

# Silêncio e sexualidade no discurso literário: paratopia como identificação

Ramon Silva Chaves<sup>1</sup>

*“A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar”<sup>2</sup>*

## *I. A paratopia: uma hipótese da Análise do Discurso*

Em 1996, Maingueneau ensaia a defesa da paratopia, um de seus mais notórios pontos teóricos, ao mencionar que “Não se conseguiria reduzir a ficção literária a uma atitude do locutor em relação à sua própria enunciação, pois uma das singularidades do

---

1 Doutor em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em estágio de pós-doutoramento na mesma universidade e Membro associado do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise de São Paulo, contato:ramon.schaves@gmail.com

2 ROSA, João Guimarães *Grande sertão: veredas*.

discurso literário é precisamente tornar problemática a própria noção de enunciador”, (MAINGUENEAU, 1996. p. 28). Desse ponto inicial deriva nosso capítulo: uma vez que a produção do discurso literário tem o enunciador como um problema, em que medida a constituição da literatura<sup>3</sup> ancora-se num produtor que assume um lugar de produção de um discurso artístico?

Nesta secção, doravante, indicamos como progrediram as discussões sobre a produção literária e como estes estudos tiveram, na Análise do Discurso de inspiração francesa, uma garantia de especulação elástica, uma vez que o estudo sobre o discurso demonstra que quer no aparelho linguístico, quer no extralinguístico, existem elementos importantes para a produção de uma análise do discurso.

Deste modo, nosso trabalho se interessa por *corpora* literários em sua faceta sedutora: como e por que a literatura é produzida e como esse discurso envolve seus interessados. Na Análise do Discurso, daqui por diante AD, a tese da paratopia é promissora, porque dá conta de explicar uma engrenagem de criação literária que só existe integrada a um processo criador. O escritor é alguém *que não tem um lugar/ uma razão de ser*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 108). Nas proposições da AD, a paratopia é, pois, uma resposta à criação literária. Faz pensar, assim, sobre quais os limites para que um texto qualquer, torne-se um texto literário. Para preconizar a paratopia, a AD ocupou-se em determinar o texto literário a partir da via da produção. Ainda que proveitoso, escapa dessa noção a recepção, uma vez que o discurso literário não é validado apenas por um produtor, mas por uma comunidade. Crítica parecida é asseverada por Maingueneau, no início do capítulo “Paratopia”, em “Discurso Literário”, nos seguintes termos:

---

3 Neste capítulo, a expressão será utilizada como sinônimo de discurso literário.

*A doxa advinda da estética romântica privilegia a singularidade do criador e minimiza o papel dos destinatários, bem como o caráter institucional do exercício da literatura, sendo a instituição na maioria das vezes considerada um universo hostil à criação. É a própria estrutura do ato de comunicação literária que se vê negada dessa maneira (p.89).*

A recepção é imanente à produção literária. Fato que nos faz crer que é preciso anexar à noção de paratopia uma avaliação dialógica, considerando, também, a recepção do discurso literário. Por isso, discutiremos a noção de paratopia e, depois, avançaremos para a noção de identificação, como resposta para a recepção paratópica.

### *1.1 A noção de paratopia*

Em suma, paratopia significa “lugar impossível”. Essa impossibilidade está atrelada à noção de discurso constituinte literário, defendida por Maingueneau (2006), que investiga as fronteiras e os limites enunciativos de textos literários a partir de uma perspectiva enunciativa-discursiva. Isso significa observar a literatura em sua manifestação multifacetada, entendendo-a como produção da Cultura, da História, da Sociedade, materializada linguisticamente. Uma vez que se trata de uma avaliação do literário por meio de sua constituição complexa, concreta e abstrata, simultaneamente, a noção de discurso é mais compatível do que a noção de texto literário, pois *um* discurso tem de ser apreendido em sua composição “além da frase”, (MAINGUENEAU, 2016), para dizer o mínimo.

Estar “além da frase” presume, pois, um enunciado que não se marca apenas pelo linguístico, como mencionamos. Essa verificação incide sobre os estudos da produção do sentido de um texto, alvo de discussão de grande parte da Linguística no último quarto do século XX, destacando-se as discussões do Gerativismo, Teoria da Enunciação, Pragmática e, porquanto, da AD.

O sentido, já podemos concordar, não está no texto, mas no discurso. Esse fato, já tornado banal dentro dos círculos intelectuais de letras e linguística, não parece ser facilmente apreendido, contudo, pois se o sentido não é um dado material, nem objetivo, quais são as regras de composição do sentido de um texto literário, por conseguinte? A paratopia, deste modo, torna-se uma hipótese que visa a responder quais são os limites de produção sócio-histórica pelos quais um discurso literário é submetido em sua emersão como evento materialmente constituído, pois

*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 funcionamento tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentarem-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).*

Ainda que a paratopia esteja colocada como conceito capaz de resolver o problema de origem do discurso literário, utilizando para isso a ideia de que a literatura emerge de um limite entre o pleno funcionamento tópico e o “abandono a forças que excedem por natureza a economia humana”, seu funcionamento não parece

ser objetivo, por exemplo: o que significa abandonar a forças que excedem por natureza a economia humana?

Para resolver essa complexidade, a paratopia serve como um instrumento que reconhece, no discurso constituinte literário, uma interação entre unidades tópicas – que se referem aos limites linguísticos-enunciativos relacionados à criação literária materialmente constituídos, como as cenografias literárias – e unidades não tópicas, que se referem, por exemplo, às formações discursivas que atravessam o discurso literário. Essas identificações permeiam o discurso literário e, conforme o foco do analista do discurso, podem ser examinadas como um processo que produz efeitos de sentido.

Assim, ao pensar em paratopia estamos pressupondo que o discurso literário é uma materialidade linguística que é atravessada por outros discursos, por uma rede enunciativa sócio-histórica e cultural, que pode ser exposta pelo analista do discurso por meio de verificação. Ou seja, por um lado, o discurso literário lida com uma materialidade estável, genérica, repetível, por outro lado, é um fenômeno subjetivo, específico, que é irrepetível.

Parece, pois, uma contradição: na mesma medida que dizemos que o discurso literário é repetível, dizemos, depois, que não o é. Mas não há contradição quando o que se está em jogo é o caráter paratópico, de pertencimento e não pertencimento, uma vez que

*A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode verdadeiramente encerrar-se em nenhum território. (...) O pertencimento ao campo literário não é, portanto, ausência de todo lugar, mas, como dissemos, uma negociação entre o lugar e o não lugar, um*

*pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível. Trata-se do que antes denominamos “paratopia” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).*

Quando se trata, desse modo, de avaliar o discurso constituinte literário, estamos diante de uma produção que se localiza na fronteira entre uma produção material rígida, que pode ser avaliada dentro dos limites dos gêneros do discurso, como muito se executou. Destacamos, nesse sentido, os trabalhos que vêm na esteira dos pressupostos de Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2006). Neste trabalho, o autor russo propõe avaliar o discurso que se erige da literatura como uma produção material que, de certo modo, encena uma participação na vida extra-literária. Daí advém uma noção de gênero do discurso muito difundida no Brasil. Para a AD o discurso literário está numa zona parecida com a que propôs Bakhtin. No entanto, para os especialistas da AD, o discurso literário não utiliza gêneros de fora da literatura para se expressar, como uma imitação, mas operam por cenas enunciativas.

Nessa senda, o discurso literário não apresenta um quadro enunciativo rígido, como postula o pensamento bakhtiniano, mas revela-se por meio de um quadro cênico materialmente constituído que tem camadas. Assim, um discurso, quer literário, quer não, toma um sujeito por uma camada que o enquadra num âmbito institucional, a chamada cena englobante; além dessa, o discurso também se localiza por uma relação com sua estrutura material, a cena genérica; e, ainda, o discurso se apresenta como uma rotina sócio-historicamente reconhecida, a cenografia. Desse jeito, a cenografia está, para nós analistas do discurso, como a noção de gênero apareceu em *Estética da criação verbal*, no que tange à interação com o coenunciador, mas não se pode equiparar as noções

uma vez que para este o quadro é caracterizado por uma estrutura e a cenografia é constituída na própria enunciação.

Sobre este tema, estamos dizendo que para o formalismo russo não há a presença dessas “camadas”. Bakhtin deixou pistas dessa posição teórica em afirmações como a seguinte:

*Pode parecer que a heterogeneidade dos gêneros do discurso é tão grande que não há nem pode haver um plano único para seu estudo: porque, nesse caso, em um plano de estudo aparecem fenômenos sumamente heterogêneos, como as réplicas monovocais do dia-a-dia e o romance de muitos volumes, a ordem militar padronizada e até obrigatoria por sua entonação e até uma obra lírica profundamente individual etc. (2006, p. 262)*

Sobre a necessidade de explicar a heterogeneidade discursiva, o teórico presume a ampliação do campo de estudo. No caso da AD, a resposta a essa heterogeneidade está no fato de que um gênero é constituído e atravessado por outros. Assim, um “romance”, por exemplo, é uma cena englobante e genérica simultaneamente, mas tem uma cenografia de “réplica monovocal”.

*Todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima (...) A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se discurso aparecesse inesperadamente do interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se*

*para construir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. (MAINGUENEAU, 2013, pp. 12-3)*

Além da constituição rígida, ou, nas palavras de Maingueneau, tópica, a AD preocupa-se com o exame das unidades não tópicas de um discurso.

*As unidades não tópicas são construídas pelos pesquisadores independentemente de fronteiras preestabelecidas, o que as distingue das unidades “territoriais”; além disso, elas agrupam enunciados profundamente inscritos na história, o que as distingue das unidades “transversas”(MAINGUENEAU, 2007, p. 32)*

As noções de unidades tópicas e não tópicas demonstram que o discurso literário constrói-se por meio do jogo entre esses dois modelos de unidades. Em certa medida, a literatura é, ao mesmo tempo, um modo de enunciar que é rígido e organizado em um quadro enunciativo e, ao mesmo tempo, não é. Daí a noção de “lugar impossível” da paratopia vem a calhar.

Nesse sentido, o autor de literatura também se localiza numa zona problemática, pois ele enuncia um discurso que participa da coletividade de modo problemático. Em muitas aulas que dei, estudantes comentaram que Machado de Assis era um “hipócrita” por criticar a burguesia do século XIX levando, em suma, uma vida burguesa no mesmo século. Tal percepção só arrefece quando esses mesmos estudantes descobrem que Machado além de burguês foi um homem negro. A tensão entre “burguês” e “negro” dá, para esses estudantes, uma razão cabível para entender Machado como um gênio do realismo brasileiro.

A paratopia é um regime de verificação sobre a condição de produção do discurso literário. Aos produtores desse discurso, um *lugar problemático* de pertencimento à sociedade deu-lhes condição de exercer a função de produtores. Maingueneau cita três regimes de paratopia que, em sua concepção, justificam o reconhecimento de um sujeito como produtor de literatura: a paratopia de identidade, a paratopia espacial e a paratopia temporal (MAINGUENEAU, 2006).

Todos os regimes de paratopia justificam, portanto, a razão pela qual alguém pode falar em nome da literatura. Assim, um discurso literário depende de uma posição problemática. Neste capítulo, assumimos que a paratopia pode além de estar vinculada ao processo identitário, temporal e espacial, a uma zona do inconsciente como está preconizado pela psicanálise freudolacaniana. Para isso, discutimos como o autores do nosso *corpus* podem constituir uma cenografia do discurso literário que adere ao coenunciador por um processo identificatório que tem relação com o inconsciente. Assim, a paratopia é um processo de comunicação do inconsciente do autor para *Outro*. Essa ligação entre inconscientes é possível uma vez que o texto literário torna-se uma espécie de mitologia sobre o sujeito que o toma como leitor.

Desse modo, as duas personagens selecionadas para discutir esse assunto, ao nosso ver, representam algo que é parte da dinâmica humana: o recalque diante da pulsão sexual. Por isso, pareceu-nos eficiente trabalhar com *Otelo* e *Riobaldo*, porque ambos demonstram recalque e, assim, revelam o nosso. Antes de comentar os personagens, no entanto, deteremos-nos a abordar a noção de identificação que justificará o nó entre AD e Psicanálise.

## II. Para uma paratopia do inconsciente: a identificação em Psicanálise

É comum entender a psicanálise como o estudo do sujeito. Essa constatação não é equivocada, mas perigosa, uma vez que a noção de sujeito que graça na contemporaneidade é aquela associada ao liberalismo, de sujeito como indivíduo. Por isso, faz-se necessário dizer que a noção de sujeito que estamos trabalhando advém dos pressupostos freudo-lacanianos, mormente aqueles que situam-se na publicação de “Psicologia das massas e Análise do Eu” (FREUD, 2013). Esse texto é, de certo modo, o ponto norteador de nossa averiguação sobre identificação e sobre a formação do sujeito.

O texto faz parte da composição intelectual freudiana relacionada aos textos sociais, ou o que é comumente conhecido como a *Fase da Psicologia do Ego e Teoria das Relações Objetais*. Isso quer dizer, os textos que avaliam a dinâmica da construção social da psicologia humana. Na introdução da obra, Freud busca demonstrar de maneira argumentativa que o psicologia das massas está orientada, em certa medida, por uma avaliação do *corpo social*.

Não é assombroso o interesse de Freud pelo campo social, uma vez que é nas primeiras décadas do século XX que movimentos de caráter popular, que vêm na esteira das revoluções burguesas do século XVIII, pululam no Ocidente. Entre esses movimentos, um que afetou particularmente Freud é a fundação do Partido Socialista dos Trabalhadores Alemães que, depois da integração de seu líder infame, em 1920, tornou-se uma agremiação que reuniu as massas de modo desastroso e ultrajante para o mundo. Não raro, até hoje, perguntamos-nos “por que um movimento deliberadamente violento e deletério foi, até 1945, um dos maiores movimentos de massa no mundo moderno?”

Os eventos sociais, portanto, passam a compor o interesse freudiano na lógica da fenomenologia, tendo o teórico passado pela fase estruturalista, a massa, tal e qual o sujeito e o sofrimento outrora, passa a ser um objeto do campo de estudo da Psicanálise. Ainda na introdução, Freud procura se perguntar o que é “a massa” e em que medida o sujeito deforma a estrutura subjetiva diante da dinâmica coletiva.

*Se a psicologia que procura as disposições, os impulsos instintuais, os motivos, as intenções do indivíduo nas suas ações e nas relações com os mais próximos tivesse cumprido cabalmente a sua tarefa e tornado transparentes todos esses nexos, depararia subitamente com um problema novo, não resolvido. Teria de explicar o fato surpreendente de que esse indivíduo, que se tornara compreensível para ela, em determinada condição pensa, sente e age de modo completamente distinto do esperado, e esta condição é seu alinhamento numa multidão que adquiriu a característica de uma “massa psicológica”. O que é então uma “massa”, de que maneira adquire ela a capacidade de influir tão decisivamente na vida psíquica do indivíduo, e em que consiste a modificação psíquica que ela impõe ao indivíduo? (FREUD, 2011, p. 12)*

Às custas do estruturalismo, vê-se contornado esse novo objeto: a massa, que não é uma multidão, aglomerado de subjetividades, mas um fenômeno do corpo psíquico. Nas palavras do autor,

*A massa psicológica é um ser provisório, composto de elementos heterogêneos que por um instante se soldaram,*

*exatamente como as células de um organismo formam, com a sua reunião, um ser novo que manifesta características bem diferentes daquelas possuídas por cada uma das células (idem, p. 14).*

Neste trabalho, portanto, a massa é uma espécie de *alter do ego*, elemento intrínseco ao *humanus* e por ele fundado. A simbiose entre o sujeito e massa é, para o psicanalista, um campo produtivo para a investigação, uma vez que pode fazer verificar aquilo, que de certo modo, o sujeito não assume de imediato, porque “Por trás das causas confessas de nossos atos, há sem dúvida causas secretas que não confessamos, mas por trás dessas causas secretas há outras, bem mais secretas ainda, pois nós mesmos as ignoramos” (FREUD, 2011, p.14).

Para compor o seu raciocínio sobre a massa, Freud recorre à “*La Psychologie des Foules*”, 1895, de Le Bon. O autor conclui que, como o sujeito, a massa é *impulsiva, volúvel e excitável. É guiada quase exclusivamente pelo inconsciente* (idem, p.18).

No estudo de Freud, o que se apresenta é o entendimento que a subjetividade está imediatamente ligada à coletividade. Desse jeito, o autor percebe os efeitos de uma sobre a outra, não como elementos distintos como, às vezes, as Ciências Humanas precognizam fazer, muito por conta do estruturalismo, mas como partes essencialmente coligadas. Nessa altura, as estruturas psíquicas constituem-se em meio à capacidade do sujeito de sentir, e as possibilidades sócio-históricas e culturais de se fazer sentir, sobre isso, Freud comenta o seguinte:

*“Já mostramos que essa predominância da vida da fantasia, e da ilusão sustentada pelo desejo não realizado, é*

*algo determinante na psicologia das neuroses. Descobrimos que o que vale para os neuróticos não é a realidade objetiva comum, mas a realidade psíquica. Um sintoma histérico se baseia na fantasia, em vez de na repetição da vivência real, na consciência de culpa da neurose obsessiva, no fato de uma má intenção que jamais se realizou. Como no sonho e na hipnose, na atividade anímica da massa a prova da realidade recua, ante a força dos desejos investidos de afeto". (FREUD, 2011, p.21)*

## 2.1 A identificação para Freud

Conquanto o sujeito esteja filiado à sociedade, é impreterível pensar no porquê. Em seu penúltimo Seminário, Lacan menciona que a identificação é *aquilo que se cristaliza numa identidade* (PEREZ e STARNINO, 2018, p. 09). Assim, a identificação é uma categoria da psicanálise que encara o sujeito frente à sua forma de relacionamento, ou seja, entende o sujeito numa dinâmica de *identidade e alteridade*.

Estamos, assim, diante da ideia que a subjetividade é moldada a partir de uma dinâmica social e é por esse meio que o campo social e o campo subjetivo podem ser analisados. Em “*A Arqueologia do Saber*”, (1969), Foucault propõe pensar a relação entre discurso, poder e sociedade. Essa relação demonstra a origem do sentido dos enunciados que, ao serem proferidos, revelam pegadas dos sujeitos que os deformaram através do tempo. Ao que parece, Freud propõe entre 1920-1923 algo parecido. Entretanto, não focado no enunciado, mas no sujeito. Essa proposta é uma tentativa de entender a

emergência do sujeito através da identificação, o que é, para exemplificar, uma espécie de *arqueologia do complexo de Édipo*.

Para Freud, a resposta para o porquê nos identificamos está no preenchimento das lacunas deixadas no sujeito na instauração do *complexo de Édipo*. O que se demonstra, na lógica do teórico, é que a identificação se dá como resposta do *Sujeito* a uma pergunta formada na elaboração do *Eu*.

O que Freud propõe, efetivamente, é um quadro de configuração do *humanus* que é composto por um *Eu*, elemento psíquico “neutro” e, um *Sujeito*, eu frente ao objeto.

*É fácil exprimir numa fórmula a diferença entre essa identificação com o pai e a escolha do pai como objeto. No primeiro caso o pai é aquilo que se gostaria de ser, no segundo, o que se gostaria de ter. Depende, portanto, de que a ligação recaia no sujeito ou no objeto do Eu. O primeiro tipo, então, já é possível antes de qualquer escolha de objeto. Bem mais difícil é fazer uma apresentação metapsicológica nítida dessa diferença. Percebe-se apenas que a identificação se empenha em configurar o próprio Eu à semelhança daquele tomado por “modelo”. (FREUD, 2011, p. 48).*

É, pois, por meio da identificação que o *Eu* se constitui como sujeito, uma vez que é por esse meio que se manifesta uma ligação entre *si* e o *Outro*, o *objeto*. parafraseando Freud, a identificação tomou o lugar da escolha de objeto, e a escolha de objeto regrediu à identificação (FREUD, 2011). Ainda de acordo com Freud

*O que aprendemos dessas três fontes pode ser resumido assim: primeiro, a identificação é a mais primordial forma de ligação afetiva a um objeto; segundo, por via regressiva ela se torna o substituto para uma ligação objetiva libidinosa, como que através da introjeção do objeto no Eu; terceiro, ela pode surgir a qualquer nova percepção de algo em comum com uma pessoa que não é objeto dos instintos sexuais. Quanto mais significativo esse algo em comum, mais bem-sucedida deverá ser essa identificação parcial, correspondendo assim ao início de uma nova ligação. (Idem, pp. 50-1)*

Em suma, a identificação revela, ao mesmo tempo, um processo de conexão do sujeito com a sua fantasia. Podemos, por isso, avaliar se o contato se deu com o outro sujeito ou com um objeto, dado que demonstrará, especialmente, como o sujeito se relaciona com o *Outro* e do que, desse *Outro*, o sujeito espera e pode depender. A identificação é, portanto, um liame da análise com o qual o analista lida para, de modo geral, fazer surgir as ruínas de um sítio arqueológico deixado no tempo em que o sujeito já não se lembra mais.

## 2.2 A identificação para Lacan

No seminário XIX, Jacques Lacan se pergunta “qual é o limite da transferência?” Categoria preciosa para os psicanalistas, é ela a responsável por garantir o que o senso comum chamaria de “conexão” entre analista e analisando. Para Lacan, há uma barreira projetiva que se aliena na medida em que, no analista, o analisando não consegue reconhecer a si mesmo, assim, a identificação é necessária. Desse modo, a identificação é um processo narcísico

que soergue a possibilidade de que o sujeito em análise possa reconhecer no analista a si mesmo e, desse modo, cumprir o processo analítico. Fica claro, pois, a necessidade de desenvolver a noção de identificação, uma vez que, sem ela, não há processo transferencial, pois *quando se fala em identificação, se pensa primeiro é no Outro com o qual nos identificamos* (LACAN, 2018).

Existe um dado inicial para a proposta lacaniana de verificação da identificação: ela é um processo da linguagem. *Ora, dirão os mais atentos, é óbvio. uma vez que a psicanálise lacaniana constitui-se à base do princípio da linguagem.* Entretanto, essa percepção que sugiro lembrar, é importante porque tem consequências. Sendo a identificação um princípio da linguagem, ela está fixada a uma noção de *Eu*, de identidade. Parece um regime de observação de palavras, convenhamos, mesmo assim é digno de nota entendermos que a identificação liga-se à identidade.

Isso colocado, vale ressaltar que a identificação parte da ficção sobre a identidade. O que eu sei e penso sobre mim e que, narcisicamente, reconheço no *Outro*. Nessa constituição, o eu, *self*, importa. Evoco, neste ponto, o termo em inglês com o objetivo de relacionar o pensamento lacaniano aos pensadores e pensadoras que, dentro da mesma racionalidade, passaram a pensar a relação entre a língua (linguagem) com a constituição do Eu. Émile Benveniste, Ludwig Wittgenstein, Judith Butler entre outros, aliaram ao dizer, materialidade linguística, ao ser, materialidade histórica, pressupostos diversos de análise que, no século XXI, repercutem pesquisas como esta.

Assim, a identificação é um processo que, diferentemente do que vimos em Freud, não liga o sujeito a um processo externo a si mesmo, mas um processo social que conecta o sujeito a uma

comunidade de semelhantes, um esquema identitário que se materializa por meio da relação entre a linguagem e o simbólico.

Para Lacan, esse registro identificatório do sujeito está ligada à identificação com o sinal unário: registro mais primordial do sujeito em uma posição social. Assim, o sinal unário é um primeiro passo para diferenciação, um traço distintivo do sujeito que o permite identificar-se como diferente do campo simbólico que o circunda, assim, o sinal unário é

*senão o fato de que a partir de uma pequena diferença - e dizer pequena diferença não quer dizer essa diferença absoluta de que lhes falo, essa diferença destacada de toda comparação possível - é a partir dessa pequena diferença, enquanto é a mesma coisa, que o grande I, Ideal do eu, que se pode acomodar todo o propósito narcísico; o sujeito se constitui ou não como portador desse traço unário. (LACAN, 1962, p. 171)*

Assim, a identificação é uma processo do sujeito para a constituição de si por meio de uma rede de entendimento do campo simbólico que se dá a partir da diferenciação. Por outras palavras, o sistema unário não é propriamente parte do campo simbólico, mas um ponto de partida de onde a linguagem toma *impulso* para registrar no simbólico o *Outro*. Esse exercício demonstra, para Lacan, a importância do processo de identificação para a fundação do sujeito por meio de sua inscrição no simbólico.

Por esse jeito, o sujeito é capaz de constituir a si mesmo pela via da identificação que, não é necessariamente um passo para aproximação do sujeito com o objeto, mas é sempre um processo de

identificação do sujeito consigo. Considerando que a identificação se dá pelo campo simbólico, consideramos essa noção para a literatura: de que modo a literatura pode operar, no sujeito, a identificação? Além disso, já deve ter ficado evidente, perguntamo-nos também: de que maneira a identificação está relacionada à paratopia do discurso literário?

### *III. Uma análise psicanalítica dos discursos*

Boêmios, gênios, lunáticos, loucos, presidiários, comunistas: os escritores de literatura valeram-se ao longo da história da identidade para poder enunciar o discurso literário. De um lugar problemático do ponto de vista histórico, como uma favela, um gueto, uma sexualidade controversa para os padrões normativos, nasce um texto que tem as normas ideais para justificar a si mesmo como composição artística. Ainda que Maingueneau tenha se esforçado no mínimo em duas publicações, *Discurso literário*, (2006), e *Doze conceitos em análise do discurso*, (2013), para circular a noção de paratopia, não comentou, ao menos nessas publicações, sobre a relação paratópica com o inconsciente.

Neste trabalho, fazemos um recorte do campo inconsciente e observamos apenas uma ponta deste imenso *iceberg*: a identificação. Nossa hipótese se demarca no fato de que existe ainda no projeto paratópico uma possibilidade que é a de verificação de que o escritor de literatura se fia a uma produção que dialoga diretamente com o que ressoa no inconsciente do *corpo social*. De certo modo, há no discurso literário algo que pode ser identificado no coenunciador, o que constitui uma validação do literário como material do universal: vejo no texto literário algo que é, de certo modo, um segredo meu.

Nesta seção, trabalhamos duas personagens do discurso literário que, na cenografia dos seus respectivos discursos, dão margem à ligação com um evento registrado pela psicanálise como o *Atur-dido* (LACAN, 2003). Para adiantar o evento, propomos que diante da construção simbólica do sexual, as mencionadas personagens silenciam. Esse silêncio é, em suma, o que o sujeito costuma fazer diante do próprio contexto sexual.

### 3.1 *Os dois convulsos*

Tão distantes estão Otelo e Riobaldo. *Otelo, o mouro de Veneza*, é uma obra teatral encenada pela primeira vez no *Théâtre Globe* em 1604. Na peça, as calúnias de Iago, o alferes de Otelo, servem como fio condutor de uma tragédia que acaba com a violência de Otelo que mata Desdêmona, sua esposa. Riobaldo, por sua vez, é o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956. Não são poucos os estudiosos que mencionam que é essa a obra prima de João Guimarães Rosa, ainda que, no mesmo ano, o autor também tenha publicado *Corpo de Baile*. Os arcos de *Otelo* e *Grande Sertão: Veredas* não se parecem, também não se parecem os estilos. Neste capítulo, Otelo e Riobaldo unem-se, porque convulsionam. Essas convulsões, no entanto, entram nas obras como processos de silêncio, mudez e escuridão. Distantes e próximos em uma forma certa de corte operado por seus autores para mostrar aquilo que não pode ser dito.

### 3.1 *O sexo de Desdêmona*

O que teria motivado Iago, o algoz de Otelo, à sua maldade? O teórico T. S. Coleridge diz, de modo simples e, talvez, enfadonho,

que nada (PEREIRA *in* SHAKESPEARE, 2017). Esse nada, entretanto, bastou para “converter em piche”<sup>4</sup> a honra de Desdêmona e construir “a rede” de malícia que captura Miguel Cássio, fiel servidor de Otelo.

No arco, Otelo toma Desdêmona por consorte, ela é uma nobre de Veneza, fina flor da luz renascentista, filha do Senador Brabância e exemplo do culto cristão. Otelo, por sua vez, é o negro convertido, o estrangeiro inculto, capaz para guerra e para violência, apenas. O casal representa, assim, o encontro de dois mundos: a Europa civilizada de Veneza e o Império Turco-Otomano, bárbaro e às avessas do Chipre. Esse encontro foi demais para Iago, assecla de Otelo. Sempre às sombras, o personagem move a sua perfídia nos ouvidos e deixa fluir os desejos dos demais. Primeiro, investe para que Rodrigo, fidalgo veneziano, atente contra a saúde do relacionamento de Otelo e Desdêmona. Contudo, é por meio de Miguel Cássio, tenente do Mouro, que o vilão enxerga a oportunidade primordial para romper o vínculo amoroso. Ele solicita a Emília, sua esposa e dama de companhia de Desdêmona, que retire do quarto desta última um lenço dado por Otelo. Feito o roubo, o lenço é depositado no quarto de Miguel Cássio, ainda que seja pouco para denunciar contra a honra de Desdêmona, “essas fúteis baganas são mais rígidas que as escrituras para o ciumento” (SHAKESPEARE, 2017, p. 202). Faz-se, assim, a tragédia do lenço.

O lenço, pura representação do adultério, serve para adoecer Otelo de ciúme, “o monstro de olhos verdes”. O general mouro, reduzido à cólera, pergunta a Iago se o lenço, porquanto, representa o sexo entre Desdêmona e Miguel Cássio. A cena dá-se nos seguintes termos:

---

4 Otelo, o Mouro de Veneza, Ato II. Cena III.

OTELO: *Mas ela é também a guardiã de sua honra:  
Achas que ela pode entregar isso também?*

IAGO: *A honra é uma essência que não é visível,  
Possui-a bem amiúde quem não a possui:  
Mas quanto ao lenço...*

OTELO: *Céus, faria tudo pra esquecer esse lenço!  
Mas disseste — ah isso me assombra a memória  
Como um corvo que assola a casa infectada  
Com presságios — que ele estava com o meu lenço...*

IAGO: *Sim, e o que tem?*

OTELO: *Não me parece muito bom.*

IAGO: *E se eu dissesse que vi Cássio ofendê-lo?  
Ou até dizendo por aí — feito os biltres  
Que conseguem, por meio de assédios contínuos,  
Ou pela espontânea paixão de uma mulher,  
Seduzi-las e saciá-las, e que não conseguem  
Deixar de abrir a boca...*

OTELO: *O que foi que ele disse?*

IAGO: *Disse, senhor, mas esteja certo que não disse  
Nada que não vá saber negar.*

OTELO: *O quê, o quê?*

IAGO: *Mentindo...*

OTELO: *Metido... mas com, com ela?*

IAGO: *Com ela, nela, sobre ela, como o senhor quiser.*

OTELO: *Mentindo ou metido? Sobre ela ou com ela?*

(...) *Arg! Nariz, orelhas, lábios. Não é possível... Confessa?  
O lenço? Diabo!*

(*cai numa convulsão*).

(SHAKESPEARE, Ato IV, cena I, 2017, p. 202)

“Como o senhor quiser” é a sugestão de Iago que dá margem à convulsão. A liberdade que Iago concede a Otelo é sobremaneira provocativa e sagaz. Perturbar o Mouro com o desejo que nasce dele: a imagem pura da prática sexual entre Desdêmona e Miguel Cássio. Entretanto essa imagem não pode ser tolerada, ou assumida: (*cai numa convulsão*). Não há um narrador, mas um autor de teatro que aconselha o corte: o ator cai mudo, contorciona-se no palco como uma erupção.

### 3.2 *O sexo de Diadorim*

“*Nonada*”<sup>5</sup> é a sexualidade humana. Natural como a carne, recusada como a um pecado. É na recusa humana que essa natureza assume a potência de um rio baldoso que chegará a um caminho quer queiramos, quer não. Seu caminho é uma travessia entre dois pontos imaginários, uma vez que nem o começo, nem o final estão baseados no real, mas na imagem que se constitui em um espelho simbólico. Riobaldo, Tatarana, Urutu-branco: três nomes para o mesmo narrador que atravessa o Liso do Sussuarão, um sertão mítico, repleto por veredas aquosas e dilemas éticos. Qual é a travessia de Riobaldo? O encontro com a jagunçagem? O pacto fáustico com o Diabo? A transformação para Urutu-Branco? Nada é mais severo para o narrador do que o amor “de empapar as folhas ao redor” (ROSA.1994) por Diadorim, seu amigo.

Perto dos 13 anos, Riobaldo conhece “o Reinaldo”, numa pequena embarcação durante a travessia do São Francisco. Esse encontro na puberdade, marca toda a vida do protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, afinal, é daí que começa a emergir um amor transviado de um curso imaginário que comporá o eixo da travessia.

---

5 Essa palavra inicia *Grande sertão:veredas*. Quer dizer "sem importância".

Reinaldo também se transforma durante o arco, para vingar a morte do próprio pai, Joca Ramiro, assassinado por Hermógenes, chefe dos jagunços rivais, torna-se *Diadorim*, que significa um através da dádiva.

A travessia de Riobaldo dá-se por um fluxo de consciência que significa, ao mesmo tempo, aprender a amar outro homem e assumir a chefia do bando. Para isso, o narrador faz um pacto com o Diabo. Não há certeza do firmamento do pacto, mas é sobre a dúvida que a obra se desenrola. Entre o Diabo e Diadorim, erra o valente Riobaldo, que avança em sua transformação contra Hermógenes. O ato final é a constituição de uma batalha no arraial do Paredão. Nessa batalha, Riobaldo pensa sobre *amar* e como esse gesto é operado entre os jagunços.

*Que nem um amor no ao-escuro, um carinho que se ameaçava (...)*

*Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à- alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus*

*braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos bríos e armas? (ROSA, 1994, p. 840.)*

É, contudo, na batalha contra Hermógenes, batalha final do arco, que Riobaldo decide dizer a Diadorim do amor que sente e que o envolve como sujeito. Pôr, desse modo, a fantasia à prova real, concreta, efetivada. Por esses termos “*De tanto, que eu podia honestamente dizer a ele o meu bemquerer, constância da minha estimação*” (p. 841). Mas Riobaldo não diz:

*Não disse. Por que que não disse, foi porque o perigo da ocasião me invocou: achei que podia ser agouro, em véspera de guerra, a conversa afeiçoada assim.  
O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?  
(idem p. 840)*

Riobaldo se cala. Calar-se porque dizer, às vezes, é insuportável. Insuportável, e incontornável. Diante da pulsão, o dizer que não se alimenta de palavras é interrompido pelo silêncio que constitui como uma represa, faz curva, irrompe-se, contorna uma e faz as veredas do sertão roseano.

*Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim demim-mesmo, me tonteava,*

*numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz (ibidem 853-4)*

Não vem sem preço o não dizer. Não constituir o real pela linguagem sempre cobra um preço. Um preço no corpo, um preço físico de um gesto manco, um olho que pisca involuntariamente, ou uma palavra que escapa de um sentido global. O inconsciente é estruturado como linguagem, e essa composição lança mão de todo recurso humano para dizer. Riobaldo não disse com as palavras, não concretiza o amor por Diadorim, mas diz. Porque sempre dizemos:

*Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – “Tua honra... Minha honra de homem valente!... “ – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespasssei de horror, precipício branco.*

*... O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo...*

*Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei (ibidem 854-5).*

Tomado por uma catarse, Riobaldo vê o seu Diadorim cravar uma adaga em Hermógenes, mais... Mais não pode ver. Não tem condição de ver um gesto além do último que daria a condição para desfrutar do real, um amor que não pode acontecer, porque está selado pela morte e pelo limite da língua, que também é uma estrutura, que fornece à linguagem um meio, mas não único de dizer. O que há depois é o despertar

*Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. (ibidem 857)*

A criança e cego guiam Riobaldo para o retorno. Não à toa, é na infância que nossos olhos são acostumados a olhar e reolhar o mundo concreto. Tão distantes entre si, tão próximos: Riobaldo e Otelo cumprem um destino muito óbvio. O de não cumprir o destino.

### 3.3 *A relação sexual não existe, ou uma paratopia do inconsciente*

Há dois mundos imaginários. O primeiro, constituído por um eu (s),<sup>6</sup> nascido de uma fenda subjetiva que marcou a filosofia como a conhecemos. Esse (s) liga-se ao segundo, pois é consciente de *Outro (a)*, aquele mencionado no estádio do espelho, por onde se constitui o inconsciente, banhando o (s) por uma amálgama social. Esse *Outro* é condição *sine qua non* da constituição (s), mas não deixa de ser o outro imaginário. O eu se constitui daí, de um olhar que liga dois imaginários, um pleno de esvaziamento de si, outro, embebido em *Outro*. Esse processo organiza o sujeito atravessado por um corte: o sujeito cortado pelo real, (S/).

O que, desse modo, estamos chamando de Real? Qualquer coisa impossível de ser descrita pela dimensão humana. O real é outra ficção, uma outra versão, inatingível, inalcançável, incompreensível. Está, para nós, como um buraco negro para um físico. Temos condição, apenas, de saber que existe.

Resta, por conseguinte, pensar, então, para quê o real? O real é, assim, uma dimensão de mediação do sujeito com a própria fantasia, que por sua vez é um lubrificante que faz o sujeito deslizar pelo real, inatingível. Nesse sentido, a relação sexual enquanto dado material não pode ser mediada pelo real, constructo tátil, mas pela fantasia, lugar de onde o sujeito, (s), liga-se a seu *Outro, (a)*, mundo imaginário.

Considerando que é *pelo corpo que o inconsciente atinge voz* (Lacan, 2003), pulsional e sintomático, quem não diz com palavras sobre a pulsão, paga o preço de dizer de outro modo. Assim, entre o enunciado e a enunciação há duas dimensões dissonantes: nem

---

6 Sujeito.

sempre a comunicação é compatível com o comunicado, mormente quando estamos falando do recalcado/sexual.

Poderosa dimensão borromeana: o real, o simbólico e o imaginário confluem na mediação Sujeito/Inconsciente. Essa dimensão é artefato de toda análise, uma vez que, segundo Lacan (2003), cabe ao analista deslocar o sujeito de uma posição imaginária para outra, sendo, o analista, um ponto de ancoragem no real que só é possível, porque o analista participa conscientemente da fantasia do sujeito.

Tomemos, pois, a língua, instrumento *mor* de qualquer análise como uma das dimensões da estruturação inconsciente. A língua é um código capaz de dar ao sujeito uma farsa: o real... descrito como ficção, é claro. Essa sensação honesta de realidade é levada ao analista que só pode ver parte do todo, como uma banda de *moebius* que só se deixa ver em sua incompletude. De qualquer ângulo, o real da banda só pode ser visto em parte. Passa a ser a realidade da banda o fato de que só parte dela pode ser observada. Nesse sentido, a língua é um limite de dizer.

O analisante só ilumina parte do palco. Quanto ao outro, há a interdição. Dentro do que Lacan chama de *aturdido*, há uma interdição. Não raro, essa interdição é derivada daquilo mesmo que é necessário ser dito, mas que o sujeito não diz. Eis o nosso objetivo: o que o sujeito não diz é, pois, um todo do dizer, mas um dizer por outro modo de enunciação.

Mais que convulsionar, Otelo e Riobaldo não dizem. O que produz em Otelo o desmaio é o que vem antes, ponto nevrálgico de pressão: “*Mentindo ou metido? Sobre ela ou com ela?/(...) Arg! Nariz, orelhas, lábios. Não é possível... Confessa? O lenço?*”. É o sexo, é o sexo de Desdêmona, real consolidado no imaginário, que o desconsola.

Diante disso, Otelo, o Mouro de Veneza, colapsa e silencia. O desmaio é sintoma, mas um sintoma que metaforiza a impossibilidade de dizer por meio da língua. É, pois, um real consolidado no discurso. Quanto a Riobaldo, seu desmaio parece a repetição do outro, afinal o sentimento por Diadorim, que revelava o amor de “dois guerreiros” não poderia ser efetivado. Nesse lugar, Riobaldo falha, pois “*um carinho que se ameaçava*” e fazia o narrador “*calar qualquer palavra*”. Riobaldo menciona que “*queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda*”, mas que infelizmente não alcança. “Trespassei”, ou sucumbi... Riobaldo chega a um limite de enunciação. Não deixa de ser curioso, para finalizar, que é Borromeu (*borro+meu/Borromeano*) o sujeito que o acorda. Fica, contudo, para outro estudo.

### *A cenografia do desmaio e a paratopia do inconsciente*

Poderíamos descrever as cenografias expostas da seguinte maneira: um sujeito entra em uma situação de conflito que tem como temática o sexual e desmaia. Entretanto, estaríamos desconsiderando a possibilidade de perceber a produção de efeitos de sentido que esses eventos são capazes de evocar. Quer no mouro, quer no jagunço, a cenografia interrompe a linguagem, produzindo um silêncio que é providencial para o personagem.

Tanto Otelo, quanto Riobaldo são incapazes de mencionar o sexual, com menciona Lacan, (2003), o sexual é inatingível para a língua, pertencendo ao campo simbólico. Mas essa dificuldade em atingir o sexual não está, apenas, na personagem da literatura. Aliás, a constatação lacaniana não tem a ver com a verificação do

literário, mas do prático: diante de uma construção de caráter sexual, o sujeito aturde-se. Grosso modo, cala-se.

Esse silêncio que se apresenta na literatura é, de certo modo, parte de um processo de identificação que justifica a própria enunciação literária. Assim, somada à cenografia está um processo sorrateiro, uma unidade não tópica do discurso, que acentua seu pertencimento problemático e fronteiro à sociedade. O fato de que as duas personagens aturdem-se revela uma conexão com um processo estrutural do sujeito, que é do escritor e da comunidade e que, por isso, justifica o texto literário numa zona de *poder dizer*.

Mais do que dizer sobre a identidade de Shakespeare ou Rosa, as cenografias demonstram como esses sujeitos são capazes de entender a alma, a dor e os segredos humanos, localizando-os num lugar privilegiado e sobre-humano, de onde falam os gênios e os deuses. Neste lugar, todos nós já colocamos os nossos escritores prediletos, porque, de certo modo, reconhecemos no texto literário algo que é nosso, que nos pertence e que foi dito para nós.

Não raro, vemos escritos serem colocados nessa posição e acreditamos, com razão, que ela tem a ver com o fato de que o texto elabora um recurso inédito de sua estrutura, ou, ainda, que discute um assunto que antes era ignorado. Além disso, também já vimos escritores serem associados a um modo de dizer “mágico”. Nesse caso, a mágica está no fato de que a paratopia literária constitui um processo identificatório com o sujeito capaz de revelar, dele, algo que estava oculto. Mesmo assim, é preciso que se diga, que *revela-se o crime, o pecado, mas não se revela o criminoso ou o pecador*. É doce, desse modo, encontrar na literatura aconchego que não encontramos na vida cotidiana. Talvez, com esse capítulo, tenhamos trazido um pouco de luz a mais um bom motivo para ler literatura.

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREUD, S. *Obras completas (1923-1925), volume 16: O Eu e o Id, “Auto-biografia” e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 10: a angústia (1962)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.
- \_\_\_\_\_. Aturdido. In: *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. ... o peor: Seminario XIX (1971-1972). Inédito. Versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte para la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Clase del 9 de febrero de 1972.
- \_\_\_\_\_. Conferencias y charlas en universidades norteamericanas (1975a). Inédito. Versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte para la Escuela Freudiana de. Edito, p. 14, 2018.
- PEREZ, D. O; STARNINO, A. *Por que nos identificamos*. Curitiba: CRV, 2018.
- KRISTEVA, J. *História da linguagem: a histórias das diversas concepções de linguagem até às modernas descobertas que permitiram a constituição da linguística como ciência*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Termos-chave em análise de discurso*. Tradução de Márcio Barbosa, Maria Torres Lima. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. Analisando discursos constituintes. *Revista do GELNE*, [S. l.], v. 2 n. 1, p. 1-12, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O discurso literário*. Tradução de Adail Sobral São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. A análise do discurso e suas fronteiras. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 20, p. 13-37, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. Tradução de Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *Doze conceitos em análise de discurso*. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (Orgs.). Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Parábola, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin: 2010c.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Nova Aguilar: São Paulo, 1994.
- PEREIRA L. F. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo, 2018
- SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.