua necessidade, ou não, de legitimação, de autoria ou de propriedade. A autoria está intimamente relacionada à ideia

⁸² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/946713-o-autor-esta-morto-diz-jean-luc-godard.shtml>>. Acesso em: 13 set. 2013.

de legitimação do sujeito do discurso por meio de *um dizer* que signifique ou que tenha poder de significação social.

Aparentemente, não é isso que ocorre com os pseudônimos, na medida em que o sujeito não tem a necessidade de legitimação: seja por uma questão ideológica ou estilística, o sujeito lança mão do artifício de sublimação ou do simulacro da sua autoria e, assim, a ênfase está em legitimar *o dizer e o sentido do que foi dito*, como se em processo de apagamento do autor.

Conforme essa ideia central, é proposta uma análise da questão da utilização do pseudônimo como forma de valorização *do dizer* e de favorecimento de questões ideológicas de forma paratópica, com o intuito de demonstrar, com base na AD, como esse questionamento se apresenta na obra de José do Nascimento Moraes⁸³, ao utilizar-se de Valério Santiago na obra *Puxos e Repuxos* (1910).

Trata-se de um norte para reflexões futuras sobre autoralidade e “função-autor” na AD, com relação a pseudônimos, bem como um primeiro movimento de utilização da *paratopia*⁸⁴ como categoria de análise, útil para o estudo da paratopia testemunho-documental em *Vencidos e Degenerados*, *corpus* principal de análise, a ser desenvolvida no próximo capítulo.

5.2.1.1 Autoralidade e Análise do Discurso: da morte ao deslocamento

A questão da autoralidade está presente no âmbito das discussões dos estudos atuais da linguagem e da Teoria Literária sob diferentes perspectivas: interessa-nos o olhar da AD, desde logo reconhecendo que considerar o sujeito criador e suas nuances é sempre delicado.

A AD reputa as condições de produção imanentes ao discurso e aos sujeitos envolvidos nas redes comunicativas e nos diferentes campos semânticos ativados por um determinado discurso. São esses os elementos responsáveis pela instituição de um “lugar do dizer” explícito, implícito, sublimado ou projetado.

Para Foucault (1992), a existência do autor relaciona-se intimamente à existên-

83 Escritor maranhense José do Nascimento Moraes (1882-1958) autodidata foi professor, jornalista, poeta, crítico literário e romancista. Principais trabalhos publicados são o conjunto de ensaios críticos intitulados *Puxos e repuxos* (1910), o romance *Vencidos e degenerados* (1915), *corpus* de nossa tese de doutorado, e o ensaio político *Neurose do medo* (1923) publicado em diversos jornais utilizando diferentes pseudônimos. Deixou inédito o livro de poesias *Círculos*, sem que seja possível precisar a data de composição, além de uma gama de contos não publicados. Foi fundador da revista literária *Athenas* e, como jornalista, trabalhou para diversos jornais maranhenses como, dentre outros, *A Campanha*, *O Maranhão*, *A Pátria*, *Diário de São Luis*, *O Jornal*, *A Tribuna*, *A Hora*, *Diário do Norte*, *Diário Oficial*, *O Globo*, *Correio da Tarde*, *A Imprensa*, *Notícias*. Formava parte da *Renascença Literária ludovicense*

84 Embora o foco seja a obra *Vencidos e Degenerados*, fizemos essa análise com outro texto do mesmo autor para percebermos como a questão da paratopia se apresenta. Para *Puxos e Repuxos*, elegemos a questão autoral relacionada ao uso de pseudônimos.

cia primeira de um discurso: pondera que o princípio do discurso não se encontra em características individuais, mas se constitui a partir dos diferentes lugares de que ele procede, ou ainda, dos lugares discursivos de onde o “sujeito” profere como marca ou representação das diferentes formações discursivas; de tal sorte que ninguém é dono de seu dizer porque o discurso está marcado sócio-historicamente.

Maingueneau (2010) destaca que a questão da autoralidade deveria ser tratada como uma das principais temáticas na AD, uma vez que o autor é uma categoria que está entre o tempo e o espaço de produção discursiva: é uma

categoria híbrida, que implica ao mesmo tempo o texto e o mundo do qual esse texto participa, o autor é uma instância que enuncia (atribui-se-lhe um ethos e a responsabilidade de alguns gêneros de textos, em particular os prefácios), mas também certo estatuto social, historicamente variável. (MAINGUENEAU, 2010:26)

Estatuto social que varia historicamente, graças ao maior ou menor prestígio que a obra de arte tenha em determinadas condições sócio-históricas. Na Antiguidade, por exemplo, a obra se sobrepunha ao autor, e essa questão era de menor importância, a ponto de alguns estudiosos questionarem, na atualidade, a existência de Homero.

Com o capitalismo, o surgimento do mercado editorial leva à valorização da obra de arte, enquanto produto comercial, e a possibilidade de uma propriedade autoral adquire outro valor, em que o mostrar-se dono de um dizer passa a ter um valor monetário que, algumas vezes, ultrapassa o estético.

Nesse sentido, Benjamin (1985) destaca que a contemporaneidade muda as relações impostas pela Arte, antes relacionadas à magia e ao prazer, tornando-a, então, mais relacionada à técnica e à política comercial, em que o autor passa a ser produtor e reproduzidor de questões políticas de seu tempo, as quais intervêm em seu olhar. Além disso, essa reprodução maciça somada à modernidade tecnológica transforma o processo de produção artística e oferece outros tipos de *autor* para a cena da criação: o fotógrafo, o cineasta, o diretor de teatro, o produtor etc.

Maingueneau (2010), por sua vez, analisa que essas transformações levaram a uma cisão entre o produtor textual e a obra, ocasionaram um afastamento daquele “modelo” da Antiguidade. Nessa alteração de postura, o estudioso identifica as seguintes posturas possíveis em relação à autoria e à obra:

- *o autor-garante: é a dimensão historicamente identificável como produtor de um texto pertencente a qualquer gênero de texto;*
- *o autor-ator: é o profissional do texto, o sujeito que organiza sua função social em torno da produção de textos, da relação com*

editores;

- *o auctor: é aquele em cuja dimensão o autor é correlato de uma obra; ou seja, um autor não de textos dispersos, mas de uma Opus: uma obra de prestígio social, cujo prestígio estende-se ao autor.*

Maingueneau (2010b: 142) diz que todo texto é autorizado ou garantido por alguém, o que ele chama de *autor-garante*. Entretanto, nem todos os indivíduos assumem o papel de *auctor*, pois, para isso é necessário que terceiros o instituem como tal, mediante a produção de enunciados sobre ele e sobre sua obra, em suma, conferindo-lhe uma “imagem de autor”.

5.2.1.2 Pseudônimo: a morte discursiva do autor

Entendemos que a criação de um pseudônimo participa da criação discursiva e sublima discursivamente o autor, para transformá-lo em algo ou alguém ideal, cujo discurso idealizado participa de determinados propósitos conjunturais. Normalmente, envolve questões políticas, segregações, proibições, ou seja, o pseudônimo, muitas vezes, “personifica” uma entidade marginal criada para dar voz a um sujeito que não quer se identificar e, com ele, camufla-se para, por exemplo, dar voz aos excluídos.

O pseudônimo difere do “*ethos*”, porque cria diferentes imagens de si para conseguir a adesão do leitor; difere do autor, por ser uma criação que tenta apagar, negar ou desintegrar a presença de um autor legítimo para, redundantemente, legitimar sua imagem de autor; mas, carrega uma “pseudo” função-autor como manifestação de uma individualidade.

Por um lado, se o pseudônimo concretiza a morte discursiva do autor, por outro, sua criação carregada de sentidos outros pode estar ancorada na figura de um autor, que, nas condições de produção, erige-se paratopicamente na formação discursiva a qual pertença o discurso.

O pseudônimo não é um “pseudo-autor”, no sentido pejorativo, mas um autor inteiro que apaga dada organização vigente e desloca o discurso original, que dá voz a quem não seria ouvido, ou mascara o dizer de um auctor que, por razões diversas, não quer revelar-se no dizer ou quer ser a autoridade a assumir esse discurso. Assim, propomos que o pseudônimo pode servir de simulacro para um *pseudo-autor*, *pseudo-garante* ou um *pseudo-auctor*.

De qualquer forma, quando descoberta sua identidade social, ocupa o lugar duplo de “pseudo” e de “garante”-autor. Barthes (2004) considera que essa multiplicidade de “eus” seria como a revelação teológica do Autor-Deus, que cria um “ser” à “sua imagem”. Ou seja, o pseudônimo seria, a nosso ver, o reverso de um autor, cuja complexidade está duplicada na situação de quem cria um ser que o representa.

De sorte que o pseudônimo seria, assim, uma espécie de autor que pode ser

criado por *um autor-garante, um autor-ator ou um autor-auctor*. Ou seja, expressa ideias que se deslocam do discurso original do sujeito criador sem deixar de se ancorar nele, pois, quando é levado a público que determinado pseudônimo pertence ao autor x ou y, a relevância do pseudônimo pode variar, de acordo com o prestígio social desse autor: seu discurso autoriza o dizer do pseudônimo, caracterizando-o de certo modo.

Descoberto, ou não, o autor por trás do pseudônimo, há uma *paratopia autoral* a ser considerada, principalmente, quando o reconhecimento da autoralidade intervém na aceitação ou na contemplação da obra. Maingueneau (2010a: 160) lembra, ainda, que não há paratopia que não seja associada a uma atividade de criação enunciativa:

No caso do discurso literário, por exemplo, a paratopia caracteriza, assim, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura como cena englobante e a condição de todo criador. Que só se torna criador assumindo de modo singular a paratopia constitutiva do discurso literário.

Assim, de certo modo, avançamos esses estudos quando percebemos que, ao utilizar um pseudônimo, essa paratopia se duplica: 1) na autoralidade de um “autor” presente-ausente, que, por si só, já é paratópica; e 2) na “presença” paratópica desse autor, enquanto sujeito criador de um pseudônimo ancorado nas razões que levaram a essa criação.

Figura 8 – Jornal Correio da Tarde do Maranhão⁸⁵



Os recortes analisados para essa ilustração foram extraídos dentre os textos de “Puxos e Repuxos”, coluna publicada no jornal *Correio da Tarde*, de São Luís do Maranhão, foco desta análise.

Foram escritos em 1910, por José do Nascimento Moraes, sob o pseudônimo

85 Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=388459&pagfis=785&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Valério Santiago, em repúdio à publicação feita por Antônio Lobo⁸⁶, sob o pseudônimo “o poeta D. Galiza II”, nos jornais *A Pacotilha* e *Diário*. Há várias questões que envolvem a criação desses pseudônimos, mas fato é que era de conhecimento de seus parceiros, intelectuais e acadêmicos que esses pseudônimos pertenciam a eles.

A formação discursiva que instaura essa polêmica é aquela em que se encontra o discurso republicano. Lobo é representante do discurso da elite burguesa, arraigado pelo discurso racista, e Nascimento, defensor e representante do discurso abolicionista, reforçado pelo discurso anti-monarquista e fortemente republicano.

O posicionamento desses dois escritores reflete o de gerações de literatos e de intelectuais, bem como denota a efervescência política e intelectual da ilha de São Luís, do final do século XIX, início do século XX.

Desde a chegada dos portugueses ao Brasil, sobretudo com a presença da Companhia do Comércio e os jesuítas, o Maranhão é foco de evangelização, e sua realidade serve como temática para criação de diferentes gêneros, os quais refletiam a realidade política da ocasião, embora não haja ainda registros efetivos sobre o desenvolvimento literário local naquela ocasião.

Todavia, ao acolher Pe. Antônio Vieira, a ilha não somente tem contato com boa literatura com a qual evangelizava, mas também tem contato com as produções de Vieira, que tendiam a ser mais simples devido ao público-alvo, mas não de qualidade menor: seus sermões.

Durans citando Moraes (1977) afirma que

a forma como Vieira pregava nos púlpitos de São Luís diferia completamente do jeito como ele o fazia na Europa: lá, o prega-

86 Antônio Lôbo é o nome literário de Antônio Francisco Leal Lôbo, que nasceu em São Luís, capital do Estado do Maranhão, a 4 de julho de 1870. Professor, jornalista e escritor, tendo-se destacado, nesta última profissão, como ensaísta, poeta, romancista e tradutor. Como funcionário público, exerceu os cargos de Oficial de Gabinete do Governo do Estado, da Biblioteca Pública Benedito Leite, do Liceu Maranhense e da Instrução Pública. Juntamente com Fran Paxeco, Ribeiro do Amaral, Barbosa de Godois, Corrêa de Araújo, Astolfo Marques, Godofredo Viana, Clodoaldo de Freitas, Inácio Xavier de Carvalho, Domingos Barbosa, Alfredo de Assis e Armando Vieira da Silva, fundou, na noite de 10 de agosto de 1908, a Academia Maranhense de Letras, uma extensão da Oficina dos Novos. Congregou e aglutinou, em torno da projeção intelectual de seu nome, os escritores de expressão da época. Em virtude de perseguições políticas, moralmente traumatizado, no último ano de sua existência, recolheu-se à sua residência e, na madrugada de 24 de junho de 1916, enforcou-se com uma corrente. Principais obras: **Carteira de um Neurastênico**, romance publicado, inicialmente, sob a forma de folhetim, na *Revista do Norte*, em São Luís, sob o pseudônimo de Jayme Avelar, em 1903; Pela Rama, **Crônicas**, São Luís, 1912; **Os Novos Atenienses**, ensaio, São Luís, 1909. Traduziu as seguintes obras: **Debalde**, romance da autoria de Stenkiwicz, cuja publicação inicial foi sob a forma de folhetim na *Revista do Norte*, São Luís, 1901; em parceria com Fran Paxeco, **O Juiz sem juízo**, comédia da autoria de Bisson; **Henriqueta**, da autoria de François Coppée. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/30/Pagina395.htm>>. Acesso em:

dor se preocupava em impressionar os ouvintes com seus jogos barrocos cultistas e conceptistas, enquanto aqui ele sabia se fazer entender com mais clareza e simplicidade por aqueles que o ouviam. (DURANS, 2009:16)

Somente após a independência do Brasil, o Maranhão observa o surgimento de produções literárias *auctorais*. De sorte que a produção literária nasce arraigada de conotações políticas, antes mesmo que a região se posicionasse com relação à República, pois só aderiu ao processo republicano um ano depois.

Com base nisso, é consenso, na historiografia maranhense, dividir-se a vida literária maranhense em ciclos ou gerações, que diferem um pouco dos períodos literários propostos para a Literatura Brasileira em geral, indicando especificidades quanto à sua composição e ao seu surgimento. Muitos autores que se lançam no delineamento das bases para a história da literatura maranhense, como Reis Carvalho, Antônio Lobo, Mário Meireles e Jomar Moraes, entre outros, adotam um mesmo tipo de divisão, demarcando, entre o século XIX e o início do século XX, a existência de três ciclos literários: o primeiro corresponde ao período de 1832 até 1868; o segundo, de 1868 até 1894; e o terceiro, de 1894 até 1932. (DURANS, 2009:17)

O primeiro grupo de escritores, chamado pela crítica de *Grupo maranhense*, formado por nomes como Gonçalves Dias, Sousândrade, Sotero dos Reis, Celso Magalhães e César Marques, é o responsável pela alcunha de Atenas Brasileira, que é dada ao Maranhão.

O segundo grupo seria o *emigratório*: ocorre próximo ao realismo/naturalismo convencional brasileiro, e é formado por autores que saem do Maranhão em busca de maior reconhecimento e prestígio literário e social, como é o caso de Aluísio Azevedo e Raimundo Correia.

O terceiro grupo seria dos *Novos Atenienses*, que surge como reação à emigração de intelectuais e à morte dos escritores dos tempos áureos, como Gonçalves Dias, iniciado por Reis Carvalho, Inácio Xavier de Carvalho, Euclides Marinho, Antônio Lobo, Nascimento Moraes, Domingos Barbosa. (DURANS, 2009: 1-24, grifo nosso)

Percebemos, assim, que, inicialmente, Lobo e Moraes partilhavam objetivos comuns para o reaquecimento do universo literário ludovicense, tanto que a Academia Maranhense de Letras foi fundada por um grupo de intelectuais do qual ambos faziam parte: “A Oficina dos Novos”.

Não obstante, com o decorrer do tempo, suas produções apresentavam posicionamentos políticos divergentes com relação à estética, à política e a questões étnico-ra-

ciais. Os autores estabeleciam uma espécie de duelo literário, arraigado pela rivalidade política.

No discurso de Lobo, por exemplo, em *Intervenção Pacífica*, publicado no jornal *Pacotilha*, em 10 de agosto de 1910, é possível encontrar marcas do discurso racista como: “[...] ó, besta, convém explicar às formigas que te giram em torno da sórdida carcassa, que v. ó negro vil, além de burro e petulante, é pérfido e caluniador.” (*In verbis*).

A contenda instituída entre os dois não é nada “pacífica”, e o *corpus* aqui analisado é o resultado desse enfrentamento, inclusive quanto à divisão do grupo: Antônio Lobo ficou na *Oficina dos Novos*⁸⁷, e José do Nascimento Moraes e muitos outros no grupo dos *Novos Atenienses* ou *Renascença Literária*.

O discurso dos pseudônimos criados por esses autores está no intervalo dessa cisão, e a autoria de ambos ancora paratopicamente o discurso daquilo que chamamos *pseudo-autores: nos casos* específicos, Valério Santiago e D. Galiza.

José do Nascimento Moraes, enquanto criador, enquadra-se nas três dimensões possíveis de análise propostas por Maingueneau (2010). É autor-garante, porque assume a responsabilidade por sua produção intelectual. É autor-ator, porque vive de seu ofício e publica em diversos jornais da época. E é autor-auctor, porque tem prestígio na sociedade maranhense com sua obra *Vencidos e Degenerados*.

Em outras palavras: ele e Antônio Lobo tinham autoridade e prestígio para usar seus próprios nomes como autores do discurso jornalístico, mas, para ambos, em nossa análise da situação de produção, criar um pseudônimo é uma estratégia que engloba *ancoragem, deslizamento e apagamento*⁸⁸.

Trata-se de uma ancoragem de processo autoral⁸⁹ aos moldes de produção dos “atenienses” que, por sua vez, espelharam-se na Arcádia Lusitana e a qual assinala a presença de um discurso constituinte. Essa ancoragem ocorre porque era usual seguir um modelo estético e, nesse modelo, fazia parte criar um autor que mascarasse a autoria por diferentes razões. Essa postura ratifica a autodenominação de Neo-Atenienses, valida o discurso, e gera a adesão de mais intelectuais para o grupo.

Chamamos de deslizamento discursivo-autoral a existência de Valério Santiago e sua crítica: ao atribuir-lhe voz de defesa, o autor defende os direitos raciais do povo negro, a abolição e a liberdade de criação, mas coloca em outro plano este dizer, pois já não é o negro, pobre, autodidata ofendido; este sai de cena para dar voz a um elemento com uma suposta “neutralidade” naquele universo, um “pseudo-autor”.

De certo modo, um autor (Nascimento) transfere ao pseudônimo (Valério) um dizer que parte da sua ideologia e desliza para outro lugar, para um âmbito discursivo,

87 Cf. Cap. I.

88 Terminologia criada por nós, a partir da investigação dos estudos de Maingueneau (2010) relacionados à “função-autor” e autoralidade, bem como os anteriormente citados: autor-garante, autor-ator e autor.

89 Terminologia criada por nós.

em que este dito não é de sua propriedade, posto que assume a voz de uma coletividade como afirmação social do *dizer* e do *criador*. Tomando emprestada a definição greimasiana, Nascimento Moraes “preserva a face”: ao fazer esse deslize de voz que modifica e institui o tom da crítica, o autor mantém e legitima o discurso do “pseudo-autor”, paratopicamente.

Há um apagamento do autor: se pensarmos que nem toda a população letrada participava de grupos políticos ou intelectuais, perceberemos que, para muitos leitores, Nascimento Moraes não existia e, seguramente para esses leitores, com base na memória discursiva da época, Valério Santiago era o autor daquele discurso.

Muito provável, para essa população letrada e para essa sociedade em construção, a imagem de autor que firmava seria a de um aristocrata branco, jamais um negro autodidata. Nessa perspectiva, retomamos a morte autoral e chamamos de apagamento-discursivo-autoral, pois o autor, já reconhecido socialmente, tenta extinguir sua imagem, e seu discurso, para transferi-lo ao pseudônimo. O enunciador, na paratopia, dá voz e autoridade para que Santiago tenha direito à réplica e tréplica contra o discurso do “poeta D. Galiza” e contra todos que o apoiavam.

Assim, o autor cria o pseudônimo Valério Santiago, doravante *pseudo-autor* que responde ao pseudônimo D. Galiza, criado pelo autor (Antônio Lobo) em condições de produção em que boa parte dos leitores conhecia as marcas de autoria de cada um deles e as razões geradoras do discurso.

Da leitura do texto jornalístico, verificamos que o *pseudo-autor* constrói a *cena genérica* em forma de diálogo, mais precisamente debate interdiscursivo: transfere para seu discurso citações de D. Galiza, para respondê-las crítica e diretamente. Ao respondê-las, acaba por responder a questões socialmente relevantes para a população republicana da época.

Santiago critica o discurso racista presente no discurso do outro, ora ataca o *pseudo-autor* (D. Galliza), ora ataca o autor-garante do pseudônimo (Lobo), colocando em xeque sua estética e sua existência social e política.

Como *pseudo-autor* (PA), Valério assume a máscara e dá voz à crítica, institui o direito a uma espécie de discurso jurídico, no qual defende, julga e condena todas as atitudes do oponente (D. Galliza) e estabelece conexões semânticas entre seu dizer, o que foi dito pelo outro e o discurso republicano que apoia a abolição, numa trama que segue o seguinte percurso:

a. identificação da voz

*[Parece-nos que os nossos “bons amigos” se animaram a atacar-nos./ Como a coragem de que podem dispor é pequenina, pegaram do **impagabilíssimo** Galliza, que **elles** tiveram a rara*

habilidade de endoidecer, e lepidamente o atiraram contra nós, pelas ineditoriales da “Pacotilha”] (MORAES, 1910: S/N)⁹⁰

Esse recorte está no primeiro parágrafo de *Puxos e Repuxos*. Na apresentação, percebemos claramente a ironia presente em “bons amigos”, “coragem pequenina” e “impagabilíssimo”. Delas depreendemos que enunciadores e co-enunciadores já se conhecem, bem como a ironia estabelece o tom do discurso desde o início, pela identificação da voz do outro: “impagabilíssimo Galliza”.

No plano discursivo, é possível verificar que provavelmente não são amigos, inclusive pelo uso de aspas em “bons amigos”, o que assinala que essa amizade pode não ser tão verdadeira, que os considera covardes, e insinua que Galliza está sendo usado por outrem, pois “pegaram do impagabilíssimo Galliza”.

Ao utilizar a primeira pessoa do plural (em “nossos/ nós”) e a terceira do plural (“eles”), demarca as fronteiras entre um nós/eles, representados aqui no grupo liderado por Lobo x (*versus*) o grupo liderado por Nascimento, mas também demarca as fronteiras do autor-garante e seu pseudo-autor, que ataca seus adversários (autor, pseudônimo e grupo social), defende-se com as mesmas armas. Aqui também, embora não estejam expressos claramente, denota-se que os enunciadores eram conhecidos.

b. crítica de Pseudo-autor (PA) para Pseudo-autor (PA) e de PA para autor

[Não era preciso que Lobo citasse Vieira e Herculano para justificar uma asneira que brada aos céus./ Lobo que os deixe em paz, na grandeza da sua correção. /Achamos que o velhote perdeu a optima oportunidade de ficar calado./ Grammatica não é discurso bombástico que se faz com gomma arábica. /Grammatica não se inventa nem se sofisma com facilidade] (MORAES, 1910: S/N)

Nesse recorte, o tom irônico segue constante como estruturador da crítica. No entanto, Valério (PA) ataca aquilo que aparentemente legitima o dizer de D.Galliza, a obra de Antônio Lobo: ao citá-lo, desmascara (in)diretamente o outro, mas usa a estratégia da inclusão discursiva. O seja, Lobo (autor) faz parte do mesmo grupo de D. Galliza (pseudônimo de Lobo). Essa estratégia legitima diretamente seu próprio dizer, inclui-se no grupo de Nascimento. Observamos aqui que criação e criador estão imbricados: o deslize e o apagamento anteriormente citados não se sustentam, enquanto a ancoragem se impõe.

⁹⁰ Analisamos a primeira edição dos artigos publicada pela tipografia dos Artistas em 1910, por cópia obtida na Biblioteca da Academia Maranhense de Letras. Mantivemos a grafia original, a ausência de pontuação e acentuação; ou seja, todos os recortes foram extraídos *ipsis literis*. Do mesmo modo, essa edição não apresenta enumeração de páginas; por isso, a notação S/N.

O PA critica a construção da linguagem do texto apresentado pelo adversário no outro jornal e a qualidade da obra do Lobo, acentua o tom irônico em “Não era preciso que Lobo citasse Vieira e Herculano”, demonstra que analisa com atenção e minúcia os dizeres de Lobo e Galliza, bem como identifica que o outro evoca grandes autores como discurso de autoridade, sem necessidade alguma. Ataca diretamente a Lobo como parte do “Grupo de Galliza” e sua maneira de escrever. Adiante, cita, inclusive, a *Opus* de Lobo:

*[Com dois **puxos** e alguns **repuxos** nós nos aliviaremos do “Novos Atenienses”./ A **introdução colossal** da obra, é um conjunto de **períodos quase ininteligíveis** que escapam mesmo ao raciocínio. /Todas as vezes que Lobo procura raciocinar sabe se simplesmente mal!]*

De novo, o discurso irônico critica o estilo de Lobo diretamente, apaga o pseudônimo, assim como o paralelismo sintático ainda traz no âmago um tom de revanche, quase um alívio de responder às injúrias e às ofensas proferidas por Galliza.

c. discurso racista

A interdiscursividade se mantém e mantém o *dizer* do PA que traz novamente a voz de Galliza/Lobo para o seu enunciado. Quando da utilização da expressão “negro vil”, PA responde:

*[...typos que se nomeiam jornalistas agri-dem-nos pelas ineditoriales da “Pacotilha”, chamando-nos **negro! Negro! Eis ahi o insulto**, a palavra com que elles pensam que nos esmagam, que nos reduzem a última expressão! Que não diriam se fossemos brancos da ilha ou mesmo caboclo! Negro! É o grito de terror, de medo e de ódio, é o grito do vencido, o nullo, do inhabilitado que não pode discutir e nem sabe fazer o que todo mundo sabe – insultar! Negro! Repetem tomados pela cólera, possuidos da mais idiota indignação!]*

A ironia argumentativa presente em [Negro! Eis ahi o insulto] dá o tom discursivo reiteradamente, cuja “vocalidade” sugere a cólera. Atribui também um tom pejorativo aos sujeitos que não são jornalistas, mas agem como se fossem, porque assim se nomearam. Nessa estratégia, PA busca deslegitimar a voz do outro, insinua sua falta de gabarito para o exercício profissional.

O *discurso da negritude*⁹¹ ocorre em forma de manifesto e diretamente; nesse

91 Utilizamos aqui *discurso da negritude*, referindo-nos ao discurso de reação, posicionamento de conscientização política que é intrínseco aos Movimentos Negros. O termo “negritude”, sobre o qual falaremos no próximo capítulo, é cunhado de Kabengele Munanga, na obra *Negritude*, publicada em 2012, pela Editora Autêntica.

caso, é a *paratopia de identidade* que o revela: assume-se negro, chama de *idiota*, ridicularizando-o e demonstrando sua indignação diante de uma característica. É um fato, e não um insulto. Parafraseia o que foi escrito sobre os saberes do *homem negro que não sabe pensar*, construindo em seu ataque aquilo que a retórica classifica como argumento *ad hominem*, pois, se o negro é “inhabilitado”, essa voz que assume a voz da negritude esclarece que “não será esmagada”.

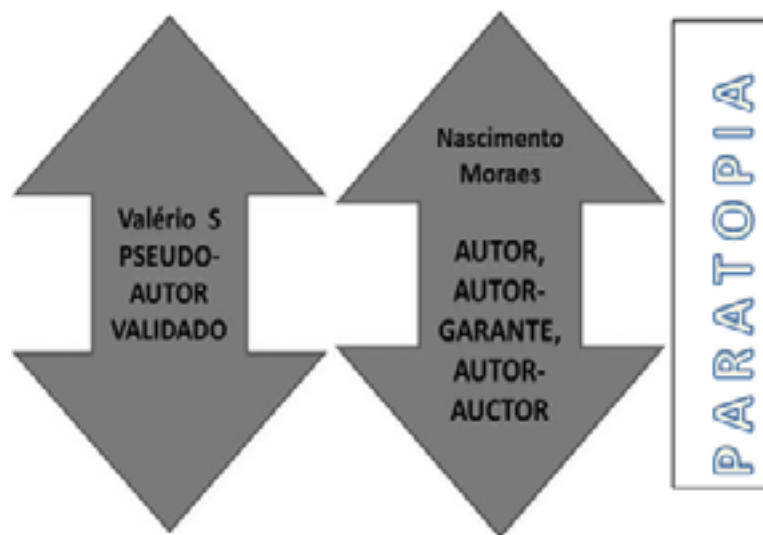
O discurso demonstra que, enquanto Valério defendia-se sozinho no *Jornal Correio da Tarde*, Lobo/Galliza encomendava aos seus parceiros textos cada vez mais ofensivos contra o “oponente”. Assim, cita um artigo publicado pelo Professor Luiz Viana, do grupo do Galliza, “Os macacos”: essa atitude legitima o discurso do *pseudo-autor*, deflagra o racismo e legitima a réplica.

Ainda como estratégia, PA faz a análise gramatical da escrita do outro, corrige-o gramaticalmente, mas, para isso cita um artigo de Viana, e, aqui, o pseudônimo ancora-se no discurso de um terceiro, dizendo:

[“Os homens primitivos a quem a civilização e o orgulho dela nacente não deram ainda ‘para se julgar’ criações divinas”/ Perguntamos: Quem julgar/ Será-PARA ELLES SE JULGAR?/ Ou-para elles se julgarem?/ Todas as vezes que se pode trocar o infinito numa clausula com o verbo no subjunctivo. e às vezes no indicativo, é infinito pessoal./Ora, para se julgar criações divinas./Aquelle-para que ele se julgar-é asneira que o professor Vianna deve evitar]

Com a autoridade de professor de língua portuguesa, ao analisar aquilo que considera inadequado gramaticalmente, confrontam-se papéis sociais relevantes para a sociedade da época e, ao mesmo tempo, ao se posicionar com relação ao “bom uso da língua”, critica, na verdade, o racismo presente no discurso. PA critica a animalização do negro contida no discurso do professor Luiz Viana e reproduzida no discurso de D. Galliza.

Por fim, ao analisarmos as estratégias *a*, *b* e *c*, associadas aos processos de *deslizamento*, *ancoragem* e *apagamento* na constituição de um pseudo-autor, com a utilização da definição de paratopia construída por Maingueneau (2010), autor que sustenta que a paratopia está intimamente relacionada ao processo criador, notamos que o pseudônimo é legitimado de forma paratópica nessa situação específica, em que uma grande parcela dos leitores reconheciam o autor legitimador do discurso, seguindo o seguinte esquema:

Figura 9 – Paratopia autoral

Observamos o discurso republicano abolicionista representado na voz de Valério Santiago, cujo papel de pseudo-autor (PA) constitui-se em desempenhar e desenvolver *a ancoragem, o deslizamento e o apagamento autoral* como forma de reafirmar o discurso original, dando autoridade de defesa e ataque, capaz de transformar a cena genérica em diálogo e confronto político, ideológico e “jurídico”, com poderes de julgamento, defesa e condenação, e que é legitimado paratopicamente pelo autor.

Ressaltamos que essa é uma primeira reflexão sobre autoralidade na utilização de pseudônimos. Se há alguma possibilidade de considerar a morte do autor, essa questão não está posta somente pela reprodutibilidade da obra de arte, mas é mais antiga, uma vez que há uma morte discursiva dessa autoralidade no próprio processo de constituição autoral. De tal modo que, se o autor, por um lado, mantém-se paratopicamente na constituição do discurso literário, por outro, ao fazer uso de um pseudônimo, o mesmo autor legitima o discurso desse *pseudo-autor* paratopicamente.

Nosso objetivo com essa pré-análise não foi o de esgotar a questão da função autor, mas avaliar a paratopia, por ser o foco principal desta pesquisa. Essa análise revelou que o processo do discurso paratópico se dá de forma paralela: não atravessa o discurso, mas pode mantê-lo ou validá-lo. No caso específico da *paratopia de identidade*, o enunciador mantém a autoralidade do pseudônimo, mas o que dá voz a essa identidade é sua negritude que, em tese, deveria ser desconhecida, mas que se manifesta em seu enunciado e em sua atitude paratópica.

Com base nessa ilustração analítica, na imbricação entre processo criativo e paratopia, e conforme o exposto nos capítulos anteriores, acrescentamos as seguintes categorias às propostas por Maingueneau (2010), com relação à paratopia relacionada aos gêneros do discurso, numa tentativa de contribuir para o avanço das discussões:

Quadro XXI – Novas categorias paratópicas

Paratopia autoral	No caso de pseudônimos utilizados sem a função de pseudônimos, ou seja, quando são apenas codinomes reconhecidos pelos enunciadores e co-enunciadores, como ocorre no exemplo dado.
Paratopia constituinte	Meu discurso não é meu discurso, como o Velho Testamento para o judaísmo e para o cristianismo. Quando a paratopia do discurso é um discurso constituinte.
Paratopia afásica	Quando o juízo expresso não condiz com o juízo problemático criador e/ou social. Por exemplo, em auto-biografias extremamente idealizadas, em que se omitem fatos relevantes de conhecimento geral.
Paratopia investigativa	Quando ficção e realidade se misturam, ou quando a ficção se apoia numa investigação paralela. Em romances jornalísticos, por exemplo.
Paratopia documental	Discurso recriado a partir de documentos, ou seja, esse discurso não é o meu, não sou eu que digo, mas a autoridade do registro documental. Ou ainda, quando o discurso serve como registro de discursos de épocas nas quais não vivemos, em realidades pouco exploradas ou não letradas, sem registros, por exemplo.
Paratopia testemunhal	Meu <i>dizer</i> não se diz testemunhal, não é testemunho, mas sou testemunha, e esse fato se sobressai ao dizer. Quando o discurso não se pressupõe testemunhal, mas o faz paratopicamente, pela relação criador x fatos históricos, ou criador x crimes de guerra, por exemplo.
Paratopia testemunho-documental	Meu dizer não é testemunho, mas sou testemunha e esse fato se sobressai ao dizer e ainda serve de registro para historiadores, por exemplo. Caso de Vencidos e Degenerados . ⁹²

5.3 Proxêmica: o design do dizer

Diante do exposto neste capítulo, defendemos que todo discurso apresenta algum tipo de paratopia. Mas há discursos em que essa paratopia caracteriza-se como discursos paratópicos que se sobrepõem ao dizer ou o mantêm. Isso, sobretudo, no universo literário, onde já existe o axioma real e ficcional. Neste ponto, tomaremos emprestado o termo “proxêmica” para explicar nosso princípio de análise paratópica.

O termo *proxêmica* apresenta suas raízes no pensamento aristotélico: na *Poética*, onde discorre sobre o posicionamento dos atores para a constituição do espaço, estabelece afastamentos e aproximações necessárias à verossimilhança do discurso; e na *Retórica*, quando discorre sobre o *ethos* do orador e a constituição do espaço interacional-discursivo.

A proxêmica é o estudo da constituição social do espaço, a partir dos microespaços estruturados pelo homem. Stuart Hall (1977) resgata o termo, transformando-o em categoria de análise antropológica relacionada à utilização do espaço determinada culturalmente: para ele, a percepção da distância e a proximidade são resultados dos sistemas sensoriais: visual, auditivo, olfativo, tato.

A proxêmica estuda o espaço sob três dimensões: o espaço de características fixas; o espaço de características semifixas e o espaço informal. As características fixas, no meio urbano, correspondem a edifícios, pontes, estruturas de aço, madeira e concreto, e, no universo *on line*, corresponderiam à tecnologia que possibilita o funcionamento da rede; as semifixas seriam a disposição de *sites*, *links*, ferramentas e comandos; e o espaço informal, considerado o espaço em torno do corpo do indivíduo, corresponderia não só ao ambiente em que os sujeitos estão conectados, mas ao ambiente criado, a partir de aproximações e adequações sócio-culturais que permitem a interação e o estabelecimento de diferentes distanciamentos interpessoais.

Hall (1977) identificou quatro distâncias interpessoais: distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública, todas estabelecidas pela inter-relação entre aspectos sociais, culturais e cognitivos. Tal qual Aristóteles, Hall (1977) considera o espaço um fenômeno comunicativo que apresenta informações sobre e para os seres envolvidos no processo interacional.

Seguindo essa linha de pensamento, Knapp (1982) também entende a proxêmica como o modo por que os sujeitos percebem e utilizam os espaços em que vivem.

Steinberg (1988), por exemplo, associa a proxêmica à intimidade de um indivíduo pela forma como esse sujeito permite e/ou adquire proximidade com os demais.

Atualmente, os estudos proxêmicos têm sido relacionados ou à distância que os sujeitos mantêm entre si no processo comunicacional e como isso interfere no processo interacional, ou à relação entre o sujeito e seu espaço. De qualquer forma, seja sob aspecto antropológico, psicológico ou semiótico, todos os estudos tentam investigar os espaços relacionados ao “não verbal”. Isto é, a proxêmica se dá como um processo revelador construído pelos agentes da comunicação. Em outras palavras, a proxêmica revela as relações culturais, sociais, temporais etc.

Se pensarmos *na cena genérica* romance, há *um design* que estabelece elementos básicos nesse estilo, que são pertinentes à narrativa, como tempo, espaço, narrador,

personagens e o próprio enredo.

Esse *design* adquire densidade e categoria na medida em que se enquadra em determinado estilo que, por sua vez, se relaciona a uma época. No entanto, essas são características pertinentes ao texto escrito: a proxêmica discursiva será estabelecida na relação enunciador, enunciado e coenunciadores, e, ainda, no grau de adesão que o enunciado adquire.

Porém, quando falamos do gênero romance, em que há uma primazia do estilo narrativo, é interessante observar que sua narratividade se impõe. Com isso queremos dizer que, mesmo que tenhamos momentos descritivos ou argumentativos no texto, a narratividade se sobrepõe: temos, assim, a narração a serviço do argumentar e do descrever.

Mas essas são características textuais. *Lato sensu*, poderíamos dizer que esses momentos de aproximação e distanciamento entre o narrar, o argumentar e o descrever fazem parte da proxêmica do gênero romance escrito.

A narratividade desse gênero se transfere também para o âmbito discursivo e, claro está, que, provavelmente, a paratopia também terá esse jogo de distanciamentos e aproximações entre o narrar, o argumentar e o descrever; o real e o ficcional; enunciadore, enunciados e (co)enunciadores.

Ainda pensando em distâncias, teremos a relação autor - leitor virtual/idealizado – leitor. Forçosamente nos perguntamos: De que realidade falamos? O que seria ficcional? Quem seriam esses enunciadores? Qual o papel do Autor e do leitor?

Em torno dessas inquietações, delimitamos, para satisfazer nossas inquietações, o aspecto paratópico do discurso, cuja categorização dependerá da proxêmica. Afinal, como lembra Vargas Llosa (2007) em seu magnífico ensaio *La verdad de las mentiras*⁹³, a verdade/ ou real e a mentira/ ou ficcional estão à disposição do romance de maneira muito peculiar, porque, para cada gênero, a noção de verdade se apresenta de forma distinta:

La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta em cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira. Decir que la Historia de la Revolución Francesa, de Michelet, o la Historia de la conquista del Perú, de Prescott, son <novelas> es vejarlas, insinuar que carecen de seriedad. En cambio, documentar los errores históricos de La guerra y paz sobre las guerras napoleónicas sería perdida de tiempo: la verdad de la novela no depende

de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela disse la verdad y toda mala novela miente. Porque <decir la verdad> para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y <mentir> ser incapaz de lograr esa suerchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui géneris, para la cual la verdade o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. (LLOSA, 2007: 20-1)

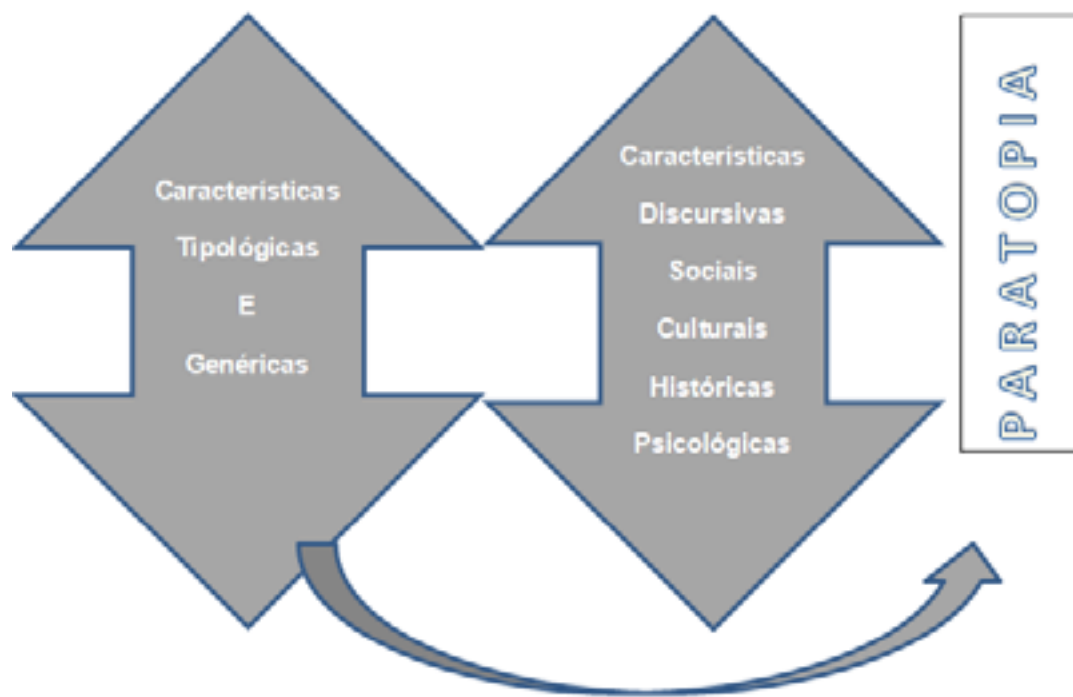
De fato, estilisticamente, não importa se o que está no romance é real ou não, mas quão verossímil pode se tornar. Todavia, discordamos de Llosa (2007) quando afirma que seria perda de tempo analisar os erros históricos sobre as guerras napoleônicas, pois essa é também uma possibilidade de leitura e de análise que não diminui em nada a cena genérica, inclusive no plano discursivo.

Ampliando a questão e trazendo-a para o que nos interessa: a proximidade entre real e ficcional na AD também pode variar de acordo com a perspectiva, pois, para o analista do discurso da guerra ou do discurso bélico na literatura e que se paute na interdisciplinaridade com a Historiografia, discrepâncias entre a realidade histórica e a ficcional importam muito. Já para as cenas genéricas de romances testemunhais de Aushwitz, a proximidade entre *o dizer* e a *realidade histórica* deve ou deveria ser mínima. Ainda que haja uma discrepância temporal entre o registro e a vivência, a proximidade se dá na exposição da trama e em sua divulgação, constrói-se no/pelo discurso. Para a análise da paratopia testemunhal, essa distância é importante, pois o real e o ficcional podem caminhar juntos, mesmo de forma atemporal, por verossimilhança.

Afirmamos que a diversidade de discursos dispostos socialmente apresentam uma constituição proxêmica que envolve elementos básicos (citados nos capítulos anteriores), como *a cena da enunciação*, *a cena englobante* e *a cenografia* relacionadas à *formação discursiva*. Há o espaço discursivo e o espaço construído pelo discurso.

Nessa construção, teremos discursos tópicos e paratópicos, em que a paratopia está intimamente relacionada ao processo criativo. Logo, há uma proxêmica discursiva que permite aproximações e distanciamentos entre um discurso *tópico* e um *paratópico*. Quanto mais próximos os liames entre o tópico e o paratópico, mais a paratopia se torna evidente. No caso específico do discurso literário, na construção da cena genérica “romance”, temos, então:

Figura 10 – Esquema paratópico do gênero romance



Será a análise da proxêmica participante do processo criativo que definirá a composição de uma paratopia testemunhal, por exemplo. Um discurso paratópico só poderá ser considerado testemunhal, documental ou testemunho-documental, se a proxêmica discursiva trouxer evidências que corroborem para essa interpretação.

Assim, um enunciado pode não apresentar, na cena genérica, as características necessárias para que seja considerado uma narrativa testemunhal, enquanto materialidade textual, mas pode apresentar características discursivas paratópicas que façam desses elementos testemunho contundente. Ou seja, não teremos mais somente universos discursivos, mas multiversos discursivos que merecem uma análise à parte.

Em suma, nesse capítulo tratamos dos seguintes assuntos:

Figura 11 – Síntese do capítulo

