Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

André da Costa Lopes

O riso erótico em discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares

Doutorado em Língua Portuguesa

São Paulo
2019

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

André da Costa Lopes

O riso erótico em discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Língua Portuguesa sob a orientação do Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

São Paulo
2019

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

DEDICATÓRIA

A meu pai, José Gomes Lopes, que nunca leu uma palavra, mas me ensinou a ler o mundo (*in memoriam*).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Mendes da Costa Lopes.

À minha namorada, Natália Chaves Jacob.

Aos meus amigos. Todos.

Ao meu orientador, Professor Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

Aos membros do Grupo de Pesquisa *Memória e Cultura da Língua Portuguesa Escrita no Brasil*.

À Profa. Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, ao Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira e ao Prof. Dr. Sandro Luís da Silva, pela rica contribuição que deram ao meu trabalho no Exame de Qualificação.

Ao apoio financeiro da FUNDASP.

À minha pequena e pacata cidade, Mongaguá.

LOPES, A. da C. O riso erótico em discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Nesta tese, estudamos a autoralidade na produção discursiva burlesca de Antônio da Fonseca Soares, referência na produção linguístico-literária no século XVII, em Portugal. O quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD), sobretudo a abordagem enunciativo-discursiva proposta por Maingueneau norteou nossa pesquisa. Investigamos a autoria no discurso literário Barroco, partindo de uma questão referente às problemáticas ligadas à responsabilidade autoral neste período e considerando a possibilidade de a AD contribuir para elucidar manifestações de autoralidade em meio às condições sócio-histórico-culturais de produção desse discurso. Diante disso, objetivamos examinar os procedimentos de autoria e a posição enunciativa do sujeito enquanto autor em discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares. O *corpus* desta pesquisa, por conseguinte, é constituído por um conjunto de centro e trinta e quatro romances, gênero de discurso literário que se configura linguisticamente como um poema narrativo. Esses romances estão compilados no manuscrito 2998, da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) e no trabalho de Crítica Textual desenvolvido por Maldonado (1992). Por meio desse conjunto de textos, mapeamos as normas de autoria próprias do que entendemos nesta tese como uma formação discursiva burlesca. A partir daí, descrevemos o processo de autoralidade nessa zona específica do discurso literário seiscentista. No percurso de análise do *corpus*, os resultados mostram que, mesmo num regime autoral centrado na estética da imitação, a dinâmica da autoria não se apaga. O nome Antônio da Fonseca Soares evidencia a necessidade de se associar uma instância autoral a um conjunto de discursos e a uma trajetória no campo literário. Nos enunciados, o enquadramento e o jogo com as normas de autoria revelam gestos autorais, dos quais emerge uma força criativa, reconhecida pela recepção barroca como um autor-modelo, um *auctor*.

Palavras-Chave: Discurso literário, autoralidade, Barroco, Antônio da Fonseca Soares, formação discursiva burlesca.

LOPES, A. da C. O riso erótico em discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

ABSTRACT

In this thesis, we study authorality in Antônio da Fonseca Soares' burlesque discursive production, a central figure in the literary-linguistic production of the seventeenth century in Portugal. The theoretical-methodological framework of French Discourse Analysis, mainly the enunciative-discursive approach proposed by Maingueneau, conducts this research. We investigate the authorship in the Baroque literary discourse starting from a question related to authorial responsibility in this period and considering the possibility of the Discourse Analysis contributing to elucidate the manifestation of authorality in the socio-historical-cultural production conditions of this discourse. In view of this, we aim to examine the procedures of authorship and the author's enunciative position in the Antônio da Fonseca Soares' burlesque discourse. The *corpus* of this research, therefore, is constituted by a set of one hundred and thirty-four romances, a genre of literary discourse configured linguistically as a narrative poem. These romances are compiled in the manuscript 2998, filed in the Reserved Room of the General Library of the Coimbra University and in the textual criticism work developed by Maldonado (1992). Through this set of texts, we map the authorship norms of what we understand in this thesis as a burlesque discursive formation. From there, we describe the process of authorality in this specific area of seventeenth-century literary discourse. In the course of the analysis, the results show that, even in an authorial system centered on the imitation aesthetic, the dynamics of authorship do not go away. The name Antônio da Fonseca Soares highlights the need to associate an authorial instance with a set of discourses and a trajectory in the literary field. In the text, the framing and the play with the authorship norms reveal authorial gestures, from which emerges a creative force, recognized by Baroque reception as a model author, an *auctor*.

Keywords: Literary discourse, authorality, Baroque, Antônio da Fonseca Soares, burlesque discursive formation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO I - CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO DOS DISCURSOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES **21**

1.1 A noção de condição de produção sócio-histórica do discurso **21**

1.2 A cultura do Barroco **25**

1.3 A formação do homem barroco **34**

1.4 A escrita literária seiscentista **42**

1.5 O burlesco na constituição do discurso literário seiscentista **51**

1.6 Engenho: um princípio de autoria **60**

1.7 Vocação enunciativa na produção discursiva burlesca de Antônio da Fonseca Soares **64**

CAPÍTULO II - PRINCÍPIOS DE ANÁLISE DO DISCURSO **71**

2.1 Aspectos da história do discurso e da Análise do Discurso **71**

2.1.1 A Análise do Discurso na França **74**

2.1.2 A Análise do Discurso no Brasil **77**

2.2 A noção de discurso **80**

2.3 Interdiscurso e formação discursiva **84**

2.4 Cenas de enunciação **92**

2.5 *Ethos* discursivo **96**

CAPÍTULO III - A CONSTITUÊNCIA DO DISCURSO LITERÁRIO **100**

3.1 A AD e o discurso literário **100**

3.2 Literatura e discurso literário **110**

3.3 Discurso literário como discurso constituinte **118**

3.4 Paratopia **125**

3.5 Posicionamento: os discursos literários no campo discursivo **131**

3.5.1. Posicionamento e campo literário **131**

3.5.2 Posicionamento e gênero de discurso **136**

3.5.3 Posicionamento e interlíngua **139**

CAPÍTULO IV - DA NOÇÃO DE AUTOR A DE AUTORALIDADE **144**

4.1 A noção de autor e autoria **144**

4.2 Roland Barthes e a morte do autor 150
4.3 Função-autor em Foucault 152
4.4 Chartier e os primórdios da função-autor 154
4.5 Giorgio Agamben: autor e contemporaneidade 161
4.6 A noção de autoralidade em Maingueneau 164
4.7 Autoralidade: desdobramentos possíveis 166
CAPÍTULO V - ANÁLISE DOS DISCURSOS BURLESCOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES 174
5.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE 174
5.1.1 *Corpus* em Análise do Discurso **174**
5.1.2 Constituição do *corpus* **180**
5.1.3 Percurso de Análise **182**
5.2 Regime autoral e posição-autor no discurso literário seiscentista 183
5.2.1 Imitação, arte, decoro **183**
5.2.2 O riso burlesco: *dicere turpie non turpiter* **196**
5.3 Relações interdiscursivas: humanismo, religiosidade e mundanidade 206
5.3.1 O modo urbano de enunciar **206**
5.3.2 Corrigir vícios e desnudar aparências **217**
5.3.3 O mundo além da corte e dos discursos autorizados **225**
5.4 Enunciações paratópicas: um im-possível lugar para os discursos proibidos 237
5.4.1 Libelos a beldades: a im-possibilidade de tomar a palavra **237**
5.4.2 Mundanas, “santas” e feiticeiras: paratopia de identidade nas frestas da FD burlesca **248**
5.4.3 As contradições do enunciador burlesco: entre a contenção dos prazeres e a intemperança da alma **263**
5.5 Autoralidade burlesca 271
5.5.1 Autor-responsável **271**
5.5.2 Autor-Ator **279**
5.5.3 *Auctor* **289**
CONCLUSÃO 296
REFERÊNCIAS 304

INTRODUÇÃO

A noção de autor, durante muito tempo, foi motivo de discussão quase que exclusiva da área dos estudos literários. Bakhtin (2003) traz à luz a questão da relação entre autor e herói ou personagem justamente por meio da literatura e a partir dela trabalha conceitos-chave em seus estudos. Exemplo disso são as noções de polifônica e dialogismo. Chartier (2009, p. 34) afirma que durante muito tempo a problemática do autor pertenceu "à história literária e aos seus gêneros clássicos: a biografia, o estudo de uma escola ou de uma corrente, a descrição de um meio intelectual". Nessa perspectiva, o autor tinha uma função instrumental, pois servia de critério para a explicação do texto, que seria a materialização de suas vontades. O pensamento romântico e positivista foi a base de legitimação para uma crítica literária ancorada primordialmente em fatos biográficos ou psicológicos.

Entretanto, com o advento estruturalista, o sujeito dá lugar ao sistema, melhor dizendo, à estrutura e seus sentidos subjacentes. Muda-se o foco do autor para o texto. De acordo com Buescu (2010), essa perspectiva de cunho imanentista e interpretativo fez com que a noção de autor perdesse sua operacionalidade. Sem função metodológica, perdeu-se também a legitimidade e, com ela, o interesse pela categoria. Representam esta linha de investigação correntes como o Formalismo russo, o estruturalismo checo, o *New Criticism* e o estruturalismo francês.

Ao declarar a morte do autor, Barthes (2004) o faz como estudioso filiado ao estruturalismo. Para ele o que importava era o ato de escrita e o texto como fenômeno intertextual e polissêmico. Da morte do autor, nasce o leitor capaz de dar coerência e unidade de sentido ao texto. Em 1969, um ano depois da publicação de "A morte do autor", Foucault (2013)[1] contesta Barthes (2004), considerando que o autor, mesmo se dispersando na linguagem, deixa marcas autorais na escrita. Essas marcas desempenham o que ele chama de função-autor. O autor é, sobretudo, um instaurador de discursividade. Para

[1] Foucault faz críticas a Barthes (2004) no artigo "O que é um autor", publicado em 1969. Nesta tese nos baseamos na edição publicada em *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manuel Barros de Mota. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

Foucault (2013) a noção de autor é de natureza histórica. Por isso, ao longo dos tempos é possível vislumbrar regimes autorais diversos. Além disso, a função-autor pode operar também em outros discursos, tais como o científico e o filosófico. Propõe-se, a partir daí, um renascimento do autor, mas não daquele em carne e osso, empírico, e sim um autor histórico e constituído no espaço discursivo. Tanto Foucault quanto Barthes levaram a cabo o autor empírico da crítica romântica e positivista. Esse é ponto de convergência da maioria dos pesquisadores que hoje se interessam por essa questão. Desde então, instituiu-se uma nova concepção de autor, a saber: instância discursiva que, ou se apaga na performance da escrita, tese defendida por Barthes; ou deixa traços autorais no enunciado, tese de Foucault.

Considerando as três concepções de autor descritas como critério de explicação autoral, podemos pensar que, de acordo com a perspectiva romântica e positivista, a noção de autoria tem como fonte de explicação a relação da trajetória do escritor com sua obra, além de seu estilo e sua genialidade criativa; a perspectiva estruturalista dá ênfase ao texto, à força da escrita sob a ação criadora determinada pelos fenômenos da intertextualidade e da polissemia; e, enfim, a perspectiva sociodiscursiva leva em conta o sujeito manifesto em determinada zona do discurso, condicionado por procedimentos de autoria variáveis historicamente.

O *corpus* desta pesquisa são discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares produzidos no século XVII. Selecionamos uma coletânea poética, composta por 104 romances. Trata-se de textos agrupados no manuscrito (ms.) 2998, arquivados na Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Tivemos acesso a esse conjunto de textos, numa versão fac-símile, ainda na graduação realizada na UNESP, *campus* Assis. Nesse período, desenvolvemos um trabalho de iniciação científica que se desdobrou em uma pesquisa de mestrado, ambas sob a orientação do Professor Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

Com intuito de diversificar ainda mais o *corpus*, incluímos o trabalho de Crítica Textual desenvolvido por Maldonado (1992). São trinta romances pertencentes a manuscritos distintos. Há doze deles retirados do códice 2829 e o restante está dispersos em outras coletâneas, a saber: ms. 338, 364, 380, 384, 388, 392, 396, 398, 405, 555, 1134, 2829, todos da sala de reservados da

BGUC. Ao acrescentarmos essa produção discursiva ao *corpus* de pesquisa, pensamos em aumentar a variedade de amostras, no sentido de não ficarmos restritos apenas a uma coletânea.

O que nos motivou a constituir esse *corpus* foram algumas inquietações sobre autoria no período Barroco surgidas no mestrado, as quais ficaram sem resposta na dissertação. Soma-se a isso, o conhecimento da natureza burlesca dos discursos e da diversidade de suas tematizações por já termos estudado o ms. 2998. Por essa razão, consideramos estar diante de um conjunto relevante de amostras para mapearmos as normas de autoria próprias de uma formação discursiva (FD) burlesca e, assim, procurarmos entender o processo de autoralidade nessa zona específica do discurso literário seiscentista.

Ao nos depararmos com as questões de autoria envolvendo Antônio da Fonseca Soares, precisamos ter em mente que esse escritor[2] viveu no século XVII, em Portugal e que, após conversão religiosa, passa a atender pelo nome Frei Antônio das Chagas. Antônio da Fonseca Soares, antes de se converter, produziu discursos mundanos; enquanto Frei Antônio das Chagas, já na fase religiosa, dedicou-se à produção de discursos espirituais. Por esse motivo, a historiografia literária, no que se refere à autoria em ambos, costuma dividi-los em dois, alternando entre Antônio da Fonseca Soares, escritor de discursos mundanos e Frei Antônio das Chagas, escritor de discursos espirituais. Os dois nomes referem-se a uma só pessoa, porém constituem uma dupla instância autoral e, por isso, abrem espaço para controvérsias, quando a questão é autoria.

Não bastasse isso, no século XVII, a despeito da existência da imprensa há mais de um século, a cultura manuscrita ainda "concorria" com a impressa. Não havia pretensões autorais e poucas obras eram, de fato, publicadas. Portanto, um bom número de escritos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas possui autoria controversa.

Nossa pesquisa de mestrado se estabeleceu no campo da historiografia literária e, por esse motivo, norteou-se pelos pressupostos teóricos da Filologia e da Crítica Textual. No que se refere a questões autorais, a Filologia tem

[2] Ao utilizar este termo, estamos nos referindo ao *autor-ator* (homem de letras, escritor...), aquele que organiza sua existência em torno da produção de discursos que gere uma trajetória, uma carreira, variável segundo lugares, épocas e posicionamentos.

como objetivo a busca pelo “autor original”, no sentido de sujeito empírico. Por isso, o principal propósito dos trabalhos que seguem essa linha de estudo é o rastreamento dos vários textos atribuídos a determinado escritor, aquele que seja o mais “autêntico”. Fica claro, que a investigação filológica privilegia as condições sócio-históricas de produção, pois considera a historicidade e a inserção social do texto para definir sua autenticidade e, com isso, relacioná-lo àquele que de fato o escreveu.

A despeito disso, a Filologia não foi capaz de responder plenamente os problemas de autoria em torno do nome Antônio da Fonseca Soares. Apenas constatou que no momento histórico em que este escritor viveu essa questão é controversa. A partir de tais observações, surge a seguinte questão para esta pesquisa, a saber: apesar das dificuldades ligadas à responsabilidade autoral no discurso literário seiscentista, em que medida a AD pode contribuir para elucidar manifestações de autoralidade na produção discursiva burlesca do período Barroco?

Diante disso, formulamos como objetivo geral desta tese examinar, a partir da noção de autoralidade, os procedimentos de autoria e a posição enunciativa do sujeito enquanto autor nos discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares. Como objetivos específicos, nossa tarefa é Identificar fronteiras e imbricações entre *autor-responsável*, *escritor* e *auctor* nos discursos burlescos produzidos em torno do nome Antônio da Fonseca Soares e verificar a dispersão do sujeito-autor e a manifestação de diferentes sujeitos enunciadores nessa produção discursiva.

Assim, qualquer princípio de autor ou autoria que privilegie apenas o contexto social ou o texto resolverá apenas uma parte do problema. Desse modo, é plausível a hipótese de que, em profundidade, a questão do autor e da autoria deva ser tratada sob um viés discursivo. Nessa perspectiva, torna-se possível vislumbrar a manifestação e a dispersão do sujeito autor no discurso e também procedimentos autorais e de legitimação comuns a determinadas FDs e a certas condições sócio-históricas de produção. Portanto, o texto não pode estar desvinculado de sua situação de enunciação e nem dos sujeitos envolvidos em sua constituição.

Para tratar dessas questões, a noção de autoralidade atuará como princípio basilar. Maingueneau (2010) engloba nesse conceito três dimensões

de autor. Autor-responsável, instância historicamente variável, que responde pelo enunciado, não sendo nem o enunciador, nem o produtor em carne osso, mas uma instância híbrida que abala essa distinção. Essa instância não é necessariamente literária, visto que qualquer gênero pressupõe um autor. Autor-ator, aquele que organiza sua existência em torno da produção de discursos, que gere uma trajetória, uma carreira, variável segundo lugares, épocas e posições estéticas. *Auctor*, autor enquanto correlato de uma obra, de um *Opus*.

Essas três dimensões de autor procuram dar conta da emergência da autoria no espaço discursivo, considerando que todo enunciado implica um responsável, revela um lugar de produção discursiva e posições-sujeito[3]. Cada modo de enunciação possui regimes de autoria distintos variáveis no tempo e no espaço. Ademais, os gêneros de discurso exercem papel decisivo nos procedimentos de autoria, pois determinam convenções de composição e também de leitura.

A produção discursiva de Antônio da Fonseca Soares pertence ao campo discursivo literário e é composta por uma grande variedade de gêneros de discurso literários. Já Frei Antônio das Chagas posiciona seus discursos no campo discursivo da espiritualidade cristã e, consequentemente, produz gêneros pertencentes a esse campo institucional. Isso pode gerar a seguintes questões: “Por que tratar de um e não de outro”? “Por que não tratar dos dois?”

A primeira justificativa é a de que se trata de uma continuação de pesquisa, pela qual se quer cuidar do mesmo tema com mais profundidade. Amparada sob uma explicação teórica, a segunda justificativa se enquadra na hipótese de que Antônio da Fonseca Soares e Frei Antônio das Chagas, embora sejam nomes relacionados a uma mesma pessoa, posicionam-se como autores em campos discursivos distintos. Desse modo, torna-se possível descrever procedimentos autorais diferentes para cada posição-autor. No

[3] A posição-sujeito diz respeito aos signos que rementem ao autor. Conforme Foucault (2013), “nos discursos que possuem a função-autor os signos da localização jamais remetem ao escritor nem ao momento em que ele escreve; mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor ou variar ao longo mesmo da obra”. Além disso, a função-autor atua de tal forma que aciona uma dispersão dos sujeitos, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos.

âmbito da autoralidade, é possível também encontrar pontos de intersecção ente os dois, mas isso seria assunto para outra tese.

No caso de Antônio da Fonseca Soares que, como a maioria dos letrados seiscentistas, produziu discursos pertencentes aos gêneros graves e baixos, ou seja, discursos de teor sério e de teor jocoso, optamos por sua produção discursiva burlesca. Essa produção será entendida como uma FD com regras de restrições semânticas e regularidades discursivas, interdiscursivas e intertextuais particulares. Além disso, o *corpus* a ser analisado é composto somente por um gênero de discurso literário: o romance, apreendido nesta tese como discurso. No século XVII, o romance era sinônimo de poesia vulgar, por ter uma origem popular e por se tratar de um gênero de discurso que se configurava como um poema narrativo, cuja principal temática era satírica e burlesca, com fortes marcas de erotismo. Por isso, era um gênero de predileção de poetas burlescos e, em se tratando da produção discursiva fonsequiana, isso não fugiu à regra.

Essas escolhas não são por acaso. Justificam-se pelo fato de Antônio da Fonseca Soares ser considerado um autor modelo no que se refere a sua produção discursiva burlesca. Entendemos que esse reconhecimento se deve a uma capacidade de criar efeitos de sentido singulares em razão do domínio do código poético-discursivo. Trata-se de uma habilidade enunciativa ou, conforme Maingueneau (2008), de uma vocação enunciativa[4] reconhecida pela recepção seiscentista. A maestria e o domínio do burlesco lhe rendeu o apelido de Capitão Bonina.

Tal apelido está relacionado à trajetória de Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco. Isso porque foi soldado e poeta durante um tempo de sua vida. Serviu na guerra de restauração da coroa portuguesa ante a dominação espanhola e desempenhou papel decisivo numa operação militar

[4] Para Maingueneau (2008) o conceito de vocação enunciativa revela uma posição do enunciador em certas zonas do discurso. Não basta apenas assimilar discursos para ser capaz de produzir outros enunciados a partir deles, o discurso 'filtra' a aparição no campo da palavra, de uma população enunciativa distinta. O conceito de vocação enunciativa aproxima-se dos conceitos de "competência aplicada", de Pierre Bourdieu, que, além da gramaticalidade, inclui a capacidade de falar e de agir legitimamente, ou seja, de maneira autorizada, com autoridade; e de modalidades enunciativas, de Michel Foucault, no seu exemplo do discurso médico, em que a fala médica só é autorizada pela instituição por meio do diploma, assim se define quem tem direito e quem não tem direito a essa fala.

em que se aprisionou um tenente e nove soldados. Tal fato rendeu-lhe a patente de capitão. Ocorre que, mesmo em campanha, Antônio da Fonseca Soares escrevia romances de galanteio a damas da corte e a freiras, e levava vida desregrada. Desse modo, o nome Capitão Bonina tornou-se uma espécie de expressão metafórica para designar uma imagem de poeta burlesco.

Podemos considerar a expressão Capitão Bonina como uma espécie de metáfora aguda que traça uma relação semântica entre o ideal cortezão das letras e as armas e a imagem que se tinha de poetas burlescos nos seiscentos. No dicionário Bluteau (1728, p.153) a acepção da palavra bonina é designada como flores pequenas e mimosas. No mesmo verbete, há relações entre o cromatismo branco e vermelho de tais flores e a pigmentação do rosto da mulher. O discurso burlesco fonsequiano é repleto de descrições do rosto feminino e de romances sobre mulheres. Seriam as boninas, essas mulheres? Embora seja muito tentador dizer que sim, é arriscado dar uma afirmação única e definitiva. A questão a se pensar é que, de fato, o apelido Capitão Bonina está relacionado à imagem que se fazia de poetas burlescos no século XVII: espécie de pícaros esclarecidos, boêmios e galanteadores. Destacamos, ainda, que o nome Capitão Bonina está relacionado à trajetória e à produção discursiva burlesca de Antônio da Fonseca Soares. É um apelido vinculado a uma instância autoral que desempenha um dos traços da função-autor: instaurar discursos em torno de si.

Ao considerarmos a posição-autor de Antônio da Fonseca Soares no discurso literário, precisamos levar em conta que esse campo discursivo tem suas próprias especificidades enunciativas. Na verdade, há vários discursos regidos por uma lei geral, que definem normas específicas para a realidade discursiva de cada um. A esse respeito, Maingueneau (1996) considera que os múltiplos discursos literários definem eles próprios as condições de sua legitimidade.

Numa perspectiva mais ampla, o discurso literário apresentará características gerais, como o pertencimento aos discursos constituintes em sua condição paratópica. Os discursos constituintes são discursos fundadores, pertencentes a uma tradição, amparados por mecanismos de autolegitimação constantes e ancorados em conceitos absolutos, tais como a Verdade, Deus e o Belo. Em sua condição paratópica, o discurso literário apresenta-se como um

espaço sempre móvel, de pertencimento paradoxal no limite de sua enunciação e a de outros discursos. Melhor dizendo, pertencer ao campo discursivo literário significa mover-se em terreno instável e negociar constantemente com o lugar e o não lugar, pois, enquanto ato enunciativo, a literatura segue os princípios e leis do discurso, mas também tem suas próprias normas. Nesse sentido, o discurso literário é parasitário por estar em associação com outros espaços, embora nunca o esteja de maneira definitiva, visto que reivindica o seu próprio espaço.

Num olhar mais pontual, nesse campo discursivo, os gêneros literários desempenham papel central, pois, além de seguirem as leis especificas do discurso literário e as leis gerais que presidem o intercâmbio verbal, também definem as suas. A esse respeito, Maingueneau (1996) considera que os gêneros literários têm a mesma natureza dos atos de linguagem. Todavia, por serem unidades textuais, são considerados como macroatos de linguagem. A partir desse raciocínio, afere-se aos gêneros literários um valor ilocutório, pelo qual emergem normas de interação e de composição. Assim, pode-se pensá-los também como gêneros de discurso.

Maingueneau (200; 2012) afirma que os gêneros de discurso pertencentes ao campo discursivo literário são formulados por meio de um contrato tácito e que pertencem aos gêneros autorais por serem menos coercitivos em termos de criação. Isso quer dizer que existe certo número de normas mutualmente partilhadas que determinam modos específicos de produção e recepção. A partir disso, podem-se mapear posições enunciativas específicas dos gêneros. Além disso, é preciso considerar o veículo da obra: oral, escrito ou impresso; o modo de enunciar nem sempre consonante com a língua, e um domínio do código literário.

Esta tese insere-se no quadro teórico-metodológico da AD. Os estudos de base enunciativo-discursiva de Maingueneau, sobretudo as considerações concernentes ao discurso literário e a noção de autoralidade assumem função central na análise do *corpus*. Além disso, questões advindas da Teoria Literária, em Barthes (2004); da Filosofia, em Agamben (2007) e Foucault (2013); e da Sociologia, em Chartier (1999), complementam e ampliam, numa intersecção interdisciplinar, nossas discussões a respeito da autoria na produção discursiva literária ocorrida no século XVII. Servindo-se desses

instrumentos teórico-metodológicos, o percurso de análise busca corroborar a tese de que o regime autoral do discurso literário seiscentista, centrado na imitação de modelos, não apaga totalmente a dinâmica da autoria. Pelo contrário, deixa suas marcas no processo de produção e recepção dos discursos.

Nas análises, mostramos que a posição autoral de Antônio da Fonseca Soares no discurso literário seiscentista é determinada por um regime de autoria geral que prescreve a imitação de modelos, a produção de agudezas e a engenhosidade. Ao posicionar-se numa FD específica deste discurso ou ao escolher um gênero específico dessa mesma FD, o autor também deve seguir normas e convenções que podem determinar rituais de interação, zonas interdiscursivas e de interincompreensão, filiações intertextuais e cenografias muito particulares. Nesse processo, embora ocorra a dispersão do sujeito autor, fazendo surgir no enunciado outras posições-sujeito, há o aceno de um gesto autoral, de uma identidade criadora.

Apesar disso, para tornar-se um *auctor*, um autor modelo no caso do século XVII, não basta apenas posicionar-se como sujeito autor no campo discursivo literário. Isso dependerá, na verdade, de fatores, como uma vocação enunciativa, um poder de criar efeitos de novidade que o legitime, e de uma série de discurso terceiros legitimadores que contribuam para a criação de uma imagem de autor. Não se trata, portanto, de uma atitude passiva, mas de uma série de ações por parte do sujeito autor e também de terceiros.

As questões sobre o autor e a autoria desenvolvidas neste trabalho justificam-se por possibilitar uma visão mais ampla desse fenômeno, pois entendem a literatura como ato enunciativo e, desse modo, não isolam o texto literário de sua enunciação. Considera-se, assim, não somente o texto, mas as normas discursivas, os lugares sociais e os sujeitos envolvidos em sua constituição. Ademais, o campo vasto do discurso literário produzido no século XVII ainda é explicado ou por perspectivas históricas em que se dá ênfase ao contexto social e histórico ou apenas ao estético em que o foco é o estilo Barroco, resumido às metáforas, aos jogos de linguagem e as ornamentações, tidas muitas vezes como exageros. Estudiosos da Literatura como Hansen (1989), Pécora (1994), Teixeira (1999; 2005), Muhana (1987) e Carvalho (2007) têm feito um acurado trabalho de retomada da literatura seiscentista na

tentativa de consertar certas “injustiças” de leituras anacrônicas feitas sobre esse período. Esses estudos concentram-se, sobretudo, nas condições de produção do discurso literário e na forte influência da Retórica e da Poética sobre as práticas sociais de leitura e escrita.

Na área da AD, provavelmente há poucos estudos sobre o discurso literário Barroco. Mesmo em se tratando de discurso literário as pesquisas e o arcabouço teórico ainda estão em desenvolvimento. Portanto, esta pesquisa deve contribuir para ampliação da teoria, ao articular noções advindas da AD e da Literatura. Além disso, a noção de autoralidade como ferramenta conceitual possibilita ao pesquisador entender os mecanismos e procedimentos de autoria, evidenciando o papel fundamental que a posição enunciativa exerce no processo de produção discursiva, não só do discurso literário, mas de quaisquer outros discursos. Assim, abrem-se caminhos para futuros debates e novas perspectivas sobre a problemática da autoria, principalmente no que a concerne às produções discursivas burlescas seiscentistas.

A tese está organizada em cinco capítulos. No capítulo I, tratamos das condições sócio-histórico-culturais dos discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares. Os tópicos versam sobre a cultura barroca, a formação do homem e da mulher neste período, as práticas sociais de escrita, a poesia burlesca e a trajetória de Antônio da Fonseca Soares, investido na imagem de poeta burlesco.

No capítulo II, desenvolvemos, em primeiro lugar, um panorama histórico da análise do discurso. Consideramos a variedade de correntes das ciências da linguagem que têm o discurso como objeto de saber ou categoria, para em seguida versar sobre a Análise do Discurso desenvolvida na França e no Brasil. Num segundo momento, versamos sobre três categorias basilares para a AD e para esta pesquisa, a saber: a noção de discurso, de interdiscurso e de formação discursiva.

No capítulo III, os tópicos giram em torno do conceito de autor e autoria. Em primeiro lugar, discorremos a respeito das principais disciplinas que se debruçaram sobre essa problemática. Falamos dos estudos literários e sua preocupação com a autoria e o autor na obra literária, do apagamento deste último pelo advento estruturalista, seu ressurgimento com Foucault e as recentes problematizações feitas pela AD acerca dessas noções. Após esse

percurso, discorremos sobre o conceito de autoralidade em Maingueneau e seus possíveis desdobramentos.

O discurso literário é o objeto de estudo do capítulo IV. Nos tópicos desenvolvidos, buscamos identificar o interesse da AD pelo discurso literário a partir da própria trajetória de Maingueneau e de suas contribuições nesse campo de saber. Além disso, procuramos apontar as especificidades da noção de Literatura e de discurso literário. Para a AD, a Literatura é entendida como prática sociodiscursiva e, por isso, constitui-se num campo discursivo. Neste campo, definem-se normas enunciativas específicas e espaços de subjetivação em que devem ser pensadas a pertinência das obras, dos gêneros, das correntes estéticas e também as trajetórias biográficas dos escritores. Desse modo, as noções de discurso literário como discurso constituinte, paratopia e posicionamento foram basilares no que se refere à compreensão do funcionamento do discurso literário.

O capítulo V é destinado à análise. No percurso da análise, mostramos, em primeiro lugar, as marcas de posicionamento no discurso literário seiscentista e na FD burlesca. Buscamos evidenciar gestos autorais e a emergência de posições enunciativas nos enunciados poéticos. Demos atenção também às principais relações interdiscursivas presentes nos discursos burlescos fonsequianos. Tal interdiscursividade é marcada pela presença do discurso humanista, no modo urbano de enunciar; do discurso religioso, na tematização e erotização de certos signos de pertencimento; e do discurso mundano; marcadamente burlesco e principal fornecedor de marcadores temáticos de linguagem literária. Em seguida, nosso propósito foi trazer à luz a presença de identidades paratópicas no discurso. Essas identidades são projetadas, no espaço paradoxal entre a interdição da fala e os sentidos que o silenciamento pode gerar; entre as forças de coerção do discurso que condicionam pensamento e ações e o poder instintivo do corpo que extirpa tais forças repressoras. Enfim, no tópico final, com base nas questões levantadas no capítulo, buscamos mapear uma autoralidade burlesca. Para isso, relacionamos as instâncias autor-responsável, autor-ator e *auctor*, a fim de revelar gestos de autoria, trajetórias no campo literário e de buscar evidências de que Antônio da Fonseca Soares é um *auctor* no que concerne a sua produção discursiva burlesca.

CAPÍTULO I

CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO DOS DISCURSOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

1.1 A noção de condição de produção sócio-histórica do discurso

A origem da noção de condições de produção (CP), conforme Courtine (1981), está relacionada a três campos de estudos, a saber: à Análise de Conteúdo, à Sociolinguística e á Análise do Discurso desenvolvida por Harris (1952). Para a Análise de Conteúdo, a noção de CP está relacionada a questões situacionais, envolvendo a produção de textos. Dessa perspectiva, o que caracteriza está noção é situação de comunicação e o estatuto social dos envolvidos na interação comunicativa.

A Sociolinguística considera a covariância de estruturas sociais e linguísticas. As variáveis sociolinguísticas responsáveis pela CP de um discurso estão relacionadas ao estatuto social do locutor e do interlocutor e às condições sociais e históricas da situação de comunicação, de onde emergem os gêneros do discurso. Contudo, essa disciplina preocupa-se essencialmente com problemas relacionados ao bilinguismo ou a etnografia da comunicação.

Courtine (1981) observa que a noção de CP, como concebida por Harris (1952), torna-se um modelo geral para a AD. A razão disso está no fato de que, para Harris (1952), a noção de situação é posta em correlação com a de discurso. Considera-se que as frases de um texto são pronunciadas uma após a outra por uma ou várias pessoas numa única situação ou ainda que as particularidades da personalidade provenham da experiência do indivíduo nas situações interpessoais condicionadas socialmente. A despeito disso, Courtine (1981) destaca a insuficiência do termo “situação” para um linguista como Harris que se utiliza de conceitos como “particularidades da personalidade” e de “experiência do indivíduo” no lugar de um impensado extralinguístico que representa a exterioridade de um objeto linguístico específico.

A partir de tais observações, Courtine (1981) considera que, para a AD, a origem da noção de CP do discurso sofre influência indireta da

Sociolinguística e influência implícita dos estudos de Harris. No primeiro caso, trata-se do fato de a Sociolinguística ser um campo de saber advindo da Psicologia Social da Linguagem, que se situa na fronteira entre a Psicologia e a Sociologia. Harris (1952), por sua vez, é considerado como origem espontânea ou involuntária, à medida que considera o exterior do objeto linguístico inscrito "espontaneamente" na caracterização psicossocial de uma situação de comunicação.

Mas a noção de CP do discurso em AD nasce sob a articulação de duas faltas. Por um lado, a Psicologia Social deixa para trás a possibilidade de caracterizar o enunciado, de se sustentar sob a base material da linguagem. Por outro, a Linguística elabora uma teoria do sujeito e da enunciação sem remeter às disciplinas sociológicas e sociais. Para constituir o discurso como objeto do saber, a AD tem a necessidade de articular a Linguística e certas ciências humanas e sociais a seu quadro teórico-metodológico. Por isso, a categoria CP do discurso surge ampliada por conceitos interdisciplinares.

Desse modo, o sentido do texto ou a sua CP depende do sujeito falante e do contexto situacional, problematizados pela Psicologia Social e a Sociologia. Contudo, o modelo de performance que leva em conta o discurso, precisa estar articulado ao linguístico; ao psicológico, ao histórico e ao sociológico.

A recorrência à interdisciplinaridade por parte da AD, conforme Courtine (1981), não resolveu o problema da instabilidade conceitual da noção de discurso. Por esse motivo, o conceito de CP continuou heterogêneo e instável e precisou passar por algumas reformulações. Segundo Courtine (1981), as variações de sentido da noção de CP do discurso se repartem em dois conjuntos: um conjunto de definições empíricas, as quais a CP do discurso tende a ser confundida com a definição empírica de uma situação de comunicação; e um conjunto de definições teóricas que surgem a partir de 1971 com a noção de FD, que provém dos trabalhos de Foucault.

De acordo com Courtine (1981), a primeira tentativa de uma definição empírica geral da noção de CP do discurso aparece em Pêcheux. Ela é baseada no quadro do esquema informacional de Jakobson em conjunto com noções advindas da Sociologia. A esse respeito Charaudeau & Maingueneau (2014, p. 114) consideram que o trabalho de Pêcheux foi o de substituir "os

dois polos do destinador e do destinatário por um dispositivo em que as situações objetivas do locutor e de seu interlocutor são desdobradas em representações imaginárias que um atribui ao outro". Desse modo, torna-se possível descrever objetivamente as CP, a partir dos lugares determinados por cada formação social: "a relação entre os lugares objetivamente definíveis encontram-se representados no discurso por uma série de "formações imaginárias" designando o lugar no qual o destinador e o destinatário se atribuem cada um a si e ao outro" (COURTINE, 1981, p. 21).

Todavia, Courtine (1981) aponta algumas falhas na tese de Pêcheux. Afirma, em primeiro lugar, que, de uma parte, recorrer ao esquema de comunicação de Jakobson permite compreender as condições históricas da produção de um discurso, como as circunstâncias da produção, no sentido psicológico do termo, de uma mensagem proferida por um sujeito falante; de outra parte, considera pouco produtiva por parte da AD descrever as CP a partir de categorias advindas da Psicologia e da Sociologia.

Os termos "imagem" ou "formação imaginária", por exemplo, podem ser substituídos pela noção de "papel", tal qual é utilizada na teoria dos papeis, desenvolvida pela da Sociologia Funcional; bem como os pares lugar/formação imaginária ou situação objetiva/posição subjetiva podem coincidir com os pares estatuto/papel usados pelo funcionalismo e pela etnologia. Portanto, a tentativa de definição geral forjada por Pêcheux ainda não rompe com as origens psicossociológicas da noção de CP.

A noção de CP sendo assimilada a um vetor de formações imaginárias constitui um quadro geral à definição de CP do discurso, mas, em AD, faz-se necessário distinguir as CP de um discurso ou de vários discursos particulares. Nesse sentido, estudiosos que deram continuidade às ideias de Pêcheux esforçaram-se para traçar relações continuas entre história e discurso, ou seja, da conjuntura e estado das relações sociais e históricas para a mediação de caracterização psicossociológica de cada situação de enunciação.

Apesar disso, de acordo com Courtine (1981), a determinação social e histórica sob o discurso ou discursos foi utilizada apenas como pano de fundo para a caracterização do processo de enunciação em detrimento da ênfase que se dá as caraterísticas individuais de cada locutor ou ainda relações interindividuais que se manifestam em determinada formação social.

Courtine (1981) afirma que autores como Ducrot, Fillmore e Searle procuram fazer coincidir o plano de definição das CP do discurso com a noção de situação de enunciação de uma parte, e a recorrer à Pragmática como análise do jogo das interações verbais de outra parte. Nessa concepção, a língua é assimilada às regras de um jogo, instituindo as relações entre os indivíduos na linguagem.

A Pragmática tem interesse pelos fenômenos enunciativos do discurso. Por isso as análises se realizam sobre uma dupla metáfora: a do teatro e a do combate. A primeira considera que a interação verbal possibilita uma gama de papéis que o locutor pode escolher e impor ao destinatário. A segunda situa-se no campo do discurso político. Nesse caso a atividade discursiva é comparada a um ringue, onde se desenrola o debate político e o afrontamento interindividual. A metáfora do discurso como teatro ou como combate faz com que a AD se associe teoricamente com a Linguística e a História. Para Courtine (1981, p.24) “é no campo fechado, sob a cena do teatro ou entre as cordas do ringue que se desenrolam as peripécias discursivas, ao abrigo das determinações históricas”.

A redefinição da noção de CP do discurso elaborada por Courtine (1981) revela uma aproximação da AD com o campo de estudos da Pragmática. Por isso, conforme Charaudeau & Maingueneau (2014), passou-se a associar esse conceito num sentido mais geral ao de contexto. Esse termo possui sentido instável e numa concepção geral representa tudo aquilo que circunda os interlocutores numa situação de comunicação. Oliveira (2000) observa que um enunciado isolado pode suscitar uma gama de contextos distintos a depender das situações de comunicação em que possa ser empregado ou das inferências, a partir de saberes discursivos que um locutor faz das possibilidades de uso deste mesmo enunciado.

Segundo Charaudeau & Maingueneau (2014, p.115), a noção de contexto também pode ser entendida como “conjunto dos dados não linguísticos que organizam um ato de enunciação”. Pensada dessa maneira, ela pode representar um problema, a saber: nesse conjunto de dados, há os que decorrem da situação de comunicação e outros de um saber pré-construído que circula o interdiscurso e que sobredetermina o interlocutor. Por isso, neste trabalho, optamos em não utilizar a noção de contexto pelo fato do

conceito gerar a possibilidade de se associar a atividade discursiva apenas a situações de comunicação empíricas. No âmbito discursivo, é preciso considerar a articulação constitutiva dos planos situacional e enunciativo. Isso quer dizer que os sujeitos falantes em qualquer situação de enunciação são parcialmente determinados pelos saberes, crenças e valores partilhados socio-historicamente e pelo estatuto pragmático que define papeis de interlocução.

Em razão disso, consideramos a noção de Condições de produção sócio-histórica do discurso como definida por Courtine (1981) e Charaudeau & Maingueneau (2014): no âmbito dos saberes pragmático-enunciativos, da metáfora do teatro e do ringue. Em tais representações os enunciadores, numa dada situação de enunciação, assumem papeis e seguem normas enunciativas específicas. O que faz com que sejam levados a “negociar” sentidos articulados por princípios discursivos e situacionais, condicionados por fatores de ordem sócio-histórica. Nos tópicos a seguir versaremos sobre as condições sócio-históricas que possibilitaram a construção de um universo discursivo característico do que hoje conhecemos como cultura do Barroco.

1.2 A cultura do Barroco

Para Maravall (2009), a cultura do Barroco se desenvolveu num período histórico e numa região geográfica muito específica. Historicamente, este tempo é delimitado a partir do fim do século XVI até meados do século XVIII. Geograficamente, trata-se de um grande “território” que engloba toda a Europa Ocidental e as colônias do “novo” continente. Esse historiador considera não haver qualquer possibilidade de manifestações dessa cultura em outras condições sócio-histórico-culturais.

A cultura do Barroco é geralmente associada às artes ou à contrarreforma, mas é muito mais abrangente e está presente no modo de pensar e agir dos homens desse tempo. É impregnada de religiosidade, contudo não está isenta dos prazeres da vida mundana. Vibra intensamente nas manifestações artísticas, no modo de pensar a Religião, a Política, a Filosofia e a incipiente ciência. Esta última linha de pensamento, conforme Gonçalves (2005), apesar das tentativas de rompimento com a síntese aristotélica e de formular

concepções cosmológicas que marcam o nascimento da ciência moderna, ainda intercambia noções de filosofia, magia e religião.

As transformações por que passaram a simbologia medieval teológico-política do corpo místico ilustram bem as mudanças sociais e políticas ocorridas na Europa, que culminaram na consolidação da Monarquia Absolutista no século XVII e contribuíram para a configuração da organização política, social e cultural do período do Barroco. Durante a Idade Média, o corpo místico possuía significado litúrgico ou sacramental e representava a Igreja, cujo corpo e membros eram compostos pela sociedade cristã e a cabeça por Cristo. Na hierarquia católica, o Papa, cujo poder deriva diretamente de Cristo, era, então, legitimado como comandante supremo deste sistema teológico-político.

Na Idade Média, a Igreja detinha um papel centralizador, enquanto a Monarquia exercia a função de braço secular do corpo místico, ocupando um lugar secundário nas relações de poder. Gomes Júnior (1998) observa que, ao longo do tempo, as duas instituições sofrem influências mutuas no que diz respeito à organização hierárquica e aos gestos simbólicos que circundam as posições de poder. Fato que leva a uma recíproca “contaminação” do ponto de vista organizacional e ritualístico entre as duas instâncias. Aos poucos, aqueles que ocupavam as posições de poder na Igreja aderiam a uma ritualística monárquica e os que pertenciam ao poder real aderiam a uma ritualística clerical. Com isso, as monarquias que emergem no fim da época medieval assemelham-se à Igreja em muitos aspectos.

As nascentes monarquias absolutistas, ameaçando a hegemonia política da Igreja, começam a reivindicar para si a presença da graça divina no poder do rei e aceita até mesmo a possibilidade do elemento mágico medieval incompatível com a progressiva secularização do estado. A ideia de um rei com poderes miraculosos é estratégica, pois visa a confirmar a possibilidade de que o *regnum*, de alguma maneira, participa de uma ordem superior, sendo digno representante da vontade de Deus. Assim, Gomes Júnior (1998, p.166) afirma que “a cura mágica não pode ser vista apenas como a sobrevivência residual de um elemento arcaico, já que se integra perfeitamente à nova caracterização do poder secular na forma da monarquia absoluta”.

O corpo do rei também será assemelhado ao de Cristo. Este, segundo o pensamento medieval escolástico, possui um corpo material, humano, nascido da Virgem, e um corpo coletivo e espiritual, o coletivo eclesiástico. Na verdade, esta é uma concepção com essência muito mais política que religiosa, pois, como observa Gomes Júnior (1998), não se trata de distinguir a dupla natureza de Cristo: divina e humana, mas seu corpo que por contiguidade estende-se ao corpo do papa e ao corpo místico da Igreja. Assim, o corpo do rei, por sua natureza política, será também duplicado. Ele terá, então, um corpo humano, exposto às adversidades da vida, portanto mortal; e outro coletivo, imortal, que se confunde com a própria dinastia, o rei enquanto eterna cabeça do corpo místico.

A monarquia absolutista se apropriará dessa noção e a transformará em conceito jurídico, a qual, legitimada pelas leis positivas, se estenderá por toda a Europa. Conforme Gonçalves (2005), a *pesona mystica* do rei duplicado, humano e mortal, sagrado e eterno, estabelece uma troca de simbologias entre poderes religioso e temporal. E, além disso, sanciona a concepção de uma ordem social fundada na naturalização da relação hierárquica que se organiza em torno da figura central do rei, conforme três ordens distintas: *oratores* ou clero; *bellatores* ou cavaleiros; e *labratores* ou trabalhadores. Essa relação hierárquica acaba por promover as bases ideológicas para formação de uma sociedade estamental.

Entretanto, a figura do rei como um legítimo representante de Cristo na terra vai de encontro aos preceitos da Igreja e torna-se uma das grandes heresias dos tempos modernos. A ortodoxia católica durante a segunda metade do século XVI e o início do século XVII, seria o grande combatente seja do investimento sagrado dos reis, seja dos novos preceitos da Reforma.

Os adeptos da Contrarreforma puseram em pauta o tomismo em seus debates teológico-políticos. O que os levou a retomar a teoria da hierarquia das quatro leis que governam o universo: a lei eterna, ou *lex aeterna*, por meio da qual Deus age; a lei divina, ou *lex divina*, contida na Escritura, pela qual Deus é revelado ao homem e pela qual a Igreja constitui-se; a lei da natureza, ou *lex naturalis*, por meio da qual Deus torna o homem capaz de compreender seus desígnios para o mundo; e, finalmente, a lei humana positiva, *lex humana*, *lex*

civilis ou *ius positivum*, pela qual os homens ordenam e governam as repúblicas.

Conforme essa lógica de ordenação do mundo, dominicanos e jesuítas consideram que a mais inferior das leis, a lei humana positiva, pela qual se estabelece o governo de uma comunidade, é simplesmente a forma operatória que fortalece no mundo a lei natural. Esta última lei é implantada por Deus no homem e possui um duplo caráter: simultaneamente *intelectus* e *voluntas*. O primeiro dá a lei positiva uma dimensão de razão e justiça, o segundo afirma-a como manifestação da vontade de Deus. Desse modo, os tomistas reconhecem que o homem possui naturalmente uma estrutura moral e um senso de justiça, elementos que ele traz consigo independentemente da revelação ou do ensinamento colhido nas Escrituras. Se a lei natural de Deus participa do espírito de todos os homens, então a ideia de que somente o escolhido é capaz de governar cai por terra. O rei seria então apenas parte do corpo místico e não o representante direto de Deus.

Em contrapartida, os adeptos da Reforma recorreram à teoria da predestinação e também à noção de pecado original e de queda presentes em Santo Agostinho, que via na falta cometida por Adão a condenação da humanidade à morte eterna, só atenuada pela graça divina. Estas concepções acabam por legitimar a sacralização e o poder centralizado do Rei. A respeito disso Gomes Júnior (1998, 173-4) declara o seguinte:

> A ideia-chave que sustenta esses argumentos parte do princípio de que, sendo o homem fruto do pecado e da queda, não pode, sem o auxílio da graça, erigir e governar comunidades orientadas pra o bem comum e para a obediência às leis de Deus. Diante disso, providencialmente Deus indica aos homens aqueles que, bafejados por sua graça, constituem-se em autoridade política.

Apesar dos contrarreformistas terem lutado contra a ideia de um rei predestinado, como o dos reformistas, perderam este embate que, na verdade, significava uma luta pela manutenção e tomada de poder, por parte das monarquias absolutistas. Segundo Gomes Júnior (1998), no campo religioso o trabalho dos teólogos contrarreformistas em relação ao combate às heresias

obtém sucesso, pois conseguem estancar o avanço da Reforma e reunificar solidamente o que restou do catolicismo em torno de Roma. Todavia, o paradoxal disso tudo, é que no campo secular são derrotados, porque as monarquias europeias, sejam elas adeptas da Reforma ou Contrarreforma, tomam por completo a feição de igrejas em seus aspectos cerimoniais, místicos e mágicos. Os reis, mesmo os adeptos de Santa Sé, passam a agir como se fossem representantes de Deus.

Com o rei no centro do poder político, a Igreja muda sua posição na organização hierárquica do corpo místico e passa a manter uma relação de subordinação à coroa. Com isso, o centro das relações sociais, políticas e econômicas passa a ser a corte que se organiza e matem sua ordem institucional a partir de leis positivas. Tais mudanças marcam o fim da antiga concepção de mundo medieval, mas, as marcas desse período ainda permanecem latentes nas monarquias que se formaram a partir do século XVI.

No período da Renascença, o tópico *Dignitas hominis* é a expressão que representa o homem operativo capaz de corrigir ou criar uma nova realidade social ou econômica. Isso porque vive num tempo em que ocorre um processo de laicização da atividade intelectual, no qual o peso do incipiente conhecimento científico subordina a natureza a leis. Isso contribui para o enfraquecimento das explicações de mundo segundo visões estritamente religiosas ou místicas. O espírito humano é lapidado pela máquina civilizatória inventada pelo próprio homem, confiante em si e nas mudanças positivas que pode operar no mundo.

Sobre o período renascentista, Gomes Júnior (1998, 194), considera o seguinte:

> [Trata-se de um] século que libera uma enorme potência de vontades intelectuais, políticas, artísticas. Época de reforma no sentido amplo do termo, pois a Contra-Reforma é também a reforma do catolicismo, e não apenas algo reativo ou reacionário; época de transformação do Estado; de mudanças na composição e na estrutura das classes sociais; época em que a “quarta parte” do mundo é posta em interação com a Europa.

Tais mudanças acompanharam o movimento de centralização do poder em torno da figura do rei que transforma a corte no ponto de convergência das

manifestações sociais, políticas, econômicas e culturais. Por conta disso, ocorre um crescente processo de urbanização e a ampliação das funções do Estado e de sua burocracia.

Saraiva (1979) afirma que no Período Manuelino, Portugal, devido à expansão ultramarina, transforma-se rapidamente numa das maiores potências navais e comerciais da Europa. Por essa razão, D. Manuel ordena que acrescente novas dignidades à sua titulação real: “senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia, e Índia”.

Com o enriquecimento da corte, há um crescimento substancial da nobreza e dos gastos da coroa com privilégios aos cortesãos que agora passam de “guerreiros” a oficiais. Devido ao aumento da máquina do Estado, nos reinados de D. Manoel, D. João III, e D. Sebastião, operam-se numerosas reformas legislativas que regulamentam as atividades da fazenda, justiça, exército, administração central e local. Esse processo configura uma gradual passagem, em termos sociais, políticos e econômicos, do Estado medieval para o Estado moderno.

As cidades onde se situavam as cortes passaram a sofrer um processo de crescimento demográfico, principalmente pelo grande êxodo da população rural. Na Península Ibérica, Madri e Lisboa são admiradas por sua feição cosmopolita. Conforme Gomes Júnior (1998), a capital de Espanha foi comparada à Babilônica por muitos e a de Portugal, mesmo de forma inexata, chegou a ser considerada a maior cidade da Europa, depois de Constantinopla e Paris. É, portanto, em torno da corte que vibra intensamente o pulso de vida da sociedade do século XVII. É nesse espaço que se agregam e se inter-relacionam uma aristocracia composta pela nova nobreza de toga e a velha nobreza de armas medieval. Esta última, como observa Saraiva (1979), tem seus membros convertidos de guerreiros a oficiais. Tal processo é o que Elias (2001) entende por curialização e que Charter (2001, p. 9) afirma ser um dos fenômenos ocorridos “por toda a parte pela existência das cortes reais, e que em toda parte parece estar na origem de um ‘processo civilizador’, entendido como pacificação das condutas e controle dos afetos”.

Na outra face da moeda, está a nova nobreza que compõe os quadros da alta burocracia, os magistrados, e os financistas. Essas posições são, de acordo com Gomes Júnior (1998), muitas vezes preenchidas por camadas

médias da sociedade, ou seja, pela ascendente burguesia, a qual tem pouca afinidade com os velhos valores da antiga nobreza. O acesso dessa nova classe de burocratas à corte era feito por meio da venda de posições na administração do Estado. A maneira mais comum que tornava possível tal ascendência era conhecida pelo nome de hipergamia feminina que, ainda citando Gomes Junior (1998, p.184), era baseada “em estratégias de inter-casamentos que articulam quatro grupos básicos: nobreza, burocracia, magistratura, finanças”.

Assim como a corte recebia esses grupos por meio de privilégios concedidos pela Coroa, a Igreja também passa o ser um braço do Estado e a servir a seus interesses. Diante disso, inclui em seu código de moral social cristã modos de comportamento próprios da aristocracia, modos que, de acordo com Maravall (2009), “provavelmente, formaram o quadro menos cristão da Igreja de Roma ao longo de toda a sua história”. Os poetas do século XVII exploraram de maneira abundante em poesias burlescas ou satíricas a depravação moral de alguns membros da Igreja que explicitamente contradiziam a mensagem evangélica.

Os privilégios concedidos pela coroa, é evidente, tinham fins políticos, e contavam com o apoio desses diferentes grupos, todos prontos a ajudar o poder real a fim de se manter na corte. Segundo Maravall (2009), esta proteção oficial se estendia a proprietários de grandes rebanhos, aos nobres, a alguns novos ricos e a Igreja. Juntos esses grupos constituíam uma força a um governo autoritário, monárquico-aristocrático, capaz de minar quaisquer possiblidades democráticas, ou ameaças de sublevações populares.

Para conter o inconformismo e as ondas de protestos, a monarquia absolutista, conforme observa Maravall (2009), viu-se diante de duas necessidades: fortalecer os meios físicos de repressão e buscar meios de penetração nas consciências de controle psicológicos. Para garantir esse último, utilizou-se da máquina discursiva da Igreja contrarreformista e de seu maior expoente: a Companhia de Jesus, que tratou de disseminar os dogmas do catolicismo entre os súditos. Na Península Ibérica, os Jesuítas logo se ocuparam da educação, das cátedras do ensino universitário e fizeram parte das missões do ultramar. Além disso, como afirma Gonçalves (2005), em

alguns países, como em Portugal, a ordem jesuítica teve forte ligação com o Tribunal do Santo Ofício.

Tudo isso, contribuiu para agravar, no caso da Península Ibérica, o já enraizado clima de intolerância religiosa nessa região. É consenso entre os autores que estudam esse período, que um dos elementos centrais da monarquia absolutista é a intolerância religiosa. Gomes Junior (1998) chama atenção para o fato de que a influência da Reforma em território ibérico é mínima, mas a monarquia espanhola e em extensão a portuguesa é uma das monarquias europeias que vivem de forma mais intensa o problema da intolerância entre culturas diversas.

Além do poderio ideológico da Igreja, a cultura também é utilizada como instrumento de controle político. Para isso, a monarquia barroca, diz Maravall (2009), contava com um grupo estruturado de senhores, burocratas e soldados e com grupo mais informal, mas não menos eficaz, de poetas, dramaturgos, pintores. Esses artistas garantiam seus privilégios por meio de um regime de mecenato e eram obrigados a afinar o discurso das obras aos valores da Igreja com pena de sofrerem censura e punições se destoassem do discurso de poder. Exemplo disso são as autorizações do órgão censor e as dedicatórias aos nobres nas contracapas das principais publicações desse período. Mas isso não chegava a impedir críticas, muitas vezes mordazes, ao sistema. Foram muitas as sátiras e as poesias burlescas utilizadas como instrumento de crítica aos atos da Coroa e da Igreja. Talvez a fórmula *ridendo castigat mores* herdada dos romanos fosse a forma mais adequada e, dentro de certo espectro, mais tolerada de expressar as indignações e as injustiças contra aqueles que ocupavam o poder.

O mecanismo de coerção psicológica, como observado por Maravall (2009), opera um sofisticado processo de subjetivação que culmina numa forma ainda mais complexa de censura: o autocoerção. Chartier (2001) afirma que o fenômeno da autocoerção é resultado de um processo civilizador que consiste na interiorização individual das proibições que, antes, eram impostas de fora pela violência física. A partir daí, o homem barroco se vê obrigado a controlar desejos e impulsos, e a calcular suas ações devido à doutrina asceta da Igreja, de influência estoica, de controle dos vícios e paixões; e às regras de comportamento na corte que prescreviam rigorosos códigos de conduta. O

domínio destes representava o pertencimento ao grupo e também distinguia inter-relações e hierarquias na sociedade de corte.

A corte passa a ser um lugar de embates entre forças extremas, de equilíbrio entre tensões e de centralização do poder. É onde circula a aristocracia que procura proximidade com o soberano a fim de garantir privilégios. A esse respeito, tendo como exemplo a França, Chartier (2001, p. 18), declara o seguinte:

> ao preservar a aristocracia como grupo social distinto submetendo-o ao príncipe, a corte constitui o principal mecanismo que permite aos reis franceses perpetuar seu poder. O monopólio fiscal, o monopólio militar e a etiqueta da corte são portanto os três instrumentos de dominação que, conjuntamente, definem essa forma original que é a sociedade de corte.

Essa sociedade também tem como característica o clima de exibicionismo manifesto no modo de ser do homem da corte, na riqueza e no luxo da ritualística real e religiosa, ostentadas em momentos de festividades. Isso faz com que Maravall (2009) encontre os primeiros traços de uma sociedade de massa, urbana e afeita ao espetáculo.

Contudo, o período Barroco é assentado num clima de tensões internas e de crises sociais e econômicas que se expandem por toda a Europa. Conforme Gomes Junior (1998) a estratégia política e geopolítica das monarquias absolutista seguia a lógica da paz armada dentro do território e a guerra fora das fronteiras. Essa prática foi uma das razões do colapso da sociedade de corte, pois os gastos com campanhas militares nem sempre bem-sucedidas mergulharam países como Espanha e França numa profunda crise econômica e social. Não bastasse isso, a Europa entre 1600 e 1700 enfrenta uma devastadora crise populacional, a população da Espanha, por exemplo, cai, nesse período de 8,5 milhões para 7 milhões. Portugal também passa por momentos de profunda crise a partir da morte de Dom Sebastião na desastrada campanha de Alcácer Quibir, fato que faz com que a coroa portuguesa seja subjugada ao domínio espanhol de 1580 a 1640.

O homem barroco envolto nesse clima conflituoso e de vigilância constante por parte da Igreja, da coroa, dos seus próprios pares e por si

mesmo, é sobrepujado por uma estética da aparência e da dissimulação que tem como pano de fundo uma ética que prescreve a contenção dos vícios e o controle das ações mais instintivas. Apesar disso, estes desejos reprimidos insistem em aflorar. Miranda (2014, p.154) observa que por traz da dessacralização da figura feminina em poemas satíricos e burlescos escondia-se um modo de atingir a Igreja e seus dogmas opressivos. A lei de Deus reprimia a tudo e a todos:

> [censurava] costumes sexuais, demonizando o desejo, tornando crimes algumas peculiaridades, ou motivo de excomunhão, como a homossexualidade, o concubinato, o uso do vaso impróprio, a lassidão, o adultério e tantos outros, perseguidos e delatados. Era preciso rir dessas ações chamadas de anormais e que causavam sentimento de culpa, mas que faziam parte de necessidades humanas. E os poetas davam voz com toda a exuberância de violência da linguagem, e esses instintos que os estorvavam, às vezes entre sofrimentos.

O homem barroco está longe de ser uma dicotomia ambulante, cindido entre o céu e a terra, o corpo e alma, o espírito e a carne. Na verdade, ele é um ser que carrega em seu espírito um universo conflituoso assentado numa linha tênue entre a contenção e o extravasamento dos desejos e instintos mais profundos. Entre a incansável busca pela virtude e o deixar-se levar pela tentação dos vícios. Trata-se de um caminho tortuoso e cheio de cruzamentos, onde se pode trilhar uma vida virtuosa e espiritual e/ou seguir as largas avenidas dos prazeres da vida mundana.

1.3 A formação do homem barroco

O homem europeu do período que abrange a Alta Idade Média até o século XVII viu passar diante de si uma vasta transformação social e política que reconfigurou a sua maneira de pensar e agir. Desde então, instituiu-se um amplo projeto civilizatório para que, por meio da educação, homens e mulheres distinguidos se tornassem signos de uma formação social cujo centro irradiador é a corte. A educação tem por base a cultura humanística e é praticamente monopolizada pela Igreja que ensina por meio de uma abordagem de tradição

escolástica, cujo principal método, o *trivium*, tem por base o ensino da Lógica, da Gramática, e da Retórica.

O letrado do século XVII é o homem investido pelos códigos de civilidade. A noção de civilidade, conforme Chartier (2004), vem sempre associada nos dicionários da época a uma série de adjetivos que designam virtudes mundanas, a saber: honesto, polido, cortês, gracioso, afável e bem-educado. Por isso, o fidalgo, embora tenha o poder garantido por relações consanguíneas, deve trazer em si esses valores civilizatórios, que o tornarão apto a desempenhar funções na Igreja ou na Corte. O nobre ocupa os cargos de judicatura, administrativos ou eclesiásticos. Além disso, pode exercer altos cargos nas forças armadas. Tem em mãos ora a pena ora a espada. As mulheres em sua grande maioria não têm acesso à educação, mas as privilegiadas formam-se pela Igreja e para a Igreja. Isso lhes dá a oportunidade de manejar a pena e cultivar a escrita. Não são poucas as escritoras barrocas[5].

Conforme Gomes Junior (1998), na Espanha seiscentista o homem de corte é nomeado como discreto, palavra já usada na Renascença para se referir ao homem de elevadas virtudes, mas que, no século XVII, ganhará sentidos muito distintos. Os manuais de discrição e de conduta na corte tem a importante função de “lapidar” o espírito do cortesão para que ele incorpore e reproduza um ideal de virtude mundana. Portanto, prescrevem os modos de aparecer de um fidalgo em sociedade, muito mais do que a busca da essência do ser.

Desses manuais, Chartier (2004) vê no Tratado *De civilitate morum puerilium*, de Erasmo, uma primeira herança no que se refere ao ensino das civilidades, sobretudo porque essa obra pedagógica, já no século XVI, ganha grande número de traduções e adaptações. Trata-se de um manual destinado a crianças, mas que tem seu objetivo primeiro ampliado para todas as idades, quando passa a ser adaptado e atualizado para novas condições sócio-históricas e culturais.

As regras de civilidade erasmianas estão assentadas num princípio ético e universal, pelo qual em cada homem a aparência é o signo do ser. Nesse

[5] Em Portugal, Hatherly (1996) afirma que desde a Renascença começam a surgir grupos de mulheres letradas. Destaca o círculo da Infanta D. Maria, o qual constituía uma espécie de proto-academia literária. Nos seiscentos, autoras como Sóror Violante do Céu, Sóror Maria do Céu e Sóror Madalena da Glória são respeitadas no mundo das letras. Na América espanhola, Sóror Juana Inés de la Cruz firma-se como uma das mais engenhosas mulheres-autoras do período Barroco.

sentido, a aparência deve ser o reflexo das qualidades da alma e do espírito e devem se traduzir tanto nas posturas, nos gestos, na vestimenta, como nas palavras. Quanto a isso, Chartier (2004, p.54) observa que “todos os capítulos da *Civilidade pueril* são baseados nessa equivalência entre o visível e o invisível, o exterior e o íntimo, o social e o individual”.

Nos primeiros manuais de discrição do século XVII, a noção de civilidade, conforme afirma Chartier (2004), parece diluir-se, pois nos títulos desses livros essa ideia passa ser vinculada a de conveniência, de honra e de honestidade. Diferentemente da universalidade erasmiana, os textos do período Barroco procuram regulamentar condutas num ambiente social muito específico: a Corte; e para uma ordem determinada: a nobreza. As noções de conveniência, honra e honestidade servem de parâmetro para a maneira de se portar adequada a cada um dentro da hierarquia social e das inter-relações pessoais. Há uma ritualística distinta para jovens fidalgos e fidalgas, para pessoas da Igreja ou da magistratura que confere modos de agir e de tratar também distintos, em que o papel de cada um deve se adequar e parecer natural a cada situação.

Enquanto noção erasmiana, a civilidade deveria ajudar os homens a se aproximar das virtudes e a aparência não revelava apenas o lado estético de uma ritualística dos gestos e do discurso, mas também o lado ético em sua face mais positiva. Contudo, no século XVII, segundo Chartier (2004), essa mesma noção recebe um estatuto ambíguo. Isso porque ela não necessariamente conduz a uma paridade entre o exterior e o interior do homem. Nesse sentido, a aparência torna-se muito distante da essência e a civilidade é, muitas vezes, considerada como uma aparência dissimulada e enganadora.

Diante dessa lógica, o mundo para o homem barroco torna-se um lugar inóspito, repleto de enganos e desenganos, sendo que os códigos de conduta servem como manuais de sobrevivência na corte. Dominá-los com destreza e naturalidade significa não apenas pertencer a um grupo de distinguidos, mas perceber o que está por trás do véu das aparências. Gomes Junior (1988) vê nas obras *Arte da Prudência e Arte* de *Engenho,* de Gracián, as bases para arte de aparecer na corte, pois em uma há uma série de códigos de conduta para as mais diversas situações de inter-relações sociais e em outra há um dos

mais famosos tratados retórico-poéticos do século XVII. Nele, ensina-se a arte da palavra, o domínio do discurso engenhoso a ser utilizado nas mais diversas situações de comunicação e nas práticas de leitura e escrita da sociedade de corte. De outro modo, em *El Criticon*, o que se vê é um desencanto com o mundo, um desvelar dos desenganos, que reflete uma espécie de pedido de privação dos prazeres da vida mundana.

Assim, de um lado, Gracián estimula e ensina o estilo de vida mundana e de outro parece pedir para evitá-lo. Mas Gomes Junior (1988, p. 206) diz que, para se evitar a ideia radical da quebra de unidade do pensamento gracianesco,

> pode-se dizer que a arte da prudência e arte do engenho, complementares na constituição do discreto, servem tanto àquele que, desenganado, faz proliferar o engano (...) quanto àquele que, também desenganado, se refugia na culta repartição da existência, toda ela vivida entre livros e no convívio apenas daqueles que têm nos livros o melhor alimento.

O que parece uma quebra de unidade de uma obra, na verdade, revela unidade de formação do homem barroco. Investido numa maneira de enunciar e de agir própria dos distinguidos da sociedade de corte e de um modo de pensar e ver o mundo sempre à espreita. Como os movimentos calculados de um jogo de xadrez, esse homem parece estar pronto a prever e evitar enganos e desenganos. Nesse jogar mundano, há aqueles que preferem a aventura e os prazeres da vida cortesã, há outros, que já desenganados, preferem o "refúgio" na vida monástica, entre a pena e cruz.

Mas são dois outros instrumentos que revelam um ideal de vida cortesão marcadamente patriarcal que definem a formação do homem do século XVII: as letras e as armas. Cervantes (2002), no Dom Quixote, dedica um capítulo a esse *topos*, no qual descreve as venturas e desventuras de quem escolhe empunhar a pena ou a espada. Conclui que a melhor decisão seria a daqueles que optam pelo caminho das letras.

De acordo com Curtius (1996), o *topos* das letras e das armas é originário da Antiguidade e foi atualizado pelos renascentistas como um estilo de vida do homem de corte. Gomes Júnior (1988) afirma que esse binômio

condensou no soberano as virtudes da força e da sabedoria, da ousadia e da prudência, tendo florescido na Espanha dos séculos XVI e XVII devido à herança da retórica clássica. Além disso, a política expansionista dos dois países da Península Ibéria proporcionou um verdadeiro exército de homens que realizavam conjuntamente funções relativas às letras e às armas.

Muito comumente associado a um dos *topoi* literários, o termo letras, conforme pondera Gomes Júnior (1988), apresenta nuance de sentidos e pode se referir também às letras jurídicas. Por isso, os termos *leges* e *litterae* parecem muitas vezes confundir-se, como se o magistrado e poeta se fundissem num só sujeito ou, melhor dizendo, unificassem-se na figura do letrado e sua ampla participação nas práticas de leitura e escrita da sociedade barroca. "Mais plausível é pensar em diversas acepções do termo *letras*, entendidas como jurídicas ou poéticas ou em sentido amplo, do ponto de vista da retórica que codifica diversos campos discursivos" (GOMES JÚNIOR, 1988, p. 203).

Diante de tais informações, podemos perceber uma profunda contiguidade entre o magistrado e o poeta, cujo elemento unificador revela-se na sua formação com base na Retórica. Madrid (2013) afirma que a Retórica no século XVII se vê elevada ao estatuto de autêntica filosofia primeira. Isso porque está na gênese de uma reflexão de natureza estética e ética, no sentido de descrever e aplicar procedimentos de criação, nos quais a linguagem é a fonte primeira da *mimesis*, de prescrever uma maneira de enunciar que determina um modo virtuoso e civilizado de inter-relação e de pertencimento a um grupo. Enfim, por estar na base de toda prática social de leitura e escrita.

De acordo com Fernandes (1967), desde o Império Romano, a Península Ibérica abrigou autores que contribuíram para enriquecer a tradição retórica na evolução das letras latinas. Nomes como o de Séneca, o Retor, nascido por volta de 5 a.C, e Isidoro de Sevilha (570-636 d.C) deixaram como legado um substrato retórico transmitido primeiramente pelas escolas romanas da Península e continuadas depois pelas escolas monacais cristãs.

Em Portugal, no período da Idade Média, conforme Fernandes (1967), o ensino de retórica desde o início parece ter seguido duas perspectivas diferentes. A primeira, de ordem profana, era destinada àqueles que desejavam escrever e apurar o estilo, ou seja, aos poetas e prosadores da época. Por

isso, o ensino era pautado numa mescla de Retórica, Poética e conhecimentos gramaticais. A segunda visava a aprimorar a arte de pregar e era fundada na técnica da oratória, a fim de tornar aptos os sacerdotes na propagação da fé cristã. No geral, o método de ensino era o *trivium* que dava ênfase nos conhecimentos de Gramática, Retórica e Dialética, de acordo essencialmente com as lições de autores latinos, com destaque aos escritos de Cícero.

A Igreja exercia forte influência no ensino, tanto que, como observa Fischer (2006), os cadernos de leitura da Alta Idade Média revelam que muitos alunos aprendiam as primeiras letras por meio das preces diárias, o Pai Nosso, a Ave Maria, seleções de salmos, passagens que a maioria dos estudantes já sabia de cor. Depois de aprender a ler com razoável desenvoltura, passava-se ao ensino avançado de leitura, o chamado método escolástico. O objetivo era formar futuros letrados capazes de declamar, comparar e interpretar de maneira autorizada textos dos grandes autores da Igreja e da Antiguidade.

Quando um garoto com idade aproximada entre onze e doze anos já podia ler com certa facilidade e, no caso da Alta Idade Média, trata-se principalmente da leitura do Latim, ele podia solicitar ao bispo acesso ao nível mais avançado de aprendizagem: o *trivium*; pelo qual, durante dois ou três anos, aprendia Gramática, Retórica e Lógica. Aos catorze anos, já estava pronto para ingressar na universidade, “fosse especializando-se em alguma área do *trivium*, fosse prosseguindo os estudos do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), da medicina ou do direito” (FISCHER, 2006, p.162).

Durante o período humanista, há um contato mais direto com os grandes autores da antiguidade greco-latina. A leitura exegética tendo como ponto de partida a língua original, grego ou latim, de textos literários ou de textos teóricos sobre Poética e Retórica contribuiu, como afirma Fernandes (1967, p.20),

> por um lado para [...] o resultado prático de um conhecimento escolar transformado em arte por meio do talento individual, permitindo aos humanistas formarem o estilo, melhorá-lo, poli-lo; por outo, o conhecimento dos retores antigos, facilitavam uma teorização mais orientada, porque mais próxima das fontes, o que é facilmente compreensível, se nos dermos conta de que eram esses mesmos retores que tinham auxiliado a

> eloquência antiga a chegar às alturas a que efectivamente chegou.

Por esse motivo, o século XVI viu nascer os primeiros tratados de Retórica escritos por preceptores nascidos nesse período, alguns já em vernáculo. O ensino de Retórica, até então dominado por textos assinados pelos *auctoritas* da antiguidade, passa aceitar em seu currículo autores coevos. Em Portugal destacam-se nomes de humanistas, como Fernando Soares Homem, Fr. Diogo Estella, autores de retóricas eclesiásticas e Tomé Correia, autor de um tratado sobre Eloquência. Entretanto, os maiores expoentes no que se refere ao ensino de Retórica foram o Jesuíta P. Cipriano Soares, autor de uma retórica, o P. Manuel Álvares, autor de uma gramática, e o P. Soares, também autor de um tratado de retórica. Estes conseguiram impor o seu trabalho no ensino da época, sendo que o tratado de retórica do P. Soares, conforme Fernandes (1967), dominou todo o ensino de retórica em Portugal, praticamente até a Reforma Pombalina.

Nessa mesma centúria, houve um intercâmbio cultural imenso, razão pela qual muitos professores estrangeiros lecionaram nas universidades portuguesas e professores portugueses puderam replicar seus conhecimentos em universidades de outros países europeus. Em Portugal, publicaram-se também autores de outras nacionalidades, Fernandes (1967) citra três nomes, para ele importantes, a saber: Fr. Luís de Granada, Jacobo Pontano e J. Ringelberg.

No século XVI, o ensino de Retórica se consolida em Portugal e, pode-se dizer, na maioria dos centros de ensino europeus desde o ensino pré-universitário até o ensino universitário em si. O século seguinte herdará o legado dos estudos retóricos e poéticos como base para uma formação humanística e civilizatória direcionada ao homem de corte, que se tornará o letrado, magistrado ou eclesiástico, ou ainda homem de armas. A burguesia ascendente assumirá as funções burocráticas da máquina do Estado.

O ensino passa a ser progressivamente ministrado pela Companhia de Jesus que mantém as publicações do currículo sob sua influência. Fernandes (1967) afirma que, em Portugal, as principais publicações no domínio da

retórica e do ensino passam a ser de autoria de discípulos de Jesuítas ou mesmo de Jesuítas.

Conforme Dias *et al* (2012), o programa de ensino e as normas pedagógicas a se seguir por todos os colégios da Companhia eram fixados pela *Ratio Studiorum*. As regras desse sistema no que concerne ao ensino pré-universitário prescreviam uma formação geral para os primeiros cinco anos em que se devia estudar Latim, Retórica, Gramática, Grego, Poesia e Literatura Clássica. Após essa primeira fase, seguiam-se dois anos de Filosofia, na qual se incorporava o curso de Física ou Ciências Naturais, e Matemática, disciplinas que não existiam em todos os colégios. Os jesuítas hierarquizavam as disciplinas na seguinte ordem: “Teologia era disciplina mais relevante e prestigiante do seu ensino, seguia-se a Filosofia que prevalecia sobre a Retórica, e em último lugar de importância vinha a Gramática [...]” (DIAS *et al*, 2012, p.121).

Embora a Retórica como disciplina não esteja no topo da hierarquia estabelecida pela *Ratio Studiorum*, os saberes retóricos e poéticos já estão consolidados como reguladores de toda a prática de escrita, interação oral e leitura do período. Dos preceptores do século XVII, Fernandes (1967) destaca nomes, como o do Licenciado Manuel Pires de Almeida que deixou manuscritas várias obras de crítica à poesia camoniana e outras referentes ao campo da retórica e da poética; além de uma tradução da poética de Aristóteles. Outro nome destacado é o de Francisco Rodrigues Lobo, autor de *Corte na Aldeia,* que esboça uma tentativa de levar os conhecimentos retóricos a uma aplicação prática que não somente a escolar.

Essa preocupação com aplicação dos saberes retóricos e poéticos não somente ao ensino, mas também à prática social de escrita e, consequentemente, ao estilo do escritor ou orador, está no cerne de problemas ligados à arte da palavra, que passa a ser o tema central na maioria dos manuais retórico-poéticos do século XVII. Prova disso, é o sucesso, na Europa, de tratados, como o de Tesauro e Gracián, que ensinam a arte de produzir agudezas. Estas transbordam dos textos para a interação social, no modo culto de enunciar que marca a identidade social de homens e mulheres pertencentes a um grupo específico: a aristocracia.

A formação de Antônio da Fonseca soares, embora fragmentada por conta de sua trajetória de vida, foi constituída segundo os saberes retórico-poéticos dos seiscentos. Ainda jovem foi para Évora, onde estudou latim e filosofia, provavelmente seguindo a abordagem de aprendizado prevista no *trivium*. Aos dezoito anos, devido à perda do pai, é obrigado a abandonar os estudos. Fica com a mãe na Vila da Vidigueira, onde leva vida boêmia e começa a escrever romances. Nesse período, se envolve num duelo por conta de um conflito passional e, em consequência, mata o seu rival. Por esse motivo, em 1653, viaja ao Brasil e passa cerca de três anos na Bahia. Nesse período, continua a escrever poemas e entra em contato com as obras espirituais de Frei Luís de Granada. A leitura desse livro, o despertou para os caminhos da religião.

Apesar disso, após três anos no Brasil, volta a Portugal, alista-se no exército português e presta serviços na Guerra de Restauração. Em troca, livra-se do crime passional que havia cometido. Nessa fase da vida, certamente passou por uma formação militar. Saiu das forças armadas com a patente de Capitão para dedicar-se à vida religiosa. Sua profissão de fé realizou-se em 19 de maio de 1663.

A educação teológica do então chamado Frei Antônio das Chagas se fez primeiro no convento de Beja, onde seguiu cursos de Filosofia; depois em Évora e Coimbra, onde se aperfeiçoou na ciência da Teologia. Por fim, encontrou-se com missionários espanhóis em terras da Estremadura espanhola, para tornar-se missionário. Em 1671, recebeu a carta de missionário apostólico do Comissário Geral da Ordem.

1.4 A escrita literária seiscentista

As práticas de leitura e escrita no século XVII eram reguladas pela Retórica. Nesse período, os saberes retóricos e poéticos já estão consolidados como princípio de produção e recepção de discursos, por meio dos quais se estabelecia um modo de enunciar normatizado que previa a adequação da fala/escrita às várias situações de comunicação na corte e o respeito a uma hierarquia social das práticas verbais. Sendo a fala/escrita regimentadas pela Retórica, havia, partindo-se de um ponto de vista estilístico, uma literariedade

nas práticas linguageiras. Nesse sentido, tudo que a Retórica possibilitava produzir, desde tratados de agricultura a súmulas teológicas, tinha em si uma proximidade com a literatura.

Mas o que distingue certas práticas verbais seiscentistas, para que se possa considerá-las pertencentes ao discurso literário é, sobretudo, sua condição de produção verbal verossímil pautada na imitação de modelos consagrados. Foi Aristóteles ([19-]) e seus seguidores latinos que definiram os pilares conceituais desse modo peculiar de escrever que necessitou de um tratado apartado da Retórica: a Arte Poética. Compagnon (1999) considera que o princípio aristotélico da *mimesis*, ou seja, da imitação ou representação de ações humanas pela linguagem é o elemento basilar que está presente em toda manifestação literária. A *mimesis* se desdobra em fábula ou *muthos*, melhor dizendo, em história ficcional. Em vista disso, o par *mimesis*/*muthos* enquadra a literatura no campo da ficção, daquilo que é verossímil, que assume aparência da verdade.

O fim ou o meio de toda a escrita literária era a imitação de ações humanas, com intuito de captar não o particular, mas o universal. Desse modo, num poema grave o que importa não é o herói em si, mas suas ações virtuosas. Nesse sentido, as práticas de escrita literária também se diferenciavam por sua função social, presentes em conceitos aristotélicos, como o de *katarsis*, *prodesse aut delectare* ou no *dulte et utile* horaciano. Todos eles com o poder de ativar efeitos psicológicos no auditório, tendo, como uma função última, instruir. Conforme afirma Compagnon (1999, p.35), “tal conhecimento tem por objeto o que é geral, provável ou verossímil, a *dóxa*, as sentenças e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano e a vida social”.

Ao considerar a imitação como o fim da produção poética, Aristóteles ([19-]) de maneira implícita responde à concepção platônica de que a imitação poética seria uma forma de cópia deformada da natureza. Para o estagirita imitar faz parte da natureza humana:

> A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros

> conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer (ARISTÓTELES, [19-], p. 244).

O argumento aristotélico considera o imitar inerente ao ser humano, especialmente pelo fato de ser uma forma natural de adquirir conhecimento, por meio do qual se experimenta o prazer. Nessa perspectiva, no campo da arte poética, as produções literárias não serão entendidas como cópias servis, mas como imitações que buscam captar a essência da coisa imitada. Ao se fazer isso, alcança-se o conhecimento e o prazer. Sendo a imitação parte da natureza humana, não poderia ser outro o procedimento das artes poéticas.

Muhana (1997) afirma que, enquanto princípio da ação do poeta, a imitação parte da natureza. Imitar é um procedimento natural e quando o poeta imita, ele imita a natureza. Imita-a, não como ela se apresenta, mas sim de acordo como uma lógica que leva em conta as relações de semelhança. Isso quer dizer que o poeta não copia, mas refaz a natureza por meio de operações racionais que buscam, sobretudo, entender como atua a natureza e os homens.

Ao ter como princípio a apreensão da semelhança das coisas, a arte poética se baseia no verossímil e não na verdade, campo da filosofia. Muhana (2002, p.41) declara que isso só é possível “com a exposição circunstanciada e extensiva das qualidades, que se explicita na ‘variedade’”. Desse modo, torna-se possível superar a natureza ao passo que a imitação é capaz de depurar suas imperfeições.

É nesse sentido que no século XVII, a imitação pautou-se em modelos poéticos, em especial àqueles advindos da antiguidade. Passou-se a ter como parâmetro essencial uma segunda natureza: “a natureza aperfeiçoada pelos poetas antigos – destituída de supérfluo e do defeituoso, conhecedora da arte e de suas razões, dos seus princípios e dos seus fins” (MUHANA, 2002, p.41).

Na esteira dos autores latinos, Horácio (1984) aconselhava aos poetas seguir a tradição, ou seja, ter como modelo autores gregos. Gracián (1944) ilustra a variedade de agudezas por meio dos melhores modelos gregos, latinos e modernos. De acordo com tal concepção, Muhana (1997, p.42) afirma que a poesia passa a ter como matéria de imitação “todas as ações e discursos

humanos que já sofreram e passíveis de receber os lumes da poesia, quer dizer, todos e qualquer um, desde que tornados verossímeis pela imitação (...)".

Ao interessar-se não apenas pelas ações humanas, mas também pelos discursos, a arte poética aproxima-se da Retórica. Isso quer dizer que a criação poética, no século XVII, passará a seguir as normas não só das artes poéticas, mas também da retórica. No processo de criação, a *inventio* poética estará sujeita a uma série de *topoi* vinculados à Retórica, à Poética e à Dialética e, por sua vez, a *elocutio* seguirá as normas de clareza e unidade de composição. No entanto, no período Barroco, a ideia clássica de clareza é atualizada pela preceptiva retórico-poética, fato que abre espaço para uma prática de escrita ornada, enfatizando relações metafóricas entre conceitos distantes: as agudezas.

O encontro da Retórica com a Poética une duas noções aparentemente díspares: a verossimilhança poética e a conveniência retórica. O verossímil busca captar o universal das coisas, mesmo em coisas particulares. É preciso observar a natureza das coisas para que se possa captar a aparência de verdade. Assim, pode-se atribuir a mulher uma expressão suave; a um determinado lugar, amplitude ou amenidade. A conveniência retórica diz respeito à proporção entre as partes do discurso, ou seja, a unidade de composição, o respeito ao gênero do discurso, e a adequação da linguagem a um auditório particular.

De acordo com Muhana (1997), a preceptiva poética deu ênfase ao verossímil ou a conveniência de acordo com a maior ou menor vinculação dos autores com a poética ou com a retórica. Contudo, num ou noutro caso, a preceptiva passou a exigir que se extraísse do singular o que é próprio do universal, com objetivo de convencer o auditório por meio da semelhança de verdade estabelecida entre a poesia e as coisas, as pessoas e a fábula ou o orador que as pronuncia. Nesse sentido, a arte poética horaciana parece ter dado as bases para a união do verossímil com a conveniência:

> A *Arte poética* horaciana unira com felicidade essas duas noções – a de verossímil, contida em Aristóteles como resultado da imitação, e a de conveniência, como pressuposto da persuasão – na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório,

> como ao poeta, e contrária portando a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo (MUHANA, 1997, p.54).

No século XVII, a junção do conceito de verossimilhança ao de conveniência, assim como na concepção horaciana, servirá de base para definir semelhança de verdade como ordem interna de gênero. A noção de decoro passará a englobar a de verossimilhança. As regras do decoro serão pautadas, sobretudo, na relação adequada entre a linguagem, à matéria da poesia e o auditório; além do respeito às normas de composição de cada gênero de discurso.

Muito próxima da noção de decoro, a máxima horaciana, *ut pictura poesis*, que relaciona a pintura à poesia e a poesia à pintura, traz em si uma concepção perspectivista da leitura poética, determinando que há algumas composições que devem ser lidas/vistas de perto e várias vezes e, outras, de longe e uma só vez. Apoiando-se nessa concepção, Hansen (1989) faz ver que gêneros de discurso literários, como sonetos líricos, elegias e églogas, admitem e mesmo pedem a obscuridade, exigindo uma leitura mais atenta do leitor, ou seja, repetida muitas vezes e de perto. Entretanto, essa mesma obscuridade se torna inadequada em gêneros populares, como, por exemplo, a oratória sacra, a qual prescreve leitura a distância, para que se possa apreender o todo da peça. Ao contrário de composições que exigem um trabalho mais acurado na elocução, esta relega como secundário a minúcia ornamental.

Os preceptistas encontraram respaldo para uma normatização do decoro nas considerações sobre o estilo presentes na poética e na retórica aristotélica. Na Retórica, há três estilos de dizer: humilde, medíocre e grave; há também três gêneros retóricos: judiciário, deliberativo e demonstrativo. Na Poética, há três espécies imitativas: cômica, trágica e épica. Sendo que cada uma detém seu próprio verossímil.

Conforme Muhana (2002), as pragmáticas poéticas latinas para suprir a ausência da imitação de homens “iguais” ou “medianos” na poética aristotélica, já que esta previa apenas a imitação dos melhores nos gêneros trágico e épico, e dos piores na comédia, incorporaram o conceito de estilo retórico que

identifica nos discursos uma aparência de baixo, medíocre e elevado, relacionados às estratégias de convencimento do orador em relação ao seu auditório. O orador deve ser baixo ou simples ao provar; medíocre ou mediano ao deleitar; elevado ou sublime ao mover.

No plano da produção, a doutrina dos estilos retóricos diz respeito mais à *elocutio,* ou seja, a escolha ponderada e o arranjo das palavras, do que à *inventio*, relacionada às coisas e aos pensamentos. Embora a preceptiva reconheça a presença dos três estilos nos gêneros retóricos e em gêneros de discurso pertencentes à Retórica ou Poética, sua classificação é feita em termos de predominância. Assim, conforme Muhana (2002, p.23), ao se transferir tal lógica à poética:

> Produz-se uma identificação da tragédia e da épica com o estilo sublime da oratória, que comporta pureza e simplicidade de palavras, planura e elegância, com poucas mas elevadas figuras, propícias ao *movere*; da comédia com o estilo baixo, que produz um discurso claro, com o uso de termos vulgares e também poucos ornatos ou figuras de linguagem, destinado ao *docere*; e da lírica – por outra, aquele em que o modo do discurso é em primeira pessoa, ou "narrativo" (diegético) - , com o estilo medíocre ou mediano, "igual", ao mesmo tempo plácido nas coisas tratadas e figurado nos termos que as enformam, adequado ao *delectare*.

Embora a noção de separação de estilos, de modo geral, determine o uso comedido de figuras e certa clareza de linguagem, no século XVII, a ideia de embelezamento e elegância do discurso não está relacionada apenas a escolha refinada das palavras ou das frases e versos bem formados, mas também ao uso ordenado de ornatos. Tanto o uso das agudezas quanto as das demais figuras de linguagem e tropos têm a função, segundo Muhana (2007, p. 11) "de ornarem e evidenciarem o pensamento, por uma elocução distinta da comum, peregrina, e, ao mesmo tempo, clara, em termos de gêneros e seus decoros". A clareza da elocução tem mais relação com o respeito ao decoro, de modo que o gênero de discurso tenha unidade de composição e a justa medida de ornamentos que lhes é conferida, garantindo o duplo efeito de instruir e deleitar o auditório ou leitor, do que a transparência da linguagem.

Assim, o termo *pellegrino*, de acordo com Aguiar e Silva (1971, p.24), era utilizado por letrados seiscentistas para designar aquilo que "manifesta

gosto por uma elegância rara, em que o requinte é fruto do artifício e do estudo". A elocução peregrina, portanto, se refere não apenas a um ornamento contingente da escrita, mas ao respeito ao decoro dos gêneros de discurso, os quais preveem níveis de clareza e obscuridade. Além disso, é resultado de artifício e estudo por parte do letrado no âmbito de uma estética da imitação. Isso significa que ao poeta cabia conhecer e dominar os códigos de composição dos melhores modelos. É nesse sentido que Hansen (1989, p. 16) afirma que a criação poética barroca não postula a originalidade, sendo que a invenção é, antes de tudo, "uma arte combinatória de elementos coletivizados que, propriamente, expressão individual 'original', representação naturalista do 'contexto', ruptura estética com a tradição etc.".

Dentro das devidas proporções, não há composição literária seiscentista que seja vazia de ornamentos. Em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Da agudeza às metáforas* (2012), as análises mostraram que, no século XVII, mesmo num gênero de discurso literário de origem popular, como o romance, que dentro da doutrina dos estilos retóricos passa ter como prescrição a clareza de linguagem, a escrita possui, em sua composição, figuras e tropos, recursos lógico-argumentativos e, sobretudo, agudezas.

O *corpus* desta tese é constituído também por romances. Todavia, na perspectiva da Análise do Discurso, entendemos que a riqueza ornamental da escrita literária seiscentista é marca de um regime de autoria que prevê nas agudezas uma marca de engenhosidade autoral. Desse modo, mesmo nos romances, em que a norma de composição determina clareza, é preciso haver relações metafóricas surpreendentes que gerem **efeitos de novidade**.

As agudezas são a base estilística para toda a escrita seiscentista. No caso específico da produção poética, Carvalho (2007) as considera como princípio construtivo de toda a poesia. De fato, não há poesia sem agudezas. No espectro da produção literária barroca, a preceptiva retórico-poética dá maior liberdade de criação no que concerne ao enriquecimento dos efeitos de sentido com uso de figuras, sobretudo às metáforas.

Para os preceptistas do século XVII, a metáfora é considerada sinônimo de *agudeza* ou *conceito*, principalmente por operar relações entre conceitos distantes, gerando relações de sentido inusitadas e, com isso, surpreendendo o auditório ou o leitor. De acordo com Gracián (1944), as operações metafóricas

são possíveis maneiras de construir agudezas, as quais se fundam em algum “sutilíssimo artifício” capaz de aturdir o entendimento.

Teixeira (2005) descreve a metáfora seiscentista como a mais aguda e engenhosa conquista do entendimento humano, porque, de uma só vez, é capaz de aproximar propriedades distantes e de explicar um conceito por meio de outro muito distinto. Essa figura, entendida como analogia engenhosa, é muitas vezes tida como sinônimo de agudeza. A noção de agudeza, contudo, é instável podendo ser concebida como imagem resultante da aplicação consciente do engenho, ou seja, materialização estética operada pela força criadora do intelecto humano, ou assumir formas as mais variadas desde a metáfora ao silogismo. Além disso, pode se manifestar em outras linguagens, como a pintura, a escultura e até mesmo nas ações humanas.

As receitas de agudeza encontradas nos manuais retórico-poéticos do século XVII prescreviam construções metafóricas derivadas principalmente da metáfora por analogia aristotélica. Nesse período, ela é definida como metáfora aguda, cuja função é aproximar conceitos distantes. Por meio de tal procedimento, a apreensão de sentido se faz em forma de quiasmo, ou seja, quanto mais distante a relação de sentidos, mais claro será o entendimento, gerando um efeito de aprendizado e prazer no leitor. A metáfora, agora mãe das agudezas, desdobra-se numa variedade de outras espécies metafóricas, com a função de embelezar o discurso. Essa figura é capaz de gerar aprendizado rápido e fácil por criar imagens e situá-las diante dos olhos, descrevendo ações e coisas. Também assume a função de dar urbanidade ao discurso e de gerar bons exemplos e argumentos, tal qual o entimema ou silogismo retórico.

A tradição poética aristotélica prevê a imitação não do igual, mas do semelhante. Desse modo, a metáfora é a melhor maneira de fazer isso, pois capta a natureza das coisas exatamente por meio de analogias: analogias entre a imagem do pensamento ou conceito e as palavras; analogia entre as palavras e as coisas; analogias entre sentidos distantes... Dentro dessa lógica, a metáfora torna-se o melhor caminho para se captar o universal no particular das coisas. Nessas condições sócio-históricas e culturais, o procedimento metafórico era o que moldava o pensamento e a maneira de ver o mundo do homem barroco.

No âmbito da criação, a escrita literária seiscentista, por ter como norte preceitos retórico-poéticos e por se enquadrar numa poética da imitação, tem como modelos a serem seguidos e superados uma série de gêneros de discurso de origem grega e latina, além dos novos gêneros modernos ainda sendo preceituados, com a inclusão de *auctoritas* coevos ao panteão de autores da antiguidade. A linguagem literária é permeada de latinismos e helenismos, os quais têm por função “enriquecer” o léxico e a sintaxe das línguas vernáculas em plena ascensão. Mesmo o Latim ainda reina como língua literária durante algum tempo.

Tanto no plano da Retórica quanto no da poética, a produção escrita é entendida como *ars*, ou seja, técnica. Ao letrado exige-se uma conduta e um conhecimento dos códigos e das técnicas de composição prescritos nos manuais retórico-poéticos. Logo, é imprescindível o respeito às regras do decoro, que define níveis de clareza conforme o enquadramento do gênero ao um dos três estilos retóricos. É graças à doutrina dos estilos retóricos, que, em poemas satíricos e burlescos, pertencentes aos gêneros baixos, vigoram expressões populares e o registro coloquial.

O gênero de discurso literário romance, por ser popular em sua origem, tornou-se o preferido daqueles que praticavam a poesia burlesca nos seiscentos. Conforme Casal (2007), no século XVI, os sonetos e os tercetos herdados dos italianos são os gêneros de discurso literário preferidos daqueles que produziam a poesia burlesca. Nos seiscentos, os sonetos se mantêm, porém os tercetos são deixados de lado e substituídos pelo romance. Esse gênero oferecia uma possibilidade de expansão da escrita quase que ilimitada e sua rima assonante exigia a mesma rigidez composicional que os tercetos. Além disso, sua proximidade com o modo de enunciar popular lhe dava, como efeito, uma linguagem de aparência mais natural e coloquial, perfeita para se reproduzir o estilo humilde próprio dos gêneros cômicos.

Todavia, uma vez pertencente ao *arquivum* literário seiscentista, o modo de enunciar popular dos romances é revestido pelos ornatos e agudezas próprios do código de composição retórico-poético que fundamenta a escrita literária barroca.

1.5 O burlesco na constituição do discurso literário seiscentista

No século XVII, a teoria da divisão dos estilos abriu caminho para que a arte poética pudesse explorar com certa liberdade a matéria torpe, vinculada aos vícios morais da sociedade. Desde Aristóteles, gêneros de discurso literários[6] como a tragédia e a épica pertencem, por tratar assuntos sérios, aos gêneros graves e a comédia, por tratar temas joco-sérios, aos gêneros baixos[7]. De um modo mais geral, é a matéria da poesia que define seu pertencimento aos gêneros graves ou aos baixos. Mas essa divisão não tem sua origem apenas na Arte Poética, ela possui longa tradição retórica, no que concerne ao gênero retórico demonstrativo, pelo qual se normatiza os modos de enunciar louvores e vitupérios.

Em sátira dirigida ao então governador da Bahia, Dom Antônio de Sousa Meneses, o Braço de Prata, Gregório de Matos dá voz a uma persona satírica que, no prólogo do poema, faz uma síntese da tradição Retórica de louvor a coisas indignas de elogio, citando alguns *auctoritas* e incluindo-se indiretamente como parte desse seleto grupo de enunciadores:

> Da pulga acho, que Ovídio tem escrito,
> Lucano do Mosquito,
> Das Rãs Homero, e destes não desprezo,
> Que escrevam matérias de mais peso
> Do que eu, que canto cousa mais delgada
> Mais chata, mais sutil, mais esmagada.

(Gregório de Matos, vv. 7-12, *in* HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 245)

---

[6] Em conformidade com Maingueneau (1996; 2001) entendemos o gênero literário como gênero de discurso. Isso porque a produção literária deve ser pensada como ato enunciativo que define certo número de normas mutualmente partilhadas pelos protagonistas da cooperação literária. Nesse sentido, os gêneros de discurso literários determinam papéis enunciativos que envolvem enunciadores e coenunciadores num processo discursivo em que estão implícitas normas enunciativas, configurações composicionais e situações de enunciação específicas.

[7] Nesta tese, entendemos como gêneros baixos o conjunto de gêneros de discurso literários que exploram a temática cômica e que de maneira satírica ou burlesca buscam censurar vícios; e como gêneros graves o conjunto de gêneros de discurso literários de temática séria que lidam com o louvor a coisas consideradas virtuosas. Além disso, quando fizermos alusão aos gêneros retóricos faremos em consonância com a divisão aristotélica dos gêneros retóricos demonstrativo, deliberativo e judiciário.

Embora a ordenação dos *auctoritas* não esteja em ordem cronológica, o que se vê no enunciado é que tanto autores gregos, como latinos cultivaram o encômio tendo como objeto a matéria torpe: a pulga, o mosquito e a rã. O enunciador do discurso propõe louvar, num plano metafórico, coisa mais vil: um verme. Na verdade, o que o autoriza a louvar ser tão desprezível é o fato de estar poeticamente enquadrado no decoro dos gêneros baixos e retoricamente no decoro do gênero retórico demonstrativo que prevê um largo espectro de coisas passíveis de elogio. Mas há de se observar que, para matéria grave, o louvor se dará num tom de seriedade e para matéria torpe, se dará, na grande maioria das vezes, em tom jocoso e satírico.

De acordo com Quintiliano (2004), é próprio do gênero retórico demonstrativo o louvor ou o vitupério. Segundo este autor, são dignos de louvor os Deuses, regiões e cidades, e de louvor e vitupério, os negócios públicos e os homens. Numa visão mais generalizante, o belo e as virtudes estão para o encômio assim como o feio e os vícios estão para o vitupério. Frei Sebastião de Santo Antônio (1779) relê os preceitos da retórica clássica e inclui na lista dos objetos dignos de louvor, o Deus optimomaximo, os santos e os homens grandes em armas e Letras, símbolos de duas instituições do Antigo Regime: a Igreja Católica Romana e a Sociedade de corte.

No século XVII, o sistema de defensabilidade elogiosa se enquadra em classificações como as do grego Menandro (342 a.C. - 292 a.C.) que, de acordo com Hansen (1989), divide-se em elogios de objetos inquestionavelmente dignos de elogio (endoxa), elogio de males graves (adoxa), elogio de coisas parcialmente e evidentemente dignas de elogio, parcialmente criticáveis (amphidoxa) e elogio de objetos indignos de qualquer elogio (paradoxa). Ainda no que diz respeito a esse assunto, Muhana (1997, p. 286) afirma o seguinte:

> Não na retórica aristotélica mas na Segunda Sofística os retores perscrutaram o gênero epidítico, definindo seus *topoi*, ampliando seu campo: aqueles acerca dos quais os ouvintes concordam previamente que são elogiáveis (*endoxais*), como os deuses, a justiça etc.; aqueles que a *doxa* não reconhece como passíveis de elogio (*adoxais*), como a velhice, os demônios etc.; os *anfidoxais*, que apresentam aspectos em parte elogiáveis, em parte vituperáveis, como as paixões; e

> aqueles indignos de elogio (*paradoxais*), como uma mosca, uma cabeleira etc.

O alargamento do espectro das coisas elogiáveis tornou-se viável muito mais pela ampla probabilidade de louvor que o gênero retórico demonstrativo torna possível e pelo exercício de engenho que a poesia de agudeza permite do que pelo objeto elogiável em si. Assim, deve-se atentar, sempre, às normas do decoro que ditarão os verossímeis dos gêneros de discurso literário utilizados no registro autoral dos gêneros baixos. Para Muhana (1997, p.286) quando se trata de coisas adoxais e paradoxais tendo como respaldo as normas do decoro "os epidíticos afirmam que tais coisas são modelo, uma vez que sujeitas a encômio e vitupérios: se é possível compor um elogio à mosca, a mosca é elogiável". Tais considerações vão ao encontro da afirmação feita por Tesauro (1992, p.33), em seu *Tratado dos Ridículos*, a saber:

> Ora, não deve ter nojo de filosofar sobre Matérias nojentas para colher quase que da lama as gemas de uma Arte nobre; sendo o raio do intelecto humano semelhante ao do sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies. Também a mente humana participa da Divina e com a mesma divindade habita nos pântanos e nas estrelas: e do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas.

O que autoriza o trabalho poético com matéria torpe, nesse caso, não é somente o discurso literário, mas o interdiscurso que o atravessa no século XVII: o discurso religioso. É a concepção tomista da participação divina no intelecto humano que permite o "fluir limpo por sobre imundícies". Mas não devemos esquecer que, no processo de criação poética, o juízo, o engenho, a arte e o decoro são determinantes e Tesauro (1992) não prescindirá disso: a matéria torpe deve vir revestida com o verniz das agudezas, com o modo urbano de enunciar dos distinguidos da Sociedade de Corte.

O "Tratado dos Ridículos" faz parte de uma obra maior, o *Il Cannocchiale Aristotelico*, publicado em 1654. Trata-se de um manual retórico-poético baseado nas concepções aristotélicas sobre a produção verbal em que são levados em conta os estudos realizados na *Arte Retórica* e na *Arte Poética*, além das considerações feitas pelo estagirita no campo da Lógica e da

Metafísica. Considerando a metáfora aristotélica como mãe das agudezas[8], Tesauro (1670), sistematiza as discussões aristotélicas acerca da elocução no campo da Poética e da Retórica.

Desse modo, o "Tratado dos Ridículos" tem como base as poucas observações presentes na *Arte Retórica* e na *Arte Poética* sobre a temática do riso. A tarefa apreendida por Tesauro (1992) é de, a partir desses poucos elementos, reconstituir o livro perdido de Aristóteles: a parte na Arte Poética correspondente à comédia. No capítulo V da Arte Poética, Aristóteles ([19-], p. 246), a define nos seguintes termos:

> a comédia é (...) imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento.

Esse será o mote central para que Tesauro (1992) elabore uma poética do riso. É a partir dessa curta passagem que esse preceptista Barroco desenvolve algumas premissas centrais, a saber: a matéria do ridículo é o torpe; o riso se dá a partir de uma torpeza física em que está implícita uma torpeza moral. O pior é tema da comédia; distinguindo-se do melhor, que é tema da tragédia. E conclui o raciocínio nas seguintes palavras: entende-se "por o PIOR as coisas VIS, convenientes aos Artesãos, aos Servos e aos Parasitas. E para o MELHOR as coisas Graves, pertencentes aos Nobres, aos Príncipes e aos Heróis" (TESAURO, 1992, p. 33).

As considerações de Tesauro (1992) a respeito do cômico trazem implícitas, em sua base, a teoria da divisão dos estilos. Desse modo, a matéria da imitação é o que define o decoro de cada gênero: o melhor é tema da tragédia, que tem como matéria de imitação o grave; o pior é tema da comédia, que tem como matéria de imitação o torpe. É o ridículo presente na matéria torpe que causa o riso e esse ridículo está nas coisas piores. Nesse ponto, a Poética e a Retórica se entrecruzam, pois o pior se enquadra no espectro das coisas passíveis de elogio ou vitupério do gênero retórico demonstrativo, mais

[8] Em nossa dissertação de mestrado fizemos um estudo detalhado sobre a relação da metáfora por analogia aristotélica e a metáfora aguda seiscentista tendo como fundamento base o "Tratado das Metáforas" também pertencente ao *Il Cannocchiale Aristotelico*.

especificamente as adoxais, aquelas que a opinião não reconhece como passíveis de elogio; as anfidoxais, que representam aspectos em parte elogiáveis, em parte vituperáveis; e as paradoxais, indignas de qualquer elogio.

Embora na Poética aristotélica haja gêneros de discurso literário específicos para o sério e o cômico, no que concerne à poesia lírica do século XVII isso não ocorre. A poesia burlesca e satírica, pertencentes, na divisão dos estilos retóricos, aos gêneros baixos, apropria-se das convenções dos gêneros de discurso literário de estilo grave, e segue as regras de decoro da poesia de agudeza. O mesmo acontece com a poesia religiosa. Trata-se de um procedimento de contrafação poética que, conforme Carvalho (2007, p.227), corresponde “ao conjunto de rubricas que se apropriam das formas poéticas canônicas para a construção de um discurso específico, na maior parte no interior do próprio gênero apropriado”.

No caso da contrafação por jocosidade, as rubricas mencionadas por Carvalho (2007) concernem a maledicências, burlas, sátiras, facécias ou poemas de matéria torpe, cuja finalidade específica é a censura da matéria poética. Censura-se, não a matéria poética em si, mas o vício ou as ações viciosas. Enquanto a virtude é representada como unidade perfeita, constituída simetricamente por partes proporcionais, o vício é disforme e misto e, por isso, representado por uma máscara deformada. Desse modo, o ridículo da matéria torpe deve causar não apenas o riso, mas a censura de algum vício presente nessa mesma matéria.

A finalidade central da poesia burlesca ou satírica é o efeito de deleite no interlocutor. Contudo, o fato desse tipo de poesia ser jocosa ou não-séria e de lidar com todo tipo de “imundície”, desde seres indignos de louvor a coisas obscenas, não significa estar em um espaço enunciativo livre. Ao contrário do que se possa pensar, a ideia de poesia não-séria não está relacionada exclusivamente a licenciosidade ou a lascívia, pois isso seria indecoroso, do ponto de vista da preceptiva barroca. Na verdade, a poética satírico-burlesca “delimita a ação de imitação de modelos segundo uma ação censória, e ao fim tão instrutiva quanto deleitável” (CARVALHO, 2007, p.334).

Carvalho (2007) esclarece que os rótulos ou rubricas para designar a variedade da poesia jocosa seiscentista servem como índice para maior ou

menor compreensão da aceitabilidade (*eikoma*) dos motejos. Um desses tipos de motejo é a burla, definida como uma espécie de zombaria ou gracejo. A poesia burlesca produzida no período Barroco produz agudezas jocosas, explorando principalmente os efeitos equívocos das ambiguidades, pelos fins de censura ou mofa, colhidos em motivos puramente ficcionais, na prática do mote e glosa, ou no dia a dia.

O riso como pura zombaria remete à concepção aristotélica do riso sem dor representado pela imagem da “máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento” (ARISTÓTELES [19-], p.246). Em outro extremo, há o riso ferino da maledicência que encontra larga tradição na poesia peninsular desde as cantigas de escárnio e maldizer que, “menos e ou mais ambíguas, acabaram por consolidar a ‘veia’ injuriosa da poesia portuguesa palaciana” (CARVALHO, 2007, p.338). As noções de riso sem dor e riso com dor acabam por servir de critério para distinção entre a comédia e a sátira. E o que distingue, conforme Tesauro (1992), a ausência ou presença de dor no riso é a posição em relação à virtude, que se situa exatamente no meio de dois vícios extremos, representados pela vileza e a vergonha. O mais vergonhoso é matéria para o ridículo e o mais vil é matéria para sátira.

> Por isso que na FORTALEZA, mais ridículo é o poltrão que o Temerário; porque este despreza o perigo e aquele foge dele. Sobre a AMIZADE, mais ridículo é o Adulador que o traidor: pois a adulação nasce de coração servil; a traição de ânimo orgulhoso e astuto, que não provoca riso, mas horror (*op. cit*., p.36-37).

Assim são alvos do cômico os vícios mais vergonhosos que representam fraqueza de caráter e subserviência nas relações sociais e políticas. Por isso, são alvos de burlas sujeitos marginalizados e que não pertencem as instâncias de poder, tais como mulheres e homens do povo ou aqueles que executam trabalhos braçais. Um dos exemplos para o que Tesauro (1992) chama de Signos do ridículo vem do universo da escravidão: ferros, cadeias ou tipos servis. A sátira, por sua vez, é dirigida a vícios fortes que, embora imorais, demostram certa força de caráter que naquela sociedade se entendia não caber a sujeitos marginalizados, mas àqueles que socialmente ou

simbolicamente ocupam algum lugar de poder. A esse respeito Hansen (1992, p. 15) diz o seguinte:

> Genericamente, a comédia faz rir com a desproporção das fraquezas, pressupondo certa amabilidade desdenhosamente irônica do ponto de vista icástico que corrige a desproporção; já a sátira punge com o horror da tirania dos vícios fortes, implicando a maledicência agressiva, o sarcasmo e mesmo a obscenidade, ainda que esta não seja aconselhável.

Além desses dois tipos de riso, há outro não mencionado na poética aristotélica e que Tesauro (1992) problematiza. Trata-se do ato de rir de coisas sérias. Nesse caso, o que causa a ação jocosa não é mais o torpe mas sim as coisas dolorosas. Para esse preceptista rir de uma deformidade que cause dor ou desonra a alguém não é próprio de um ânimo bem educado e gentil, pois o riso deve acontecer num ambiente de conversação civil, por jogo, graça e brincadeira. Numa formulação como essa, há de fundo uma questão moral e outra discursiva. Moral porque o ataque gratuito a qualquer pessoa é condenável; discursiva porque na sociedade de corte há um modo urbano de enunciar regulado pelos códigos retóricos que distingue o homem discreto do vulgar.

Tesauro (1992, p.43) ilustra com uma anedota envolvendo Heráclito e Demócrito, como a diferença de temperamento pode gerar impressões diferentes de um mesmo fato:

> Demócrito ria a valer de cada acidente humano, e ao contrário, o bom Heráclito chorava com as derrotas. Porque Demócrito (...) possuindo a fantasia danificada pela atra bile não compreendia a desgraça dos outros; senão como uma fábula. E, ao contrário, Heráclito, compreendendo excessivamente o mal dos outros, não podia rir.

Para além das questões psicológicas envolvendo os dois filósofos gregos, o que está em jogo na anedota apresentada por Tesauro (1992) é a contenção das paixões e o exercício da virtude determinado aos homens e mulheres da sociedade de corte. Demócrito, a despeito da “fantasia danificada”, zombava da desgraça alheia pela fábula, ou seja, pelo jogo da

ficção. De fato, o que Tesauro (1992) condena são os ânimos corrompidos pela barbárie, ou seja, o vulgo, aqueles que desconhecem os códigos de composição retórico-poéticos e que, por isso, atacam cruel e gratuitamente o oponente com intuito apenas de agredir e difamar.

Qualquer forma de riso deve ser apresentada no registro do riso urbano. Por ser poesia de contrafação, o que dá o tom de urbanidade e de conversação civil a gracejos, facécias, burlas ou sátiras é o conhecimento da arte, ou seja, dos códigos de composição retórico-poéticos e do decoro dos gêneros de discurso literários que trazem em si os verossímeis poéticos e a adequação retórica para cada situação de enunciação. Máximas latinas como *turpitudo sine dolore, minimeque noxia*[9] ou *dicere turpie non turpiter*[10] servem como termômetros reguladores do riso urbano tanto para a poesia burlesca quanto para a sátira. Desse modo, mesmo que os gêneros baixos sejam o lugar, onde se possa empregar com mais liberdade expressões populares, calões, obscenidades ou mesmo imoralidades; mesmo que nesse lugar os discursos marginalizados circulem sem muitas amarras, eles devem vir revestidos com o modo de enunciar urbano.

O ridículo deve seguir as normas de composição da poesia de agudeza em que o alegórico, o enigmático e as metáforas agudas permitem tratar de matéria torpe sem torpeza. Em contrapartida, Hansen (1992) chama atenção para o fato de a temática grave lidar com a virtude. Nesse sentido, o virtuoso é representado como uma imagem icástica, ou seja, por uma unidade composicional simétrica, com ordenação proporcional de todas as partes. Já os gêneros de discurso literário que tratam de matéria torpe, lidam com os vícios conforme um paradigma fantástico, que seria a deformação da imagem icástica. Isso quer dizer que o decoro dos gêneros graves tem como base de sua normatização a unidade de composição e que os gêneros baixos, por lidarem com desproporções, o decoro permite o misto e até mesmo inverossímeis.

O cômico, por lidar com os vícios, é misto e pode assumir qualquer forma. Diferente do todo harmonioso e apolínio dos gêneros graves, os gêneros baixos lidam com esquematizações incongruentes, pelas quais se

[9] Feiura sem dor, com o mínimo de prejuízo.
[10] Dizer torpezas sem torpeza.

criam caricaturas e monstruosidades grotescas. Contudo, conforme Hansen (1992), ao operar assim, a poética do riso segue a lógica de uma desproporção regrada que, ao se materializar como imagem fantástica e inverossímil, deforma proporcionalmente a imagem icástica e verossímil da opinião, aplicando convenções retóricas, éticas e políticas.

Dentro das convenções da poesia de agudeza, o que contribui para a criação dessa desproporção regrada são, sobretudo, figuras, como as sinédoques, que autonomizam partes do corpo; as hipérboles que reforçam os exageros; e a amplificação retórica, que atua na gradação dos sentidos e na intensidade dos efeitos patéticos. A despeito da importância dessas figuras, a metáfora ainda se destaca. Isso porque, por meio dela, é possível operar relações de sentido muito distantes, fato que possibilita aproximação de conceitos e coisas irreconciliáveis. Nesse sentido, Tesauro (1992) afirma que as metáforas do cômico operam por deformidades comparativas ou por desproporção em que se misturam gênero, espécie, características e diferenças.

Tais recursos resultam numa forma figurada de tratar o ridículo e caracterizam o riso urbano. Diferente do riso cru e incivilizado dos bufões, denominado por Tesauro (1992) como bomolochia, o riso urbano contém ironia, definida pelo preceptista seiscentista, como mote civilizado, modesto e digno do homem livre. Entendida assim, a ironia se encontra no modo culto de falar do homem de corte e também no modo figurado e indireto pelo qual se configura os sentidos da linguagem cômica. De acordo com Hansen (1992, p.21) a concepção tesauriana de ironia

> especifica a distinção de urbanidade/bufonaria, como uma antítese cujo sentido metafórico se evidencia como um contra-sentido dos termos aproximados e mesclados na desproporção. Na ironia, o sentido é dado como próximo e literal, e está longe e figurado, ou vice-versa. Ela permite, por isso, transformar ditos agressivos e mordazes em aparência honesta e inocente, também fazendo que a inocência seja pontualmente mordaz.

De fato, são elementos como esses que caracterizam o cômico, em cuja essência, além do jogo retórico-poético que causa prazer e ensina, encontra-se um dispositivo de comparação latente no par virtude/vício que dialoga

diretamente com princípios ético-políticos partilhados pelos membros da Corte. É por meio desses dois extremos que se busca encontrar o ponto de equilíbrio para uma vida regrada e honesta em conexão com a virtude. É também por meio desse par de opostos que se elabora um discurso censor daquilo que, por ventura, possa ameaçar os ideais religiosos e mundanos dessa formação social.

Nos discursos de Antônio da Fonseca, o burlesco segue o princípio do riso urbano, pelo qual se ridiculariza alguma torpeza moral sem agredir. Algumas vezes o cômico descamba para a pura zombaria e para dissimulação irônica. Além da burla, os jogos de efeito de sentido aperados pelas agudezas constroem uma jocosidade maliciosa, ambígua e cheia de erotismo, beirando, algumas vezes, ao pornográfico.

1.6 Engenho: um princípio de autoria

Em se tratando de regime de autoria; no século XVII, a criação discursiva literária tem a liberdade tolhida pela lógica da imitação e pela rigidez normativa prescrita no código poético-discursivo partilhado coletivamente. Fato que faz com que a autoralidade se esvaneça. O único meio para que a singularidade/identidade do autor aflore no discurso é mostrando seu engenho.

Engenho é o nome que se dá a uma habilidade natural que permite ativar uma capacidade excepcional de criação por meio da *ars* no regime autoral normatizado pela lógica da imitação. Todavia, antes de tudo, é preciso domínio dos códigos de composição e respeito ao decoro dos gêneros de discurso. Portanto, engenho, arte e decoro caminham lado a lado.

Desse modo, por ser pautada na modalidade verbal da imitação, a produção discursiva literária seiscentista não era vista como original, mas sim como engenhosa, no sentido de que, dentro de um código de composição “fechado”, podia-se produzir enunciados que superassem o modelo. Além disso, a habilidade em produzir agudezas capazes de gerar efeitos de sentido inesperados também era sinônimo de engenhosidade.

Todavia, a noção de engenho é válida somente dentro de certos limites, pois a engenhosidade desmedida pode levar a criação de monstruosidades inverossímeis. Conforme a preceptiva retórico-poética, no domínio da técnica, a

arte e o decoro determinam limites ao engenho. Mas, na dimensão subjetiva, é preciso juízo para ponderar o furor poético. Almeida (2002, p.219), em seu tratado de poesia e pintura, escrito em 1633, diz ser o “juízo pai do decoro e regra de conveniência”. Desse modo, “o juízo ou a prudência consiste, assim, nas coisas como nas palavras, em que sempre deve haver disposição concertada” ou, ainda, “com a prudência e com o juízo se evitam ações mal ordenadas, torpes prejudiciais, sabendo falar e sabendo calar”.

Para Almeida (2002), o juízo ou prudência deveria se unir ao engenho no ato da criação. Tal concepção, de acordo como Muhana (2002, p.48), aproxima-se à de Quintiliano “para quem o *ingenium* deve estar unido ao *iudicium*, sob pena de degenerar em vício na eloquência”. Gracián (1944), por sua vez, em *Agudeza y arte de Ingenho,* escrito em 1642, quase dez anos depois do tratado de Almeida, privilegia a força criativa do engenho à demasiada racionalidade do juízo. Em seu tratado, Gracián (1944) discorre sobre as várias modalidades de agudeza e ilustra-as, segundo as obras dos poetas mais engenhosos. Outro cultuado manual de escrita do período traz também, em seu título, a palavra *engenho* vinculada a palavra agudeza: *Il Cannochiale Aristotelico O` Sia Idéa Dell´ Arguta et Engenhosa Elocutione* (TESAURO, 1670). O objetivo desses manuais era ensinar a arte de criar agudezas e, consequentemente, tornar possível o discurso engenhoso.

Apesar do impasse entre Almeida (2002) e Gracián (1944), os manuais de escrita do século XVII continuaram a usar como norma preceptiva a distinção entre juízo e engenho que se fazia na Renascença, segundo a qual a primeira noção dizia respeito à condição do aprendizado da técnica e do respeito ao estatuto enunciativo dos gêneros de discurso; e a segunda era relacionada a capacidade de criar agudezas e efeitos de novidade. De acordo com Carvalho (2007), desde a antiguidade até o século XVII, a noção de engenho é sempre compreendida a partir da ideia de uma habilidade natural ou qualidade inata. Assim, “enquanto inclinação natural é concebida ora como potência, ora como a própria ação ou, pelo menos, como fonte das atividades das artes” (CARVALHO, 2001*, p.*158). No dicionário Bluteau (1728, p.117), a palavra *engenho* é descrita na seguinte acepção:

> força natural do entendimento com o qual o homem percebe pronta e facilmente o que lhe ensina, aprende as sentenças e artes mais dificultosas, inventa e obra muitas coisas. Algumas vezes com a palavra engenho significamos uma pessoa engenhosa, como quando dizemos: os maiores engenhos da antiguidade; ou fulano é um grande engenho é um dos maiores engenhos desses tempos. Esta palavra também é associada ao vocábulo latino acutè (agudo) nos seguintes usos: acutè aliquid conjicere: conjecturar alguma coisa com engenho; acutè dicere, respondere, loqui, explicare aliquid: dizer, responder, falar, explicar alguma coisa com engenho; scribere acutè, compor com engenho.

Os efeitos de sentido possíveis dessa palavra revela que ser engenhoso pode significar uma grande capacidade intelectiva. Também denota a capacidade de escrever ou produzir agudezas, ou compor com engenho. Nota-se, ainda, que a noção de *engenho* desloca-se para uma prática sociodiscursiva, na qual ser engenhoso é mostrar-se conhecedor dos rígidos códigos de conduta na corte. O sujeito precisa mostrar-se culto no falar e refinado nos gestos corporais. Enfim, firmar-se num *ethos* que nega qualquer tipo de afetação.

No período Barroco, o conceito de engenho, devido a sua vinculação com a noção de agudeza, amplia os limites da liberdade de criação. Embora sempre com avisos de moderação, a produção discursiva literária mostra-se mais abundante quanto à variedade de temáticas e de jogos de sentido no interior no enunciado. Sobre esse assunto, Carvalho (2007, p.159) considera o seguinte:

> significa que a tratadística e o exercício da poesia de agudeza estendem os limites de aceitação decorosa das analogias e metáforas, compondo verossímeis impensáveis noutra figuração da cultura letrada. A linguagem ornada intensifica os significados, gera pluralidade de sentidos, alarga as fronteiras da linguagem poética, é, enfim, ação de engenhos agudos.

Por isso, se a arte e o respeito ao estatuto enunciativo dos gêneros de discurso literário são noções basilares no processo de criação partilhado por uma coletividade, o engenho é marca de identidade autoral. Isso quer dizer que, nesse regime de autoria, o que singulariza o sujeito autor é sua capacidade de mostrar domínio do código de linguagem literária e de rearranjar de maneira criativa discursos-modelo. Soma-se a isso a habilidade de criar

agudezas que gerem efeitos de sentido inesperados ou de criar o que chamaremos neste trabalho de **efeitos de novidade**.

O engenho, desse modo, atua como critério de legitimação autoral. Tal legitimação é referendada principalmente quando o nome do autor passa a constar como modelo a ser seguido nos manuais retórico-poéticos. Essa prática discursiva é evidente nos títulos ou prefácios de tratados e compilações poéticas, como a Fenix Renascida, cancioneiro do Barroco português publicado século XVIII: *Fenix Renascida ou obras poéticas dos melhores* ***engenhos*** *portugueses;* ou o *Postilhão de Apolo*, outro cancioneiro Barroco: *Academia universal em qual se recolhem os cristais mais puros, que os famigerados* ***engenhos*** *lusitanos beberam nas fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe* [...]. Assim, a recepção, que também conhece e domina o código de escrita literária, lerá e comentará os autores mais argutos e mais engenhosos.

Contudo, há de se considerar que o engenho, sendo uma faculdade natural, não se estende a todos. Nesse caso, é preciso possuir certa vocação enunciativa (Maingueneau, 2012) que garanta certas habilidades para produção poética, além, é claro, do domínio do código de composição. Dessa forma, não basta apenas emular modelos para, a partir deles, firmar-se como um *auctorita*. Trata-se de

> um processo de 'interpelação' pelo discurso [...] definindo o que é necessário para poder enunciar, o discurso 'filtra' a aparição no campo da palavra, de uma população enunciativa distinta (MAINGUENEAU, 2012, p. 130)

O *engenho* não apenas singulariza o autor em termos de identidade enunciativa, mas também o distingue entre vários outros no campo discursivo literário. Embora os manuais retórico-poéticos e as compilações poéticas revelem e autorizem esses *engenhos* como modelos, nem todos aqueles que se comprometem a estudar os códigos retórico-poéticos tornam-se autores singulares e nem todos dominam todos os gêneros. Há aqueles que são modelos somente nos sonetos, na poesia vulgar, ou na poesia satírica.

Enfim, a noção de engenho nos faz resvalar nas questões de autoria tão caras aos historiadores da literatura do século XVII; pois, enquanto a *ars* poético-retórica nos põe diante de um código de composição fechado,

partilhado coletivamente, em que a autoria se apaga; o engenho nos põe diante de uma autoria singular, de uma identidade enunciativa que se faz presente. E, dessa maneira, o engenho torna-se critério para seleção dos melhores autores, dos melhores modelos a serem seguidos.

1.7 Vocação enunciativa na produção discursiva burlesca de Antônio da Fonseca Soares

De acordo com os estudiosos da literatura, Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas são dois nomes para uma só pessoa que viveu no século XVII. O primeiro nome é secular; o segundo, religioso. Em relação à autoria, esses nomes ocupam posições-autor distintas. Assim, a historiografia literária costuma dividi-los em dois, alternando entre Antônio da Fonseca Soares, escritor de discursos mundanos e Frei Antônio das Chagas, escritor de discursos religiosos.

É grande o número de escritos atribuídos a Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas. São discursos seculares/profanos e espirituais/sagrados, os quais circularam em manuscritos soltos, foram compilados em coletâneas ou impressos. Pontes (1950) inventariou essa produção nos arquivos de Portugal e encontrou uma infinidade de obras manuscritas, sobretudo romances, gênero de discurso explorado pela poesia vulgar, cuja principal temática era satírica e burlesca; e sonetos, glosas, décimas, madrigais e um poema heroico, que representam o lado culto da poesia seiscentista, pela qual se cultivava uma temática mais séria, de exaltação de virtudes e de encômio. As obras impressas, apenas duas publicadas em vida, Mourão Restaurado e Canto Panegírico à Vitória de Elvas, ainda na fase mundana, também atestam uma abundância de textos. Contudo, as publicações impressas são, em sua grande maioria, póstumas. Trata-se, primordialmente, de escritos espirituais que englobam um grande número de sermões, de cartas espirituais e de escritos doutrinais.

Diante dessa imensa produção, neste trabalho consideramos a fase mundana, cujo autor responsável pela produção discursiva literária é Antônio da Fonseca Soares. Além disso, dentro desse recorte, constituímos como *corpus* a produção burlesca, entendida como um FD, veiculada por meio de um

gênero de discurso que, no século XVII, tornou-se sinônimo de poesia vulgar, como se dizia na época: o romance.

Foi produzindo o gênero de discurso supracitado que o escritor Antônio da Fonseca Soares ficou conhecido como Capitão Bonina. Esse apelido lhe foi dado quando servia nas guerras de restauração da coroa portuguesa ante a dominação espanhola, fato que, conforme Pontes (1953, p. 40), “representou-lhe papel que o deixou com honra”, por ter feito muitas entradas em Castela. A patente que o nomeia capitão foi-lhe concedia por ter desempenhado papel importante no aprisionamento de um tenente e nove soldados com seus cavalos.

Se a horaria militar lhe veio por sua coragem e determinação, o reconhecimento como poeta burlesco foi-lhe concedido por sua trajetória de poeta mundano. Ainda rapaz, Antônio da Fonseca foi para Évora, onde estudou Latim e Filosofia, mas não concluiu o curso, já que, aos dezoito anos de idade, perde seu pai. Segundo Pontes (1953, p. 24), “Fonseca a quem começavam a interessar mais a estúrdia e a liberdade que o estudo aplicado, ficou acompanhando a mãe e as irmãs na Vidigueira”. Foi nesse período que começou a escrever seus primeiros versos e a compor romances para namorar.

Nessa fase, como atestam os biógrafos, Antônio da Fonseca Soares leva vida desregrada e entrega-se aos prazeres do mundo boêmio. Era um jovem sedutor, motivo que o levou a envolver-se num conflito passional e a duelar com um homem chamado João Sanches, vindo a matá-lo. Após esse incidente, para tentar livrar-se da pena cabível ao crime que cometera, alista-se no exército português e presta serviços na Guerra de Restauração. Pontes (1953) estima que, em 1653, viaja ao Brasil e passa cerca de três anos na Bahia. No período em que viveu em terras brasileiras, entrou em contato com as obras espirituais de Frei Luís de Granada, que o despertou para os caminhos da religião. Mas mesmo próximo à conversão religiosa não resistiu às tentações da vida mundana. No Brasil, assim como em Portugal, Antônio da Fonseca Soares ainda escrevia suas poesias.

Na volta a Portugal, esquece o voto que havia feito à Religião e retorna ao teatro do mundo, dividido entre a vida militar nas campanhas da Guerra de Restauração em Elvas, que lhe renderia o perdão de seu crime e a patente de

Capitão; a vida boêmia, que compartilhava com amigos e as damas; e as Letras. Durante os intervalos de campanha ia à corte, em Lisboa, onde se realizavam as sessões da academia dos generosos, ia também a Setúbal, guarnição a qual pertencia, e a Vidigueira, onde tinha família. Nesses lugares, divertia-se e escrevia romances jocosos aos amigos e de galanteios às mulheres e freiras. Segundo Pontes (1953, p.41), Antônio da Fonseca Soares "gozava, ao que parece, de gerais simpatias, dos superiores, dos amigos e das 'senhoras'".

Era de fato querido e admirado como poeta burlesco. Pontes (1953) dá notícia de uma carta enviada pelo padre Antônio Vieira a Duarte Ribeiro de Macedo em que fala sobre frei Antônio das Chagas ter sido antes da conversão, grande poeta vulgar. A despeito disso, a relação entre Antônio da Fonseca Soares e o Padre Antônio Vieira foi marcada por divergências no campo religioso e político. A maneira teatral pela qual pregava Frei Antônio das Chagas não agradava ao padre Antônio Vieira. "Em carta de 1° de Janeiro de 1671, o grande orador jesuíta alude com evidente malevolência a estas 'extravagâncias', capazes de provocarem algum alvoroto, porque o frade franciscano, que grangeava opinião de santo, 'tinha na mão os corações de todos e poderia demovê-los a quanto quisesse'" (LAPA, 1939, p. 21). Todavia, essa crítica de Vieira, além de conter observações que dizem respeito ao oficio comum a ambos, tem fundamento político, visto que os dois religiosos defendiam causas diferentes em relação ao grande escândalo de seu tempo: a abdicação forçada do rei Afonso VI. Frei Antônio das Chagas tomou partido do conde de Castelo Melhor, demitido e perseguido pelos novos detentores do poder. Denunciou em seus sermões, em plena corte, sua repulsa contra o Príncipe D. Pedro, capaz de roubar a esposa ao seu próprio irmão.

O neoclássico Verney (1950, p. 264) que fez duras críticas à estética barroca, acusando-a de inverossímil escolheu justo Antônio da Fonseca Soares, porque é "mui conhecido e louvado, e procurado de muitos; e assim quis apontar um, para exemplo. O que, porém, digo dele deve-se aplicar a todos os outros, que seguem o mesmo estilo".

Verney (1950, p.254-255) escolhe como alvo de crítica a poesia culta de Antônio da Fonseca Soares. O poema escolhido foi o "Soneto de louvor ao cavalo do Conde de Sabugal", escrito numa das seções da Academia dos

Generosos. Trata-se de um poema laudatório, em que se descreve a elegância do cavalo pertencente ao Conde de Sabugal por meio da comparação do trotar a notas musicais. Tais relações metafóricas foram consideradas inverossímeis e sem “conceito algum”. Na conclusão, o esteta neoclássico declara que nos seiscentos ibéricos, ganha fama quem “subtiliza melhor e diz coisas menos verossímeis”.

É evidente que a polêmica firmada entre os defensores do retorno à poética renascentista e a estética barroca firma-se no terreno da interincompreensão (MAINGUENAU, 2008). O discurso literário neoclássico busca um ideal de verossimilhança baseando-se num critério central: a clareza da linguagem. Esse preceito estético tem como principal orientação o cuidado com as operações metafóricas, cujas relações de sentido sejam demasiadamente díspares. Apesar disso, Verney (1950) considerou os romances fonsequianos “menos maus”.

É uma grande ironia do destino que justo os romances tenham alcançado a fama. E a palavra fama no período Barroco quer dizer eternidade. Justo os romances que Antônio da Fonseca Soares depois da conversão pediu aos amigos que tombassem ao fogo. Godinho (1762), biógrafo de Frei Antônio das Chagas, como que atendendo ao pedido, usa como justificativa para a publicação da história de vida deste religioso o fato de não deixar cair no esquecimento obra “tão santa”. Entretanto pede aos leitores que troquem a produção profana pela espiritual nas seguintes palavras:

> pela que cegamente se engolfaõ de suas poesias profanas, sahiraõ melhorados de interesse, quanto de fortuna, se por lhes renascer esta Feniz, entregarem aquelle peculio ás chamas como incentivo de culpa, e para adquirirem as rogativas deste, que esperamos venerar Santo (...).

Paradoxalmente, a biografia em tom laudatório escrita por Godinho (1762) foi elaborada de modo a silenciar a trajetória profana de Antônio da Fonseca Soares. Todavia essa mesma trajetória, muitas vezes, serve de contraponto e precisa ser posta à luz para exaltar a vida de virtudes e santidade de Frei Antônio das Chagas. Ao estilo das hagiografias, foi necessário mostrar a superação de uma vida pregressa cheia de tentações e vícios que, por meio do arrependimento ou do desengano do mundo, alcança a

graça divina. Desse modo, a identidade de Frei Antônio das Chagas, constrói-se de maneira paratópica por meio de um contraponto paradoxal: é preciso silenciar a vida mundana para evidenciar as virtudes espirituais, mas sem a vida mundana, sem o arrependimento, não se alcança plenamente a vida divina.

Com Antônio da Fonseca Soares não é diferente, sua trajetória como poeta burlesco, narrada em cartas que ele trocava com os amigos, na biografia de Godinho (1762), pelos historiadores de literatura, e nos próprios romances revelam um homem frequentador das festas na corte, freirático, namorador imoderado, amante de duelos. Pontes (1953) o chama de estroina, valdevinos e galhofeiro.

Mas antes de taxar qualquer juízo de valor, é importante relacionar a construção dessa identidade à imagem que se costumava atribuir a poetas burlescos e satíricos no período. Se traçarmos primeiramente algumas considerações sobre o gênero de discurso literário romance, veremos que esse gênero está associado em suas origens a cantigas populares. Esse gênero de discurso literário também é relacionado a outro: a xácara, cuja temática, conforme Grigera (2008), gira em torno dos acontecimentos associados aos rufiões e prostitutas, personagens que se situam no último degrau da escala social. Por isso, o romance, no século XVII, ser sinônimo de poesia vulgar, no sentido de popular.

Ao poeta vulgar, cabia então uma vivência mundana. Isso é o que trajetória de Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco nos mostra. É também o que a trajetória de outro poeta satírico seiscentista nos põe em evidência: Gregório de Matos. A Historiografia Literária construiu a imagem deste poeta satírico em contato patente com a mundanidade: homem de extremos, satirizou seus inimigos, as mazelas de seu tempo, a corrupção moral da Igreja, foi freirático e sedutor de moças. Ainda que Hansen (1989) afirme que a poética gregoriana é puro exercício retórico-poético, cuja invenção está condicionada a um conjunto de tópicas e ao respeito às normas do decoro, não se pode apagar por completo a enunciação que a tornou possível.

Ao discorrer sobre a tradição satírico-burlesca em Portugal, Miranda (2014) evidencia a vida mundana de alguns trovadores e poetas. No século XIII, Afonso Eanes de Coton é descrito como um tabernário e frequentador de

meretrizes e Pero da Ponte como Contumaz beberrão. Já no século XVII, dom Tomás de Noronha dissipou sua fortuna em uma vida libertina, Estevam Nunes de Barros foi freirático e mesmo Antônio Barbosa Bacelar, poeta grave, saudado como um Homero ou Virgílio Renascido, também participou da musa despudorada. Dentre eles está o burlesco Antônio da Fonseca Soares, “nobre de ascendência irlandesa, soldado, de feição estroina e dotado de excelente apetite sexual, seduzindo mulheres com seus poemas elegantes” (MIRANDA, 2014, p.146).

Muito mais do que falar de indivíduos empíricos, os discursos que giram em torno desses nomes dizem respeito às representações que se tinham sobre o poeta satírico-burlesco. Nesse sentido, a trajetória do poeta é marcada pela força de subjetivação do discurso literário, fato que Maingueneau (2001) entende por bio/grafia. Numa perspectiva retórica, no que concerne à questão dos *ethos*, Muhana (1997, p.58) também chama atenção para relação consonante entre o caráter do orador/poeta e o que se diz no enunciado:

> o poeta evidencia seu caráter mediante a ação de fazer poesia, à semelhança do orador, cujo *éthos* é o maior argumento para as teses que expõe em qualquer dos gêneros retóricos. Por isso, ao representar lascívias, o poeta deve ser julgado eticamente por efetuar uma ação baixa, reveladora de sua vulgaridade. Os poemas atualizariam uma premissa: não só a virtude agrada e é útil, como também sua figuração (e o seu contrário: nociva e horrível a figuração dos vícios). (...) Ao ser poeta em verso heroico, Homero apresenta caráter grave; ao fazer poesia em verso iâmbico, é vulgar.

No entanto, a despeito das determinações discursivas e das convenções de gênero, a trajetória do poeta deve apresentar-se como singular e constituir uma identidade. A imagem de Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco tem uma relação estreita com fato de ter sido soldado e poeta, galanteador de damas e freiras da corte, e escritor de romances. Essa imagem também é marcada por uma trajetória paratópica que o cindiu em dois espaços contraditórios: o da vida mundana e o da vida religiosa. Os excessos o levaram ao arrependimento, mas o arrependimento, não o levou de imediato à contenção dos vícios. A vida desregrada persistiu e, com ela, a produção burlesca. Foi preciso zombar dos homens, dos deuses e de Deus para depois fazer às pazes com a Igreja.

Há uma considerável produção discursiva, cuja responsabilidade autoral gira em torno do nome Antônio da Fonseca Soares. Existem poesias publicadas na *Fenix Renascida* e no *Postilhão de Apolo*, os dois principais cancioneiros de poesia seiscentista. Pontes (1950, 1953) organizou um detalhado guia bibliográfico que mostra algumas obras impressas e muitos manuscritos espalhadas nos arquivos e bibliotecas portuguesas. Aguiar e Silva (1971) observa que Pontes (1950) ainda esquecera de incluir em sua lista uma série de ms. arquivados na Biblioteca da Ajuda. Entre essa vasta produção, em que há discursos pertencentes aos gêneros graves e baixos, destacam-se os romances. O que evidencia não só uma marcante trajetória de poeta burlesco, mas também uma vocação enunciativa no que se refere a uma posição enunciativa específica: a FD burlesca.

No discurso literário, conforme Maingueneau (2012), possuir vocação enunciativa significa pertencer a uma comunidade de enunciadores distintos, que mostram ter as habilidades requeridas para o trabalho de escrita que se propõem a fazer. Antônio da Fonseca Soares como poeta burlesco é autor respeitado porque domina os códigos de composição e, por isso, é visto como engenhoso.

Além disso, a vocação enunciativa pressupõe um sentir-se chamado a produzir literatura. O chamar-se a produzir poesia se relaciona com a trajetória do escritor. No caso específico de Antônio da Fonseca Soares, o ímpeto da mundanidade presente nas representações do poeta vulgar é que o faz produzir romances. Isso significa muito mais do que a prática do mote e da glosa, mas o sentir-se chamado a falar de um modo de vida mundano mediado por um código retórico-poético. A vocação enunciativa está presente tanto no enunciado, no domínio das normas de composição do gênero de discurso, como na enunciação na trajetória do escritor. Ambos convergem para uma identidade enunciativa.

CAPÍTULO II
PRINCÍPIOS DE ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 Aspectos da história do discurso e da Análise do Discurso

Qualquer tentativa de traçar um percurso histórico da disciplina Análise do Discurso parece ser uma tarefa desafiadora por tratar-se de um caminho não linear. Maingueneau (2015), ao buscar um marco fundador para esta disciplina em solo francês atesta a dificuldade em definir um ponto preciso, pois aqueles que contribuíram para o seu surgimento pertencem a campos muito diversos do saber, como a Filosofia, as Ciências Sociais e a Linguística.

Van Dijk (1985) rastreia os vestígios de uma Análise do Discurso na Retórica antiga e encontra nela antecipações da Estilística e da análise estrutural do discurso. A Retórica entendida como *ars* prescrevia técnicas de elaboração, organização e performance da fala em público, principalmente em discursos políticos. Embora, possa-se vislumbrar nessa busca de uma raiz remota um *devir* histórico, o próprio van Dijk (1985), atesta que a base teórica da Análise do Discurso não está na Retórica antiga. Foi preciso que a instituição Retórica ruísse ao longo de algumas centenas de anos para que, somente nos anos sessenta, com a emergência do estruturalismo de inspiração saussuriana e das ciências humanas, sobretudo de disciplinas, como Antropologia, História, Sociologia, e Linguística, surgissem as principais fontes de onde a AD tiraria seus postulados centrais.

De acordo com Maingueneau (2015), no âmbito da Linguística, o termo discurso foi introduzido por Harris, com o sentido de unidade linguística constituída de frases. O projeto de Harris era vinculado ao estruturalismo e sua análise visava a encontrar correlações entre as regularidades textuais e os fenômenos sociais, num deslocamento do texto ao contexto social.

Em tal perspectiva, a noção de discurso estava diretamente associada ao texto e, pensada assim, não possuía uma zona de convergência muito tênue com o objeto de estudo da AD que se originou na França. Para Maingueneau (2015) as proximidades ou convergências possíveis com os postulados centrais desta disciplina concebem o discurso como produto de

uma enunciação em que o sujeito desempenha papel central, cuja natureza sócio-histórica não pode ser negligenciada.

Gadet et al (2014, p.8), destacam as contribuições de Harris na França, quando afirma que

> a relação privilegiada que a Análise do Discurso entretém com o estruturalismo pesará [...] de forma muito pronunciada sobre a escolha de uma teoria gramatical. Se, mais geralmente, é abordado o distribucionalismo harrissiano e não a gramática gerativa, é certamente porque ele permite que se permaneça na superfície discursiva [...].

A predileção pelo o método desenvolvido por Harris fornece procedimentos de análise que inspiram o estabelecimento de todo o dispositivo de *Análise Automática do Discurso,* de Pêcheux.

Dois outros nomes são relevantes para a constituição da AD num âmbito geral, a saber: Jakobson e Benveniste. O trabalho dos três aponta “para a diferença de perspectiva que vai marcar uma postura teórica de uma análise do discurso de linha mais americana, de outra mais europeia” (BRANDÃO [20-], p.15). De acordo com Brandão, nessas duas maneiras de ver o discurso, percebe-se na perspectiva americana, uma extensão da linguística, cujas preocupações estão nas formas de instituição do sentido no enunciado. Por outro lado, na perspectiva europeia, embora influenciada pela linguística estrutural, busca-se entender a forma de organização dos elementos que constituem o sentido no enunciado, considerando o sujeito e a dimensão sócio-histórica dos sentidos.

Mas a polarização territorial dos estudos do discurso entre Estados Unidos e Europa foi, aos poucos, sendo sublevada, e sua globalização terá como marco histórico o livro *Handbook of Discourse*, de Van Dijk, publicado em 1985. De acordo com Maingueneau (2015), essa afirmação se justifica pelo fato de a obra agrupar trabalhos diversos sob um mesmo rótulo: *discourse analysis*.

A diversidade de perspectivas e posicionamentos teóricos presentes no livro organizado por Van Dijk comprova que a AD como disciplina não nasce de um projeto unificado e já acabado. Esta área de conhecimento, ressaltada as diferenças, converge cada vez mais para um espaço com identidade comum e

ganha fôlego ainda maior com as contribuições das teorias do pós-estruturalismo.

Quase que simultaneamente, a Linguística passa a ser cada vez mais influenciada por preceitos das correntes pragmáticas, “que abordam a fala como atividade e acentuam o caráter radicalmente contextual da construção do sentido” (MAINGUENEAU, 2015, p. 17). Além disso, a Linguística Textual, desenvolvida também nos anos sessenta, fornece aos analistas do discurso ferramentas de grande valia para a apreensão da estruturação do texto.

Se é difícil apontar o momento exato para surgimento da AD, pode-se pelo menos vislumbrar sua natureza interdisciplinar, pois ela se desenvolve num momento em que a Linguística, considerada ciência piloto, atravessa as disciplinas das humanidades, o *linguístic turn*. Por sua vez, disciplinas, como Filosofia, a Sociologia e a Psicologia avançam sob a Linguística e forçam um deslocamento conceitual no campo do estruturalismo para o campo dos estudos do discurso.

Em seu período de consolidação, a AD apresenta certa variedade de correntes, com pontos convergentes no que se refere ao objeto: o discurso. Acerca dos artigos que compõe o livro *Handbook of Discourse*, Van Dijk (1985, p.8) faz as seguintes considerações:

> A maioria das ainda variadas orientações, métodos, características e objetos de pesquisa (por exemplo, gêneros de discurso ou dimensões de contexto) e estilos de formação de teoria e descrições encontram sua origem nos diferentes contextos históricos das disciplinas em que estão filiadas. Desse modo, a Análise Conversacional e as Teorias da Interação em muitos aspectos se desenvolvem como uma anti-(macro)-sociologia; a Gramática Textual como uma gramática da antissentença; a Teoria dos Atos de Fala como uma antigramática *tout court*; e a maioria das correntes de psicologia e sociologia da linguagem como antilinguística.

É patente notar nessa passagem a variedade de correntes que se debruçam sob o mesmo objeto. O discurso força a necessidade de uma quebra de paradigma em todas as disciplinas. Assim o estruturalismo, que abriu os seus tentáculos sob uma área abrangente das ciências humanas é forçado a

recuar e abrir o espaço fechado da estrutura linguística para as várias dimensões do discurso.

De acordo com as considerações de Maingueneau (2007), hoje o campo dos estudos do discurso é uma das regiões mais vastas na área da Linguística. Há uma gama de trabalhos de inspirações muito diferentes em cada parte do mundo, o que torna muito difícil uma definição que o sintetize. A Análise do Discurso, numa acepção mais geral, está inserida no domínio das ciências da linguagem, muito embora seu desenvolvimento envolva campos de outras áreas do saber. Seus maiores idealizadores foram antropólogos, sociólogos ou filósofos, associados à Linguística ou não.

2.1.1 A Análise do Discurso na França

De acordo com Maingueneau (2015), a França foi talvez o primeiro lugar em que a AD foi definida, sob esse nome, com um empreendimento teórico e metodológico específico que, no início, era apoiado essencialmente no estruturalismo então no auge.

Puech (2014) considera que na França as sucessivas recepções do *Curso de Linguística Geral*, de Saussure, geraram leituras muito distintas, sobretudo no que se refere às noções da dicotomia língua/fala. Isso gerou o progressivo deslocamento da análise estrutural da língua para as problemáticas que levam em consideração seu uso pelo sujeito, situado na dimensão social e histórica.

Tendo em vista o movimento das perspectivas, ela distingue quatro momentos de recepção. Os dois primeiros compreendem o período de publicação do livro até a Segunda Guerra Mundial. Nesta ocasião, as ideias de Saussure foram interpretadas segundo os velhos paradigmas da linguística, cujo principal fomentador era Meillet (1866-1936).

O interesse pelo discurso emerge na terceira recepção, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial. O movimento de difusão se expande para fora do estrito círculo dos linguistas simultaneamente aos estudos da língua como sistema. Nesta fase, Merleau-Ponty desempenha papel importante por agir como mediador das ideias saussurianas entre nomes, como Lévi-Strauss, Jakobson e Lacan. Além disso, as ideias de Benveniste destacam-se no campo da Linguística e ampliam a noção saussuriana de signo, quando remetem

elementos da embreagem enunciativa não apenas ao código, mas a uma enunciação.

De acordo com Puech (2014), as reinterpretações das ideias de Saussure e a apropriação desses conceitos por outras disciplinas das ciências humanas culminam na emergência da noção de discurso no final dos anos 1960 e contribuem para o surgimento e estabelecimento da disciplina AD na França. O ápice deste grande percurso se dará, segundo Maingueneau (2015) no ano de 1969. Ano em que ocorrem acontecimentos emblemáticos para esse campo de pesquisa, a saber: o lançamento de um número especial da revista *Langages* dedicado a um campo novo chamado de “análise do discurso”; a publicação do livro *Análise automática do discurso*, de Pêcheux, e a de *Arqueologia do Saber*, de Foucault. Contudo, como no livro *Handbook of discourse*, a revista Langages publica artigos, com visões muito distintas desse novo campo de pesquisa.

O responsável por este número da revista *Langages* é o linguística Dubois. Em sua concepção a AD ainda está vinculada à Linguística. Por isso, deve contribuir para ampliar os trabalhos, cujo objetivo são as relações língua e sociedade, renovando, assim, de alguma maneira os métodos filológicos. Maingueneau (2015) afirma que as contribuições de Dubois serão consensuais e amplamente difundidas entre os analistas do discurso na França.

Ao contrário do que se poderia esperar, Pêcheux não publicou no número especial da revista *Langages*. Segundo Maingueneau (2015), seu projeto era outro. Não participou, pois não era um linguista, era um filósofo marxista especializado em história da ciência. Suas preocupações giravam em torno de uma problemática que tinha por objetivo contestar os pressupostos idealistas das ciências humanas.

A despeito disso, Gadet *et al* (2014) veem Pêcheux a forma mais acabada da AD desenvolvida na França. Talvez porque ele, embora não sendo linguista, tenha sintetizado por meio de categorias advindas da História, da Psicanálise e da Linguística noções centrais para esta área do saber. Esta autora afirma ainda que mesmo a publicação de *Análise Automática do Discurso*, no geral, passa despercebida pelos linguistas. Contudo, no ano seguinte, 1970, no número 151 da revista *La Pensée*, a linguista Geneviére

Provost faz importantes considerações acerca da contribuição de Pêcheux à problemática dos estudos do discurso, projetando-o no campo da Linguística.

Outro importante nome para Análise do Discurso na França é Foucault, sobretudo o seu livro *A arqueologia do saber*. Mas, segundo Maingueneau (2015), sua influência é mais indireta que a de Dubois e a da Pêcheux. Diferente destes dois últimos, o discurso para Foucault não tinha relação direta com a língua. Para ele, a análise puramente linguística do discurso não é capaz de descrever seu sistema de formação. Isto, de certa forma, vai de encontro aos postulados de muitos analistas do discurso "para quem o vocabulário, a organização textual e as estratégias interacionais devem estar no coração da análise" (MAINGUENEAU, 2015, p. 19).

Ademais, Foucault também contrasta com Pêcheux na sua influência lacaniana, principalmente no que concerne a procedimentos que procuravam desvelar "uma espécie de inconsciente textual" (MAINGUENEAU, 2015, p. 20). Apesar disso, Pêcheux se apropriará das ideias de Foucault sobre o discurso, sobretudo, o conceito de formação discursiva.

Maingueneau (2015) observa que, mesmo num espaço e num tempo tão curto, como o de Paris de 1969, surgiram perspectivas muito diferentes de AD. A despeito das diferenças, as contribuições de Pêcheux e Foucault derivam mais daquilo que hoje se chama de teoria do discurso. Passado o período de formação, as contribuições de Dubois, Pêcheux e Foucault irão se mesclar, abrindo espaços a conceitos oriundos da Pragmática, das teorias da enunciação, da Linguística Textual para abordar *corpora* cada vez mais diversificados.

Apesar de toda diversidade de perspectivas, de acordo com Maingueneau (2015), o que enquadra a AD num plano metodológico comum é o fato da maioria das pesquisas se apoiarem nas teorias da enunciação linguística e também ao papel central que se dá à noção de gênero de discurso. Tal configuração é o desenho de uma AD que muitos estudiosos consideram de linha francesa. As correntes filiadas a ela se expandiram para além do território francês e, mesmo situadas num quadro metodológico comum, ganham novas feições.

Muitas pesquisas realizadas no Brasil, por exemplo, se alinham aos preceitos formulados nos trabalhos de Pêcheux, ou Foucault. Por outro lado, o

posicionamento em territórios[11], leva os pesquisadores a se apropriarem de categorias de análise de autores como Charaudeau ou Maingueneau. Tais escolhas atestam que mesmo no Brasil os posicionamentos são variados e adequados a outra realidade. Vale reiterar que a noção de Análise do Discurso na qual este estudo se alinha tem como base central a perspectiva enunciativo-discursiva postulada nos trabalhos de Maingueneau.

2.1.2 A Análise do Discurso no Brasil

A AD desenvolvida na França expandiu-se como área do saber para além de suas dependências. Quando chega a novos territórios, ela já vem "pronta", ou seja, com uma unidade teórico-metodológica constituída. Contudo, isso não significa que sua difusão em outros países será feita de maneira homogênea e sem embates. Ela ganhará novas feições à medida que pesquisadores e instituições, observando-a a partir do campo teórico em que estão posicionados, irão "adaptar" seu arcabouço conceitual a uma nova realidade.

No Brasil, os primeiros passos para a fomentação dos estudos discursivos serão dados nos anos 1960. Guimarães (1994) numa perspectiva historiográfica propõe estabelecer uma periodização para os estudos do Português no Brasil, cujo critério são fatos de ordem política e institucional. Desse modo, traça uma linha temporal dividida em quatro períodos:

> O primeiro período iria da "descoberta" em 1500 até a primeira metade do século XIX, momento em que se desenvolvem debates entre brasileiros e portugueses a propósito de construções consideradas inadequadas por escritores ou gramáticos portugueses. [...] O segundo período iria da segunda metade do século XIX, iniciada pelos debates referidos no parágrafo anterior pela publicação de gramáticas como a de Júlio Ribeiro em 1881, pela fundação da Academia Brasileira de Letras (em 1897), até fins dos anos 30, quando da fundação das Faculdades de Letras no Brasil. [...] O terceiro período iria do final dos anos 30 até meados da década de 60, quando o Conselho Federal de Educação torna a Linguística disciplina obrigatória no Brasil, para os cursos de Letras. O quarto período iria de meados dos anos 60 até hoje. Período

[11] Para Maingueneau (2007), agrupamentos em territórios são delimitados pelo objeto de estudo: discurso televisual, discurso administrativo, discurso político ou por tema como faz os estudos culturais anglo-saxônicos.

> em que a linguística se implantou em todos os cursos de graduação em Letras e ao mesmo tempo foram implantados cursos de Pós-graduação em Lingüística em alguns centros universitários brasileiros.

Diante dessa periodização, o que nos interessa é o quarto período, visto que, como afirma Guimarães (1994), a partir de 1965 a Linguística passa a figurar no currículo dos cursos de Letras por decisão do Conselho de Educação. Além disso, em 1966, cria-se o curso de pós-graduação em Linguística na USP e, em 1971, na UNICAMP.

A partir daí desenvolvem-se uma série de linhas de pesquisa, cujos trabalhos estão vinculados principalmente à linguística estrutural, mas alguns levam em conta o discurso. Guimarães (1994) observa que, entre essas pesquisas, incluem-se significativa produção de AD. No entanto, no mesmo rótulo estão incluídos trabalhos inspirados na semiótica greimasiana e na teoria da enunciação.

A exemplo da França, os pesquisadores brasileiros, cujas preocupações giram em torno da problemática do discurso, filiados a uma disciplina maior: a Linguística, foram “forçados” a reinterpretar conceitos advindos do estruturalismo para dar conta de análises que tinham como preocupação unidades linguísticas superiores a frase e consideravam a dimensão social e histórica do discurso.

Barros (1999, p. 184) considera que tais mudanças ocorreram quando os linguistas, em sentido geral, começaram a se preocupar com questões de significação e de sentido. Para isso, foi preciso a quebra de duas barreiras: “a que impede a passagem da frase para o texto, a que separa o enunciado de sua enunciação”. No primeiro caso, ela destaca os estudos de Harris que dentro de quadro epistemológico da teoria distribucional propõe a estruturação global do texto. No segundo, servem como exemplo, as teorias pragmáticas, por considerarem o extralinguístico e a importância dos elementos situacionais na constituição de sentido.

Já os estudos do discurso, afirma Barros (1999, p. 184), “caracterizam-se pela ruptura das duas barreiras, ao mesmo tempo: preocupam-se com a organização global do texto e examinam as relações entre discurso, enunciação e fatores sócio-históricos”. A quebra dessas “barreiras” levaram os

pesquisadores a sair do terreno estável e fechado da linguística estrutural e se enveredarem em caminhos mais instáveis, onde se imbricam linga e fala, competência e performance, enunciação e enunciado, linguístico e extralinguístico.

De acordo com Barros (1999), na década de 90, nos principais núcleos constituídos dos estudos discursivos no Brasil destacavam-se os seguintes agrupamentos que se distinguem essencialmente pelas filiações teórico-metodológicas: AD e a Semiótica narrativa e discursiva, vindas da França; as várias teorias do discurso inglesas, os estudos funcionalistas do discurso, a Linguística Textual, a análise da conversação, e outras perspectivas que reuniam, de modo mais eclético, estudos que dialogam com a Teoria da Literatura, a Semiologia, a Pragmática e a Semântica.

No que se refere especificamente à AD, Barros (1999) afirma que essa disciplina, em sua fase de formação, teve como polos principais a UNICAMP, a USP, a PUC em São Paulo, no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro, as Universidades Federais do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Fluminense (UFF). Os apontamentos de Barros (1999) revelam uma AD já institucionalizada e produtiva, presente na maior parte do território nacional. Os pesquisadores estão imbuídos em questões teóricas, mas também se debruçam em *corpus* que reverberam a realidade brasileira.

No Brasil, as ideias de Pêcheux persistem, mesmo com sua morte em 1983, considerada simbolicamente por Ferreira (2003), como a morte consumada também de seu pensamento em território francês. A esse respeito Maingueneau (2015) observa que, apesar das diferenças, as contribuições de Pêcheux derivam mais daquilo que hoje se chama teoria do discurso. E que, passado o período de formação da AD na França, as contribuições desse autor se diluem e abrem espaços a conceitos oriundos da Pragmática, das teorias da enunciação e da Linguística Textual. Maingueneau (2007) faz uso do termo tendências como critério de delimitação das várias perspectivas situadas no campo dos estudos do discurso. Assim, haveria, por exemplo, uma tendência de linha francesa, não querendo dizer que ela se realize apenas em território francês. No Brasil, a tendência de linha francesa se desdobra numa diversidade de pesquisas filiadas a correntes ou territórios distintos, mas que mantêm uma afinidade por utilizarem um quadro teórico-metodológico comum.

O que distingue a AD feita no Brasil das demais pesquisas realizadas mundo a fora, é a necessidade de se fazer pesquisas voltadas às nossas condições sócio-hitórico-culturais. Possenti (2015) afirma que na atualidade os pesquisadores brasileiros têm um interesse cada vez maior por temas atuais. Há uma forte tendência a pesquisas preocupadas com questões a respeito da multissemiose ou da multimodalidade. Este interesse por uma visão mais ampla do que se entende por texto decorre em parte da influência da Internet e dos *copora* midiáticos cada vez mais comuns.

Em relação às correntes, Possenti (2015) percebe uma generalizada atualização entre os semioticistas e os estudiosos de Maingueneau. No caso de autores mortos, como Bakhtin, Foucault e Pêcheux, seus seguidores se dedicam, em geral, a reatualizar as teorias propostas, o que significa fazer releituras e/ou publicações de textos inéditos. Dentre estas correntes, os temas discutidos são discursos sobre/ou de grupos minoritários, definidos conforme relevância regional. Eventualmente, analisam-se temas polêmicos e as próprias polêmicas. Em geral questões socialmente quentes, ou seja, extremamente atuais, como discursos políticos, violência/intolerância, e a internet exercem forte atração entre os pesquisadores.

2.2 A noção de discurso

A noção de discurso é matizada por nuances de sentido que fazem com que esse conceito seja de difícil apreensão. Soa na maioria das vezes ou muito genérico ou vago demais. Polissêmico por natureza e em constante transformação, este conceito não tem um raiz histórica contínua, move-se em ramificações que nascem em áreas de saber diversas, mas que às vezes se entrecruzam.

Charaudeau & Maingueneau (2014, p. 168) afirmam que essa noção “já estava em uso na filosofia clássica, na qual, ao conhecimento discursivo, por encadeamento de razões, opunha-se o conhecimento intuitivo, seu valor era bastante próximo do logos *grego*”. Na Retórica clássica, o discurso representava a materialização do pensamento do orador de maneira organizada e clara. Para isso, era preciso dominar as técnicas retóricas, mais precisamente a *dispositio*, que concerne à organização do discurso,

comumente organizado em cinco partes: o exórdio, a narração, a confirmação, a digressão e a peroração.

A variação de sentido permanece ou é mais acentuada quando essa noção é usada por não especialistas. Quando isso acontece, Maingueneau (2013) afirma que o discurso é associado a enunciados solenes (discurso pronunciado pelo presidente, pelo diretor da empresa), ou, em tom pejorativo, como falas vazias. Também pode significar um uso mais restrito da língua, como o discurso político, o discurso islâmico. O discurso, assim entendido, pode representar um conjunto de enunciados ou sistema que permite produzir discursos.

No caso dos especialistas, essa noção também vai ser instável, visto que ela varia de acordo com os posicionamentos teóricos e pode apresentar pontos de divergência numa mesma disciplina. Maingueneau (2015, p.23) declara que “a instabilidade do campo da análise do discurso encontra correspondência na própria noção de discurso”. Mas é possível circunscrever melhor os sentidos do discurso no campo teórico em que ele é objeto de saber. Por isso, Maingueneau (2013, 2015) e Charaudeau & Maingueneau (2014) delimitam suas acepções nas áreas da Linguística e dos estudos da linguagem, e na teoria do discurso e na AD.

Conforme Harris (1952), o discurso era uma unidade linguística constituída de frases. Para ele, as possibilidades de análise se situavam apenas no texto. Maingueneau (2015) considera que para AD a noção de texto pode ser agrupada em torno de três eixos principais: o texto visto como texto-estrutura, como texto-produto e como texto-arquivo. O texto-estrutura é o objeto da linguística textual, disciplina que estuda as regularidades além da frase. Assim, o texto é visto como uma rede de relações de frase a frase. Por isso, o foco de observação são as retomadas pronominais, as sequências textuais (narração, descrição), ou o processo de anaforização. O texto-produto é considerado como o traço de uma atividade discursiva, oral, escrita, visual, relacionado a dispositivos de comunicação, a gêneros de discurso. Enfim, o texto-arquivo não está associado a uma atividade de discurso, mas é considerado algo permanente, pela fixação em um suporte material, ou na memória: pode ser transmitido, modificado, comentado, reempregado.

As questões sobre a noção do discurso ponderadas na área da Linguística ganham maior complexidade no vasto campo das ciências da linguagem, pois passam a ser problematizadas por correntes teóricas que atravessam o conjunto das ciências humanas e sociais. Desse modo, num plano mais geral, quando se fala de discurso “ativa-se, assim, de maneira mais difusa, um conjunto de *leitmotiven*, de ideias-forças” (MAINGUENEAU, 2015, p. 25): o discurso é uma organização além da frase, o discurso é uma forma de ação, o discurso é interativo, o discurso é contextualizado, o discurso é assumido por um sujeito, o discurso é regido por normas, o discurso é assumindo no bojo do interdiscurso, o discurso constrói o sentido socialmente.

É por isso que quando se entende o discurso como sinônimo de texto ou de língua em uso, essa noção parece vaga. Mas se se conceituar discurso como um conjunto de ideias-força, pode-se se perder na amplitude do conceito. A esse respeito Maingueneau (2015, p. 29) declara o seguinte:

> segundo a perspectiva que lhe é própria, cada corrente, ou cada pesquisador, vai pôr em primeiro lugar um ou outro dos *leitmotiven* associados ao termo “discurso”, sem com isso excluir os outros, que ficam em segundo plano. A noção de discurso constitui, assim, uma espécie de invólucro comum para posições às vezes fortemente divergentes. Estamos mais numa lógica do “clima familiar” do que na de um núcleo de sentido que seria comum a todos os usos.

Diante da instabilidade semântica da noção de discurso, é preciso, em primeiro lugar, posicionar-se teoricamente para, em seguida, ter um ponto de vista em relação a ele. Essa noção pode ao mesmo tempo designar objetos de análise, como, por exemplo, o discurso literário, o discurso da imprensa, ou determinar uma categoria de análise que pode acionar uma ou mais ideias-força.

Conforme Maingueneau (2015), a França foi talvez o primeiro lugar em que a Análise do Discurso foi definida, sob esse nome, com um empreendimento teórico-metodológico específico. Para isso, foi preciso, acima de tudo, delimitar seu objeto: o discurso. Portanto,

> quem se considera filiado à problemática discursiva associa intimamente língua (mais amplamente, os recursos semióticos disponíveis em uma sociedade), atividade comunicacional e

> conhecimento (ao diversos saberes, individuais e coletivos, mobilizados na construção do sentido dos enunciados). Fazendo isso, a análise do discurso se distingue de outras disciplinas, que privilegiam uma só das três dimensões: os sociólogos acentuam a atividade comunicacional; os linguistas e estudo das estruturas linguísticas ou textuais, os psicólogos enfocam as modalidades e as condições do conhecimento (MAINGUENEAU, 2015, p. 30)

É dentro dessa lógica que Pêcheux (1990) sugere que a descrição/interpretação do discurso não deve se apoiar na simples apreensão de sentidos estabilizados, nem na descrição fenomenológica ou hermenêutica, na qual descrever significa interpretar. O objetivo não é buscar o sentido estável numa concepção logicista apoiada no falso ou verdadeiro, mas procurar apreender aquilo que transcende a língua como estrutura avançando para o domínio social e histórico.

É por isso que os analistas do discurso canônicos, isto é, aqueles que se ancoram fortemente nas ciências da linguagem, de acordo com Maingueneau (2015, p33), “se esforçam para manter um equilíbrio entre a reflexão sobre o funcionamento do discurso e a compreensão de fenômenos de ordem sócio-histórica ou psicológica”.

Por estarmos posicionados teoricamente no campo da AD, na esteira de Maingueneau (2007), o discurso nesta pesquisa, em primeira instância, será considerado como a imbricação de um texto e de um lugar social. Este lugar social não significa uma realidade empírica, mas uma realidade da língua em que os sujeitos se manifestam a partir de FDs. O texto, como manifestação do discurso, não é nem uma organização textual (campo da linguística), nem uma situação de comunicação (campo da sociologia), mas aquilo que as une por intermédio de um dispositivo de enunciação específico: o gênero de discurso, pertencente simultaneamente ao verbal e ao institucional.

Portanto, o texto, como materialização do discurso, é ao mesmo tempo texto-estrutura ou materialidade linguística; texto-produto, fruto de atividade discursiva realizada por meio de gênero de discurso; texto arquivo, registro de uma memória discursiva ao mesmo tempo individual e social. Em síntese, é discurso constituído de língua, atividade comunicacional e conhecimento.

No discurso entendido dessa maneira, reverberam as ideias-forças elencadas por Maingueneau (2015): o discurso é uma organização além da

frase, o discurso é uma forma de ação, o discurso é interativo, o discurso é contextualizado, o discurso é assumido por um sujeito, o discurso é regido por normas, o discurso é assumindo no bojo do interdiscurso, o discurso constrói o sentido socialmente.

2.3 Interdiscurso e formação discursiva

Umas das ideias-forças que constituem a noção de discurso na sua complexidade é a de que *o discurso é assumido do bojo do interdiscurso*[12]. Esta noção está muito próxima de conceitos, como dialogismo, polifonia, intertextualidade, heterogeneidade mostrada e constitutiva. Contudo, enquanto tais noções pretendem, grosso modo, evidenciar "vozes" na superfície textual por meio, por exemplo, do discurso relatado, a relação com o outro ou a relação evidente ou alusiva entre textos; o interdiscurso, por ser parte constitutiva do discurso, só pode evidenciar seus efeitos invisíveis na complexa ordem do discurso.

Maingueneau (2008) sugere a hipótese de uma semântica global do discurso, cujas regras de restrições definem uma competência enunciativa e interdiscursiva, o que leva a crer que o discurso é atravessado por outros discursos, mas mediado pelas regras de restrição semântica das formações discursivas (FDs).

É partindo dessa ideia que Possenti (2009) fará ressalvas acerca da noção de interdiscurso em Pêcheux e em Courtine. Primeiro ele observa em Pêcheux a relação entre o todo complexo com dominante, pensado como interdiscurso, e as FDs. Estas são dependentes do interdiscurso, entendido como o montante de discursos já ditos e disponíveis a serem apropriados, para construírem seus próprios discursos.

Pensada assim, a noção de interdiscurso mantém laços com a de pré-construído, uma reformulação do conceito de pressuposição, pela qual a AD pretende captar o que falta no discurso, o que sempre fala antes e alhures. Possenti (2009, p. 155) afirma que, nesse caso, "o que está em questão é a

[12] Grifo nosso.

posição segundo a qual os sujeitos falam a partir do já dito – e isso é exatamente o que o interdiscurso lhes põe à disposição e/ou lhes impõe".

Parece evidente que nossos discursos sempre reverberam outros e que a todo instantes estamos nos apropriando de já-ditos. Contudo, falamos a partir de posições enunciativas em FDs que "filtram" o que deve e o que não deve ser dito, e reinterpretam, muitas vezes de forma polêmica, outros discursos de acordo com suas regras de restrição semântica. Portanto, nem tudo o que se encontra no todo complexo com dominante está disponível. Pensando assim, quem vai definir o interdiscurso é a FD, seja para contestá-lo, seja para incorporá-lo a sua rede discursiva.

Desse modo, Possenti (2009) defende que restringir o interdiscurso ao todo complexo com dominante pode ser redutor. Afirma ser melhor, na esteira de Courtine, "considerá-lo como o exterior que domina uma FD – seja este exterior de outra FD determinada, ou conjunto delas, com a qual, ou com as quais uma relação específica e relevante se mantém" (POSSENTI, 2009, p. 157). Nesse caso, Possenti (2009, p. 157) declara que o assujeitamento não se dá pelo interdiscurso, na verdade "o que assujeita – se a tese for aceita – é uma certa FD".

A esse respeito Maingueneau (2008) se refere a posições enunciativas em FDs, pois para ele o domínio das regras de restrições semânticas do discurso é que vai revelar certa competência enunciativa e/ou interdiscursiva e, consequentemente, situar o sujeito enunciador em certas zonas discursivas. Portando, uma competência enunciativa pressupõe sujeitos enunciadores, os quais, como se pode inferir, não são a origem do enunciado nem seres assujeitados dominados totalmente pelo discurso. Na verdade ocupam uma posição enunciativa, à medida que numa determinada situação de enunciação se apropriam de um sistema de regras que torna possível o discurso.

Apesar das diferenças apontadas, é consensual entre os analistas do discurso o fato de que não há nenhum discurso puro, fechado em si mesmo. O Outro é uma presença invisível no Mesmo, isso por que a gênese de um discurso se faz de discurso e/ou discursos já existentes e de um discurso já formado constitui-se uma rede de restrições semânticas que delimita fronteiras entre FDs.

Tal fato faz com que Maingueneau (2008) levante a hipótese do primado do interdiscurso. Entre o princípio de heterogeneidade mostrada, ou seja, o interdiscurso na superfície do texto e o de heterogeneidade constitutiva que amarra numa relação inseparável o discurso com o interdiscurso, esta última é a que se aproxima mais do que ele entende por interdiscurso. Maingueneau (2008) articula o interdiscurso em três dimensões, a saber: universo discursivo, campo discursivo, e espaço discursivo. A metáfora astrofísica serve para ilustrar as relações entre FDs e discursos em um universo finito que, de certa maneira, expande-se ao criar novos discursos a partir dos já existentes. Na verdade, como uma estrela, uns morrem enquanto outros nascem a partir da matéria dos que expiraram. Por isso, sempre é possível encontrar vestígios do Outro no Mesmo.

Assim, universo discursivo é o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Dentro desse universo discursivo, o analista do discurso faz recortes por meio dos quais serão constituídos domínios suscetíveis de serem estudados: são os campos discursivos. Estes são constituídos por “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência” (MAINGUENEAU, 2008, p. 34). O termo concorrência, no entanto, não deve ser entendido restritivamente como embate, mas de maneira mais ampla, pois inclui tanto o confronto aberto quanto à aliança, ou a neutralidade aparente.

O conceito de campo discursivo possui papel importante para se entender a gênese dos discursos, pois, segundo Maingueneau (2008), é no interior desses campos que se constituem os discursos. Por fim, os espaços discursivos são subconjuntos de FDs “retiradas” do interior do campo discursivo que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação. Portanto, é um procedimento teórico-metodológico utilizado de acordo com as hipóteses do pesquisador.

Maingueneau (2008, p. 35-6) considera que “reconhecer o primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição de rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*”. Fato que refuta a ideia de uma identidade fechada do discurso, visto que a identidade é constituída a partir da relação com o Outro. Tais relações muitas vezes são conflituosas e se

realizam num espaço de interincompreensão, em que prevalece a polêmica, na qual outros discursos são “traduzidos” a partir de regras de restrições semânticas como imagens distorcidas ou meros simulacros.

Com isso, considera-se que o Outro no espaço discursivo não deve ser tomado como um invólucro de citações na superfície do texto tomadas em seu fechamento. O “Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz do Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio” (MAINGUENEAU, 2008, p. 37). Daí o caráter essencialmente dialógico do enunciado discursivo, visto que não é possível dissociar a interação dos discursos do funcionamento intradiscursivo.

Com essas constatações, Maingueneau (2008) vai além do conceito de heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva e considera a relação interdiscursiva independentemente de qualquer alteridade marcada. Também amplia o conceito de dialogismo, pois o Outro no espaço discursivo não é redutível a uma figura de interlocutor ou um tu virtual.

Para a AD o Outro do espaço discursivo representa a intervenção de um conjunto textual historicamente definível. Ele possui um duplo estatuto, pelo qual é possível apreendê-lo historicamente por um modelo dissimétrico e um modelo simétrico. No primeiro deles, considera-se uma gênese discursiva não linear entre um discurso A e B, e outros discursos impregnados no discurso segundo, que permite descrever a constituição de um discurso. No segundo, leva-se em conta um espaço de interação conflituosa entre dois discursos para os quais um deles representa totalmente ou em parte o Outro do discurso.

Nesta tese consideraremos a conceituação de interdiscurso desenvolvida por Maingueneau (2008). Isso porque ele considera o papel das restrições semânticas do discurso na delimitação de uma rede interdiscursiva, nas relações de filiação e de interincompreensão, que não abrangem um universo discursivo inteiro, mas parte de um campo discursivo.

A noção de FD está estreitamente ligada a de interdiscurso. Ela pode ser entendida como uma instância que seleciona enunciados no universo do já-dito conferindo uma unidade/identidade ao discurso ou pode ser entendida como um sistema de restrição semântica que, dentro de um campo discursivo, exerce

relações de filiação/antagonismo com discursos, sempre “filtrados” por essas regras. Tais restrições semânticas revelam uma competência enunciativa e interdiscursiva e também moldam uma unidade/identidade ao discurso[13].

Foucault (1987), tateando a noção de FD, investiga no discurso científico a força capaz de instituir unidade a enunciados pertencentes ao domínio da medicina, da economia, ou da gramática. Mas afinal o que pode ser capaz de projetar unidade/identidade a um conjunto de enunciados dispersos no espaço e no tempo? Para responder tal questionamento, projeta seu método investigativo em quatro hipóteses, contudo não encontra consistência em nenhuma, são elas: a hipótese de que o objeto, o exemplo dado foi o da loucura, poderia assegurar essa unidade; a hipótese de que o que asseguraria a unidade seria um tipo normativo de enunciação; a hipótese de um alfabeto definido em noções; a hipótese de uma permanência temática.

As quatro hipóteses listadas por Foucault (1987) revelam-se instáveis demais, por sofrerem muitas variações. Assim, o que se vê é uma configuração heterogênea de objetos, de regras de enunciação, de conceitos e de temas disperso que incapacita a apreensão de uma unidade de enunciados girando em torno de tais noções. Diante desse impasse, o método mais plausível foi descrever essas dispersões através do tempo e pesquisar se entre tais elementos não se poderia detectar uma regularidade.

Enfim, o objetivo é descrever um sistema de dispersão a partir de um ponto comum e buscar detectar a configuração de uma regularidade possível entre objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas temáticas. A esse sistema de dispersão descritível a partir de certas regras de formação e que configura uma unidade/identidade a um conjunto de enunciados, Foucault (1987) dá o nome de Formação discursiva.

Embora as primeiras investigações foucaultianas sobre FD tenham dado as bases para que Pêcheux introduzisse essa noção no campo da AD, de acordo com Charaudeau & Maingueneau (2014), Foucault deixa de lado a superfície linguística. Mas Pêcheux amplia essa noção ao situá-la no quadro

[13] Charaudeu & Maingueneau (2014, p. 242) afirmam que “a maneira pela qual se apreende uma formação discursiva oscila entre uma concepção *contrastiva*, na qual cada uma é pensada como um espaço autônomo que se coloca em relação a outros, e uma concepção *interdiscursiva*, para qual uma formação discursiva apenas se constitui e se mantém pelo interdiscurso”.

teórico do marxismo althusseriano, partindo do princípio de que toda formação social se caracteriza por relações de classes sociais e pressupõe posições políticas e ideológicas que se organizam em formações ideológicas.

É no quadro de embates políticos e ideológicos, ou seja, no interior das formações ideológicas que se constituem as formações discursivas. De acordo com Pêcheux (2009, p. 147), FD é aquilo que “a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.)”.

A respeito da definição de formação discursiva forjada por Pêcheux (2009), Maingueneau (2015, p. 83) propõe que essa noção seja entendida “como um sistema de restrições oculto, [que determina o que pode e deve ser dito] transversal às unidades tópicas que são os gêneros do discurso”.

A noção de FD, desenvolvida por Pêcheux na dita primeira fase da AD, no entanto, era considerada como um espaço estrutural fechado, de identidade consigo mesma, em que os sentidos eram construídos sem a interferência do interdiscurso. De acordo com Charaudeau & Maingueneau (2014), somente no final dos anos 1970 esse conceito foi revisado pelo próprio Pêcheux e outros pesquisadores, tais como Marandin e Courtine. “A formação discursiva aparece então, inseparável do interdiscurso, lugar em que se constituem os objetos e a coerência dos enunciados que se proveem de uma formação discursiva” (CHARAUDEU & MAINGUENEAU, 2014, p. 241).

Em Maingueneau (2008), a FD é conceituada como um conjunto de restrições de boa formação semântica que define a unidade/identidade de um discurso. Sendo que a unidade não é fechada em si e a identidade se constrói na interação interdiscursiva com outras FDs. Além disso, as restrições semânticas pressupõem uma competência enunciativa e interdiscursiva, uma posição enunciativa, filiações de intertextualidade, um conjunto de gêneros discursivos, e são parte constitutiva de uma semântica global do discurso. De acordo com Maingueneau (2008), uma semântica global do discurso tem por objetivo apreender a construção de sentido de um discurso considerando todas as dimensões de seu sistema de restrições semânticas. Ela é constituída pelos planos intertextual, lexical, temático, pelo estatuto do enunciador e do destinatário, pela dêixis enunciativa, o modo de enunciação e a coesão

discursiva. Todos imbrincados e agindo de maneira dinâmica na produção dos sentidos. O ponto central de uma semântica global é, de fato, o sistema de restrições semânticas das formações discursivas.

Conforme esse raciocínio, Maingueneau (2015) considera as FDs como unidades não tópicas. O que significa dizer que elas não possuem uma formação "estabilizada" como as unidades tópicas. Estas correspondem a espaços já predelineados pelas práticas verbais. São os tipos de discurso, ou seja, discurso administrativo, discurso publicitário, discurso político, os quais englobam certo número de gênero de discurso.

Contudo, a noção de tipo de discurso também é heterogênea, pois o princípio de agrupamento de gêneros em um tipo discursivo pode corresponder a, pelo menos, duas lógicas distintas: a lógica do co-pertencimento a um mesmo aparelho institucional e a lógica da dependência a um mesmo posicionamento ideológico. Por exemplo, o discurso do hospital remete a um conjunto de gênero de discurso que funcionam em uma mesma instituição; o discurso comunista, por outro lado, remete à diversidade dos gêneros de discurso, jornal cotidiano, panfletos, programas eleitorais, produzidos em determinada FD no interior do campo político.

Já "as unidades não tópicas são construídas pelos pesquisadores independentes de fronteiras preestabelecidas" (MAINGUENEAU, 2007, p. 32). Cabe ao analista do discurso descrever no espaço discursivo de sua pesquisa a formação discursiva capaz de gerar uma unidade/identidade discursiva. Trata-se, portanto, de uma ferramenta conceitual para a constituição de *corpora.*

Maingueneau (2015, p.86) considera outras maneiras de construir uma FD que não por meio de uma instância produtora. A primeira delas é pelo tema. Por meio de FDs temáticas podem-se construir *corpora* "que tomam a forma de uma expressão nominal com o artigo definido: 'a droga', 'a eutanásia', 'a guerra no Afeganistão'". Afirma ainda que o objetivo de pesquisas como estas não é simplesmente estudar o referente correspondente, mas considerar os enunciados relacionados ao tema situados numa dimensão temporal e espacial.

No plano das FDs temáticas, Maingueneau (2015) discorre sobre a segunda possibilidade de construir uma FD: por temas-chave. De acordo com o

autor, o procedimento temático de apreender uma FD pode gerar a sensação de que o pesquisador está apenas fazendo uma seleção de enunciados no vasto conjunto de elementos pré-construídos do interdiscurso. Os procedimentos metodológicos apoiados nas FD por temas-chave têm afinidades com as abordagens de intenção crítica, visto que naturalmente os pesquisadores dessa área tem predileção em evidenciar o que estaria escondido no discurso.

Por último, Maingueneau (2015) fala sobre as FDs plurifocais, isto é, formações que comportam mais de um foco, portanto possuem natureza heterogênea. Estas são distintas das unifocais, ou seja, formações discursivas organizadas em torno de um único foco ou um único tema. Tal distinção se aproxima da oposição bakhtiniana entre textos monológicos e dialógicos, em que os primeiros são unificados pelo ponto de vista soberano do narrador e os outros mantêm uma pluralidade de pontos de vista.

Das ideias expostas neste tópico, consideramos, essencialmente, as contribuições de Maingueneau (2007, 2008, 2015) a respeito da noção de FD. Por esse motivo, essa categoria é entendida neste trabalho da seguinte maneira: como uma instância essencialmente interdiscursiva, articulada por meio de gêneros do discurso de onde emergem posições enunciativas; como um sistema de restrições semânticas que, dentro de um campo discursivo, exerce relações de filiação/antagonismo com outros discursos, sempre “filtrados” por essas regras, exercendo também uma função de autorregulação da unidade/identidade do discurso; como uma unidade não tópica, entendida como uma unidade discursiva não “estabilizada” institucionalmente, mas como um conjunto heterogêneo de enunciados que convergem para um único foco passível de constituir um *corpus*.

Por meio desse escopo conceitual pretendemos descrever as regularidades e o funcionamento do que entendemos nesta pesquisa como uma FD burlesca. Essa FD possui regras de restrições semânticas e um conjunto de normas autorais muito características. Isso define uma rede de filiação interdiscursiva própria em meio as FD que compõem o campo discursivo literário. Define também modos de produção e recepção que demarcam posições enunciativas situadas numa zona específica do discurso literário.

2.4 Cenas de enunciação

Ao conceituar a noção de cena de enunciação Maingueneau (2012) antes chama a atenção para outros conceitos advindos das teorias da enunciação, da semântica e da pragmática, a saber: situação de comunicação, contexto e situação de enunciação. Embora sejam distintos, esses conceitos tendem a se confundir.

Nos dois primeiros, o foco recai sobre questões situacionais, sobretudo devido ao postulado de que os sentidos são construídos no contexto. No caso do último, as teorias da enunciação linguística atribuem um papel central à reflexibilidade enunciativa, ou seja, ao fato de que a grande maioria dos enunciados traz em si marcas de sua enunciação, passíveis de serem observadas por meio de coordenadas pessoais, espaciais e temporais presentes no texto. A situação de enunciação, portanto, não é apenas um ato de comunicação socialmente descritível:

> mas o sistema no qual se definem as três posições fundamentais do enunciador, do coenunciador e da não pessoa. Como se sabe, esse sistema está na base da identificação dos dêiticos espaciais e temporais, cuja referência é construída com relação ao ato de enunciação. (*op. cit*. p. 250).

A cena de enunciação, por sua vez, não é sinônimo nem de situação de comunicação nem de situação de enunciação. Ela é, de fato, um cenário que busca apreender o processo de comunicação discursiva a partir das normas enunciativas do discurso, dos dispositivos de comunicação que ele aciona, e da reflexibilidade enunciativa dos textos. É possível notar nesse conceito a influência de postulados advindos da perspectiva pragmática e enunciativa, mas trata-se de uma visão mais ampla em que se dá atenção às determinações do discurso e dos gêneros de discurso sob o ato comunicativo, e a articulação do texto às situações de comunicação nas quais foi produzido. Portanto, a cena de enunciação é um quadro discursivo que articula discurso, gênero de discurso e texto. Fato que faz com que Maingueneau (2012) distinga

está noção em três cenas que operam sobre planos complementares, a saber: cena englobante, cena genérica, e cenografia.

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso e seu estatuto pragmático. De acordo com Maingueneau (2001) esta última noção, embora elementar e instável, permite diferenciar, por exemplo, o discurso jornalístico, do discurso publicitário, ou do discurso literário. Assim, o ato de falar conforme um tipo discursivo pressupõe o respeito às suas normas enunciativas e/ou aos seus modos de enunciação. Isso possibilita uma infinidade de situações de comunicação mediadas por diferentes gêneros de discurso.

Se tivermos por referência o discurso literário, podemos considerar, juntamente com Maingueneau (2012, p.251), que todo enunciado advindo desse tipo de discurso está “vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõem sejam fictícios etc.”

A cena genérica é constituída pelos gêneros de discurso pertencentes a certo tipo de discurso. Salientamos que esta noção não é pura e simplesmente o gênero de discurso, mas as condições de enunciação que definem papéis enunciativos no processo comunicativo em que estão implícitas as normas enunciativas do gênero que se presta como dispositivo de comunicação. Estas duas cenas definem o que Maingueneau (2013) chama de quadro cênico, ou seja, o espaço no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço do tipo e do gênero de discurso.

A cenografia, por sua vez, põe as duas cenas anteriores em segundo plano. Isso porque o leitor ou ouvinte não se vê diretamente diante de uma cena englobante ou de uma cena genérica, mas sim da cena de fala instaurada no ato comunicativo. Em qualquer discurso materializado linguisticamente, o primeiro contato do leitor é com a situação de enunciação apresentada no texto. Por isso, quando está diante de um texto literário, num primeiro momento, o leitor é pouco sensível, em termos de reflexão, ao quadro cênico, ou seja, parece pouco importante a ele saber a qual cena englobante ou qual cena genérica emergiu um romance. Apesar disso, pelo menos intuitivamente ele conhece e reconhece os modos de enunciação do texto lido e vai ser crítico a qualquer mudança que lhe pareça perturbadora. O leitor, na verdade,

mergulha no espaço ficcional da obra e se atém principalmente à encenação enunciativa desta, ou seja, à sua cenografia.

De acordo com Maingueneau (2012), é por meio da cenografia que os estatutos de enunciador e do coenunciador são validados e é também por meio dela que se constituem o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. Isso quer dizer que, ao se apresentar como uma cena de fala, a cenografia institui papeis enunciativos e instaura uma situação de enunciação que deve legitimar a si mesma como uma cena válida e compatível com o quadro cênico de onde emergiu.

Maingueneau (2012) afirma que a noção de cenografia engloba o caráter teatral de cena e a dimensão da *grafia*. A cena é a materialização de um quadro enunciativo de onde emergem papeis a serem “encenados”, modos de enunciar e cenários que articulam topografias e cronografias. A *grafia* não remete ao suporte oral ou gráfico, mas à inscrição legitimadora de um texto e sua filiação a uma rede de outras enunciações gravadas no *arquivum* discursivo. A *grafia*, nesse sentido, tem a ver com o reemprego e com a atualização de enunciações inscritas no interdiscurso. Por isso, a cenografia, longe de ser apenas conteúdo, é ao mesmo tempo origem e produto do texto, pois “aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ele precisa validar mediante sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2012, p. 253).

Segundo Maingueneau (2012), a cenografia caracteriza-se por ser sempre mostrada, ou seja, o texto não diz explicitamente, mas apenas mostra no desenrolar de sua enunciação a cena de fala que o torna possível. A cenografia também pode ser apreendida por meio de indicações paratextuais, como um título, um prefácio de autor ou a menção de um gênero que, por sua vez, de acordo com sua genericidade, pode apresentar cenografias mais ou menos fixas ou totalmente maleáveis.

Além disso, nos próprios textos pode haver indicações explícitas de cenas de fala preexistentes, já gravadas na memória discursiva. São cenas de enunciação já validadas que, conforme Maingueneau (2012), podem ser outros gêneros literários, outras obras, situações de comunicação de caráter não literário e até eventos de fala isolados. Tais cenas validadas estão a serviço da cenografia e, por isso, transformam-se em produtos da obra das quais passam

a fazer parte. São inseridas em uma nova situação de enunciação que as resignificam, mas também atuam como instrumento de legitimação.

Atrelada ao quadro cênico, a cenografia por mais inovadora ou "subversiva" que seja não está imune às determinações da cena genérica e da cena englobante da qual é parte integrante. Ela deve legitimar o enunciado, que em troca deve legitimá-la, como se estivesse dizendo: esta é exatamente a cenografia necessária para enunciar como se convém. Diante de tais observações, Maingueneau (2012, p. 253) faz a seguinte declaração:

> A cenografia não é um "procedimento", o quadro contingente de uma "mensagem" que se poderia "transmitir" de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta. O santo furor que um Juvenal demonstra no início de suas Sátiras acompanha a revelação, por um romano honesto, dos vícios escandalosos que afetam a Roma imperial, uma situação que exige precisamente que se tome da pena e se escrevam sátiras nas quais se dê livre curso à sua profunda indignação de romano honesto da antiga sepa ...

Pensada assim, a cenografia torna-se um espaço enunciativo que, num primeiro momento, gera a ilusão de destacamento da cena de enunciação da qual faz parte. Tal efeito propicia o surgimento de uma cena de fala singular e que, por isso, deve se legitimar e ser legitimada no desenrolar da própria enunciação que instaura. Trata-se de um lugar demarcado por uma topografia e uma cronografia, nem sempre estáveis, às vezes paratópicas, de onde emergem sujeitos enunciadores e identidades enunciativas e que, por conseguinte, proporciona o surgimento de um *ethos* discursivo. Esses elementos permitem o contato direto do coenunciador com o discurso materializado ou materializando-se. Apesar do efeito de destacamento da cena de enunciação, a cenografia é o canal pelo qual se tem contato com a cena genérica e a cena englobante. Isso torna possível que se vislumbre posições enunciativas próprias do gênero, gestos autorais e modos de enunciar específicos de cada discurso. É por ela que se busca os rastros de uma atividade discursiva global e que se confirma o postulado da reflexibilidade enunciativa.

2.5 *Ethos* discursivo

A noção de *ethos* é oriunda da retórica. Na tradição aristotélica, o *ethos* é uma prova, assim como *pathos* e *logos*, constituída no discurso e que tem o caráter como argumento. Trata-se de um conjunto de estratégias orientadas por um orador empírico que busca convencer o auditório mostrando-se digno de confiança por meio dos traços de personalidade, a saber: *phronesis* (prudência), *arete* (virtude), *eunoia* (benovolência).

A despeito disso, ao trazer essa categoria para AD, Maingueneau (2012; 2015c) a concebe, não como prova, mas como a imagem manifesta pelo enunciador no discurso. Além disso, o *ethos* é pensado em termos de adesão dos sujeitos em relação ao ponto de vista defendido e não primordialmente a um modo de convencimento.

Para Maingueneau (2012), o *ethos* está intimamente ligado ao ato de enunciação, ou seja, ele é essencialmente discursivo. Por isso, seu lugar por excelência é a cenografia. Apesar disso, por sua natureza interativa, essa noção abre espaço para que o público construa imagens do enunciador antes mesmo que ele comece a falar: trata-se do *ethos* pré-discursivo ou prévio. Esse conceito está associado à construção e fixação por meio de práticas sócio-discursivas de certas imagens públicas vinculadas a determinados produtores de discurso, mas mesmo que o coenunciador nada saiba sobre o autor, o fato de um texto estar ligado a um gênero de discurso ou a uma posição estética induz expectativas no que concerne ao *ethos*.

No âmbito do discurso, o *ethos* é associado a uma imagem que se corporifica. Assim, a instância subjetiva que se manifesta no enunciado pode ser associada a uma voz e a um corpo enunciante historicamente especificado. A ideia de *ethos* como corpo social tem como base a nocão bourdiana de *habitus*. Para Bourdieu (2013), a capacidade de utilizar as possibilidades oferecidas pela língua em variadas ocasiões é marca de um *habitus* linguístico. De acordo com esse sociólogo, a linguagem é uma técnica do corpo, pela qual, principalmente por meio da dimensão fonológica, exprime-se relações com o mundo. Assim, por exemplo, “o estilo articulatório das classes populares é inseparável de toda uma relação com o corpo dominada pelas recusa de

‘maneirismo’ ou ‘afetações’ e pela valorização da virilidade” (BOURDIEU, 2013, p. 165).

Maingueneau (2012) considera que no texto escrito há uma vocalidade que dá acesso a uma caracterização do corpo do enunciador, relacionada a um fiador que, por meio de seu *tom,* atesta o que é dito. Essa noção encarnada de *ethos* permite vislumbrar não apenas seu aspecto verbal. Para além disso, ela abrange o conjunto de características físicas e psíquicas relacionadas ao *fiador* compartilhadas pelas representações sociais e lhe atribuem um caráter e uma corporalidade:

> o 'caráter' corresponde às características psicológicas. A 'corporalidade', por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global. (MAINGUENEAU, 2012, p. 272)

Ao se ver, de algum modo, pertencente ao mundo ético e psicológico que dá forma ao corpo do fiador, o coenunciador incorpora valores e maneiras específicas de se relacionar com o mundo. Esse processo de incorporação permite a constituição de um corpo social: o da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso. Maingueneau (2012) chama a atenção para o fato de que a incorporação vai além de uma simples identidade do leitor com o fiador. Ela diz respeito a um mundo ético do qual a instância subjetiva manifesta no discurso participa e dá acesso a certo número de situações estereotipadas e de comportamentos compartilhados socialmente.

Maingueneau (2015c), ao se deparar com a problemática do *ethos* em gêneros veiculados no espaço da *web*, reformula as noções de corporificação e incorporação. Isso porque, sua concepção anterior de *ethos* foi firmada especialmente em textos religiosos, publicitários e literários. O processo de elaboração desses textos, passa pela mão de escritores que dominam as normas enunciativas do gênero e as técnicas de escrita. Por isso, essa produção pode ser analisada em termos de estratégias e visadas mais ou menos conscientes. Porém, o estudo do *ethos* se torna instável quando os escritores ou intérpretes não são especialistas; ou os gêneros não oferecem condições favoráveis.

Buscando resolver o problema em questão, Maingueneau (2015c) propõe atribuir ao *ethos* três dimensões, a saber: categórica, experiencial e ideológica. A dimensão categórica abrange papéis discursivos ou estatutos extradiscursivos. Os papéis discursivos são relacionados à atividade de fala e os estatutos extradiscursivos dizem respeito a representações sociais, como pai de família, funcionário, médico, entre outros. A dimensão experiencial é uma caracterização sócio-psicológica associada às noções de incorporação e de mundo ético. E, por fim, a dimensão ideológica se refere especificamente às FDs dentro de certo campo discursivo.

Tais categorias expandem as possibilidades de análise do *ethos*, pois propiciam que se veja essa noção não apenas em termos de estratégia ou de adesão, e sim como uma instância subjetiva sócio-histórica que pode se manifestar em qualquer discurso e/ou gênero de discurso. De fato, o *ethos* traz em si os traços éticos, políticos e psicológicos das formações sociais e dos papeis enunciativos das FDs de onde emerge. Desse modo, participa de qualquer atividade discursiva.

Na produção discursiva, nem sempre o *ethos* é constituído conforme uma preferência individual da parte do autor. Isso porque essa noção é inseparável das normas de composição e do estatuto pragmático de cada posição enunciativa. No caso específico do discurso literário, certos modos de dizer que atestam falas regionalistas ou populares são absorvidos pelas marcas de pertencimento da narração ou da lírica literária. A própria maneira de organização do texto dá forma a um corpo que, por sua vez, libera um *ethos.* Trata-se de uma espécie de incorporação textual através da qual o texto integra suas unidades e que corresponde “a uma diversidade de recortes discursivos, em função dos gêneros e das posições estéticas” (MAINGUENEAU, 2012, p. 288).

O *ethos* se manifesta no enunciado em dois níveis: o do *ethos* dito e o do *ethos* mostrado. Esses conceitos, de acordo com Maingueneau (2012; 2015c), advém da concepção ducrotiana que opera uma distinção entre locutor L, o enunciador; e locutor λ, o locutor como ser no mundo. Essa distinção se assemelha a da pragmática entre mostrar e dizer. Nessa lógica, o *ethos* mostrado se constrói no desenrolar da enunciação: ele se revela no modo como o sujeito enuncia o discurso. No caso do *ethos* dito, o enunciador fala

sobre si mesmo, fato que aponta para a personalidade de um ser no mundo, associada a estereótipos e representações sociais. Além disso, Maingueneau (2015c) afirma ser possível a apreensão de um *ethos* dito puramente verbal que se refere às propriedades da própria enunciação que se manifesta em enunciados, como “minha fala é severa” ou “eu vos falo do fundo do meu coração”.

As duas formas de manifestação do *ethos* podem apresentar-se no enunciado, mas a relação entre ambas nem sempre e estável. Em textos não embreados, ou seja, em que as marcas de subjetividade se apagam, tem-se a impressão de que o *ethos* dito e o *ethos* mostrado são anulados. Mas, segundo Maingueneau (2012) a omissão do enunciador não impede que se caracterize a fonte enunciativa de um fiador. Isso porque tais textos pertencem a algum discurso que remete a determinada entidade coletiva: os cientistas, os juristas, os poetas, os quais têm sua fala encarnada e avaliada socialmente. Enfim, para Maingueneau (2015c, p.26) o *ethos* se manifesta na cenografia, mas ressalta que, de fato, ele não se constitui num único nível:

> Podemos dizer que o *ethos* é obrigatório nesses três níveis, e não simplesmente ao nível da cenografia, ou seja, a configuração da cena singular que instaura a enunciação. No que diz respeito, a cena englobante (...), a norma dominante para alguém que pertence a um ‘partido do governo’ é de mostrar as qualidades como a seriedade, a honestidade, o amor a seu país, a dedicação, o senso de responsabilidade, etc. Ao nível do gênero da entrevista com um jornalista, interveem também limitações específicas: falar de maneira simples, ser claro, cortês.

A questão do *ethos* pode ser pensada, de maneira global, como inerente a toda a cena de enunciação. Desse modo, a cena englobante e a cena genérica devem ser consideradas como parte constitutiva do *ethos* manifesto na cenografia.

CAPÍTULO III
A CONSTITUÊNCIA DO DISCURSO LITERÁRIO

3.1 A AD e o discurso literário

De acordo com Maingueneau (2015b), a AD, no início de sua trajetória de constituição como disciplina, interessou-se por textos de “baixo prestígio”, principalmente os advindos do discurso político, objeto até então das ciências humanas ou sociais. Para estes últimos, o texto era um documento social ou histórico, por meio do qual, auxiliados pela perspectiva teórico-metodológica da análise de conteúdo, tinham acesso a realidades extralinguísticas.

Os textos prestigiosos, como, por exemplo, as obras literárias ou os tratados filosóficos, eram objetos das faculdades de letras ou de filosofia. Entretanto, aos poucos, os analistas do discurso foram avançando as fronteiras e se apropriando mesmo dos textos tidos como consagrados em nome de análises mais complexas que levam em conta o texto e sua inscrição num espaço social e histórico em que sujeitos estão envolvidos.

Desde seu surgimento, a AD avançou muito no que concerne às primeiras contribuições de autores, como Dubois, Pêcheux e Foucault ao mesclar em seu quadro teórico conceitos oriundos da Pragmática, das teorias da enunciação e da Linguística Textual. Fato que abriu caminho para se abordar *corpora* cada vez mais diversificados.

Este deslocar contínuo da AD no campo dos estudos do discurso confunde-se com a própria trajetória de Maingueneau e de suas contribuições aos estudos sobre o discurso literário nessa área de saber. Por isso, para discorrer sobre as questões referentes ao campo discursivo literário utilizaremos aqui os quatro livros desse pesquisador que tratam desta problemática, a saber: *Elementos de linguística para o texto literário*, *Pragmática para o discurso literário*, *O contexto da obra literária*, *Discurso Literário*. Nossa atenção recairá principalmente no que se refere à especificidade do discurso literário, à noção de gênero de discurso como dispositivo enunciativo no campo discursivo literário, e à noção de autor.

Os quatro livros na ordem em que foram listados tiveram as primeiras publicações na França em 1986, 1990, 1993 e 2005[14]. Eles ilustram o progresso no pensamento de Maingueneau sobre o discurso literário e, de uma maneira ou de outra, complementam-se. Uma leitura atenta nos próprios títulos revela um deslocar do texto para o discurso, nos dois primeiros livros; e do contexto da obra para o discurso literário, nos dois últimos.

Em *Elementos de linguística para o texto literário* Maingueneau (1996) discorre-se sobre uma gama de categorias linguísticas que servem como instrumentos de análise para o texto literário. De antemão, há um ponto primordial a se considerar: a enunciação literária se difere do intercâmbio linguístico comum, pois prescinde do caráter imediato e simétrico da interlocução. Mas, como qualquer ato enunciativo, não pode se isentar da presença de um enunciador, de um coenunciador, de um momento e um lugar particulares. Partindo desse raciocínio, conceitos advindos das teorias linguísticas da enunciação, os estudos sobre polifonia e gramática textual podem contribuir para a leitura e análise do texto na sua constituição linguística e enunciativa.

A noção de embreagem enunciativa, pela qual se torna possível apreender na superfície textual uma série de coordenadas espaciais e temporais, cujo eixo central é o enunciador; e a de enunciado contribuem para que o texto literário seja entendido como um gênero de discurso que define padrões de composição e situações de comunicação específicas. A composição literária possui uma série de embreantes que gerem as coordenadas de sua própria cena enunciativa. Nela o principal referente é o narrador ou o sujeito enunciador, não se trata, portanto, da “fala” de um autor. Contudo, certos dêiticos fazem referência à enunciação: a situações que remetem a composição e recepção da obra, ao papel de autor e de leitor. Esses elementos de linguística contribuem para uma percepção mais ampla da enunciação literária, visto que propõem um movimento que parte do enunciado para a enunciação.

[14] No Brasil, as primeiras publicações datam de 1996 para *Elementos de linguística para o texto literário* e *Pragmática para o discurso literário*; de 1995 para *O contexto da Obra Literária*, e de 2006 para Discurso Literário. Como se vê; aqui as publicações não se deram em ordem cronológica.

A problemática da polifonia desenvolvida primeiramente por Bakhtin e em seguida por Ducrot e Culioli é retomada por Maingueneau (1996), sobretudo para discutir a respeito de quem fala no texto literário. Ao entrar nesse assunto, toca-se em questões que dizem respeito aos que enunciam no texto literário e ao autor.

De acordo com os postulados ducrotianos, sujeito falante é aquele que desempenha o papel de produtor do enunciado, do indivíduo ou indivíduos cujo trabalho físico e mental permitiu produzir esse enunciado; e locutor corresponde à instância que assume a responsabilidade pelo ato de linguagem. A partir dessas constatações surgem reflexões a respeito da noção de autor, pois produtor e responsável, no discurso literário, nem sempre convergem. A esse respeito Maingueneau (1996, p.87) afirma que "'o autor' é ora a pessoa que usou a pena, que escreveu a obra, ora a personagem do autor nessa obra [...] quer permaneça escondida, quer se manifeste". Por isso, sugere que o termo autor seja relacionado à instância que o texto coloca como responsável e escritor ao equivalente ao sujeito falante.

O processo polifônico também está diretamente associado às personagens e, por conseguinte, à dispersão do autor. Para Maingueneau (1996) as personagens apresentam-se como responsáveis por sua enunciação e são, portanto, locutores. As múltiplas vozes presentes no texto são apreendidas pela presença do discurso citado: manifestações do discurso direto, discurso indireto livre, de modulações do discurso indireto para o direto, da presença da ironia e mesmo pelo *ethos* construído no texto.

Tais considerações aparecerão palidamente no livro *Pragmática para o discurso literário,* pois o objetivo deste livro não recai primordialmente na superfície linguística, mas no fato literário como ato enunciativo. Isso acontece porque, como o próprio título diz, desta vez Maingueneau se utiliza das contribuições teóricas no campo de estudo da Pragmática para descrever o funcionamento do discurso literário.

No livro *Elementos de linguística para o texto literário*, a problemática da literatura foi observada principalmente sob o viés da teoria da enunciação. Mas, como o próprio Maingueneau (1996b) observa, a obra primeira poderia muito bem figurar sob a rubrica de "pragmática", pois a problemática da enunciação é objeto desse campo de estudos. No entanto, os autores que serviram de base

nesse livro, Bally, Benveniste, Jakobson, Culioli, participam da tradição linguística europeia e seus trabalhos procuram resolver dificuldades levantadas pela análise de fatos de língua. Por isso, a atenção foi voltada em detalhes estilísticos articulados pela questão das referências enunciativas na superfície linguística do texto.

Em compensação, em *Pragmática para o discurso literário* o referencial teórico de base foram autores filiados à tradição da filosofia e da lógica anglo-saxônica, os quais se abrem para o campo da sociologia e da psicologia. O que lhes interessa em maior profundidade é a natureza e a função da linguagem. Portanto, o foco não está mais nos fatos de língua, mas nos fatos de linguagem, de onde se manifesta a enunciação. A partir dessa perspectiva, ocorre um deslocamento do texto em direção ao discurso.

Para que isso de fato aconteça, o foco recai primeiramente sobre a teoria dos atos de fala de Austin. Desse modo, o ato enunciativo literário é comparado a um ato de fala, cuja natureza ilocutória revela enunciados ao mesmo tempo constativos, ou seja, que descrevem um estado de coisa independente do ato enunciativo, e performativos. Tal postulado não dissocia o enunciado da enunciação, pelo contrário vincula-os de modo intrínseco.

A partir desse raciocínio, o fenômeno literário é considerado uma enunciação performativa em que o mais importante não é seu valor proposicional ou conteudístico, mas seu valor ilocutório. Desse modo, o que importa é a eficácia comunicativa da literatura, ou seja, se o ato enunciativo literário foi bem sucedido ou não em relação a seus interlocutores.

Assim, num nível superior aos atos de linguagem, que tratam de enunciados isolados, a pragmática textual lida com sequências maiores de atos de linguagem que permitem estabelecer um valor ilocutório global: o dos macroatos de linguagem. Quando se fala de literatura, não se está lidando com enunciados soltos, mas com unidades textuais. Aqui se adentra no território dos gêneros do discurso.

Entendidos como macroatos de linguagem, todo enunciado literário deverá ser visto a partir de seu valor ilocutório, o que pressupõe a existência de normas de interação partilhadas pelos interlocutores. A partir dessa hipótese, a linguagem passa a ser considerada como o discurso em sua totalidade e a

literatura como um discurso específico, parte desse todo em negociação contínua com ele.

O discurso literário possui uma especificidade essencial também destacada em *Elementos de Linguística*: uma distância entre o escritor e o destinatário. Porém, em *Pragmática para o discurso literário* há uma diferença. Maingueneau (1996b) considera essa distância tendo como referência os gêneros de discurso literários escritos.

A literatura como discurso pertence uma ampla rede intertextual e é, por isso, de natureza dialógica. Por isso, o locutor não é exatamente o responsável direto pelo ato literário, a própria noção de enunciador é problemática, pois é preciso dissociar o indivíduo que escreve (o escritor) das representações do autor que a instituição literária permite definir. Essas questões tocam diretamente na problemática da autoria e procuram mostrar que as normas enunciativas do discurso literário possuem um estatuto distinto em que escritor, autor e enunciador, embora ligados por tênues fios de intersecção, não são a mesma coisa.

O leitor também será lembrado neste livro, mas será praticamente abandonado nos estudos subsequentes. Evidente que numa visão pragmática do discurso literário o coenunciador teria que assumir um papel de destaque. A distância estabelecida entre autor e leitor farão com que este último interaja diretamente com a obra e resolva os problemas de ambiguidade mobilizando conhecimentos linguísticos, textuais e discursivos. Nesse sentido, a descontextualização é o correlato da ambiguidade fundamental da obra literária. Contudo, neste hiato constitutivo há um sujeito-autor e um sujeito-leitor posicionados no campo discurso literário e que partilham das mesmas convenções de gênero.

Além dessas questões, Maingueneau (1996b) discorre sobre a relação sempre instável entre as leis específicas do discurso literário e as leis do discurso. Para isso, recorre às máximas conversacionais, as quais dizem respeito às regras que governam tacitamente os intercâmbios discursivos. Ocorre que o discurso literário, embora siga tais regras, subverte-as constantemente.

Maingueneau (1996b) ressalta o importante papel dos gêneros de discurso no discurso literário, pois escritores e leitores tendem a seguir as

convenções genéricas. Contudo é parte do discurso literário transgredir normas discursivas e genéricas. Qualquer transgressão genérica ou de discurso, por exemplo, a obscuridade, pode causar estranheza ao leitor, por isso, em certos casos, o autor negocia com ele qualquer "infração" cometida. Em apresentações de obras, prefácios, advertências, preâmbulos, o autor costuma justificar-se para preservar sua face.

O discurso literário, de fato, é um constante movimento de autolegitimação. Na verdade, ele comporta vários discursos regidos por uma lei geral, que definem normas específicas para a realidade discursiva de cada um. A esse respeito Maingueneau (1996b) diz o seguinte: "Se os múltiplos discursos literários definem eles próprios as condições de sua legitimidade, a 'transgressão' da lei da clareza assumirá portanto tantos valores quantos forem os universos literários a lhe proporcionar um estatuto".

A reflexibilidade enunciativa presente no texto literário é retomada neste livro, porém desta vez não se trata de buscar traços da enunciação por meio de marcas linguísticas. A enunciação literária, assim como qualquer ato de linguagem que ao mesmo tempo constitui um ato performativo e um estado de mundo, imprime na obra marcas desse modo específico de enunciar e, além disso, marca posições enunciativas. O discurso literário é uma força de subjetivação que determina trajetórias e regimes de autoria e instaura o mundo da obra. Nesse sentido, o "exterior" e o interior da obra estão intrinsecamente ligados.

O lugar da obra literária nesse sentido não deixa de ser instável, pois o mundo "real" que obra pretende representar só é acessível por meio do mundo instituído por ela. A obra instaura mundos, por isso o "mundo da obra" deve ser lido em dois sentidos: como mundo representado pela obra filtrado por filiações interdiscursivas no campo discursivo literário e o mundo que ela constrói na sua própria enunciação.

Essas últimas considerações do livro parecem dar a "deixa" para o que vai ser explorado em *O contexto da obra literária*. É possível pensar que a expressão "contexto" presente no título se refira a um exterior empírico ou simplesmente situacional, mas, na verdade, não é a isso que ela irá remeter. Maingueneau (2001) assume uma posição crítica no que tange à visão tradicional de contexto da obra assumida pela historiografia literária, que

procura vincular o conteúdo da obra a uma visão de mundo ou a uma representatividade exemplar do tempo em que foi produzida. Também faz ponderações acerca da crítica estruturalista que concebe a obra como um universo fechado capaz de ser descrito independente de sua inscrição social e histórica. É radicalmente contra a cisão texto/contexto operada por essas duas perspectivas.

Algumas disciplinas no campo da sociologia e da linguística quebraram esse paradigma. A Sociocrítica e a Pragmática contribuíram para isso: a primeira por associar o texto ao lugar social em que foi produzido a segunda por entendê-lo como um ato enunciativo indissociável de sua enunciação. Maingueneau (1996b) já havia pisado no terreno da Pragmática em *Pragmática para o discurso literário*, porém, desta vez, avança alguns passos em direção à Sociocrítica. Isso porque se apropria do conceito de Campo Literário, de Bourdieu (1996).

O fenômeno literário, a partir de tais contribuições, passa a ser visto não apenas como um ato enunciativo que pode ser enunciado de qualquer lugar, mas de um lugar específico: o Campo Literário. Este campo é um espaço institucional e de subjetivação em que devem ser pensadas a pertinência das obras, dos gêneros e correntes estéticas e também traçados biográficos dos autores. Agora estamos diante de outro tipo de "contexto". Não se trata de um exterior e um interior, mas de um espaço de práticas sócio-discursivas que determina trajetórias e modos de enunciar específicos, os quais se refletem na obra literária. Esta, por sua vez, traz em sua própria enunciação, marcas dessa enunciação primeira, "vestígios" ou gestos que desvelam posições enunciativas.

Por isso, Maingueneau (2001) neste livro se interessa pela figura do escritor, não o da historiografia literária, ciente de tudo que diz e faz, mas aquele que gere uma trajetória no campo literário. Para isso, utilizara o conceito de paratopia[15], já ensaiado em *Pragmática para o texto literário*. Neste livro, o discurso literário é considerado um lugar sempre instável em permanente negociação com as leis do discurso e, por isso, deve a todo modo legitimar e

[15] Falaremos mais sobre algumas noções no tópico discurso literário e suas especificidades.

ser legitimado pela sua própria enunciação. É um pertencer a si, mas também pertencer a outro, um estar em fronteiras que se movem.

É nesse terreno que o escritor assenta seus pés. Por isso, sua trajetória é também paratópica. O escritor não enuncia num solo institucional neutro ou estável: a obra literária situa-se na fronteira entre o campo literário e a sociedade. Desse modo, o escritor é alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um “lugar” verdadeiro. A bio/grafia do escritor, ou seja, sua inscrição no campo literário e os lampejos de tal inscrição na obra são altamente influenciados por esse universo paratópico.

Cada posição estética demarca para si um conjunto de gêneros de discurso literários. Maingueneau (2001), não muito distante do que já havia dito no livro anterior, considera que os gêneros são formulados por meio de um contrato tácito. Existe certo número de normas que se supõe mutualmente partilhadas por protagonistas na cooperação literária que restringem seu horizonte de espera. As normas do gênero definem modos de composição e recepção. Além disso, é preciso considerar o veículo da obra: oral, escrito ou impresso; o modo de enunciar nem sempre consonante com a língua, e um domínio do código literário.

Tais aspectos mostram o quanto o tradicional par obra/autor converge para regimes de autoria condicionados pelo campo literário e pelo estatuto enunciativo dos gêneros. A liberdade criadora tão cultuada no discurso literário parece ser bem relativa e instável, embora sempre haja um fator de legitimação nos efeitos de novidade.

Outra novidade em relação ao livro anterior é noção de cenário de enunciação, conceito que se desdobra em dois: cenografia e *ethos*. Enquanto o contexto da obra é entendido como campo onde o escritor se posiciona e também como veículo, a cenografia é o contexto do enunciado, ou seja, e cena instaurada pela obra. Nesse caso, o gênero de discurso literário é fundamental, pois, no campo literário, são eles que definem cenografias próprias: esperasse que a voz de um poema lírico e de um conto, por exemplo, sejam o do eu lírico e do narrador que desempenharão funções enunciativas distintas em cada gênero. Desse modo, para Maingueneau (2001), a cenografia e a situação de enunciação da obra e é a partir desse lugar que o leitor tem seu primeiro

contato. É evidente que a cenografia remete ao gênero de discurso e as expectativas do público em relação a ele, e ainda remete ao campo literário.

E na e pela cenografia que se manifestam os enunciadores e o *ethos* discursivo. A partir da descrição das cenografias, podemos apreender o *ethos* mostrado no discurso, ou seja, a imagem que o enunciador faz de si quando se apresenta nas cenas de fala.

Além disso, o enunciado literário apresenta o que Maingueneau (2001) chama de embreagem paratópica. Já que o espaço em que o escritor se situa é instável e se constitui num constante negociar entre as determinações do campo literário e da sociedade, é possível encontrar na obra elementos que revelam traços deste pertencimento instável. Somasse a este fato, um dado constitutivo da enunciação literária: a necessidade para a obra de inscrever em suas próprias ficções seu próprio dispositivo enunciativo. Trata-se aqui não mais de uma embreagem enunciativa localizável no texto unicamente por meio marcadores linguísticos, como se fez em *Elementos de linguística para o texto literário*, mas de rastros enunciativos/discursivos que revelam regimes autorais específicos de correntes estéticas e/ou FDs que compõe o campo discursivo literário. É a busca de vestígios no enunciado da própria enunciação literária, que vislumbra as escolhas de um sujeito de discurso posicionado em certa zona do campo discursivo literário.

A maioria das questões tratadas em *O contexto da obra literária* é retomada em *O discurso literário*, mas algumas delas são ampliadas. A começar pela noção de discurso literário, relacionada a um campo independente que começa a vigorar a partir do século XIX. Contudo, Maingueneau (2012) declara que é possível designar uma unidade que também não é estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. Com base nessa hipótese, considera que seria talvez pertinente traçar uma diferenciação entre "o discurso literário, reservado ao regime da literatura moderna, e a *discursividade* literária, que acolhe as mais diversas configurações, admitindo assim uma irredutível dispersão de discursos literários" (MAINGUENEAU, 2012, p. 10). Desse modo, amplia a noção de discurso literário ao levar em consideração seu funcionamento em diferentes condições sócio-históricas de produção.

O fato literário é visto como um fenômeno discursivo específico capaz de ter suas leis descritas por categorias advindas da AD. Nesse caso, embora seja visível as contribuições da linguística no que concerne à teoria da enunciação e da pragmática, confere-se uma autonomia maior aos princípios e noções conceituais oriundas dos estudos do discurso. Numa concepção discursiva, o fenômeno literário deve ser entendido como um conjunto de enunciados produzidos e “consumidos” em determinada condições sócio-históricas por sujeitos posicionados no campo discursivo literário.

Algumas noções ampliam conceitos já trabalhados ou apenas tangenciados no livro anterior, a saber: discurso literário como discurso constituinte e o conceito de cena de enunciação. Tais categorias contribuem para uma descrição mais precisa das especificidades do discurso literário.

Desde *Pragmática para o discurso literário*, Maingueneau (1996b) chama a atenção para natureza paratópica do discurso literário por se tratar de um lugar sempre móvel, de pertencimento paradoxal no limite de sua enunciação e de outros discursos. Por isso, a necessidade de uma constante autolegitimação. Este é um traço dos discursos constituintes considerados discursos fundadores, pertencentes a uma tradição, amparados por mecanismos de autolegitimação constantes e ancorados em conceitos absolutos, tais como a Verdade, Deus e o Belo.

Ao afirmar que o campo literário define trajetórias, bio/grafias que se refletem na própria obra, Maingueneau (2001) confere ao discurso literário um poder de subjetivação. Conceitos como o de escritor, autor e enunciador são insuficientes como categoria de explicação das vozes que permeiam o texto. A construção/reconstrução de uma cena de enunciação é um processo complexo, onde se entrelaçam a legitimação do dispositivo institucional, no caso o discurso literário com seus códigos linguísticos e extralinguísticos específicos, e as normas de relação interlocutiva.

Assim, devem-se distinguir não apenas duas instâncias, uma pertencente ao campo literário: o escritor; e outra pertencente ao texto: o enunciador, mas três, a saber, a pessoa, o escritor e o inscritor.

> A 'pessoa' refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. O 'escritor' designa o autor que define uma

> trajetória na instituição literária. Quanto ao nelogismo 'inscritor, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (cenografia) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista (MAINGUENEAU, 2012, p. 136).

Cada instância ocupa um lugar no enunciado e na enunciação do texto. Entretanto, esses lugares não definem uma topia fixa, mas sempre uma correlação que reflete os movimentos linguísticos e extralinguísticos do texto. Por isso, a autoralidade deve ser considerada a partir das regras de autoria de cada posição estética componente do campo discursivo literário e das normas de composição dos gêneros de discurso.

Por fim, a noção de cena de enunciação situa a cenografia numa situação de enunciação apenas tangenciada em *O contexto da obra literária*. À cena instaurada no texto literário estão articulados uma cena genérica, que se refere às normas enunciativas e às convenções dos gêneros de discurso literários; e à cena englobante, que diz respeito ao tipo de discurso, no caso o discurso literário. Esta tripla articulação entre cenografia, cena genérica e cena englobante revela a dinâmica do funcionamento do discurso literário, além de possibilitar a demarcação de posições enunciativas.

A trajetória operada por Maingueneau em seus estudos abre caminho para a apreensão do fenômeno literário em sua totalidade. Não se trata mais de isolar o texto de sua enunciação e buscar os sentidos apenas na superfície linguística, nem de buscar explicações para o fenômeno literário apenas pelo seu exterior: por meio de considerações históricas e sociológicas. A intenção é descrever o fato literário como ato enunciativo e, a partir de então, entender suas especificidades como discurso, em que se considera o texto literário intrinsecamente ligado à sua enunciação.

3.2 Literatura e discurso literário

Na trajetória dos estudos de Maingueneau sobre o discurso literário, podemos abservar que seu objetivo desde o início foi apreender o fenômeno literário como um ato enunciativo e, a partir daí, descrever seu funcionamento. Nessa perspectiva, não se pode desvincular a obra de sua situação de enunciação e nem privilegiar o “contexto” em detrimento do texto. Ambos, texto

literário e situação de enunciação, estão intimamente vinculados. São parte de um processo enunciativo social e histórico de onde emergem cenografias, gêneros de discurso, sujeitos enunciadores, sujeitos-autores, sujeitos-leitores, escritores e sua trajetória no campo literário.

Como afirma Maingueneau (2001; 2012), os estudos literários historicamente se deslocam num movimento pendular que hora privilegiam o contexto sócio-histórico, ou psicológico, no caso das explicações pautadas no autor, ora privilegiam apenas o contexto textual.

Desse modo, num polo, temos a filologia que busca encontrar relações entre o texto literário e o contexto em que foi escrito ou provar que, de alguma forma, o espírito do autor exprime o sentimento de uma época, e a crítica romântica que vincula a obra ao gênio criativo do escritor e se interessa primordialmente por explicações sócio-históricas e psicológicas. E, no outro, temos a Crítica Estruturalista que busca apreender o texto em sua imanência, ou seja, em sua organização linguística.

Num plano mais geral, o que se tem é, de um lado, uma literatura entendida como tradição, ou seja, uma instituição histórica e social composta por uma plêiade de grandes autores e obras monumentais constituindo um cânone universal e nacional; de outro, uma literatura concebida como um sistema capaz de ser descrito por meio das obras literárias, esse sistema compõe uma grande rede intertextual que autonomiza a literatura em seu código e apaga ao mesmo tempo o autor e as questões sócio-históricas.

O termo literatura tal qual conhecemos hoje surge apenas no século XIX, mas desde Aristóteles (1979) há a preocupação em se definir esse modo muito peculiar de prática de escrita. Uma pergunta elementar que se desdobra em outra sempre esteve subjacente nos estudos da atividade literária: afinal o que é literatura ou o que torna o texto, um texto literário? Tratam-se de questões espinhosas e não consensuais entre os que se debruçam nesse campo de estudos. Tais definições, ao longo do tempo, tiveram como critério três dicotomias fundamentais: extensão/ compreensão, função/forma, forma do conteúdo/forma da expressão. Compagnon (1999), tomando como base essas perspectivas de explicação, descreve-as e aponta suas principais fragilidades.

No que se refere à extensão/compreensão, num sentido mais geral, a literatura era associada a toda produção escrita. Essa acepção é correlata do

que se entende por belas-letras, as quais correspondiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir. Nesse vasto campo, a produção escrita se estendia à história, à filosofia, à ciência e à eloquência. Mas assim entendida a literatura perde sua especificidade, por conta da dificuldade em situá-la num campo discursivo particular.

Apenas a partir do século XIX é que se tem interesse em especificar a literatura, que passou a ser associada aos gêneros literários. Desde então, o romance, o teatro e a poesia, advindos da tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, tornaram-se elementos definidores do fenômeno literário. Essas definições são originárias do movimento romântico, que também relacionava literatura ao bom gosto, ao gênio criativo, e a nação e sua história. Mas o principal atributo do valor literário era identificar as obras aos grandes escritores.

Todavia, essa restrição operada pela escola romântica apresenta certas deficiências. Isso porque, ao aplicar um critério valorativo a apenas três gêneros e aos grandes escritores, exclui os demais gêneros e escritores que passam a ser considerados menores. Por isso, a literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta e não a literatura popular e, se projetarmos para os dias de hoje, e não a literatura de mercado. O próprio cânone literário é enrijecido, como um tecido dificilmente penetrável. Segundo Compagnon (1999), qualquer inclusão de uma obra ou autor na tradição literária obedece a critérios que não são em si literários ou teóricos, mas éticos, sociais e ideológicos. Nesse sentido, é preciso considerar que o discurso literário, embora estabeleça suas próprias normas enunciativas de produção e recepção, é atravessado por outros discursos no campo ético-político que, em certos momentos, influenciam na formação do *arquivum* literário.

À restrição da literatura seguindo-se tais critérios, soma-se a necessidade de diferenciá-la por meio de sua função individual ou social. Tais preocupações existem desde antiguidade e se materializam em conceitos aristotélicos, como o de *katarsis* ou *prodesse aut delectare* ou no *dulte et utile* horaciano. Todos eles com o poder de ativar efeitos psicológicos no auditório, tendo, como uma função última, instruir. Conforme afirma Compagnon (1999, p.35), “tal conhecimento tem por objeto o que é geral, provável ou verossímil, a

dóxa, as sentenças e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano e a vida social".

Todavia, nas condições sócio-históricas de produção em que se estabeleceu a literatura romântica, em que a lógica burguesa passa dar ênfase aos valores individuais, o conhecimento literário passa a ser vinculado ao privado e ao singular. O romance moderno é uma via de subjetivação e aprendizagem do indivíduo burguês. Desde a revolução de Gutemberg, trata-se agora do leitor individual e não mais de um auditório coletivo como na antiguidade.

A crítica marxista denuncia essa forma de conhecimento, como sendo a transmissão de uma visão de mundo de uma classe particular. E, assim, passa a vincular literatura a ideologia. Portanto, a mensagem literária passa a ser vista como um conteúdo enviesado e negativo. De acordo com Maingueneau (2001), a abordagem marxista denominada clássica considera a literatura como um produto da superestrutura. Por isso, as obras devem ser lidas como um reflexo ideológico de onde emana a luta de classes. Desse modo, as obras mais rematadas são as que melhor cumprem a função de mostrar o real do mundo, de revelar o que está por trás do véu das ideologias.

A partir da metade do século XIX, a literatura passa exercer um papel de subversão em relação à ordem dominante. Nomes como Baudelaire, Rimbaud ou Lautréament são expressões emblemáticas dos chamados artistas malditos. Eles, de certa forma, ao não aceitarem o senso comum, assumiram também a imagem do visionário. Com esses autores, a literatura assume a função de desvendar as contradições existentes nas relações sociais. Pensada assim, a prática discursiva literária, conforme Compagnon (1999, p. 37), assume "uma perspicácia política e social que faltaria a todas as outras práticas".

Contudo, a tentativa de especificar a literatura segundo sua função apresenta-se variável conforme as condições sócio-históricas de produção. Isso faz com que Compagnon (1999, p. 37) identifique mais uma fragilidade nesse tipo de conceituação, resumida na seguinte aporia: "a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo". Portanto, a literatura ora pode estar de acordo, ora pode romper; ora pode acompanhar o fluxo, mas também pode antecipar tendências. Volta-se novamente a um movimento

pendular, marcado por movimentos de filiações e conflitos estabelecidos no campo histórico, social e literário.

A literatura também sempre esteve associada ao par forma/conteúdo. Compagnon (1999), ao discorrer sobre esse assunto, retoma novamente os trabalhos fundadores de Aristóteles. Observa que na *Arte Poética* o que diferencia a prática de escrita que hoje entendemos como literatura é o fato de toda manifestação literária se construir a partir da *mimesis*, ou seja, da imitação ou representação de ações humanas pela linguagem. A *mimesis* se desdobra em fábula (*muthos*), melhor dizendo, em história ficcional. Portanto, o par *mimesis*/*muthos* enquadra a literatura no campo da ficção, daquilo que é verossímil, que assume aparência da verdade.

Compagnon (1999) observa que Genette (1997) retoma as ideias aristotélicas e fala de uma poética essencialista ou constitutiva em sua versão temática. Assim, a constituição da ficção narrativa ou dramática é o elemento que transforma a literatura em arte e que a diferencia do emprego corrente da linguagem. Todavia, o autor de *O Demônio da Teoria* adverte que tanto na conceituação aristotélica como na genettiana não há uma explicação que, de fato, esteja apoiada em elementos temáticos, ou seja, que defina literatura pelo seu conteúdo, mas sim pelo seu estatuto ontológico ou pragmático: “a ficção enquanto forma do conteúdo, isto é, enquanto conceito ou modelo” (COMPAGNON, 1999. p, 38). É por sua natureza mimética e ficcional que o texto literário se diferencia dos demais e é também como ficção que se tem uma opinião convergente quando se entende literatura num sentido mais amplo.

A partir da metade século XVIII, a definição de literatura por meio da *mimesis* é contestada pela escola romântica, que passa a considerar literatura como tendo um fim em si mesma. A arte e a literatura, conforme a noção de belo ideal, não fazem mais referência a um princípio de imitação exterior, senão ao seu próprio código de composição.

Tal ideia, de acordo com Compagnon (1999, p.40), traz em si o gérmen de uma concepção formalista da literatura quando separa a linguagem literária da cotidiana, a fim de distinguir uma e outra pelo estatuto enunciativo e pela forma de composição. Desse modo, operam-se distinções, como as seguintes: “o uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz

compreender, enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade"; a linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa"; "A linguagem cotidiana é mais espontânea, a linguagem literária é mais sistemática". Tais asserções convergem para a premissa central da definição formalista de literatura: a literatura explora sem nenhum fim prático o material linguístico.

É, de fato, uma tentativa de apreender o que Compagnon (1999) chama de forma da expressão, e também de demarcar uma natureza distintiva do texto literário: a *literariedade*. Os formalistas russos se detiveram radicalmente sob essa noção, considerando, a partir dela, que a ciência literária não era a literatura, mas a literariedade. Era uma forma de afastar de seu arcabouço teórico o historicismo e o psicologismo herdados dos românticos por meio da especificidade de seu objeto de estudo.

Contudo, a noção de *literariedade* se articula em outra: a de *estranhamento*. De acordo com esse último conceito, o texto literário é capaz de renovar a sensibilidade linguística dos leitores por meio de procedimentos que desarranjam as formas habituais de percepção. Entretanto, o impacto do estranhamento inicial, depois de repetido outras vezes, pode virar lugar comum. Por isso, Compagnon (1999, p. 41) considera que "o formalismo desemboca numa história da literariedade como renovação do estranhamento por meio da redistribuição dos procedimentos literários". De qualquer modo, o formalismo ganha fôlego ao incorporar em seus postulados teóricos noções advindas da Linguística e do estruturalismo. A literatura é então fundamentada em invariantes formais passíveis de análise, a saber: os gêneros, os tipos, as figuras.

Mesmo o aparato teórico da Linguística não foi capaz de resolver o problema da literariedade, pois esbarrou na dificuldade de distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem. Compagnon (1999) aponta a tentativa operada por Jakobson ao associar a noção de literariedade a uma das funções da linguagem: a função poética. Contudo, ao se fazer isso, ou se desconsidera as outras funções ou se reduz a funcionalidade da função poética ao texto literário.

Tentou-se também elaborar definições mais gerais, as quais consideravam o texto literário como possuindo uma organização linguística

diferente dos demais por ser mais densa e mais complexa. Nesse sentido, as formas literárias não são totalmente diferentes de outras formas linguísticas, mas o que as diferencia é a maneira como opera sua organização. Todavia, Compagnon (1999) adverte que os traços considerados mais literários se manifestam também na linguagem não literária e nos dá o exemplo da publicidade. O que dizer nesse caso? É uma questão difícil de responder segundo tal critério. Isso porque a noção de literariedade ou de função poética recobre apenas uma parte da literatura.

É a partir de tais constatações que Compagnon (1999) conclui que as formulações teóricas nos estudos literários fundam-se num juízo de valor e, portanto, numa preferência extra literária. Os formalistas, por exemplo, escolhiam a dedo os textos aos quais melhor se adequava a noção de literariedade.

Diante disso, esse estudioso da literatura faz referência a uma resolução genettiana para o problema que, embora provisória, parece se apresentar como a mais perene: nesse espectro de definições do fenômeno literário é preciso atribuir a cada um sua parcela de verdade, é preciso vislumbrar o lugar de cada um no campo literário. Portanto, para Compagnon (1999) não há essência em literatura, ela é uma realidade variável no tempo e no espaço. Fato que o faz retomar uma afirmação barthesiana: literatura é literatura, ou seja, aquilo que autoridades, professores, editores, críticos, escritores, estudiosos, com sua voz legitimadora dizem que é.

A relação da Literatura a um Campo, em que se articula um sistema de produção, recepção e circulação das obras literárias e que torna possível uma ampla rede de discursos relacionados ao fenômeno literário é o que torna possível a emergência do que Bourdieu (1996) compreende por Campo Literário. Essa concepção de literatura está no cerne da tese antiesencialista de literatura defendida por Compagnon (1999).

Maingueneau (2001) também se apropria da noção de campo literário para efetuar um deslocamento do texto para o discurso, ou do estudo tradicional da literatura para o estudo do discurso literário. A partir de tal perspectiva não é possível dissociar o texto de suas condições sócio-históricas de produção. Dessa perspectiva, não faz sentido vislumbrar uma característica

transcendental para a literatura, ou seja, uma característica que desconsidere seu lugar de existência em determinada dimensão histórica, social e cultural.

Maingueneau (2012) destaca algumas correntes de estudos literários que contribuíram para a emergência da concepção discursiva do fenômeno literário. Entre elas estão a teoria da recepção que tem como ponto-chave de seus estudos a noção de horizonte de expectativa, pela qual se busca apreender a variação de leituras que uma obra pode ter ao longo do tempo. Tal concepção considera que o leitor lê o texto literário sempre a partir de um repertório cultural marcadamente social e histórico. Desse modo, o conceito de obra fechada e estável dá lugar a um espaço aberto por onde os sentidos variam temporalmente.

Conforme a obra literária se liberta de seu fechamento, mais ela se aproxima de uma concepção discursiva. Conceitos como o de intertextualidade e o de dialogismo contribuem para isso. Segundo Maingueneau (2012, p.36), tais noções acabam por postular a primazia do interdiscurso sobre o discurso e, com isso, “desestabilizam as representações usuais da ‘interioridade’ das obras”.

Na França, a perspectiva sóciocrítica desempenha papel importante nessa guinada para o discurso. Isso porque considera que a obra é um produto social e traz em si as marcas da sociedade de onde emergiu. Salvo as devidas proporções a sociocrítica, de acordo com Maingueneau (2012), só podia convergir para a AD. Todavia, enquanto a primeira tem como premissa central o desvelamento ideológico por trás do texto literário, a AD vai mais além: “[ela] traz para o primeiro plano os dispositivos comunicacionais e enunciativos, seja em termos de gênero do discurso ou de cenas de enunciação” (MAINGUENEAU, 2012, p. 37).

Isso quer dizer que o fenômeno literário sob a perspectiva teórica da AD é visto como ato comunicativo. Daí a impossibilidade de dissociar a obra de sua enunciação. Nesse sentido, a AD vai além da tradicional oposição operada pelos estudos literários que põe de um lado a história literária e de outro a análise da obra. Portanto, a noção de discurso literário nos leva a considerar a imbricação do texto ao lugar social que o tornou possível. Pensado como um ato comunicativo, o discurso literário determina papeis enunciativos e modos de enunciar próprios, além de um conjunto de práticas discursivas, pelas quais

emergem um complexo sistema de produção, recepção e circulação de discursos. Qualquer forma de autonomização ou ênfase, seja na obra, seja no autor, seja no leitor, seja nas condições sócio-históricas de produção, será apenas a visão parcial de um fenômeno muito mais complexo.

3.3 Discurso literário como discurso constituinte

A proposta de Maingueneau (2000; 2008b; 2012) com a noção de discurso constituinte é, principalmente, criar uma unidade consistente que possa enquadrar discursos, como o religioso, o filosófico, o literário e o científico. Por isso, é preciso encontrar especificidades comuns a todos eles e, além disso, diferenciá-los de outros discursos.

Esses discursos não se enquadram em sua totalidade nas tipologias tradicionais dos estudos discursivos. De acordo com Maingueneau (2000), os discursos constituintes fazem uso ao mesmo tempo de propriedades funcionais e situacionais e enunciativas. Isso porque implicam certa função: fundar e não ser fundado por outro discurso; certos recortes de situações de comunicação de uma sociedade: há lugares e gêneros ligados a tais discursos; e certo número de invariantes enunciativos que definem normas e modos de enunciar específicos.

Uma peculiaridade essencial dos discursos constituinte está no fato de não reconhecerem outra autoridade além de sua própria, de não reconhecerem nenhum discurso acima deles. Contudo, isso não significa que não haja interação entre os discursos constituintes e não constituintes. Pelo contrário, há uma relação interdiscursiva constante entre eles, porém, como afirma Maingueneau (2008b, p. 37), “faz parte da natureza dos discursos constituintes negar essa interação ou pretender submetê-la a seus próprios princípios”.

Diante dessa lógica de funcionamento, os discursos constituintes se impõem como fonte de autoridade e, como tal, transformam-se em argumentos legitimadores prontos a serem apropriados por outros discursos. Exemplo mais notório disso em nossa sociedade, é o discurso jornalístico que vez ou outra se apropria do discurso científico, filosófico ou até mesmo do literário para autorizar suas falas.

Os discursos constituintes operam uma função simbólica na sociedade, a qual Maingueneau (2008b) sugere chamar de *archeion*. Esta palavra possui em sua etimologia sentidos, como poder, fonte, arquivo e memória. Diante dessa associação, esses discursos são considerados, ao mesmo tempo, fundados por si mesmo, fonte de autoridade e memória. Por isso, jamais se equiparam ou se situam em posição inferior àquelas dos discursos institucionalizados. Maingueneau (2012, p.61) afirma que os discursos constituintes são “dotados de um estatuto singular: zonas de fala entre outras *e* falas que se pretendem superiores a todas as outras”. Isso significa que, para garantir o sucesso de tal estatuto, é preciso um processo de gerenciamento dessa superioridade discursiva em relação aos demais discursos e aos próprios discursos constituintes.

Ao longo da história, é possível notar os embates entre discursos constituintes, principalmente no que se refere à pretensão de ser o único detentor do *archeion.* Esse é o caso, por exemplo, nos primórdios da Era Moderna, da derrocada do discurso teológico em face do científico. Todavia, há também embates e filiações, seja entre os próprios discursos constituintes, seja em zonas discursivas no interior de um dado discurso constituinte. Nesse último caso, são emblemáticas as filiações e rupturas entre posições estéticas dentro do campo discursivo literário com a finalidade de legitimar a emergência de novas correntes. Essa intrincada relação interdiscursiva se dá porque cada discurso constituinte é, conforme Maingueneau (2000, p. 7),

> inseparável da gestão dessa pluralidade, dessa impossível coexistência, aparecendo assim ao mesmo tempo interior e exterior aos outros, os quais ele atravessa e pelos quais é atravessado.

Se por um lado os discursos constituintes se autolegitimam no próprio ambiente discursivo; por outro, eles também se alimentam da autoridade advinda de instâncias legitimadoras “externas”. Porém, nesse caso, não se trata de instituições, mas sim de entidades como a Verdade, Deus, o Belo e a Razão.

A noção de constituição traz em si, segundo Maingueneau (2000), três nuances semânticas, as quais se complementam e se articulam para formar a

totalidade da noção de discurso constituinte. Na possibilidade de tal desdobramento, pode-se conceber a constituição das seguintes formas: ação de se estabelecer legalmente, ou seja, a capacidade de o discurso constituinte gerir e legitimar sua própria emergência no interdiscurso; constituição como modo de organização que implica o agenciamento de elementos que constituem a própria organização discursiva, as quais permitem evidenciar a coesão/coerência das totalidades textuais; e, por fim, a constituição como conjunto de disposições legais que determinam os direitos e deveres de cada um em uma dada coletividade. Aqui estamos diante do conjunto de normas e de condutas enunciativas capazes de determinar os comportamentos de uma coletividade e de delimitar posições de fala e o que deve ou não ser dito a partir de cada FD.

Esse desdobramento semântico muito provavelmente serviu de base para que Maingueneau (2008b; 2012) elaborasse uma metodologia de apreensão do funcionamento de tais discursos a partir de duas dimensões apenas: a constituição, como processo pelo qual o discurso se instaura, constituindo sua própria emergência no interdiscurso; e os modos de organização e de coesão discursiva que possibilitam a constituição de uma totalidade textual. Para que isso ocorra, é preciso considerar que esses discursos possuem certa função, a saber: dispõe da mais forte autoridade e participam de situações de comunicação de uma sociedade. Nesse sentido, há lugares e gêneros de discurso ligados aos discursos constituintes. Como toda manifestação discursiva, eles apresentam certas regularidades enunciativas, normas de interação e estatutos de fala definidos.

Os discursos constituintes garantem aos seus enunciados uma força legitimadora capaz de conferir-lhes autoridade. Maingueneau (2000, 2008b, 2012) afirma que, nesse caso, esses enunciados, mais que textos, ou obras, devem ser considerados inscrições. Essa noção diz respeito a uma maneira de enunciar exemplar. Isso porque é associada a enunciadores-modelo, fiadores da fonte que funda o discurso constituinte: a Tradição, a Verdade, a Beleza, a Razão.

A inscrição, desse modo, é associada à possibilidade de uma reatualização de enunciados-modelo pertencentes ao *archeion* que abre caminho para uma repetição constitutiva. Essa rede interdiscursiva pressupõe

movimentos de filiação e rejeição e demarcam a identidade/unidade de FDs no campo discursivo literário. Além disso, a inscrição também supõe uma referência à dimensão midiológica dos enunciados. Isso porque não é possível desvincular o discurso de seu dispositivo de transmissão, oral ou escrito. A esse respeito Maingueneau (2000, p. 8) afirma o seguinte:

> As condições midiológica de um discurso são parte integrante de sua identidade, tanto quanto os seus "conteúdos". É fato bem conhecido que o exercício da filosofia ou da ciência não teria podido se desenvolver em uma sociedade sem escrita, ou que entre o caráter oral da epopeia, seus modos de organização textual, seus conteúdos, existe uma relação essencial.

Ao mesmo tempo em que o discurso constituinte configura-se como um campo discursivo capaz de autorregular-se instituindo suas próprias normas de funcionamento, ele também torna possível um espaço de práticas discursivas. É o que Maingueneau (2012) entende por comunidades discursivas. Tais comunidades têm sua existência em função do discurso constituinte, mas também agem no sentido de garantir a existência e a legitimação desses discursos. Elas são divididas em dois tipos intimamente relacionados: as que gerem e as que produzem o discurso. De acordo com Maingueneau (2012, p. 69), os discursos constituintes não articulam apenas uma rede de grandes autores, "mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir enunciados: por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc".

As comunidades discursivas têm relação com a noção de posicionamento, muitas vezes relacionado à doutrina, escola, teoria, partido, tendência. Embora tal aproximação tenha fundamento, Maingueneau (2000) não a aceita totalmente, pois ela diz respeito apenas às entidades produtoras dos enunciados, como se elas fossem imunes às determinações do discurso que as tornaram possíveis. Quando se fala em comunidades discursivas é preciso pensar "num movimento recíproco, a comunidade é cimentada por discursos que são, no entanto, o produto desta própria comunidade discursiva" (MAINGUENEAU, 2000, p. 8).

Nessa lógica, a noção de posicionamento ganha um sentido mais amplo, pois tanto o modo de organização sócio-discursiva das comunidades, como o modo de existência dos textos estão intimamente ligados às determinações de cada discurso constituinte, que ao mesmo tempo tem seu processo de produção e consumo gerido pelas comunidades discursivas. A esse respeito é exemplar a seguinte observação feita por Maingueneau (2012, p.69):

> O discurso literário inclui inúmeros escritores que pretendem agir fora de todo pertencimento; mas uma das características deste tipo de discurso é precisamente suscitar essa pretensão: os escritores têm por pares os eremitas que se afastaram do mundo ou os filósofos solitários. Os “solitários” podem sem dúvida afastar-se das cidades, mas não sair do espaço que seu estatuto lhes confere e com base no qual propõem seus atos simbólicos.

Considerações como essas são evidências da força que o discurso constituinte exerce sobre as comunidades discursivas a ele vinculadas e, por conseguinte, aos sujeitos do discurso posicionados neste campo discursivo. Além disso, é latente que os discursos constituintes, para garantir sua autoridade, necessitem constantemente operar um processo de autolegitimação no interior de seu próprio campo, entre discursos constituintes, entre os demais discursos e no cerne das próprias práticas sócio-discursivas. Isso lhes confere um estatuto paradoxal que o aproxima diretamente da noção de paratopia. Tal afirmação confere a essa categoria de discursos uma topia de difícil delimitação, ou um impossível lugar nas palavras de Maingueneau (2012), no interdiscurso e nas práticas sócio-discursivas que ela torna possível.

A constituição desses discursos se evidencia nas cenas de enunciação que eles possibilitam instaurar. Maingueneau (2012) afirma que, nesse caso, o direito à fala estará sempre investido, de forma performática, a alguma fonte legitimadora: a musa, Deus, a Verdade... Ademais, o gênero de discurso, como dispositivo enunciativo, dita as normas do ato enunciativo que se instaura e que são validadas pela sua inscrição no discurso constituinte e nas modalidades sociais de existência.

Assim como todo o discurso constituinte, a literatura mantém uma relação dupla com o interdiscurso. Isso se dá, segundo Maingueneau (2012),

porque as obras se alimentam de outros textos por meio de procedimentos, como citações, imitações ou investimento em um gênero e, necessariamente, tornam-se objeto de interpretação, citação e reemprego. É um movimento dialético, pelo qual as obras, ao mesmo tempo em que se apropriam de outros discursos, tornam-se potencialmente objeto de apropriação, de citação e interpretações.

Essa dinâmica revela um estatuto pragmático, que faz com que a obra seja um texto que necessariamente deva ser comentado, pois o discurso constituinte prevê tal prática como um processo de legitimação de si mesmo. Nesse caso, o interprete não é um simples leitor autossuficiente. Pelo contrário, ao se posicionar como sujeito-interprete, ele estará envolvido no processo instaurado pelo discurso constituinte que prevê que seus enunciados sejam interpretáveis e que determina modos de leitura dentro de sua lógica enunciativa.

A esse respeito, Maingueneau (2012) considera que o texto só será legitimado ao ser tomado num quadro hermenêutico. Isso quer dizer que, para isso, o texto deverá ser digno de interesse, ser considerado singular; deverá trazer em si uma mensagem transcendente e oculta que trate de questões relativas a fundamentos; que seja objeto de exegese, ou seja, de uma leitura por demais atenta feita por um leitor legitimado a fim de decifrar os sentidos mais profundos.

Um texto que deixar de ser objeto de interpretação cessará de ser enigmático e, por conseguinte, perderá seu *status* de fonte capaz de revelar mensagens importantes para a coletividade. Portanto, estará fadado ao esquecimento por perder uma característica que lhe confere pertencimento ao discurso constituinte. Inversamente, o aumento das interpretações, deve gerar cada vez mais interpretações, causando uma reação em cadeia, que garantirá a legitimidade do texto e também seu pertencimento. É um procedimento paradoxal, pois, quanto mais os sentidos ocultos são revelados, mais o grau enigmático do texto deverá ser reforçado pelo interprete.

Contudo Maingueneau (2012) afirma que esse procedimento hermenêutico vai além da procura incessante por sentidos ocultos, ele busca, de certo modo, captar a natureza desses sentidos que giram em torno do destino do homem, dos poderes da linguagem, da missão da arte. Diante disso,

o quadro hermenêutico se firma como algo pertencente à dinâmica dos discursos constituintes e, sobretudo, como instrumento legitimador desses discursos nas próprias comunidades discursivas.

> Cada intérprete legitima-se mediante cada interpretação bem-sucedida; ao fazê-lo, ele relegitima seu lugar e, ao mesmo tempo, relegitima a condição do texto comentado como membro do quadro hermenêutico, para, além disso, relegitima o próprio quadro hermenêutico (MAINGUENEAU, 2012, p.75).

O quadro hermenêutico define então modos de leitura e também determina quem está autorizado a interpretar o discurso literário. Nessa dinâmica, Maingueneau (2012) observa que o texto literário beneficia-se de uma hiperproteção, ou seja, qualquer violação às leis do discurso será entendida como um efeito de sentido a ser decifrado.

Portanto, diante desse quadro hiperprotegido, qualquer transgressão discursiva ou de convenção de gênero, funcionará como um índice interpretativo, como uma espécie de implícito que leva o leitor/intérprete a pensar que tudo não passa de um procedimento composicional inerente ao texto literário que ele deve explicitar.

Toda essa dinâmica que articula implícitos, contratos de gênero e normas de cooperação autor/leitor contribuem para legitimação do quadro hermenêutico. Maingueneau (2012) afirma haver uma historicidade nesse processo que permite vislumbrar as normas em vigor no momento da criação e aquelas em vigor em seguida. Isso quer dizer que algumas obras, em seu surgimento, não se beneficiaram dessa hiperproteção hermenêutica e são, em princípio, renegadas.

Para pensarmos em apenas um exemplo em solo brasileiro, o autor Lima Barreto não teve a maioria de seus escritos valorizados pela crítica coeva. Foi preciso que sua obra fosse legitimada por um novo paradigma estético, o Modernismo, que por sua vez se apropriou dos escritos barreteanos como arautos legitimadores do próprio movimento.

Hoje, novamente, Lima Barreto está em voga muito mais por se enquadrar numa série de discussões advindas do campo dos estudos culturais que tem como objeto de estudo os discursos multiculturais do que por ser autor modernista. Nessas condições sócio-históricas de produção, a obra desse

autor seria uma das percursoras no que diz respeito a denúncia sobre as condições de vida do homem e da mulher negra no fim do século XIX. Estabelece-se, assim, um novo quadro de leitura possível para os escritos desse autor.

3.4 Paratopia

A noção de paratopia está intimamente ligada à natureza enunciativa dos discursos constituintes. Esses discursos são paratópicos porque, devido sua posição limite e fronteiriça no interdiscurso, devem constantemente gerenciar um lugar entre os demais discursos e os lugares que o acionam como prática sócio-discursiva. Trata-se de comunidades discursivas que falam em nome de Deus, das Ciências, do Belo e da Verdade. No entanto, é paradoxal que para falar em nome de tais entidades e se dirigir ao conjunto de humanos, seja preciso pertencer a uma comunidade reduzida. Essas mesmas entidades absolutas que legitimam os discursos constituintes conferem a eles um estatuto paradoxal, pois de acordo com Maingueneau (2008b, p.39), esse "Absoluto que os autoriza é supostamente exterior ao discurso para lhe conferir sua autoridade, mas deve ser constituído por esse mesmo discurso para poder fundá-lo".

Conforme Maingueneau (2010), a paratopia pode manifestar-se em dois níveis complementares: no nível do discurso constituinte e no nível de cada produtor de texto posicionado num discurso constituinte. No primeiro caso, trata-se de um pertencimento instável no campo discursivo pela necessidade constante de legitimação da autoridade constituinte em relação aos demais discursos e de um pertencimento paradoxal no âmbito das práticas sócio-discursivas. Isso se dá devido ao vínculo legitimante dos discursos constituintes com entidades absolutas. Dizer que o discurso teológico pertence ao mundo, seria negar a origem divina que ele reivindica. Portanto, nenhuma Igreja deve legitimar-se apenas por sua função social. No caso do produtor de texto, uma vez posicionado num discurso constituinte, ele deve construir para si uma identidade impossível por meio das formas do pertencimento/não pertencimento à sociedade.

Um ponto importante a destacar é a distinção entre atopia e paratopia. Essas duas noções parecem ser próximas, mas possuem características diversas. Maingueneau (2010) afirma que os discursos atópicos são produções toleradas, clandestinas, instaladas precariamente no submundo, mas que penetram nas fendas da sociedade. Esses discursos têm certa relação com o desejo e o poder, pois exercem certo fascínio. Mesmo havendo um esforço social para ocultá-los, eles insistem em aparecer. É muito próximo do que Foucault (1996) afirma sobre a tentativa de proibição de certos discursos: por mais que haja interdição, eles nos escapam, saem sem avisar.

Os discursos, paratópicos, por sua vez, são necessariamente ligados aos discursos constituintes. Portanto, são legitimados por uma fonte de autoridade transcendente. Isso lhes garante o direito de participarem da sociedade: existem igrejas, faculdades, laboratórios. Todavia, como vimos, essa "participação" é paradoxal, pois esse estar na sociedade só é possível se se situarem para além dela, numa fronteira entre o indizível e o absoluto.

Assim como os discursos paratópicos, os discursos atópicos jogam com as fronteiras do espaço social, porém não se trata das mesmas fronteiras. Para ilustrar tal distinção, Maingueneau (2010, p.166) utiliza o exemplo do discurso pornográfico e declara o seguinte:

> enquanto os discursos paratópicos têm 'direito à cidadania' [...], a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente, a sociedade não tem obrigação de saber que ela existe, tampouco de conceder-lhe um lugar e jamais haverá de erigir uma estátua a seus atores.

Em se tratando de discurso literário, há momentos em que paratopia e o atopia se cruzam. Esse é o caso do discurso pornográfico. De certa forma, o poder de inquietação que esse discurso pode causar é de interesse do discurso literário e o seu poder de impacto se dá justamente por carrear discursos proibidos, tolerados pela sociedade somente até determinado limite. De acordo com Maingueneau (2010, p. 167), discurso literário e discurso pornográfico se comunicam por serem discurso de fronteira, mas observa que "uma é 'paratópica', a outra é 'atópica', mas ambas só existem por uma localização paradoxal".

O fato de o discurso literário ser um discurso constituinte situa-o no campo da paratopia, mas a paratopia literária também tem relação com noção de campo literário, desenvolvida por Bordieu (1996) e reelaborada por Maingueneau (2001; 2012). Por meio desse conceito, Bourdieu (1996) passa a considerar a produção literária como sendo um setor limitado da sociedade. Tal setor, a partir do século XIX, toma a forma de um campo relativamente unificado, composto por um sistema articulado de produção, recepção e circulação de discursos a partir de regras específicas.

O discurso literário torna possível um campo que gerencia suas práticas sociodiscursivas. Tanto o discurso quanto o campo literário possuem uma interdependência, pela qual se estabelece uma relação dialética que determina trajetórias e processos autorais. As obras trazem em si rastros da discursividade e o escritor, por sua vez, tem sua trajetória marcada pelas determinações do discurso e campo literários.

Embora a noção de campo literário seja crucial, Maingueneau (2012) a amplia e propõe que o fenômeno da paratopia seja entendido a partir do espaço literário. Esse conceito é constituído a partir de três planos, a saber: uma rede de aparelhos, pelos quais se articulam um sistema de produção, recepção e gerenciamento dos discursos literários; um campo discursivo, onde concorrem posicionamentos estéticos, gêneros e “idiomas” que integram a grande rede interdiscursiva literária e um arquivo que é formado por uma grande rede intertextual, por uma infinidade de gêneros, e por lendas: (narrativas) que giram em torno da literatura e do fazer literário.

A noção de espaço literário traz em si um inconveniente: o conceito althusseriano de aparelho. Por isso, Maingueneau (2012) considera que o uso do termo não é muito feliz, pois ele remete a um sistema que integra instâncias tão diversas quanto à família, os partidos ou sistemas jurídicos. O fato de Maingueneau (2012) ter optado pela noção de aparelho ao invés da noção de campo literário muito provavelmente ocorreu porque para Bourdieu (1996) a literatura toma forma de um campo autônomo apenas a partir do século XIX. Nesse caso, a categoria bourdiana por demarcar um período restrito não daria conta de constituir o espaço literário em outras condições sócio-históricas de produção.

Diante de tais observações, nesta tese optaremos pela noção de campo literário ao invés da noção de aparelho, que a nosso ver dá margem a equívocos. Além disso, consideraremos o conceito bourdiano, numa perspectiva diacrônica, como o lugar de onde se desdobram as práticas sociodiscursivas literárias marcadamente determinadas pelo discurso e pelas condições sócio-históricas de produção.

Nessa perspectiva, pertencer ao campo literário significa mover-se em terreno instável, pois isso significa estar em negociação constante com outros lugares sociais. As práticas sociodiscursivas que o discurso literário materializa ocorrem em lugares sociais de pertencimento paradoxal. São espaços cujo acesso é permitido apenas para os “escolhidos”; lugares, muitas vezes, lendários, os quais ninguém sabe exatamente onde é. Nesse sentido, de acordo com Maingueneau (2012), a literatura é parasitária por estar em associação com outros espaços, embora nunca o esteja de maneira definitiva, visto que reivindica o seu próprio espaço. No campo literário, a trajetória do escritor é totalmente marcada pelo pertencimento paratópico. Ser membro de uma comunidade discursiva gerada e gerenciadora por um discurso constituinte significa distanciar-se, de certa forma, de outros lugares sociais.

Os discursos constituintes obedecem à lógica do campo discursivo, o qual, de acordo com Maingueneau (2012), não se forma assentado numa estrutura estável, mas numa dinâmica em equilíbrio instável onde há FDs dominantes e dominadas, FDs centrais e periféricas em constante concorrência. Desse modo, cada posição estética, escolhe de maneira seletiva sua rede interdiscursiva e constrói suas próprias lendas, organizando para si um espaço de memória. Discursivamente a noção de paratopia vincula-se a lugares instáveis, sempre em movimento, prestes a se chocar com outros discursos. Como placas tectônicas, as FDs no campo discursivo literário estão sempre na iminência de novos movimentos, sempre na iminência de um choque catastrófico capaz de uma transformação inesperada.

Em termos paratópicos, Maingueneau (2012, p.92) afirma que o pertencimento ao discurso literário não é ausência de todo lugar, mas “uma negociação entre o lugar e o não lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível”. Esse impossível lugar assume formas

diferentes ao longo do tempo e, por conseguinte, define trajetórias muito diversas.

> No século XVII, a proteção dos grandes fez do parasita a figura prototípica do homem de letras. No século XVIII, o que recebeu o nome de “República das Letras” designava uma rede paratópica, parasitária dos estados reais, uma “República” que se sobrepunha a fronteiras geográficas e sociais, tal como o podia fazer na mesma época a franco-maçonaria (MAINGUENAU, 2012, p. 93).

Por tornar possível tais “lugares”, a paratopia também define trajetórias e identidades. Posicionar-se em algum ponto do discurso literário ou ser membro de alguma comunidade discursiva significa expor-se às forças paratópicas do discurso e é exatamente diante de tais forças que ocorrem as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. Se toda paratopia, revela a impossível inclusão de um lugar estável, é possível mapear os tipos de paratopia que um produtor de discurso constituinte pode explorar.

> A paratopia, conforme Maingueneau (2010, p.161), pode assumir a forma de alguém que se encontra em um lugar que não é 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.

No caso do discurso literário, ainda segundo Maingueneau (2010), há a paratopia linguística que caracteriza aquele que enuncia em uma língua considerada como não sendo, de certo modo, sua língua. É o caso das literaturas pós-coloniais africanas que utilizam a língua do colonizador como arma de resistência e de desconstrução do discurso colonial.

A paratopia, portanto, desempenha um papel fundamental no processo autoral. Isso porque o discurso literário exerce uma força de subjetivação sobre o escritor e define sua identidade a partir de uma trajetória paratópica. O escritor, conforme Maingueneau (2012), é aquele que constrói sua enunciação por meio da impossibilidade de atribuir a si o seu próprio lugar. Sua criação é radicalmente marcada por esse pertencimento paradoxal incapaz de lhe atribuir

uma topia. Desse modo, a paratopia participa das obras como motor de criação e só é possível a partir da

> figura singular do *insustentável* que torna essa criação necessária. A enunciação literária é menos a manifestação triunfante do 'eu' soberano do que a negociação desse insustentável. Presente neste mundo e dele ausente, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão seguir em frente. É para escrever que preserva sua paratopia, e é escrevendo que pode se redimir desse erro (MAINGUENEAU, 2012, p.115)

Embora o discurso literário exerça uma força de subjetivação, Maingueneau (2012) observa que, mediante a paratopia, é o criador quem organiza uma existência de modo a tornar possível o surgimento de sua obra. Portanto, apesar de o processo autoral sofrer determinações discursivas, o escritor não é totalmente passivo em relação a isso. Aos escritores, cabe construir uma trajetória singular, mas que esteja de acordo com as determinações do campo literário. Tal trajetória, como já comentamos, é marcada pela impossibilidade de se demarcar um lugar estável para si na sociedade.

A noção de escritor é historicamente variável, mas este ofício, ao mesmo tempo em que é reconhecido socialmente, está distante das profissões institucionalizadas. O escritor é aquele que frequenta lugares inacessíveis para muitos, que tem a fala legitimada não por um diploma, mas pelo seu pertencimento ao discurso literário. Por isso, situa-se num patamar acima das outras pessoas, embora se esforce, muitas vezes, em mostrar-se tão mortal quanto os outros.

De acordo com Maingueneau (2012), a paratopia só interessa para uma análise do discurso literário se for remetida às condições de produção do discurso. De fato, sendo motor da criação literária, ela reflete as condições da enunciação no enunciado, funciona como uma espécie de embreagem que possibilita a passagem da obra ao seu universo de criação. Naquilo que se pode denominar de *embreagem paratópica* "estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se instituiu o autor que constrói esse mundo" (MAINGUENEAU, 2012, p. 121).

A embreagem paratópica pode assumir formas muito variadas, mas é possível observar no discurso alguns eixos semânticos capazes de distinguir e recuperar os diversos tipos de paratopia já citados: de identidade, espacial, temporal e linguística.

Podem assumir a função de embreantes paratópicos uma variedade de elementos presentes no enunciado, a saber: personagens; figuras associadas ao processo autoral, como os boêmios no século XIX; personagens sociais com características atópicas/paratópicas, como os bobos da corte que em festas populares ocupam o lugar dos reis; as mulheres, ou aqueles considerados exóticos ou que possuem uma existência marginal e que ocupam um lugar paradoxal na sociedade e, que por isso, possuem uma identidade cindida; lugares pertencentes ao arquivo literário, tais como a ilha, o deserto, o *locus amenos* dos clássicos; modos de enunciar numa língua ou variação de língua que não pertence a quem enuncia, que não se reconhece, que sofre coerção social ou que são signos de pertencimento de discursos atópicos: linguagens chulas, certas expressões populares ou oriundas de ritos religiosos ou de magia.

A paratopia presente no plano do discurso e no plano da criação representa o movimento dialético entre enunciado e enunciação. Trata-se do processo de reflexibilidade enunciativa, pelo qual não se pode apenas conceber o escritor como aquele que simplesmente reflete sua visão de mundo na obra ou pensar a obra como algo autônomo desprendido da enunciação que a tornou possível. Desse mesmo modo, o autor que responde pela obra não é um ente invisível, inapreensível, pois sua posição enunciativa, seja numa doutrina estética, seja num determinado gênero, marca gestos de autoria, desvela trajetórias possíveis, faz emergir enunciadores e identidades.

3.5 Posicionamento: os discursos literários no campo discursivo

3.5.1. Posicionamento e campo literário

Por ser um discurso constituinte, o discurso literário se configura em um campo delimitado por vários posicionamentos. Essa última noção tem relação com a ideia de comunidade discursiva e também com o que se costuma chamar de escola ou período nos estudos literários. Quando se considera o

campo discursivo, posicionamento tem a ver com um lugar de produção discursiva específico. Isso quer dizer que o discurso literário, em sua dimensão sócio-histórica, possui vários posicionamentos, como, por exemplo, o Classicismo, o Barroco, o Neoclassicismo, o Romantismo. Cada um deles possui especificidades enunciativas que lhe dão uma identidade e que determinam o processo de produção e recepção dos discursos. São práticas discursivas com uma rede de gêneros de discurso e modos de enunciar muito específicos, constituindo para si um *arquivum* literário particular[16].

Ao tratar da trajetória do escritor no campo literário, Maingueneau (2001) evoca a metáfora da tribo. Isso porque esse termo convém melhor aos grupos de artistas do que a qualquer outro grupo social. Por tratar-se de um agrupamento local, vinculado e desvinculado das normas de interação e dos valores sociais, esses pequenos grupos criam um universo único, uma coerência própria.

Por ser uma prática social de expressão artística, a vida literária está estruturada nessas tribos que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, bando, ou academias. A existência de uma tribo não implica necessariamente a frequência assídua aos mesmos lugares. Ela pode resultar de trocas de correspondências, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes. Existe desse modo um certo número de 'tribos invisíveis', que desempenham um papel de arena literária. Isso reforça o caráter paratópico da inserção do escritor no campo literário e também a força de subjetivação efetuada por cada posicionamento.

É através do modo como gerem sua inserção no campo que os escritores indicam a posição que nele ocupam. O campo literário define trajetórias, mas o escritor, por outro lado, deve gerir uma trajetória singular. É nesse jogo duplo que o escritor deve gerir sua bio/grafia. Para Maingueneau (2001), a noção de bio/grafia, com a barra separando prefixo e radical, significa mais que uma história de vida. Ela representa uma trajetória no campo literário

[16] A noção de posicionamento é operacional quando se trata de demarcar as especificidades enunciativas de um discurso no campo discursivo. Neste capítulo, nos interessam as considerações feitas por Maingueneau (2012) acerca da relação do posicionamento com o campo literário, os gêneros de discurso e a interlíngua. Contudo, ao longo da tese, evitamos a utilização desse conceito por sua proximidade com a noção de FD, fato que poderia gerar equívocos.

que deixa marcas na obra e a criação de uma obra atravessada por uma prática social de escrita que deixa marcas no próprio escritor. Desse modo, a vida do escritor está inscrita na obra e a obra está inscrita na vida do escritor. Dimensão constitutiva de qualquer criação, a bio/grafia se manifesta em dois planos:

> da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Essa problemática delimitação entre as influências recíprocas do campo literário, a instância criadora, e a obra tornam difícil mapear fronteiras entre uma coisa e outra. Muito provavelmente, é por essa razão que Maingueneau (2010) engloba a noção de autoralidade em três dimensões constituintes: autor-ator, instância histórica e socialmente variável que gere uma trajetória no campo literário, aqui chamada genericamente de escritor; autor-responsável, aquele que responde ou tem seu nome associado à obra; e *auctor*, autor reconhecido e legitimado pelo campo literário que tem uma obra também legitimada girando em torno de si.

No caso específico do escritor, opondo-se às delimitações tradicionais dos estudos literários que tendem a separar um sujeito biográfico da instância enunciativa presente no texto, o enunciador; ou vincular a biografia do escritor ao mundo apresentado na obra, Maingueneau (2012) propõe distingui-lo não em duas instâncias, mas três, a saber: a pessoa, o escritor e o inscritor. A pessoa refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. O escritor designa aquele que define uma trajetória no campo literário e, enfim, o inscritor compreende, ao mesmo tempo, as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto, a cenografia, e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista.

Essas instâncias ocupam um lugar não evidente no enunciado e na enunciação do texto. O enunciador ao mesmo tempo concentra e dispersa

essas subjetividades (Foucault, 2013) na cenografia. Portanto, não ha uma topia fixa para tais instâncias, mas sempre uma correlação que reflete os movimentos linguísticos e extralinguísticos do texto. De acordo com Maingueneau (2012), tal subjetividade irredutivelmente dispersa vê-se atraída pela força de um *auctor,* que confere uma unidade imaginária a um criador fadado ao mesmo tempo a se distanciar e a se aproximar dessa coincidência impossível.

Ao escritor resta gerenciar sua trajetória nesse espaço de subjetivação atravessado por duas dimensões: o espaço que compreende o campo literário e o espaço que compreende a obra. Maingueneau (2012) distingue os dois espaços em duas dimensões que ele denomina dimensão de figuração e de regulação.

A primeira se manifesta principalmente em textos nos quais inscritor, escritor e pessoa se entrelaçam uns nos outros. Isso acontece em gêneros, como a autobiografia em que se vê nos elementos biográficos traços da pessoa e do escritor. Pode ocorrer também em cenografias em que se instauram um enunciador e um posicionamento estético que remete ao estilo de um poeta, de um romancista ou um contista. Em resumo, a figuração diz respeito aos gestos que revelam a encenação do criador, ou a construção da trajetória do escritor no campo.

No espaço de regulação, o escritor negocia a inserção de seu texto nas práticas sociodiscursivas literárias. Os prefácios que acompanham as obras têm como função primordial pôr as obras em conformidade com as normas de determinada posição estética no campo discursivo literário ou, em contrapartida, justificar o enquadramento da obra em normas que ainda estão em construção.

Para Maingueneau (2012, p.143) as dimensões figuração e regulação são inseparáveis, pois, no processo de criação, exercem a função de construir uma identidade criadora no campo literário e de conferir um estatuto às unidades que constituem a *Opus:*

> A primeira tem como manifestação privilegiada gêneros de texto relativamente ‘autônomos’, como diário íntimo, o relato de viagem, as lembranças de infância; a segunda vincula-se mais

> com os gêneros paratextuais, metatextuais etc., inseparáveis dos textos que eles acompanham.

A trajetória do escritor é marcada pelas normas discursivas do posicionamento estético que define o tipo de “qualificação” exigida para se alcançar o reconhecimento no campo. Porém, ocorre que, para isso, não basta apenas um bom gerenciamento do espaço de figuração e regulação. É preciso ter o que Maingueneau (2012) denomina *vocação enunciativa:* um sentir-se chamado a produzir literatura.

Acontece que o discurso literário não é como a medicina, que tem no diploma o símbolo da autoridade conquistada. Por isso, sentir- se chamado a produzir discursos literários, significa aderir a um posicionamento literário e, consequentemente, mostrar possuir os conhecimentos e os “pré-requisitos” exigidos em cada época para que a autoridade do escritor seja conquistada e reconhecida, amiúde, no campo. Por exemplo:

> quem no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar variados conhecimentos científicos e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto o poeta lírico romântico deveria ser dotado de uma forte sensibilidade, ter passado por experiências dolorosas e assim por diante (MAINGUENEAU, 2012 p.152)

Portanto, o conceito de vocação enunciativa não tem relação com nenhum psicologismo, mas sim com certa compatibilidade entre as determinações sociodiscursivas inerentes ao discurso literário e as habilidades de criação. No processo de criação literária, há determinadas práticas, definidas por Maingueneau (2012) como ritos genéticos, que influenciam no processo de elaboração, redação, pré-difusão e publicação das obras. Isso implica a execução de gestos requeridos para escrever como convém, pois cada posicionamento literário e/ou gênero de discurso designa uma ritualística de escrita específica. Tais ritos variam historicamente e marcam nas obras posições enunciativas, gestos de autoria e trajetórias.

3.5.2 Posicionamento e gênero de discurso

O discurso literário por ser um discurso constituinte mantem uma relação muito estreita com a memória. Os estudos literários sempre viram a literatura como uma tradição, ou seja, uma enorme gama de textos consagrados interligados numa rede intertextual que ultrapassa os limites da história. Contudo, Maingueneau (2012), embora pense o discurso literário a partir da metáfora borgeana da grande biblioteca universal, chama atenção para o fato de que todo posicionamento implica certo percurso no arquivo literário. Isso quer dizer que, no campo discursivo literário, cada posicionamento elege para si uma rede interdiscursiva e intertextual muito particular que deve legitimar seu conjunto de preceitos estéticos.

Diante dessa concepção, um ponto importante a salientar é que, no discurso literário, a rede intertextual não se faz primordialmente de outros textos literários. Maingueneau (2012) afirma que as obras literárias mantêm relações com enunciados que não vem da literatura. A relação com o não literário gera discussões no cerne de cada regime de produção discursiva sobre o que pode alimentar a literatura ou não. Há inclusive, em cada conjuntura, práticas discursivas não literárias que mantém relações privilegiadas com a literatura. Exemplo disso é o espaço escolar, com os livros didáticos, os cursos de literatura, as resenhas, e assim por diante.

Nessa perspectiva, os gêneros de discurso, além de exercerem a função de dispositivo de comunicação, compõem o arquivo virtual do campo discursivo literário, no sentido de que podem vir a ser grandes obras. Por isso, cada posicionamento estético possui seu grupo seleto de gêneros.

Os gêneros de discurso literários pertencem ao regime de genericidade instituído e se enquadram na categoria dos gêneros autorais. Contudo, o quesito “autoral” não significa liberdade total do escritor no processo de criação. Isso porque o criador não está imune aos ritos de produção de cada posicionamento estético e muito menos da natureza histórica dos regimes de autoria. Refutando a ideia corrente na crítica literária moderna de que toda obra deve furtar-se a genericidade, Maingueneau (2012, p. 230) afirma que o gênero "não é exterior à obra, mas, em vez disso, uma de suas condições". A partir dessa hipótese, sugere fazer distinção entre dois regimes na literatura: um em

que a restrição genérica é plenamente assumida: posicionamentos ligados ao classicismo, barroco e neoclassicismo; e outro nos quais é negada: os posicionamentos que desenvolveram a partir do romantismo. No entanto, mesmo neste último caso, os gêneros de discurso literários ainda exercem certas coerções no processo de criação e desencadeiam determinadas expectativas nos coenunciadores.

Para Maingueneau (2012), qualquer abordagem da literatura entendida como prática sociodiscursiva não deve desconsiderar as condições de produção e muito menos os suportes e meios de veiculação das obras. Estes últimos não são procedimentos contingentes aos gêneros. Na verdade, eles intervêm na própria produção dos sentidos. O discurso literário constituiu-se historicamente por uma tradição oral, seguida de uma tradição escrita. Esta última passou por um processo que engloba a cultura manuscrita, a impressa e a informática.

Na tradição oral, a produção é coletiva, visto que a memória humana é seu principal arquivo. Segundo Maingueneau (2012, p. 218), "num universo dominado pela oralidade, o autor reatualiza, em função de circunstâncias particulares, algo que ouviu outros recitarem". Fato que autoriza a intervenção no texto de acordo com a situação de sua apresentação. Na cultura oral, por conseguinte, a recepção é o público imediato que ouve e vê quem apresenta. Portanto, a leitura exige atenção aos signos sonoros e ao gestual.

Por sua vez, na tradição escrita, os textos são autônomos e possuem mecanismos para que os leitores construam os significados apenas pelos sentidos que as palavras podem evocar. Se a memória e os artistas eram os arquivos e os veículos da literatura oral, na literatura escrita o livro assume esse papel. O público se divide entre aqueles que sabem e os que não sabem ler. Surgem outras comunidades, ligadas a outras instituições: os que arquivam, os que copiam, os que fazem circular. Entretanto, há duas etapas nesse processo: a escrita e a impressa. A primeira está vinculada tradição manuscrita e mantém contatos estreitos com a tradição oral. É comum que de um texto para outro haja variações causadas por erros de copistas ou intervenções propositais. Já a segunda, é caracterizada principalmente pela "fixidez do texto inteiramente calibrado e uniforme" (MAINGUENEAU, 2012 p. 221).

A imprensa contribuiu para a consolidação da cultura escrita e desenvolveu uma série de efeitos gráficos no texto, norteando novas práticas de leitura. Na atualidade, as novas tecnologias multimídia com uma variedade de novos suportes fazem refletir sobre as transformações sofridas na literatura causadas pela escrita e a imprensa; e também fazem pensar sobre suas restrições. No que se refere a isso, Maingueneau (2012, p. 226) faz a seguinte declaração: "se a escrita ou a imprensa modificaram o que se entende por ‘literatura’, é de se esperar que o mesmo aconteça com a informática, ainda que seja cedo demais para avaliar de fato seus efeitos".

Tais considerações são esclarecedoras quando pensamos no discurso literário como um *arquivo* composto de obras consagradas e gêneros de discurso. Nesse sentido, somente a noção de suporte não dá conta do modo de existência de certas expressões literárias. Na Idade Média, é preciso considerar o *midium* oral como uma parte constituinte dos sentidos, o que interfere imediatamente no estatuto enunciativo que define papeis de enunciador e coenunciador. Já no discurso literário barroco é preciso considerar a coexistência da cultura oral, da manuscrita, e da impressa, todas se influenciando mutualmente. Nesse sentido, são modos de produção e recepção bem diferentes que se processam em gêneros de discurso orais e escritos e se materializam em *midiuns* orais ou em suportes como o *códex* ou livro impresso.

Desse modo, cada posicionamento, devido às condições de produção do discurso e as escolhas que demarcam sua identidade estética no *arquivum* literário, terá um número delimitado de gêneros. Para Maingueneau (2012, p. 168),

> um posicionamento não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, mas se define essencialmente com relação a certos outros que privilegia, aqueles de que lhe é essencial distinguir-se a fim de esclarecer sua própria identidade.

A escolha de um gênero ou sua recusa, portanto, revela movimentos determinados por uma dada posição estética. Seguir à risca ou desobedecer as convenções de gênero não são atitudes autossuficientes, mas o reflexo de um posicionamento. A escolha de um gênero, por sua vez, não significa dominar

um roteiro composicional fixo, mas seguir o modo de composição legitimado por determinada escola ou corrente estética, sem deixar de imprimir, no processo autoral, o traço singular, o efeito de novidade.

No século XVII, o discurso literário possuía um regime de autoria em que se prescrevia a imitação dos antigos, pois se acreditava que era na imensa rede intertextual da antiguidade que se podia encontrar os melhores modelos, ou seja, os gêneros mais acabados. Porém, como bem observa Maingueneau (2012, p. 170), o que define o classicismo desse período é um “jogo duplo de uma submissão transgressiva aos gêneros antigos”.

3.5.3 Posicionamento e interlíngua

A ideia de interlíngua, remonta à hipótese formulada pelos formalistas da existência de uma língua literária. Contudo, nessa perspectiva, o foco recai, principalmente, em aspectos funcionais e linguísticos. Por isso, passou-se a associar a noção de literariedade a uma das funções da linguagem: a função poética. Além disso, tentou-se também elaborar definições mais gerais, as quais consideravam o texto literário como possuindo uma organização linguística diferente dos demais por ser mais densa e mais complexa. Nesse sentido, as formas literárias não são totalmente diferentes de outras formas linguísticas, mas o que as diferencia é a maneira como opera sua organização.

Porém, para Maingueneau (2012), o que importa não é apenas o modo de organização linguística dos textos literários ou a prevalência de uma função da linguagem. Na verdade, o que está em pauta é a influência do discurso nos modos de produção e organização do texto literário. Importam as condições de produção do discurso, os posicionamentos estéticos e as convenções de gênero. A matéria da literatura não se situa simplesmente na língua materna, mas sim no plano mais amplo da discursividade.

Pensar dessa maneira exige quebrar o paradigma veiculado pela estética romântica, segundo o qual, o escritor, por sua obra, pertence plenamente à sua língua materna. Tal visão procurava exaltar não somente as obras, mas a língua como elemento identitário e agregador de uma nação. Contudo, Maingueneau (2012) observa que o escritor muito mais do que usar a

língua como um instrumento se apropria dela mediante o trabalho criador. Por isso,

> em muitas outras configurações da literatura, o escritor não fábrica seu estilo a partir de sua língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de textos determinados. Nesse caso, há usos específicos da língua (uma "língua literária"), ou mesmo uma língua que não a de uso, que são reservados à literatura (MAINGUENEAU, 2012, p. 182)

É, desse modo, que ocorre um deslocamento da problemática da língua em literatura para interlíngua. Maingueneau (2012) define a noção de interlíngua como uma interação de línguas e usos. Trata-se de variedades da mesma língua, mas também entre a língua atual e outras passadas. É a partir desse jogo dialógico no sentido bakhtiniano que se pode instituir uma obra.

Por se tratar de uma noção histórica, a depender das determinações do campo discursivo literário, o escritor negocia por meio da interlíngua um código de linguagem específico. A noção de código aqui pode referir-se tanto ao conjunto de regras e de signos usados na comunicação, como ao código literário próprio que define a linguagem adequada para maneira de enunciar de cada obra.

No século XVII, a base do código literário são os manuais de retórica e poética que, por sua vez, também interferem nas práticas cotidiana do uso da língua. Além disso, a divisão dos estilos em grave e baixo também prescrevem códigos distintos para a produção literária. Apesar disso, tudo converge para um modo de escrita extremamente metafórico, repleto de agudezas, como diz a preceptiva seiscentista.

A interlíngua pode apresentar relações com outras línguas, fato que configura um plurilinguismo exterior; ou uma relação com a diversidade de uma mesma língua, característica que marca um plurilinguismo interior. Exemplo do primeiro é a relação privilegiada do discurso literário com o Latim como língua de prestígio no período clássico. Entre o século XVI e XVII, em Portugal, coexistiam como base para o código literário o português, o espanhol e o latim. Tal prática, conforme Maingueneau (2012), torna dificultosa a distinção do que seria, de fato, língua estrangeira e língua vernácula no que concerne ao discurso literário.

No caso do plurilinguismo interior, o escritor torna-se um manipulador das variantes linguísticas. Essa variedade pode ser de ordem geográfica: dialetal; ligadas a zonas de comunicação, como a médica ou a jurídica; a registros, tais como o familiar ou o formal. Tal alteridade linguística torna-se o lugar de confronto dos falares de uma língua, do emergir de discursos atópicos ou de marcas de identidade de grupos marginalizados.

Bakhtin (2013) mostra bem isso por meio da noção de carnavalização em que os elementos da cultura popular exercem influência sobre a cultura erudita e, de certa forma, operam um papel de dominação, numa inversão das relações de poder. Importa dizer que a apropriação de tais variantes a partir de um posicionamento estético no campo discursivo literário gera efeitos de sentido; melhor dizendo, uma obra permeada de um falar rural não representa um regionalismo, mas como bem observa Maingueneau (2012), produz um efeito de ruralidade.

Para além da noção de plurilinguismo, Maingueneau (2012) chama atenção para uma função discursiva literária que procura superar as limitações da língua: as perilínguas, constituídas pela infralíngua e pela supralíngua. A primeira encontra-se no limite inferior das línguas naturais e, por isso, é uma extensão dos instintos corporais e da emoção: “ora inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender” (MAINGUENEAU, 2012, p. 191). A segunda, do lado oposto, procura construir uma linguagem clara o suficiente para escapar das ambiguidades constitutivas da língua. Com isso, objetiva-se acenar para a representação idealmente transparente ao pensamento.

Enquanto num romance “regional” como *Vidas Secas*, o falar rudimentar das personagens se tece na infralíngua, num discurso mais próximo possível de um corpo enraizado nos ritmos naturais.

> Inversamente, a supralíngua atrai o código de linguagem para o sonho de uma escrita “matemática” com elementos e relações necessárias. Para além das palavras, a grafia tende ao gráfico do esquema ou das operações do cálculo. Um Poe, um Mallarmé, um Valéry se compraziam em acenar com essa utopia, que aliás concerne aos adeptos da poesia normal (MAINGUENEAU, 2012, p. 193).

Além disso, há uma relação muito próxima entre intertexto e interlíngua. Tal relação se materializa no ideal de outra língua ou de outro uso da língua já consagrado pelo cânone e, por isso, pertencente ao *arquivum* literário. É o que ocorre nas literaturas clássicas que vão buscar nos antigos não apenas modelos de gêneros bem acabados, mas um modo de escrita exemplar ou, como exemplifica Maingueneau (2012, p.194), é o que acontece com os poetas parnasianos, “que recorriam intensamente a latinismos e aos helenismos lexicais, sintáticos e retóricos, inseridos numa forma métrica impecavelmente clássica”.

Diante dessas observações, Maingueneau (2012) vê no discurso literário não apenas um ornamento contingente, passível de ser visto somente do ponto de vista estético, mas um elemento de constituição e de legitimação da própria língua. Nesse sentido, a produção literária ganha *status* de *corpus* prestigioso da língua, sendo, ao mesmo tempo, criadora de enunciados estabilizados e de identidades linguísticas.

Ao estar tradicionalmente vinculada ao *status* de *corpus* prestigioso da língua, a linguagem literária tende a ser relacionada aos usos valorizados e "corretos". Tanto é assim, que nos estudos das línguas vernáculas costuma-se usar como exemplos usos literários em gramáticas e dicionários. Contudo, o *corpus* literário contém textos que se alinham aos padrões de correção e obras que apresentam linguagem desviantes. Fato que abala a crença de que o discurso literário é necessariamente exemplar em se tratando de 'correção'.

Salientamos que a linguagem literária também não se restringe ao estilo individual, como pregava a estética romântica. Tal ideia levou os escritores do início do século XX a rejeitarem a possibilidade de haver uma língua literária. No Romantismo, a relação do escritor com a língua deveria ser única e alheia a qualquer tipo de convenção. Desse modo, cada escritor dispunha de autonomia suficiente para definir, por meio de seu estilo, o que há de literário numa língua.

De fato, a estética romântica revela uma concepção de literatura em que nada deve se sobressair ao *ego* criativo. Mas isso não quer dizer que no Romantismo não haja um código de linguagem literária partilhado, não haja uma maneira específica de lidar com a interlíngua e uma rede intertextual e interdiscursiva bem marcada. Por essa razão, Maingueneau (2012) diz ser importante considerar a diversidade histórica e geográfica das manifestações

do discurso literário. Isso porque na maioria dos lugares e momentos só se reconhecem como literárias obras sujeitas aos códigos reconhecidos como tais: seja ao uso de um idioma específico, a um *corpus* literário prestigioso ou a um uso específico da língua vernácula.

A existência de um código de linguagem literário também anda lado a lado com os mundos ficcionais correlatos às convenções de gênero. Desse modo, “o gênero pastoral nos séculos XVI e XVII caracteriza-se a um só tempo por um código de linguagem e um certo tipo de tema, de personagens, de situações (MAINGUENEAU, 2012, p. 204). A partir de tais elementos, torna-se possível vislumbrar alguns marcadores típicos da linguagem literária. Portanto, para Maingueneau (2012, p. 205) "a produção literária, queira ou não, tende a produzir, ao se acumular, feixes de marcas linguísticas que marcam o pertencimento à literatura, a determinados gêneros literários ou posicionamentos" .

CAPÍTULO IV
DA NOÇÃO DE AUTOR A DE AUTORALIDADE

4.1 A noção de autor e autoria

As noções de autor e autoria variam de acordo com as condições sócio-históricas de produção. Sofrem mutações no tempo e no espaço, mas também mudam suas caraterísticas de acordo com as determinações discursivas. No campo da pesquisa, nem sempre foram alvo de investigação.

O autor tem sido motivo de discussão na área dos estudos literários há muito tempo. Bakhtin (2003) traz à luz a questão da relação entre autor e herói justamente por meio da literatura. Chartier (2009, p. 34) afirma que a problemática do autor pertenceu durante muito tempo “à história literária e aos seus gêneros clássicos: a biografia, o estudo de uma escola ou de uma corrente, a descrição de um meio intelectual”.

A Linguística no período estruturalista afastou-se do autor em nome da obra e levou consigo a Crítica Literária. Mesmo a História e a Sociologia o deixaram de lado. Entretanto, progressivamente houve um movimento de retorno ao autor, tanto no que concerne à Crítica Literária, como à História e à Sociologia. Em relação aos estudos literários Chartier (1999) faz menção à Estética da Recepção. No campo da História e da Sociologia, cita o projeto do *New Historicism*. Também menciona a sociologia da produção cultural, apoiada em conceitos forjados por Bourdieu, cuja análise se apoia, sobretudo, nas condições sociais de produção. Por fim, discorre sobre a *bibliography,* definida como a sociologia dos textos, a qual problematiza a relação entre a forma física do livro, resultado de trabalho tipográfico, e o processo de construção de sentidos realizado pelos seus leitores e ouvintes. Isso remete ao controle que editores ou autores exercem sob sua recepção.

A despeito das diferenças, essas abordagens, de uma maneira ou de outra, têm como ponto comum: rearticular o texto a seu autor. No entanto, é consensual que esse retorno ao autor diverge da concepção partilhada pela crítica romântica, para a qual interessa exclusivamente o autor biográfico ou escritor, centro de todos os sentidos da obra.

No discurso literário, Buescu (2010) afirma que a noção de autor constitui um elemento polarizador da reflexão literária enquanto paradigma positivista-historicista até a primeira metade do século XX. Esse autor de inspiração burguesa é claramente o autor empírico, ou seja, trata-se de recorrer à biografia e à psicologia do escritor como critério de explicação de discursos. A pergunta que se faz é o que o escritor quis dizer com isso?

Este “autor” de que estamos falando é o autor moderno contra o qual nomes como Barthes e Foucault se rebelam nos anos sessentas do século XX. Afirmar que existe uma construção de autor moderno é dizer que existem outras concepções de autor constituídas historicamente para além da herança iluminista do autor como gênio criativo.

É por esse motivo que Foucault (2013, p. 279) ressalta o caráter histórico da função-autor afirmando que essa noção não é exercida de maneira universal e constante em todos os discursos. Se no discurso literário hoje não se concebe um texto sem nome de autor, na Idade Média “o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente”.

No período medieval, o nome de autor estava vinculado a um *auctorita* da antiguidade ou da tradição cristã. É nesse sentido que Chartier (1999, p.57) contesta Foucault, afirmando que mesmo no medievo nomes de autores como Dante, Petrarca e Boccacio exerciam o mesmo poder de legitimidade quanto Aristóteles, Cícero, São Jerônimo ou Santo Agostinho. Considera ainda que, nesse caso,

> a trajetória de autor pode ser pensada como a progressiva atribuição aos textos em língua vulgar de um princípio de designação e de eleição que, durante muito tempo, só caracterizou as obras referidas a uma *auctorita* antiga, transformadas em *corpus* insistentemente citados, glosados e comentados.

Essa progressiva trajetória, por motivos ideológicos, econômicos e estéticos fez com que o nome do autor se tornasse imprescindível para certos discursos que circulam em sociedade. Por isso, Foucault (2013) não designa a função-autor apenas para o discurso literário, mas para qualquer outro em que

o nome de autor possa ativá-la. De acordo com Azevedo Neto (2014, p.159), “o autor não seria um gênio, mas um instaurador de discursividade”.

Por isso, segundo a concepção atual, o autor não é mais um gênio, ele é um ser que se manifesta no texto, um sujeito posicionado num discurso ou, na esteira de Foucault, um instaurador de discursividade.

Nos estudos literários, de acordo com Buescu (2010) as preocupações passam a seguir orientações que se fundamentam na estrutura textual e se deslocam da zona de produção para a zona do produto, ou seja, para zona do texto. Essa perspectiva, de cunho imanentista e interpretativo, fez com que a noção de autor perdesse sua operacionalidade. Sem função metodológica, perdeu-se também a legitimidade e, com ela, o interesse pela categoria. Representam essa linha de investigação correntes como o Formalismo russo, o estruturalismo checo, o *New Criticism* e o estruturalismo francês.

A declaração radical de Barthes que conclama a morte do autor tem seus fundamentos no *New Criticism* e representa de forma emblemática essa busca por um novo paradigma de autor no discurso literário. Ao contrário do escritor da crítica romântica e positivista, o autor passa a ser um sujeito gramatical, na concepção da teoria da enunciação, que se apaga na linguagem. Por isso, Barthes (2004) substitui o termo autor por *scriptor,* isto é, aquele que nasce ao mesmo tempo que o texto, que jamais estaria para além da escrita. Não é fonte nem origem, é apenas a linguagem em ato. Escrever, nesse sentido, não é um ato criativo, mas um ato performativo. Assim, quem escreve estará sempre sujeito às normas e as coerções da situação de enunciação em que está inscrito.

A morte do autor gera uma dupla consequência. Em primeiro lugar, o enfraquecimento da noção de obra, substituída por Barthes (2004) pela noção de texto, ou seja, escrita plural e anônima de natureza intertextual e polissêmica. Portanto, não é mais o autor o responsável por dar unidade ao discurso ou a um conjunto de discursos. Surge, então, a segunda consequência, o nascimento do leitor: considerado o ser total da escrita, é ele quem, na linguagem e pela linguagem, vai construir os sentidos do texto.

O artigo a “Morte do autor” foi escrito em 1968. No ano seguinte, Foucault, em resposta a Barthes, escreve “O que é um ator”. Neste ensaio, a noção de autor também não é mais aquela tradicional: biográfica e psicologista.

O autor é na verdade uma instância que desempenha funções no discurso. Embora nesse sentido os dois estudiosos convirjam para uma noção de autor semelhante, Buescu (2010) considera que Foucault avança um passo ao reconhecer que o desaparecimento do autor não significa o desaparecimento autoral. A função-autor é um meio de mostrar a manifestação do autor no discurso.

O autor é, segundo Agamben (2014), uma presença-ausência no texto. Não se trata de um nome comum, pelo contrário é a instância capaz de dar coerência e unidade ao discurso. Assim, a obra nada mais é do que uma unidade discursiva provida de função-autor.

Foucault (1996) considera que o autor é um princípio de agrupamento de discurso, unidade de significações e foco de coerência. Porém, existem discursos em que não há essa instância agregadora do autor. Conversas cotidianas que logo são apagadas, decretos ou contratos que precisam de signatários, mas não de autor, receitas técnicas transmitidas no anonimato são todas desprovidas de função-autor. Nos domínios em que a atribuição de um autor é de regra, a literatura, a filosofia e a ciência, o nome de autor é imprescindível, acompanham-no uma relação de apropriação e atribuição do discurso e uma posição do autor num campo discursivo. Foucault, nesse sentido, vai mais uma vez além de Barthes ao considerar outros discursos além do literário providos de função-autor.

Os discursos providos de função-autor são aqueles que de alguma forma fazem vibrar a presença-ausência do autor no enunciado e, por isso, trazem em si marcas de autoria. Portanto, falar de autor é de alguma forma também falar de autoria, embora esta última seja apenas tangenciada pela maioria dos estudiosos.

Possenti (2009, 104) considera que o conceito de autoria não tem sido uniformemente empregado e talvez nem tenha sido objetivamente definido, mas esta noção, de acordo com ele:

> têm a ver com os conceitos de locutor (expressão que designa o “falante” enquanto responsável pelo que diz) e com o de singularidade (na medida em que, de algum modo, serve para chamar atenção para uma forma um tanto peculiar de o autor estar presente no texto [...])

Para este analista do discurso, a autoria tem a ver com um “como”, ou seja, de que modo o texto foi elaborado pelo sujeito. Por isso, as posições enunciativas revelam marcas de autoria e também uma singularidade possível do sujeito enunciador. Este, embora restrito às normas do discurso, consegue reorganizá-lo de maneira única.

Possenti (2009), não fala de discursos providos de função-autor, mas toda produção discursiva possui modos de enunciação peculiares que revela seu *modus operandi* no enunciado. A partir das contribuições de Foucault em relação à noção de autor, Fortunato (2003, p.36) considera o conceito de autoria como procedimento. A autoria pensada dessa forma supõe

> não só a forma de atuação do indivíduo que fala ou escreve na formulação de seu discurso, mas formas de atuação que atendem a contextos distintos de produção do discurso, em função da tipologia dos discurso, dos domínios do conhecimento, do lugar que o sujeito ocupa no discurso ou da formação discursiva que se filia e, até mesmo, [...] das tecnologias para sua formulação.

Nessa noção de autoria, por ser essencialmente discursiva, o procedimento é fortemente associado ao modo de enunciação, ou seja, as peculiaridades de cada ato enunciativo regidas pelas regras do discurso. Portanto, as condições sócio-históricas de produção são essenciais para se entender os procedimentos de autoria na dimensão espaço-temporal. Ao considerar a função-autor nos discursos literário e científico na Idade Média, Foucault (2013) também mostra ser fundamental observar o caráter sócio-histórico das produções discursivas.

Apesar de estarmos falando de discursos materializados sob a forma linguística, Fortunato (2003) observa que em outras linguagens, por exemplo, a pintura, a música, a dança, o cinema os procedimentos de autoria também se manifestam. Todavia, é evidente que para cada uma dessas linguagens há formas diversas de autoria, pois os procedimentos autorais mudam, à medida que se altera o *status* material do discurso.

A partir disso, pode-se traçar a hipótese de que os meios materiais definem procedimentos de autoria. Sob um ponto de vista histórico e social, é possível afirmar que as marcas autorias são bastante distintas em culturas

cujos discursos são essencialmente orais e em culturas em que os discursos são predominantemente escritos. Chartier (1999) apoia-se numa ideia como essa para demonstrar que o discurso literário praticado na Alta Idade Média não eram desprovidos da função-autor.

De acordo com Foucault (2013) a função-autor começa a vigorar somente no final do século XVIII e início do século XIX, período em que os autores podiam responder judicialmente pelo discurso e em que o livro passou ter status de propriedade. Além disso, a própria ideologia burguesa exaltava o autor como fonte e gênio criador de discursos singulares. O nome do autor passou a ser então referência obrigatória na capa e na folha de rosto das obras.

Contudo, Chartier (1999) afirma que mesmo no período da cultura manuscrita, o nome de autor já figurava nos *códex* e a invenção da imprensa contribuiu para que essa prática se democratizasse. Se no século XIX o escritor pode responder judicialmente pelo seu discurso, na Alta Idade Média ele pode sofrer as censuras da Igreja e da Coroa. No regime de mecenato, o escritor não escreve numa lógica de mercado, mas na lógica da troca de favores. Portanto, na maioria das vezes, o nome do nobre a quem se dedica a obra é tão importante quanto o nome do autor. Além disso, o principal critério para identificação tanto de livros manuscritos quanto de livros impressos nas grandes bibliotecas da Europa eram justamente os nomes dos autores. Portanto, o discurso literário praticado no Antigo Regime apresenta um procedimento de autoria que propicia a produção de discursos providos de função-autor.

A noção de autoralidade definida por Maingueneau (2010) ao articular em si três dimensões de autor, a saber: autor-responsável, autor-ator e *auctor*, realiza uma operação de justaposição das noções de autor, de autoria e função-autor comentadas neste tópico, pois marca em cada uma das instâncias a responsabilidade por um enunciado, posições enunciativas e uma força capaz de dar unidade e coerência ao discurso. Mais a frente, comentaremos com mais detalhes essa categoria central para esta tese. Antes de chegar a Maingueneau (2010) será preciso falar um pouco mais sobre o autor em Roland Barthes, em Foucault, em Chartier e Agamben. Esse percurso se faz necessário, pois, como veremos, de uma forma ou de outra, as

problematizações feitas por esses estudiosos acerca do autor e da autoria estão na base do conceito de autoralidade e, além disso, nos dá subsídios teóricos adicionais para análise do *corpus* desta pesquisa.

4.2 Roland Barthes e a morte do autor

O decreto da morte do autor revela uma posição crítica em relação aos adeptos da estética romântica e positivista que consideravam o autor como centro ou fonte criadora e, por isso, pautavam toda a explicação do texto literário nos traços biográficos e psicológicos do autor, melhor dizendo, do escritor, aquele que está fora da obra, no espaço social. Mas Barthes (2004) salienta que a noção de autoria é variável no tempo e no espaço; portanto, o autor assim entendido é uma criação da modernidade.

De acordo com Azevedo Neto (2014), Barthes realizou um movimento autocrítico em relação a sua atuação no estruturalismo, ato que o levou em direção ao rol dos críticos pós-estruturalistas e da Nova Crítica, os quais tiveram como ponto de partida, no que se refere às questões sobre o autor, um posicionamento ideológico. Compagnon (1999, p.50), a esse respeito, diz que para a nova crítica “o autor não era senão o burguês, a encarnação da quintessência da ideologia capitalista”. Talvez, por isso, no artigo “A morte do autor”, percebe-se um movimento em direção à escrita e ao texto, culminando no leitor.

A tese da morte do autor começou a ser germinada por escritores que, no início do século passado, iniciaram o processo de valorização da linguagem e o apagamento do autor no processo de escrita. Nomes como Malarmé, Valéry, Proust e Brecht contribuem para isso ao considerarem a natureza essencialmente linguística do texto literário. Nele, quem fala é a linguagem não o autor; dito de outra forma, a linguagem atua, “performa”. Nessa linha de pensamento, amparado por noções advindas da teoria da enunciação, Barthes (2004, p. 3) diz o seguinte:

> o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como *eu* não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer ‘suportar’ a linguagem, quer dizer, para a esgotar

O autor é, desse modo, constituído na própria linguagem, jamais poderá ser projetado para além dela. A linguagem impulsionada pelo movimento singular de cada enunciação projeta obliquamente a sombra do sujeito autor para, em seguida, torná-la névoa rarefeita no enunciado.

Diante disso, Barthes (2004) substitui o termo autor por *scriptor*, trata-se de uma mudança de concepção que visa a desconstruir a antiga noção de autor. O *scriptor* é aquele que nasce ao mesmo tempo que o texto e que jamais estaria para além da escrita. Ele não é fonte nem origem, é apenas a linguagem em ato. Nesse sentido, escrever é um ato performativo, ou seja, quem escreve deve seguir as normas da cena de enunciação em que está inscrito e, por conseguinte, é guiado por elas.

O texto, portanto, é produto desse ato de escrita, da qual a principal matéria é a linguagem. Ele traz em si uma pluralidade de vozes e é também de natureza intertextual. Nas palavras de Barthes (2004, p. 4), “o texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” lugar onde “as palavras só podem explicar-se por outras palavras”. Daí a abertura para a polissemia, para a escrita aberta, isto é, os sentidos não são fechados em si mesmo, naquilo que quer dizer o autor, mas sim abertos no universo da linguagem.

Com a morte do autor, morre também a crítica romântica e positivista que buscava apreender no texto sentidos fechados, dentro daquilo que o escritor um dia quis dizer e, desta dupla morte, emerge uma figura a tanto esquecida: o leitor. Este se torna o ser total da escrita, na medida em que é único que pode sintetizar sua complexidade discursiva. Ele é o prisma com função contrária, ou seja, ao invés de dispersar, concentra, torna uno o espectro discursivo.

De acordo com Barthes (2004, p.5), o leitor “é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”. Se antes o autor era aquele que dava unidade ao texto, agora é o leitor responsável por essa tarefa. Passa-se da relação autor-texto para a relação leitor-texto.

4.3 Função-autor em Foucault

No artigo “O que é um autor”, Michael Foucault (2013) discute a instância autor a partir das funções que ela ocupa no discurso, sobretudo o literário e o científico. O que o impulsiona a discorrer sobre o tema é o apagamento ou a morte do autor decretada pela Crítica Literária coeva. Suas discussões partem dos locais onde a função-autor é exercida: o nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição e a posição do autor.

A partir da declaração de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, traça reflexões sobre a origem dessa indiferença. O desdém ao autor parte do princípio de que a escrita não é um resultado, mas sim uma prática. Pensada como prática onde o sujeito se inscreve e segue as regras prescritas, e não como resultado, a escrita acaba por descentrar o autor, por destituí-lo da origem.

A despeito disso, na cultura ocidental, desde os gregos, a escrita literária representava a imortalidade. Tanto é que as narrativas e as epopeias tinham a função de perpetuar na memória coletiva o nome do autor. Mas na modernidade, o procedimento de autoria no discurso literário passa a ser metáfora de sacrifício e então “a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do autor” (FOUCAULT, 2013, p. 273).

A obra, seja para eternizar seja para matar, de uma maneira ou de outra, está associada ao autor. De acordo com Foucault (2013, p.274), a noção de autor não pode ser dissociada da noção de obra, para ele é insuficiente afirmar: “deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra”. Isso porque, para este filósofo, é justamente o autor que dá coerência, unidade e identidade a um discurso ou a um conjunto de discursos. Portanto, não há autor sem obra e obra sem autor.

A noção de escrita, embora sugerindo o apagamento do autor, ainda preserva de maneira indireta a existência deste. Pensada como ausência, ela deixa pressuposto uma presença que se manifesta em um anonimato transcendental, cujo sentido oculto é interesse de exegeses religiosas e as significações implícitas da modalidade crítica. A esse respeito, Foucault (2013, p. 275) afirma que

> tal uso da noção de escrita arrisca manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*: ele faz substituir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor. A desaparição do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental.

A partir dessas reflexões o objetivo de Foucault é localizar o espaço deixado vago pelo apagamento do autor, espreitar os locais e as funções livres que essa “desaparição” faz surgir. O primeiro ponto observado são os problemas suscitados pelo nome do autor.

Foucault (2013, p. 276) considera que o nome de autor é um nome próprio e apresenta os mesmos problemas que ele, pois não é uma referência pura e simples. Desse modo, considera que o nome de autor possui outras funções além das indicativas, é mais do que um dedo apontado para alguém. Em certa medida é equivalente a uma descrição: “quando se diz ‘Aristóteles’, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: ‘o autor das *Analíticas*’, ou: ‘o fundador da ontologia’ etc.”.

O nome de autor sendo também nome próprio tem em si uma característica de atribuição e descrição. Entretanto, é aí que surgem as “dificuldades particulares do nome do autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2013, p. 26). O nome próprio como função designativa não tem a força de um nome de autor com função descritiva, que tem uma obra ou discursos em torno de si. Qualquer informação nova sobre esse nome pode gerar mudanças radicais no que se entende por sua obra.

O nome de autor também funciona para caracterizar certo modo de ser do discurso. Afirmar isso é dizer que os discursos providos da função-autor são aqueles que têm um nome de autor, cuja natureza descritiva agrupa certo número de enunciado em torno de si, que lhe dá um modo de ser diferenciado da fala comum, conferindo-lhe *status* e legitimidade.

Um discurso é considerado portador da função-autor se nele se reconhecer quatro características diferentes, a saber: apropriação, historicidade, construção e posição-sujeito.

Na Apropriação, o autor pode responder juridicamente pela autoria do discurso, pois ele é visto como uma propriedade ou mercadoria. Isso começa a vigorar no fim do século XVIII e no início do século XIX.

No caso da historicidade, a função-autor é situada numa dimensão histórico-temporal. Assim, por exemplo, no discurso literário da antiguidade o anonimato não constituía dificuldade, pois a antiguidade dos textos, verdadeira ou suposta, era garantia. Entretanto, hoje “o anonimato literário é insuportável para nós, só o aceitamos na qualidade de enigma” (FOUCAULT, 2013, p. 280).

A construção se refere ao fato da função-autor não se formar espontaneamente. O autor, na verdade, é uma construção, um ser de razão, uma força intelectual com um poder criador. Uma invariante nas regras de construção do autor é a maneira pela qual a crítica literária, por muito tempo o definiu com base na tradição cristã. Nessa perspectiva, ele é definido como certo nível constante de valor; como certo campo de coerência conceitual teórica, como uma unidade estilística, como um momento histórico definido.

Por fim, a posição-sujeito diz respeito aos signos que rementem ao autor. “Nos discursos que possuem a função-autor os signos da localização jamais remetem ao escritor nem ao momento que ele escreve; mas a um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor ou variar ao longo mesmo da obra” (FOUCAULT, 2013, p. 283). Além disso, a função-autor atua de tal forma que aciona uma dispersão dos sujeitos, podendo dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos.

4.4 Chartier e os primórdios da função-autor

Chartier (1999), ao fazer considerações a respeito do autor, em primeiro lugar aproxima a *Bibliography* à crítica estruturalista. O que as une, na verdade, é o estudo imanente do texto. Portanto, tanto para o *New Cristcism* quanto para a *Analytical Bibliography* a produção de sentido é atribuída apenas ao sistema de signos. Nessas abordagens, dominantes nos países anglófonos, a história do livro foi uma história sem autor e sem leitor. Por isso, tanto do lado da crítica literária, da qual Barthes é nome proeminente, quanto do lado do estudo da materialidade do livro há um enfraquecimento do autor em relação ao texto.

Na França, em que a história do livro é mais voltada para sua natureza cultural e social, paradoxalmente o autor também foi deixado de lado. Isso ocorreu porque, de um lado, a preocupação era essencialmente com as hierarquias do meio onde se fabricava e se vendia livros e, de outro, o foco recaiu sobre a reconstrução da circulação do livro nos meios sociais e sobre as práticas de leitura. Outra justificativa para o “esquecimento” do autor nessa área de investigação é que tradicionalmente, segundo Chartier (1999, p. 34), os autores pertencem “à história literária e aos seus gêneros clássicos: a biografia, o estudo de uma escola ou de uma corrente, a descrição de um meio intelectual”.

Mas progressivamente houve um movimento de retorno ao autor, tanto no que concerne à crítica literária, como a História e a Sociologia. Em relação aos estudos literários Chartier (1999) faz menção à Estética da Recepção, cujo principal representante é Jauss. Nesta perspectiva, o objetivo é caracterizar a relação de uma obra com o horizonte de expectativas de seus leitores, ou seja, o conjunto de convenções e de referências partilhadas pelos leitores num dado tempo e espaço social. A significação não está mais condicionada ao sistema de signos ou a instância autoral, mas sim é compreendida como historicamente construída e variável de acordo com o horizonte de expectativas de cada leitor.

No campo da História e da Sociologia, Chartier (1999) cita o projeto do *New Historicism* que concerne em relacionar a obra literária aos textos “comuns”: jurídicos, políticos, religiosos. Tais textos constituem o material sobre o qual trabalha a escrita e, desse modo, estabelecem possibilidades de interpretação. Além disso, menciona a Sociologia da Produção Cultural, apoiada em conceitos forjados por Bourdieu, cuja análise se apoia, sobretudo, nas condições sociais de produção. Por fim, discorre sobre a *Bibliography,* definida como a sociologia dos textos, a qual problematiza a relação entre a forma física do livro, resultado de um processo tipográfico, e o processo de construção de sentidos pelos seus leitores e ouvintes. Isso remete ao controle que editores ou autores exercem sob sua recepção.

A despeito das diferenças, essas áreas de estudo, de uma maneira ou de outra, têm como ponto comum rearticular o texto a seu autor. No entanto, é consensual que esse retorno ao autor diverge da concepção partilhada pela

crítica romântica que se interessa quase que exclusivamente pelo escritor, instância para onde convergem todos os sentidos da obra.

Para Chartier (1999, p. 35-6), o autor resgatado pela história e critica literária contemporânea, é ao mesmo tempo dependente e reprimido:

> Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro [...] nem para aqueles que se apropriam da leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências das próprias matrizes da escrita.

Dos escritos que proclamaram a volta do autor, talvez o mais emblemático seja o ensaio de Foucault, “O que é um autor”. É sobre esse texto que Chartier (1999) mostra maior interesse, sobretudo no que se refere o conceito de função-autor.

Essa noção é característica do modo de circulação e funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade num dado momento histórico. Ela pressupõe um responsável pelo discurso que, consequentemente, pode responder juridicamente por ele. Portanto, está estreitamente ligada a uma lógica de mercado: o sujeito é legitimado como proprietário de um discurso. Por fim, a função-autor é um indicador de coerência e identidade de um discurso. Isso, de acordo com Chartier (1999, p. 36), requer uma dupla triagem:

> a primeira isola, no interior de múltiplos textos produzidos por um indivíduo, aqueles que são consignados à função-autor [...]. A segunda retém, dentre os inumeráveis feitos que constituem uma biografia, aqueles que têm pertinência para caracterizar a posição do autor.

Na verdade, Chartier (1999) observa que Foucault, ao construir o conceito de função-autor, faz isso aplicando seu método arqueológico, buscando suas raízes no tempo. Desse modo, três indicações cronológicas são dadas. A primeira estabelece relação entre a função-autor e o momento em que foi estabelecido um regime legal de propriedade de textos que data, mais ou menos, do fim do século XVIII e princípios do XIX.

A segunda, contudo, não coincide exatamente com o momento em que a noção foi instaurada, mas está situada num período não especificado por Foucault. É o momento em que os autores podiam ser punidos pelos seus discursos, na medida em que estes podiam ser considerados transgressivos. Esse discurso subversivo, segundo Chartier (1999, p. 37) “liga a função-autor não mais a convenções jurídicas [...], mas ao exercício de poder por uma autoridade que tem o direito de censurar, de julgar e punir”.

Contudo, a terceira notação, ao contrário do que possa parecer, faz pensar que a função-autor não nasce na modernidade. Isso porque Foucault, ao demostrar o caráter sócio-histórico da função-autor, traça uma distinção entre os regimes de autoria dos discursos científico e literário na Idade Média. Esse é um ponto-chave para o argumento desenvolvido por Chartier (1999), visto que seu objetivo é buscar indícios da função-autor no período que compreende o século XIV ao XVIII.

Chartier (1999), a partir daí, repensa a noção de propriedade literária, observando que, muito antes da concepção da ideia de direito individual, os autores na Inglaterra e na França já lutavam pelo direito de suas obras. Portanto, assevera que a luta pelos direitos dos autores remonta a um período anterior ao proposto por Foucault. Para ilustrar esse fato, narra a luta travada no início do século XVIII entre os escritores e os livreiros acerca dos direitos exclusivos que estes últimos obtinham sobre um título depois de adquiri-los. Mas, mesmo assim, para eles também havia um prazo limite que, uma vez expirado, abria caminho para que outros pudessem republicar os textos livremente. A propriedade literária, portanto, nasce de natureza diversa às outras propriedades, visto que não é imprescritível e nem livremente transmissível.

O privilégio dos livreiros sobre as obras fez com que os escritores buscassem meios de legitimar o seu trabalho tendo como base noções do nascente discurso burguês e do discurso literário na sua feição romântica.

O primeiro princípio de legitimação, conforme afirma Chartier (1999), é baseado na teoria do direito natural de Locke, que considera a propriedade do autor como fruto de um trabalho individual, do qual ele deve ter liberdade de dispor quando quiser. No entanto, foi preciso um contra-argumento para que essa primeira hipótese fosse aceita, pois havia questões levantadas sobre o

conceito de apropriação privada das ideias. As refutações giravam em torno da noção de invenção mecânica. Estas, assim como as obras literárias, resultam de elementos materiais e de conhecimento que estão à disposição de todos, por isso sua licença ou *copyright* deve ser limitada.

A saída para essa objeção se fez por um argumento estético advindo do discurso literário:

> Se as ideias podem ser comuns e partilhadas, o mesmo não acontece com a forma que exprime a singularidade irredutível do estilo e do sentimento. A legitimação da propriedade literária é, assim, apoiada sobre uma nova percepção estética, que designa a obra, como uma criação original, identificável pela especificidade de sua expressão (CHARTIER, 1999, p. 41).

Chartier (1999) afirma que é nessa concepção de autoria, onde se revela uma das marcas fundamentais da função-autor tal como a concebe Foucault, a saber: o autor como princípio de coerência e unidade da escrita. Portanto, é no deslocamento do patronato, ou seja, das práticas de mecenato do Antigo Regime para a profissionalização do escritor que se efetiva a função-autor no discurso literário.

Longe dessa realidade, para os autores que estabeleciam laços de mecenato nada era mais indigno do que viver única e exclusivamente da escrita e, para os mesmos, estabelecer relações de dependência com um nobre era condição legítima e legitimadora. A obra estava longe de ser um bem econômico. isso porque ela circulava no pequeno espaço da corte, na maioria das vezes manuscritas e sem assinatura, já que as publicações impressas só começaram a se democratizar a partir do século XVI.

Diante disso, Chartier (1999) diz ser tentador relacionar a definição moderna de autor à cultura impressa. Ao pesquisar as acepções de autor em dicionários franceses do século XVII, constata que essa palavra já vem estreitamente associada à impressão. Nesses dicionários, para erigir-se autor não basta apenas escrever, é preciso fazer suas obras circular em público, por meio da impressão.

Porém Chartier (1999) recua ainda mais no tempo a fim de buscar vestígios da função-autor não somente nas obras impressas, mas também nas manuscritas. Para isso, investiga os primeiros catálogos de autores publicados

em língua vernácula na França do século XVI e percebe que neles há uma preocupação em ligar os autores aos discursos ou a um conjunto de discurso sejam impressos ou manuscritos. Defende a tese de que esses catálogos

> provam que o deslocamento da função-autor não está necessariamente ligado à publicação impressa ou à independência do escritor. Tanto um quanto o outro consideraram (...) que o manuscrito faz o autor tanto quanto o livro impresso. Realmente, as duas compilações anunciam nos títulos que elas mencionam, para cada autor, suas composições impressas e outras (...) ou o conjunto de obras impressas e não impressas (CHARTIER, 1999, p.46).

Os catálogos tornam-se uma evidência de que o nome de autor importa tanto para obras impressas quanto para manuscritas. As obras publicadas também mostram um ponto de convergência entre a função-autor e o regime de mecenato, pois em cada página de rosto há o nome do autor, o do livreiro ou editor-impressor e uma dedicatória direcionada a um nobre.

As dedicações indicam um regime de autoria em que a função-autor é acionada por uma dupla legitimação: a publicação e o pertencimento ao regime de patronato atestado pelo nome do nobre estampado na folha de rosto. Desse modo, o sistema de patronato adaptou-se a difusão do livro impresso. A esse respeito, Chartier (1999, p. 50) afirma que “a nova realidade de uma situação baseada na remuneração exclusiva da escrita emerge com dificuldade no seio de uma mentalidade do Antigo Regime”. Por mais contraditórias que possam ser, a liberdade de expressão ou de comércio e a proteção da coroa parecem se harmonizar.

Mas o autor não está livre de censuras ou coerções por parte da Igreja ou da Coroa. Chartier (1999) cita como exemplo o catálogo de livros censurados pela Faculdade de Teologia de Paris e o *index* da Sorbonne no século XVI em que a categoria autor é princípio fundamental para identificação do livro. Paralelamente, com objetivo de controlar a impressão, a circulação e a venda de livros, é instituída uma legislação real decretando responsabilidades ao autor. A função-autor é constituída essencialmente como uma arma contra a difusão de discursos considerados como heterodoxos num ambiente em que a força do discurso católico não tolerava opiniões contrárias. Todavia, todos

aqueles envolvidos no processo de produção e circulação de livros não estavam imunes de responsabilidades: tanto o impressor que publicou o livro, o livreiro ou o mercador que o vendeu, ou o leitor poderiam se conduzidos à fogueira se tivessem proferido ou difundido ideias heréticas.

Embora esse sistema de restrições e responsabilidades dirigidas ao autor estivesse ligado aos livros impressos, Chartier (1999) mais uma vez evoca a presença da função-autor na cultura manuscrita, afirmando que os traços fundamentais que manifestam a atribuição do texto a um indivíduo particular não surgem com as obras impressas, mas caracterizam o livro manuscrito desde o início de sua existência. Confirmam essa hipótese, os retratos dos escritores nos livros manuscritos ou as representações de autor exibido em sua arte de escrever em miniaturas que decoram manuscritos em língua vernácula no fim do século XIV ao XV. Há ainda Petrarca que teve a preocupação ele mesmo de copiar alguns de seus manuscritos com intuito de não serem modificados pelas mãos dos escribas.

O *codex* representa a manifestação mais imediata de atribuição de discurso a um autor*,* pois marca a identidade que existe entre a unidade textual e uma obra. Entretanto, na cultura manuscrita, em se tratando de textos em língua vulgar, a forma dominante do livro manuscrito era a do registro. Estes livros eram copiados por seus próprios leitores sem uma ordem aparente. Eram compilações de textos muito diversos desprovidas de uma unidade, melhor dizendo, de uma identidade autoral. Além do registro, havia as coleções centradas em gêneros específicos, tais como *exempla*, provérbios, fábulas e poesias líricas. As duas formas de compilação contribuem para apagar a atribuição individual da obra e, por isso, são desprovidas da função-autor. Somente um tipo de coleção a justifica*:* aquela na qual o autor reúne a própria obra.

No caso específico das coleções de poesia, os textos são apresentados muitas vezes de forma anônima. Segundo Chartier (1999, p.56), quando o nome de autor figura nessas compilações, a unidade do livro é construída a partir de um princípio: “o jogo letrado praticado no interior de um círculo de amigos ou de uma corte principesca – muito distante da individualização da obra”. Nesse caso, trata-se da circulação e recepção de discursos dentro de

um círculo fechado de pessoas em que o nome do autor está associado de maneira quase imediata ao letrado que o escreveu.

A unidade da obra se constrói em torno de uma atribuição individual a um nome de autor, responsável por um discurso singular. Os discursos em língua vulgar foram progressivamente associados a um autor e constituíram grandes figuras, como Dante, Petrarca, Boccacio, Shakespeare, Gil Vicente, Camões e Gregório de Matos. Chartier (1999) afirma que a trajetória do autor de discursos em língua vernácula passa a ter um princípio de designação que caracterizou durante muito tempo obras de autores da antiguidade. Considerados *auctoritas*, estes eram modelos a serem citados, glosados e comentados.

4.5 Giorgio Agamben: autor e contemporaneidade

De acordo com Azevedo Neto (2014), Agamben é o estudioso contemporâneo responsável por importantes contribuições no que concerne a um trabalho de síntese e atualização do pensamento de Michel Foucault e Walter Benjamim. Salienta ainda que o diálogo entre Agamben e Foucault não é do tipo subserviente, pois ele amplia conceitos que devem ser aplicados as demandas de nosso próprio tempo.

É no contexto da contemporaneidade que Agamben (2007) trata da noção de autor no capítulo “O autor como gesto”. Inicia-o fazendo uma menção a uma citação de Foucault a Beckett no artigo “O que é um autor”, a saber: “o que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?”.

A partir desse mote, Agamben (2007) defende que há uma inconsistência nessa proposição, visto que, mesmo ignorado, o autor insiste em se fazer presente. Afinal, na sombra de uma enunciação primeira, há alguém que proferiu tal enunciado, alguém de alguma forma é responsável por ele. Assim, “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p.49).

Diferentemente de um nome comum, o nome investido da função-autor desempenha certas funções que determinam o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos num dado tempo e espaço social. E, por isso, Agamben (2007) afirma ser possível delimitar uma função-autor própria de nosso tempo que se caracteriza por um regime particular de

apropriação. Na contemporaneidade, a função-autor engloba questões em torno da responsabilidade autoral; dos diferentes regimes autorais; da autenticação de textos em cânones; da dispersão enunciativa; e da trans-discursividade.

A função-autor tal qual é desenvolvida por Foucault, de acordo com Agamben (2007, p50), revela um gesto marcado por uma ação estratégica em relação à noção de sujeito, pois na concepção foucaultiana “o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder”.

Tal linha de pensamento não ficou livre de críticas daqueles que consideravam o indivíduo em carne osso como objeto de seus estudos. Porém, Agamben (2007, p.51) revela que, com isso, Foucault não pretende assassinar o autor, como o fez Barthes, mas sim evidenciar a função-autor como “processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de texto”.

Nesse caso, o autor é um sujeito constituído no espaço discursivo e o escritor é aquele que evanesce no processo da escritura. Então o sujeito-autor em Foucault seria apenas uma ausência a dar sinais de sua presença por meio das funções que exerce no discurso? Ele seria uma presença-ausência vibrando no texto?

Agamben (2007) cita apenas um texto de Foucault em que essa aporia é tratada: *A vida dos homens infames*. Concebido originalmente como prefácio de uma antologia de documentos de arquivo de registro de internação, essa publicação traz à luz vozes silenciadas pelo discurso dominante. Tais vozes não teriam deixado nenhum sinal de si se não tivessem sido registradas pelos procedimentos burocráticos da instituição hospitalar psiquiátrica. Nesses documentos, emergem enunciadores infames, que mesmo subjetivados pelo discurso de poder, tornam-se autores à medida que podem ser considerados responsáveis por esses discursos mesmo que enviesados. No entanto, ao se registrar esses discursos, não se pretendia nem conhecer, nem representar os sujeitos, o objetivo era apenas incluí-los no rol da infâmia, na lama dos discursos atópicos.

A partir dessas considerações, Agamben (2007, p.52) aproxima o texto *A vida dos homens infames* ao texto “O que é uma autor” com a intenção de mostrar que em ambos, de algum modo, se manifesta o paradigma da presença-ausência do autor. A partir daí, descreve a noção de gesto:

> Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.

Mas como captar essa presença-ausência, esse gesto singular que se insinua no silêncio, na sombra de um movimento discursivo quase que imperceptível? A esse respeito, Agamben (2007) considera que nos discursos atravessam vidas, mas não se trata de retratos nem de biografias, trata-se de vidas postas em jogo, com o sentido muito próximo a uma metáfora teatral, de pôr em cena. O que interessa para ele é quem, no texto, pôs as vidas em jogo. Quem é esse agente que está sempre na sombra, sempre enigmático? Ele é, na verdade, o autor, o responsável por marcar “o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (AGAMBEN, 2007, p.55). É por esse motivo que autor não pode fazer outra coisa senão morar no silêncio da obra, como o não dito, o não realizado.

Apesar disso, é justamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio que torna possível a leitura, pois o nome do autor aciona a função-autor. Para comprovar essa afirmação, Agamben (2007) usa como exemplo o *incipit* de uma poesia, a saber, “Padre polvo que subes de España”. Esse verso leva imediatamente a um autor: César Vallejo. O nome de autor nos conduz para as condições sócio-históricas de produção, faz-nos relacioná-lo com outros escritos desse autor; faz-nos pensar no procedimento de autoria do poema. Enfim, é uma presença-ausência que não passa incólume para o leitor. No entanto, adverte-se que o espaço vazio a ser preenchido no poema em questão, e nos textos em geral, não está nem no texto, nem no autor, ou no leitor:

> está no gesto no qual o autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor mais

> que a testemunha, é o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. [...] No entanto, o texto não pode ser outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência (AGAMBEN, 2007, p. 56)

A presença-ausência do autor está no gesto da escritura, no processo único de sua enunciação, que deixa rastros quase que invisíveis. O leitor, de certa forma, atualiza o gesto do autor, no gesto da leitura, de um ato enunciativo também singular. É nesse jogo de esconde-esconde que o autor se põe em jogo no espaço da linguagem. As vidas são postas em jogo enquanto constituídas no discurso literário ou mesmo constituídas em outros discursos, como é o caso dos registros psiquiátricos publicados por Foucault.

4.6 A noção de autoralidade em Maingueneau

Para Maingueneau (2010), a noção de autor é indissociável da noção de texto, pois o texto é uma unidade à qual se costuma associar uma posição de autor. A partir disso, afirma que a noção de autoralidade, para a AD, deveria ser uma questão central, pois, para esta disciplina, texto e lugares sociais estão ligados em uma imbricação recíproca.

Contudo, a AD mostrou-se reticente no que concerne a questões sobre o autor e a autoria. Maingueneau (2010) afirma que isso se deve ao fato de que os analistas do discurso, num primeiro momento, interessaram-se pouco pelos discursos literários, religiosos e filosóficos em que a figura do autor é incontornável. Também chama atenção para o advento de polifonia linguística, que, de certa forma, teria sido obstáculo para uma reflexão sobre a autoralidade.

Na esfera judiciária, o termo autor é utilizado para designar aquele que praticou atos transgressores, como o autor das facadas ou o autor das agressões. O linguista, por sua vez, na análise de uma conversação, nunca falará de autores: usará termos como participantes, interactantes ou interlocutores. De acordo com Maingueneau (2010, p. 28), “a ideia de uma responsabilidade partilhada e dinâmica, como é o caso em uma conversação, repugna o uso que comumente se faz do nome ‘autor’”. Enunciados

autorizáveis, ou seja, atribuível a um autor, possuem simultaneamente uma atribuição de origem, X é causa do enunciado, e uma dimensão ética, X deve responder por ele, reconhecê-lo como sendo seu.

O termo autor possui um funcionamento relacional quando se põe como baliza do texto produzido: autor do panfleto, da carta, do artigo, do manual. Também possui um funcionamento referencial, que autonomiza sintaticamente o autor. Não se trata mais de um “autor de”, mas do “autor”, que tem por traz de si uma obra inserida em uma grande rede intertextual, que tem como ocupação principal a escrita e que se encaixa numa representação social de “grande autor”.

No caso do “autor de” e do “autor”, há de se considerar duas acepções de autor: uma que leva em conta o estatuto social, pois um político, mesmo que escreva um romance, dificilmente será categorizado como “autor”; e outra que implica uma avaliação, que é independente de todo estatuto social: os grandes autores são criadores singulares, possuem uma capacidade criativa acima dá média. Nesse sentido, “o autor de texto literário se beneficia de um privilégio quando se trata de referir a um estatuto social. Eles se caracterizam pelo fato de que sua atividade deriva unicamente da produção de textos” (MAINGUENEAU, 2010, p.29). No discurso literário, o critério do estatuto social e o da qualidade estão intimamente ligados à constituição de um “grande autor”, de um *auctor*.

Porém, a noção de autor como é concebida tradicionalmente não dá conta de explicar suas implicações no funcionamento discursivo. Numa visão que deriva da crítica literária romântica, o autor é estritamente vinculado ao escritor ou, numa perspectiva, estruturalista, desaparece no processo de escrita. Privilegia-se assim ora elementos biográfico e psicológicos do escritor, ora a imanência do texto.

Por isso, Maingueneau (2010) desenvolve o conceito de *autoralidade* considerando três dimensões de autor, a saber: *autor-responsável* – instância historicamente variável, que responde pelo enunciado, não sendo nem o enunciador, nem o produtor em carne osso, mas uma instância híbrida que abala essa distinção, essa instância não é necessariamente literária, visto que qualquer gênero pressupõe um autor, ela pode segundo os gêneros de textos corresponder a estatutos muito variados; *autor-ator*: aquele que organiza sua

existência em torno da produção de discursos, que gere uma trajetória, uma carreira, variável segundo lugares, épocas e posições discursivas, a própria palavra “autor”, segundo as conjunturas históricas, pode variar: escritor, homem de letras, literato, artista, intelectual; *auctor*, autor enquanto correlato de uma obra, de um *Opus*. Se todo texto implica por natureza um responsável, apenas um número muito restrito atinge o estatuto de *auctor*.

Essas três dimensões de autor procuram dar conta da emergência da autoria no espaço discursivo, considerando que todo enunciado implica um responsável e revela posições enunciativas. Cada modo de enunciação possui regimes de autoria distintos variáveis no tempo e no espaço. Nesse sentido, a atividade literária possui um estatuto diferenciado de outros discursos, pois nela toda pessoa que publica um texto é um *auctor* em potencial. Contudo, só o será realmente se terceiros falarem dele.

4.7 Autoralidade: desdobramentos possíveis

O percurso teórico feito até aqui evidencia uma relação dialógica entre os estudiosos. Podemos dizer que entre essas discussões a problematização sobre o autor em Barthes e Foucault estão no centro. A relação polêmica entre os discursos de ambos polarizam as discussões sobre esse tema. Chartier, Agamben, e Maingueneau se utilizam das contribuições de Foucault para ampliar o conceito de função-autor ou para fundir elementos dessa noção em novas categorias. É o caso do gesto em Agamben e da autoralidade em Maingueneau.

O autor morto por Barthes foi, em primeiro plano, o autor empírico da crítica romântica e positivista. Esse é ponto de convergência de todos os pesquisadores comentados nesta tese. A partir daí, institui-se uma nova concepção de autor, a saber: instância discursiva que, ou se apaga na performance da escrita, tese defendida por Barthes; ou deixa traços autorais no enunciado, tese defendida por Foucault. Aí começam as divergências: aqueles filiados a Barthes privilegiam o texto, os alinhados a Foucault seguem uma linha discursiva.

É por essa razão que Agamben (2007, p 51) afirma que a função-autor deve ser entendida como “processo de subjetivação mediante o qual um

indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de texto". Portanto, não se trata de um indivíduo empírico, mas de um sujeito autor, cuja fala revela uma posição enunciativa.

Para a AD, as questões sobre o sujeito são centrais. Portanto, não é por acaso que Maingueneau considera o conceito de autoralidade essencial para essa disciplina. Embora faça essa afirmação, explora pouco este conceito em seus livros. Por isso, vamos analisar a noção de autoralidade e seus possíveis desdobramentos a partir das considerações de Maingueneau e complementá-las utilizando o conceito de função-autor em Foucault e Chartier, e a noção de gesto em Agamben.

A noção de autoralidade, constitui-se em três dimensões de autor: autor-responsável, autor-ator e *auctor*. Vista em sua completude, ela parece ser possível somente para discursos providos da função-autor. Isso porque a dimensão *auctor* não é acionada em todos os discursos.

A autoralidade abrange todos os gêneros dos discursos. Entretanto, Maingueneau (2013) chama atenção para a diferença entre o produtor de um discurso, ou seja, o indivíduo e/ou indivíduos que o elaboram e o autor, isto é, instância que se apresenta como responsável. Numa criação publicitária, por exemplo, há, na maioria das vezes, uma equipe trabalhando na elaboração de uma propaganda, mas é a marca que, em relação ao público, apresenta-se como responsável pela publicidade.

O responsável por um discurso pode ser apenas um autor, mas também pode acontecer que um texto tenha vários autores ou que o autor seja fictício, apagando as marcas do produtor ou dos produtores sob o véu de um pseudônimo. Há também instâncias autorais hierarquizadas. É o caso de um jornal que responde pelos discursos que o compõem, mas em se tratando de gêneros textuais[17] assinados por jornalistas, pode-se dizer que ele é tanto responsabilidade do jornalista quanto do jornal. Sendo este último uma instância autoral superior. Existem ainda textos de natureza heterogênea em

[17] Para Maingueneau (2015) gênero de discurso é uma atividade comunicacional autônoma incorporada nas práticas discursivas sociais. Por outro lado, o gênero textual é um componente de um gênero de discurso. O jornal, por exemplo, é um gênero discursivo autônomo que circula em sociedade, o artigo jornalístico, por sua vez, é um gênero textual, pois é parte constituinte de um jornal.

que num mesmo espaço pode haver autores independentes respondendo por discursos distintos. Esse é o caso de publicidades no interior de uma revista.

Maingueneau (2013) explicita uma dinâmica da autoralidade ao afirmar que um mesmo texto pode ser publicado muitas vezes ao longo dos tempos. Há, assim, uma autoralidade primeira e uma autoralidade derivada. Para ilustrar tal constatação, ele recorre ao exemplo do jornalista que compila as crônicas publicadas no jornal e publica-as num livro. A autoralidade primeira está vinculada ao jornal e supõe dois níveis: a do autor da crônica e a do jornal do qual ela aparece. Já na autoralidade derivada, a crônica é apenas um fragmento de um livro atribuído a um autor. Há, além disso, a possibilidade de um século mais tarde um historiador republicar este livro incluindo prefácio e notas. Nesse caso, haverá uma hierarquia em três níveis distintos: a de um historiador, o do livro de um jornalista, e o de um artigo de jornal, os quais correspondem a públicos distintos.

Diante dessas observações, é plausível voltarmos a Chartier (1999) quando discorre a respeito do apreço do público leitor do Antigo Regime por coleções centradas em gêneros específicos, tais como provérbios, fábulas e poesias líricas. Essas compilações, de acordo com este estudioso, são desprovidas de função-autor, pois, de certa forma, apagam a individualidade do autor em relação à obra.

No caso das coleções de poesia, que é o que nos interessa nesta tese, Chartier (1999, p. 56), afirma que na maioria das vezes os textos são apresentados de forma anônima e, quando o nome de autor figura, a unidade do livro é construída a partir de um princípio: “o jogo letrado praticado no interior de um círculo de amigos ou de uma corte principesca – muito distante da individualização da obra”.

Em se tratando, do anonimato dos textos, a autoralidade se apaga por completo, pois a responsabilidade pelo discurso é fator primordial para que ela ocorra. Contudo, quando nessas compilações existe o nome do autor, há de se considerar a hipótese de uma autoralidade derivada. Mesmo fazendo parte de “um jogo letrado”, o nome de autor é representativo num regime de autoria em que a assinatura no texto não é uma constante. O fato de se atribuir um texto, ou vários textos a um só nome é uma maneira de acionar a função-autor, de

dar coerência a um conjunto de textos e de legitimá-los designando a eles um responsável. Principalmente no que diz respeito ao discurso literário.

Os gêneros de discurso são um fator importante no que diz respeito a autoralidade. Maingueneau (2015) os divide em dois regimes complementares: um regime instituído, que recobre gêneros autorais e rotineiros, e um regime conversacional.

No primeiro regime, os gêneros autorais compreendem gêneros em que, a depender do regime de autoria, os autores têm a liberdade de atribuir uma etiqueta que consiste em uma indicação paratextual no título ou subtítulo, como meditações, ensaio ou dissertação. São comuns nos tipos de discurso literário, filosófico, religioso, jornalístico. Os gêneros rotineiros dizem respeito ao gênero de discurso como dispositivo de comunicação. São gêneros dos quais nos apropriamos no dia a dia de maneira intuitiva, sem nos preocupar com seu modo de enunciação ou quem foram os seus autores.

> Para tais gêneros, não faz muito sentido perguntar quem os inventou, onde e quando; um erudito sempre pode pesquisar – supondo que isso seja possível – quem publicou o primeiro jornal diário, quem fez o primeiro *talk-show* na TV ou escreveu a primeira receita médica, mas aqui a questão da fonte não tem, de forma alguma, a mesma significação que tem para os gêneros autorais. As normas que regem esses gêneros rotineiros, de fato, não resultam de uma decisão individual, mas da estabilização de restrições sociais e psicológicas de diversos tipos, ligadas a uma atividade verbal que se exerce em um tipo de situação determinada (MAINGUENEAU, 2015, p. 110).

Por fim, o regime conversacional possui como característica a flexibilidade enunciativa e o vínculo à situação imediata de comunicação. Sua classificação em gêneros de discurso é altamente problemática. Por isso, a AD se interessa primordialmente pelos gêneros instituídos. Contudo, Maingueneau (2015) adverte que a atividade discursiva na sua amplitude se faz na complementariedade entre os regimes instituído e conversacional.

Por meio da noção de regime genérico instituído é possível traçar modos de genericidade, pelos quais se pode constatar níveis de autoralidade diversos. Para isso, primeiramente, é preciso observar a cena de enunciação da qual emergiu o gênero de discurso.

Há certos gêneros que autorizam uma gama maior de cenografias, como, por exemplo, os gêneros do discurso pertencentes ao discurso publicitário ou ao discurso literário. Todavia, há tipos de discurso cujos gêneros implicam cenas enunciativas de algum modo estabilizadas. É o caso das correspondências administrativas ou dos relatórios de peritos que desenvolvem em cenas bastante fixas.

É a partir dessas observações, sobretudo por meio da cena genérica e da cenografia, que se faz possível traçar modos de genericidade e, assim, observar os graus de autoralidade dos gêneros discursivos. Maingueneau (2013) divide os gêneros instituídos em quatro modos. O modo 1 diz respeito a gêneros extremamente coercitivos, inclusive em sua formulação, são exemplos a carta comercial e o catálogo telefônico. O modo 2 relaciona-se a gêneros que seguem rotina, mas sem utilizar fórmulas predominantemente feitas, são exemplos os telejornais e as aulas expositivas. No modo 3, os autores devem inventar uma cena genérica original, pois ela não exige uma cenografia preferencial, contudo o gênero não é questionado, são exemplos as publicidades, as canções e os programas de entretenimento na TV. No caso do modo 4, a noção de gênero é problemática. O gênero e a cenografia ficam condicionados ao ato criativo de um autor singular. A finalidade e as formas de expressão desses gêneros são essencialmente indefinidas, são exemplos os textos literários e os filosóficos.

Nos quatro modos, pode-se observar que o grau de autoralidade diminui ou aumenta conforme nível de coerção de cada gênero de discurso. No modo 1, a cenografia esperada é fixa, portanto o grau de autoralidade é praticamente zero. No modo 2, a cenografia esperada é parcialmente flexível, por isso há um grau mínimo de autoralidade. No modo 3, a expectativa é de uma cenografia flexível, mas o grau de autoralidade não chega ao seu máximo. É no modo 4, em que o próprio gênero e a cenografia são condicionados ao ato criativo, que a autoralidade atinge o mais alto grau.

Se levarmos em conta a instância autor-responsável nos quatro modos podemos chegar praticamente às mesmas conclusões feitas acima. Nos modos 1 e 2, o interesse pelo autor responsável é mínimo por tratar-se de “fórmulas prontas”. Talvez se possa interessar pela instância produtora, ou seja: o professor, o jornalista, a gráfica tal. Essa falta de interesse ou ausência

esquemática do responsável pelo discurso faz com que o nível de autoralidade desça ao grau mínimo.

Contudo, nos dois últimos modos, a necessidade de se saber quem é o responsável pelo discurso aumenta. Isso acontece porque as normas de coerção da cena genérica são menores e dão uma liberdade maior para a construção de efeitos de sentido e para "subversão" da cenografia ou do próprio gênero, evidenciando, assim, um ato criativo individual. A própria cena de enunciação, que revela posições enunciativas, faz com que o coenunciador crie expectativas a respeito da forma de autoria de determinados gêneros de discurso. O modo 3 e 4 são claramente providos de autoralidade, porém somente o último a possui na sua completude, pois suporta as três instâncias de autor: autor-responsável; autor-ator; e *auctor*.

Os discursos em que a autoralidade se apresenta em sua completude são providos da função-autor. Isso porque eles reivindicam um responsável pelo discurso e também um *auctor*, ou seja, um autor correlato a uma obra, gerador de discursividade. Nesta tese, por pesquisarmos um *corpus* pertencente ao discurso literário produzido sob as condições sócio-históricas do século XVII, as considerações de Chartier (1999) sobre a presença da função-autor em textos literários produzidos antes da data estipulada por Foucault, fim do século XVIII e no início do século XIX, são importantes. A função-autor é histórica, pois os regimes de autoria mudam. Como bem demonstra Chartier (1999), ainda na cultura manuscrita, no Antigo Regime, já havia uma reivindicação pelo nome do autor, tanto para marcá-lo como responsável pelos discursos que produziu quanto como medida de punição por parte da Igreja ou da Coroa. No século XVII, os procedimentos de autoria eram pautados pela imitação e emulação de modelos, para isso era preciso que houvesse autores-modelo. Estes eram autores da antiguidade, mas também autores coevos, como Petrarca, Camões, Gil Vicente e Gregório de Matos.

A função-autor é uma construção, ou seja, não se torna um *auctor* espontaneamente. O autor é, sobretudo, uma força intelectual, um poder criador e certos discursos apresentam condições especiais para que esse sujeito ascenda. Esse é o caso do discurso literário. Conforme Maingueneau (2010, p.31), ele só alcançará o *status* de *auctor* "apenas se terceiros falam dele, contribuam para modelar a imagem de 'autor'".

O conceito da imagem autoral pode ser confundido com o do *ethos*, mas essa última noção é constituída na cenografia quando o enunciador no percurso da encenação discursiva constrói uma imagem de si. A imagem de autor, por outro lado, será construída pelo conjunto de enunciados que versam sobre o ele e sobre sua obra. Apesar disso, Maingueneau (2010) considera que a instância autor-responsável também libera um *ethos* que contribui para imagem de autor. A partir dela pode-se distinguir um *ethos* advindo da enunciação do texto propriamente dito: o autor é percebido pelo sujeito-leitor como alguém bem documentado, culto, imaginativo ou um *ethos* discursivo advindo do paratexto: título, epígrafe, prefácio ou posfácio.

O autor-responsável e o autor-ator constituem importantes pontos de referência na construção de uma imagem autoral. O autor-responsável é aquele faz girar em torno de si um conjunto de discursos. Já o autor-ator designa um ator da cena literária, aquele que gere uma trajetória no campo literário. Trata-se do escritor, não exatamente a pessoa em carne e osso, mas sim um estatuto socialmente identificado a que se agregam determinadas representações estereotipadas historicamente variáveis.

Assim como a noção de autor, a imagem de autor é histórica e sofre mutações ao longo dos tempos. Os regimes autorais e os posicionamentos estéticos prescrevem certas imagens de autor, mas comentários posteriores podem gerar imagens autorais diversas. No século XVII, por exemplo,

> muitos autores não assinavam prefácios, mas “epístolas dedicatórias”. Isso ocorre em conjunção com determinado estatuto do escritor, que precisa do patrocínio de protetores ricos. Além disso, em matéria de responsabilidade auctorial, o equívoco é a regra. [...] Publicar um texto no século XVII não significa necessariamente assiná-lo. Um enorme número de textos eram publicados de maneira anônima [...]. Aqui intervêm vários fatores: em particular, o controle régio sobre os impressores, mas igualmente as representações sobre o caráter degradante, para uma pessoa nobre, do ato de se confessar escritor. (MAINGUENEAU, 2010, p. 153)

Foucault (2013) chama de posição-sujeito os signos que remetem ao autor no discurso. Essa noção é parte da função-autor e não remete ao escritor em carne e osso, mas a um *alter* ego. Assim como em Maingueneau (2010), o filósofo não trata de indivíduo empírico, mas de uma instância discursiva. A

função-autor aciona uma dispersão dos sujeitos no discurso, dando lugar a várias posições-sujeitos.

A cenografia é a cena de fala em que se revela o enunciador e, por isso, é o lugar da dispersão dos sujeitos no discurso. Tendo em vista, o primado do interdiscurso, o enunciado é de natureza interdiscursiva e intertextual, portanto é revelador de uma pluralidade de vozes. É nele e por ele que a voz do autor se rarefaz. Contudo, em razão das redes de filiações discursivas e signos de pertencimentos regidos por uma semântica global do discurso, é possível identificar o lugar de onde se enuncia. Com isso, pode-se definir um responsável pelo discurso e a emergência de sujeitos enunciadores.

Agamben (2007) considera o autor investido da função-autor como uma presença-ausência, pois, mesmo disperso no discurso, ele surge na procura inevitável do coenunciador por um responsável. Esse autor é um sujeito do discurso capaz de produzir enunciados de forma excepcional. Embora esteja determinado às leis do discurso, “subverte-as” criando um efeito de novidade. Ele é “o resultado do encontro corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (AGANBEM*,* 2007, p. 56). Os dispositivos exercem uma função coercitiva, mas, nesse caso, pôr-se em jogo no campo discursivo literário não significa apenas aceitar suas normas, mas também jogar com elas, buscar novas formas de configurar o mesmo discurso. É o que acontece, por exemplo, com os escritores do século XVII que, diante de um regime autoral altamente coercitivo que exige cenografias pouco flexíveis, foram capazes de criar discursos peregrinos, ou seja, de fazer surgir efeitos de novidade.

CAPÍTULO V

ANÁLISE DOS DISCURSOS BURLESCOS DE ANTÔNIO DA FONSECA SOARES

5.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE

5.1.1 *Corpus* em Análise do Discurso

Na Linguística e nas demais disciplinas científicas, *corpus* corresponde a um conjunto de dados que servem de base para descrição e análise de determinado fenômeno. Assim, constituir o *corpus* torna-se a parte crucial da pesquisa, visto que é partindo de um conjunto fechado e parcial que se pode analisar um fenômeno mais amplo. Uma parte delicada na constituição de um *corpus* é definir sua extensão, de modo que ela seja eficaz quantitativa e qualitativamente para o que se propõe na pesquisa.

A tarefa de escolher a extensão de um *corpus* não é uma empreitada das mais fáceis, visto que a dimensão de um *corpus* depende também da possibilidade de reunir os dados coletados, de estocá-los, de prepará-los para o tratamento, assim como avaliá-los. Mas, de acordo com Charaudeau & Maingueneau (2014), em Linguística é possível operar sobre *corpora* exaustivos ou quase exaustivos, este é o caso, segundo os autores, dos trabalhos sobre o verbo francês ou das seleções de exemplos nas gramáticas de uso.

Charaudeau (2011) considera que os problemas que concernem à noção de *corpus* são bem conhecidos no campo das ciências da linguagem, pois esse assunto é objeto de longas discussões que, contudo, nem sempre resultam num consenso. Uma das razões disso seria o fato de que o *corpus* não existe em si. Na verdade, ele é constituído a partir de posicionamentos teóricos específicos.

Em vista disso, Charaudeau (2011) elenca, na área das ciências da linguagem, quatro principais problemas na constituição de um *corpus*, a saber: o problema que concerne à coleta de dados que depende da materialidade linguística; o problema que concerne à importância do material coletado e seu

valor representativo; o problema que concerne, no interior do material linguístico, às categorias do objeto de análise; o problema que concerne à ferramenta de tratamento dos dados: seleções manuais, tratamento informatizado, seleções de amostras a partir de bases de dados.

As questões acerca da constituição do *corpus* elencadas acima terão feições particulares de acordo com cada posicionamento teórico. Charaudeau (2013) chama de *problemática* o procedimento pelo qual o pesquisador se posiciona teoricamente em relação ao objeto de pesquisa, a qual, a depender da posição, pode se dividir em problemática cognitiva, comunicativa, ou representacional.

As ciências da linguagem, segundo Charaudeau (2011), são consideradas disciplina de *corpus*, pois é parte de seu procedimento metodológico compilar dados linguísticos: textos escritos ou orais, documentos diversos, observações empíricas selecionadas ou sondagens provocadas. Estes são constituídos em objeto de análise. Diante de tal procedimento, é necessário saber qual a natureza dos dados e quais são os caminhos que levam a eles. A chave para a elucidação desse problema está em três distinções fundamentais: língua/discurso, texto/discurso, texto/contexto.

No deslocamento da concepção de língua, tal como os seguidores de Saussure a entendiam, para a de discurso, houve um primeiro momento em que o discurso era considerado uma unidade transfrástica, ainda vinculado à língua. Contudo, nas mudanças posteriores, os pesquisadores passaram a considerar o discurso, como uma manifestação de uma enunciação, amplamente relacionada às condições de produção. As novas formulações acerca dessa noção levaram os estudiosos a buscar amparo teórico em outras disciplinas, a saber: história, filosofia, semiologia, e psicanálise.

Nesse sentido, Charaudeau (2011, p.4) considera que “um *corpus* de discurso só pode ser constituído por um conjunto de produções linguageiras em situação de uso” e, além disso, afirma o seguinte:

> Dá-se a constituição de duas linguísticas, uma que se chamará de “linguística da língua”, orientada para a descrição dos sistemas intrínsecos a cada língua, com um *corpus* mais ou menos fechado, e que pressupõe a existência de um sujeito operador de categorias “cognitivo-linguísticas”, outra que se chamará de “linguística do discurso”, orientada para a

> descrição dos usos e das significações sociais, com um *corpus*, por definição aberto, e que pressupõe um sujeito operador de categorias "sociodiscursivas" e operador de um imaginário social (CHARAUDEAU, 2011, p. 5).

No que concerne à distinção texto/discurso, Charaudeau (2011, p.5) faz a seguinte constatação: "raramente as noções de texto e discurso se opõem de maneira clara". Não é por acaso que Maingueneau (2015) procura "clarear" essas noções distinguindo os usos do texto em três eixos principais: texto-estrutura, objeto da Linguística, apreendido como uma rede de relações frase a frase ou de agrupamentos de frase; texto-produto, apreendido como uma atividade discursiva; e texto arquivo, considerado algo permanente pela fixação em um suporte material ou na memória.

Maingueneau (2015, p.39) ainda considera que essas três grandes áreas de emprego de texto interessam, por motivos diferentes, à análise do discurso. Contudo, o analista do discurso não pode estudar textos, a não ser que sejam transformados em *corpus*. Por isso, afirma que a distinção entre texto e *corpus* é primordial, visto que define fronteiras entre "práticas de comentários tradicionais que tentam interpretar textos legados por uma tradição e [...] abordagens em termos de discurso, que se pretendem resultados das ciências humanas e sociais". E ainda reitera:

> os analistas do discurso não estudam *obras*; eles constituem *corpora*, eles reúnem os materiais que julgam necessários para responder a esse ou àquele questionamento explícito, em função das restrições impostas pelos métodos aos quais recorrem (MAINGUENEAU, 2015, p. 40).

Tais "materiais" pressupõem uma distinção entre *corpora* que agrupam textos já existentes, uma carta, um jornal impresso, entre outros, e os que resultam de uma transcrição de uma conversa ou de um debate de TV, por exemplo. Além disso, com a expansão da informática, os textos se transformaram e não podem ser vistos mais como totalidades dadas que poderiam ser apreendidas por uma leitura atenta e encontrados, prioritariamente, em bibliotecas. Os textos, pelo contrário, estão a cada dia que passa, devido ao aumento da capacidade de armazenar dados dos computadores, sendo armazenados em gigantescas bases de dados. Essa

mudança de condição da textualidade também provoca uma mudança no comportamento dos pesquisadores. Assim,

> cada vez mais estes (os pesquisadores) são levados a trabalhar com dados selecionados e tratados a se tornarem *corpus*. O estatuto de intermediário incontornável assim conferido às bases de dados, situadas entre os textos produzidos no interior de atividades discursivas e os *corpora* de pesquisa, levanta problemas quanto à escolha dos textos selecionados, ao processamento a que os submetemos para armazená-los e classificá-los, à maneira pela qual são disponibilizados. (MAINGUENEAU, 2015, p. 40-1)

Ainda no terreno instável em que se situa a noção de texto e discurso, Charaudeau (2011), afirma que as duas noções não são faces da mesma moeda. Elas se articulam numa estrutura complexa e paradoxal, em que o discurso necessita de configuração textual para significar e a significância abstrata do discurso que um dia foi texto produz um movimento de vaivém entre diferentes textos que fazem eco uns aos outros, sem estar num deles unicamente.

No que se refere à oposição texto/contexto, Charaudeau (2011) assevera que a noção de contexto se estendeu consideravelmente na área da linguística e dos estudos do discurso com denominações variáveis. Para ilustrar tal fenômeno, cita alguns “contextos”, a saber: contexto estritamente linguístico, contexto textual, contexto paratextual, contexto metatextual, contexto hipertextual, contexto intertextual e interdiscursivo. Ele afirma que o alargamento desta noção revela uma tomada de consciência progressiva não somente entre o texto e a vizinhança textual, mas também entre o texto e o fora do texto.

Contudo, a atenção acerca desse assunto volta-se para as condições de produção do discurso. O olhar de Charaudeu (2011, p.8) focaliza não somente um contexto linguístico ou comunicacional, mas o condicionamento da própria situação de comunicação ao estatuto enunciativo, ou seja, “a natureza da identidade dos parceiros do ato de linguagem, a finalidade da situação, os dispositivos e as circunstâncias materiais desta última”. A esse conjunto ele dá o nome de *contrato de comunicação*, uma categoria que vislumbra as

instruções que o sujeito falante deve seguir para proceder a seu ato de enunciação.

Em síntese, as oposições língua/discurso, texto/discurso, texto/contexto variam de acordo com os posicionamentos teóricos e, consequentemente, apontam para problemáticas específicas que, por sua vez, apontam para diferentes procedimentos de constituição de *corpus*.

Na AD, as hipóteses que norteiam a constituição de *corpus* aproximam-se da problemática representacional ou interpretativa que, de acordo com Charaudeau (2011), giram em torno da natureza sócio-histórica do discurso e, por conseguinte, da construção de sentidos. Considera-se essa problemática interpretativa pela necessidade de se formular "uma hipótese sobre o que são os 'posicionamentos sociais' em relação às 'práticas discursivas' e os 'tipos de sujeitos' que se acham ligados a tais posicionamentos e práticas" (CHARAUDEU, 2011, p. 11). Portanto, os *corpora* não são definidos a *priori*, mas a partir das hipóteses feitas pelo analista do discurso.

Nessa perspectiva, de acordo com Charaudeau (2011), o sujeito é um objeto de discussões, pelo fato de ser uma peça primordial nas práticas discursivas, contudo ele pode ser visto, como um sujeito passivo ou ativo. Nesse caso, surgem duas posições: uma radical, que não confere existência a esse sujeito, a não ser a de uma ilusão, pois ele estaria completamente assujeitado; outra, menos globalizante, não nega o jogo da sobredeterminação do sujeito, mas, por outro lado, considera-o como aquele que circula nos lugares sociais, apropria-se de discursos e neles revela posições enunciativas.

De acordo com uma perspectiva ou outra, o *corpus* consequentemente vai variar. Na primeira, o *corpus* é constituído de textos-arquivos que são selecionados por pertencerem ao discurso dominante, frequentemente ligado a instituições sociais. Na segunda, o *corpus* é constituído pelo que Charaudeau (2011) chama de signos-sintomas, os quais representam sistemas de valores. Eles podem ser palavras, como racismo, imigração, solidariedade; ou fórmulas diversas de maneiras de dizer. Podem ser também signos icônicos que permitem estudar, as 'representações da mulher' na publicidade ou a violência na televisão.

Estas perspectivas confirmam que em análise do discurso o *corpus* só é definido a partir de um posicionamento teórico. Charaudeau & Maingueneau

(2014, p.139) afirmam que, no campo da AD, em sua fase inicial, os discursos eram abordados a partir de uma problemática que os constituía em um conjunto homogêneo de enunciados, sob a hipótese de que foram produzidos em condições de produção homogêneas. Tal ideia trazia o risco de se desconsiderar as variações, resultando análises puramente quantitativas.

Os *corpora* homogêneos se amparam sob a constituição de *corpus* fechados, critério que foi perdendo espaço à medida que o discurso começa a ser visto como uma instância sócio-histórica, integrado a um plano intertextual e interdiscursivo.

Outra questão levantada por Charaudeau & Maingueneau (2014) no campo de estudos da AD é o dos gêneros de discurso. Estes, em princípio, eram considerados como categorias pré-construídas bastante normativas. Influenciados pela pragmática e pelas reflexões de Foucault sobre os dispositivos institucionais, os analistas do discurso passaram a entender os gêneros de discurso como dispositivos de comunicação que articulam lugar social e modo de enunciação. A partir daí foi possível organizar *corpora* capazes de prever a articulação entre essas duas instâncias, levando em consideração o processo constante de modificação dos gêneros.

Charaudeau & Maingueneau (2014) observam ainda que a instituição dos *corpora* na AD passou progressivamente de *corpus* institucionalizados, unidades tópicas, que seguiam a tradição foucaultiana centrada em *corpora* jurídicos, científicos ou religiosos para unidades até então explorada apenas pelos especialistas da análise da conversação.

A constituição de *corpora* em AD, portanto, tem a característica de ser essencialmente aberta, tanto no que se refere à construção de *corpus* a partir de unidades não tópicas, como é o caso das FD, entendidas como unidades discursivas apreendidas de acordo com hipóteses formuladas pelo pesquisador, quanto pela natureza interdiscursiva do discurso. O caráter interpretativo desta disciplina, juntamente com a prescrição teórica de constituir *corpora* não homogêneos gera a necessidade de análises qualitativas.

Nesta pesquisa, alinhamo-nos às considerações de Charaudeau & Maingueneau (2014) ao constituirmos o *corpus* partindo da noção de FD como unidade não tópica. Por meio dessa noção, selecionarmos um conjunto de textos manuscritos agrupados numa coletânea organizada no século XVII e um

trabalho de crítica textual desenvolvido a partir de trinta textos também manuscritos de autoria de Antônio da Fonseca Soares. Partimos da hipótese de que tais materialidades discursivas constituem um conjunto representativo para descrevermos as normas de autoria do que entendemos neste trabalho como uma FD burlesca. Com isso, buscamos entender o processo de autoralidade nos discursos burlescos produzidos por Antônio da Fonseca Sores.

5.1.2 Constituição do *corpus*

A produção discursiva de Antônio da Fonseca Soares/Frei Antônio das Chagas é pertencente ao campo discursivo literário e ao espiritual. Nesta pesquisa, optamos em estudar apenas os discursos referentes ao primeiro nome. Isso pode gerar a seguintes questões: “Por que tratar de um e não de outro”? “Por que não tratar dos dois?”

A justificativa central para uma escolha unívoca se enquadra na hipótese de que Antônio da Fonseca Soares e Frei Antônio das Chagas são sujeitos autores posicionados em campos discursivos distintos e, por isso, a autoralidade se manifesta de maneira diferente em cada um. Sendo possível, descrever procedimentos autorais diferentes para cada nome.

No caso de Antônio da Fonseca Soares que, como a maioria dos letrados seiscentistas, produziu discursos pertencentes aos gêneros graves e baixos, ou seja, discursos de teor sério e de teor cômico, optamos por sua produção discursiva burlesca por ter sido a mais explorada por esse autor. Ela será entendida nesta tese como uma FD com regras de restrições semânticas e regularidades discursivas, interdiscursivas e intertextuais particulares. Além disso, o *corpus* a ser analisado é composto somente por um gênero literário: o romance.

Essas escolhas justificam-se pelo fato de Antônio da Fonseca Soares ser considerado, em seu período, um autor modelo em se tratando de poesia burlesca. Isso devido a uma espécie de capacidade de criar efeitos de novidade a partir de uma habilidade enunciativa ou, conforme Maingueneau (2008), de uma vocação enunciativa em relação ao domínio das normas enunciativas e de composição da FD. No caso do romance, no século XVII,

esse foi o gênero literário de predileção dos poetas burlescos e na produção discursiva fonsequiana isso não fugiu à regra.

O que nos levou a selecionar o ms. 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) para constituir o *corpus* desta pesquisa foi, num primeiro momento, o fato de já termos trabalhado com essa produção fonsequiana na iniciação científica e no mestrado, ambos realizados na UNESP, *campus* Assis, sob a orientação do professor Carlos Eduardo Mendes de Moraes. Na ocasião, fizemos um trabalho de Crítica Textual, por meio do qual transcrevemos os manuscritos conforme as normas de uma edição diplomática e um estudo, no campo da Filologia e da Historiografia Literária, a respeito da relação entre as operações metafóricas e a produção de agudezas.

A necessidade de um aprofundamento da pesquisa no que se refere a questões de autoria, agora sob um viés discursivo, colocou-nos mais uma vez diante desse objeto de pesquisa. Soma-se a isso, o conhecimento da natureza burlesca dos discursos e da diversidade de suas tematizações por já termos estudado o ms. 2998. Por essa razão, consideramos estar diante de um conjunto relevante de amostras para mapearmos as normas de autoria próprias de uma FD burlesca e, assim, procurarmos entender o processo de autoralidade nessa zona específica do discurso literário seiscentista.

A compilação organizada por Maldonado (1992) foi incluída ao *corpus* por ser composta por manuscritos que compunham coletâneas distintas. Há doze romances retirados do códice 2829 e o restante está dispersos em outros manuscritos, a saber: ms. 338, 364, 380, 384, 388, 392, 396, 398, 405, 555, 1134, 2829, todos da BGUC. Ao acrescentarmos essa produção discursiva ao *corpus* da pesquisa, pensamos em aumentar a variedade de amostras, no sentido de não ficarmos restritos apenas a uma coletânea.

A despeito disso, chamou-nos atenção o apelo de Maldonado (1992) sobre o péssimo estado de conservação do códice 2829 e os demais ms. que, em melhor o pior estado, participam da compilação por serem cópias únicas. A respeito dos manuscritos em arquivos portugueses a estudiosa diz o seguinte: “infelizmente, mesmo recolhidos em bibliotecas, a acidez da tinta e a incúria dos poderes públicos – temos de dizê-lo – vão consumindo inexoravelmente

estes testemunhos de um passado rico de cultura" (MALDONADO, 1992, p.410).

Nesse sentido, a contribuição desta tese extrapola o campo restrito da aplicação teórico-metodológica para entrar no espaço da preservação de uma memória discursiva literária. Por esse motivo, na maior parte das análises procuramos trabalhar com os discursos em sua materialidade linguística na integra e não apenas com recortes, justamente para que outros pesquisadores ou mesmo leitores não acadêmicos tenham acesso aos discursos em sua totalidade enunciativa.

5.1.3 Percurso de Análise

As análises desenvolvidas nesta tese se alicerçam numa categoria central, a saber: a autoralidade. Esta noção é constituída por três instâncias: autor-responsável, autor-ator e *auctor*. Com base na instância autor-responsável consideramos a posição enunciativa do autor no discurso literário seiscentista. Com isso, buscamos identificar as determinações concernentes ao regime geral de autoria seiscentista e ao regime específico correlato à FD burlesca. Também verificamos a influência do regime autoral e das convenções de gênero no que diz respeito à autoria, à emergência dos sujeitos enunciadores e as especificidades da escrita literária seiscentista. A instância autor-ator nos deu subsídios teóricos para traçar a trajetória do escritor Antônio da Fonseca Soares no campo literário seiscentista, considerando a reflexibilidade enunciativa dos discursos analisados. Enfim, a instância *auctor* contribuiu para verificar a hipótese de Antônio da Fonseca Soares ser um autor-modelo no que concerne a sua produção discursiva burlesca.

Em razão disso, o percurso de análise procura mostrar, em primeiro lugar, marcas da posição autoral no discurso literário seiscentista e na FD burlesca. Essas zonas de produção discursiva têm um funcionamento marcado por um regime geral de autoria e um regime específico. No regime geral, prevalece a imitação de discursos-modelo, o conhecimento do código poético-discursivo e o respeito às normas de composição. O regime específico segue as diretrizes do regime geral de autoria, mas possui regras específicas, das quais se destacam a noção de riso urbano e a de matéria torpe. Ambas

possibilitam a tematização de discursos e ações marginalizadas na sociedade seiscentista.

Com isso, buscamos evidenciar gestos autorais e a emergência de posições enunciativas nos enunciados poéticos. Também procuramos mostrar as relações interdiscursivas presentes nos discursos fonsequianos. Tal interdiscursividade é marcada pela presença do discurso humanista, no modo urbano de enunciar; do discurso religioso, na tematização e erotização de certos signos de pertencimento; e do discurso mundano; marcadamente burlesco e principal fornecedor de marcadores temáticos de linguagem literária próprios do gênero de discurso literário romance.

Em seguida, nosso propósito centrou-se em trazer à luz a presença de identidades paratópicas nos enunciados poéticos. O discurso literário como discurso constituinte busca manter uma posição de autoridade em relação aos demais discursos. Firma-se como discurso independente, porém, no século XVII, mantém relações institucionais estreitas com a Igreja e a Coroa. Apesar disso, encontra mecanismos em seu regime de autoria para tematizar até mesmo discursos interditados pelo código ético-político vigente. A FD burlesca assume esse papel e dela emergem identidades marginalizadas. Apoiando-se nessa hipótese, mostramos como a paratopia de identidade se manifesta em certos enunciados poéticos. No tópico final, com base nas questões levantadas no capítulo, buscamos mapear os traços de uma autoralidade burlesca.

5.2 Regime autoral e posição-autor no discurso literário seiscentista

5.2.1 Imitação, arte, decoro

O discurso literário seiscentista, assim como o discurso de Antônio da Fonseca Soares, tem como premissas definidoras de seu regime autoral a imitação, a arte e o decoro. Por ter como noção basilar de seu processo de composição a imitação, esse modo de produção discursiva literária reivindica para si um arquivo literário não apenas como filiação discursiva, mas como fonte de discursos-modelos[18]. Daí a necessidade de um conjunto de discursos

[18] Consideraremos como discurso-modelo, discursos relacionados a um *auctor* pertencente ao *arquivum* literário barroco ou enunciados de autoria dispersa, com a função literária de um mote a ser glosado. Os discursos-modelo atuam como fontes da produção discursiva literária e

associados a um grupo de *auctores*. Todavia, a imitação não deve ser servil. É preciso superar os discursos-modelo, sendo essencial que se tenha domínio dos códigos de composição poético-discursivos, pelos quais se define um código de linguagem literária.

No século XVII, a base para esse código, ou seja, a interlíngua literária, é constituída essencialmente pelos manuais de retórica e poética que, por sua vez, também interferem nas práticas linguageiras. Além disso, a divisão dos estilos em grave e baixo também prescrevem códigos distintos para a produção literária. A partir da interlíngua, é possível identificar uma série de marcadores da linguagem literária seiscentista, tais como os *loci* poético-discursivos e os jogos de sentido, expressos por metáforas, sinédoques, ambiguidades, jogos de palavras, e agudezas.

No processo de produção discursiva, dominar o código de linguagem literária significa o conhecimento da arte e do decoro dos gêneros, isto é, significa ter o domínio do código poético-discursivo e das normas composicionais dos gêneros de discurso. Nesse sentido, é o engenho do autor evidenciado no domínio do código de linguagem literária e no rearranjo dos discursos-modelo imitados que vai negociar um efeito de sentido singular, o que chamaremos nesta tese de **efeito de novidade**.

Pela lógica autoral da imitação, o sujeito-autor se dispersa no enunciado ao filiar-se a uma rede interdiscursiva pautada na imitação de discursos-modelo e, de certo modo, tem parte de sua autoralidade enfraquecida em função da força autoral que se dá ao *auctor* imitado. A despeito disso, o sujeito-autor deve negociar com esse jogo de forças e mostrar-se engenhoso o suficiente para superar o discurso-modelo e, assim, emergir no discurso como uma voz autoral legitimada. É por meio desse jogo de forças enunciativo-discursivas que a preceptiva poético-retórica seiscentista e os escritores encontram parâmetros para a delimitação do que pode ser apenas uma imitação servil ou a superação do discurso-modelo.

As normas de um regime autoral nem sempre são evidentes, mas atuam incisivamente no processo de criação, demarcando o posicionamento discursivo e as posições enunciativas presentes no enunciado. Nas análises a

---

devem ser reelaborados a cada ato de criação, preservando-se as principais características discursivas e genéricas.

seguir, buscaremos mostrar o funcionamento do regime autoral seiscentista no que se refere à imitação, às normas composicionais do gênero de discurso e ao jogo de forças enunciativas que dispersam o sujeito-autor, mas, que ao mesmo tempo, evidenciam os gestos autorais.

O gênero de discurso literário romance que tem como *incipt* “À fonte vai buscar água de madrugada Isabel” será nosso ponto de partida:

À fonte vai buscar água
de madrugada Isabel
que como é fonte de luzes
madrugar por pensão tem.
Dobrada luz teve o prado
pois foi a primeira vez
que viu dois sóis em uma Aurora
quando em tantas em tantas um não vê.
Era de loureiro a fonte
com competência cortês
ele inveja para Apolo
para a Ninfa, ela também.
Leva o cântaro à cabeça
airosa, porém cruel,
com alma o cântaro leva
e alma de cântaro tem.
Injúria negra dos negros
é o cabelo de Isabel
que por ficar por memória
o quis de azeviche ter.
Os olhos leva no chão
em quem casados se *vem*
com duas Duquesas de Alva
dois príncipes de Guiné.
Descrever a linda boca
não me atrevo. Só direi
que lhe está a boca nascendo
vede se estará bem.
Cantando vai pra a fonte
com tanta graça e desdém
que é pela boca pequena
tudo o que canta Isabel.
Canta um romance de rosas
desprezando-as nos pés
que nem com os pés se lhe igualam
as rosas ao parecer.
De branco veste o corpinho
e a tricana tão bem
que é traça para ser alvo
dos olhos de Brás André.
Ele a seguiu até à fonte
inda que de longe, a ver

se eram mais claras as águas
se as duas mãos de Isabel.
Viu que o cristal animado
metido nas águas fez
ficar vencido o da fonte
apesar do seu correr.
E logo com vozes brandas
todo cheio de prazer.
lhe cantou esses dois versos
em romance português.
[Volta]
Não laves, menina, as mãos
Nessa fonte, porque eu sei
Que as águas de envergonhadas
Já não querem mais correr.
Se já não [é] que da fonte
o Narciso queres ser,
mas olha que te não percas
como aquele se perdeu.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 423-424)

O texto em análise, apreendido como discurso, é produzido à moda camoniana. Camões alimentou o discurso literário português com sua poesia épica e lírica e, com isso, contribuiu para que a língua portuguesa alcançasse o *status* de língua literária. Com esses feitos, esse autor passou a ser considerado também um *auctor*, figurando entre os *auctores* gregos e latinos que compõem o *arquivum* literário seiscentista.

Devemos nos atentar, em primeiro lugar, ao fato de que o discurso-modelo escolhido revela uma relação interdiscursiva entre o discurso literário renascentista e o discurso literário trovadoresco português e, por conseguinte, entre à formação discursiva (FD) popular que o permeia. O discurso fonsequiano em análise também está inscrito nessa rede interdiscursiva não apenas por servir-se do discurso-modelo camoniano, mas porque o gênero de discurso literário romance se originou nas camadas populares e também porque a FD burlesca incorpora em sua rede enunciativa uma série de temáticas e signos de pertencimento advindos da FD popular. Nesse sentido, a escolha do discurso-modelo imitado é plausível e, portanto, verossímil, pois ele está inscrito numa mesma rede de filiação interdiscursiva.

Antes de levantarmos questões relativas ao enunciado, vale apresentar o discurso camoniano:

Cantiga

a este moto:

Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.

Voltas

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamelote;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura.
Vai fermosa e não segura.

Descobre a touca a garganta,
Cabelos de ouro entrançado
Fita de cor de encarnado,
Tão linda que o mundo espanta.
Chove nela graça tanta,
Que dá graça à fermosura.
Vai fermosa e não segura.

(CAMÕES, 1953, p.61)

Não é difícil notar as referências ao discurso camoniano no discurso produzido por Antônio da Fonseca Soares. Contudo, também não é de grande dificuldade notar diferenças. A cenografia que se instaura no discurso-modelo é a de uma bela mulher de origem popular, chamada Lianor, que vai a fonte, com um pote à cabeça, buscar água. Mais que narrar uma sequência de ações, o enunciador parece mais interessado em descrever a beleza da mulher. O que gera tal efeito de sentido é a utilização de uma série de marcadores de linguagem literária advindos do discurso literário produzido por poetas provençais e que, posteriormente, conforme Aguiar & Silva (1971) e Spina (1983), foram explorados na poesia petrarquista e no período barroco. Trata-se de uma série de *loci* poéticos que operam como jogos de sentido no enunciado, tais como *mãos de prata*, *neve pura*, *cabelos de ouro*, utilizados para representar a beleza da mulher e sua pureza de caráter. Tais marcadores também alimentam a FD erótica apreendidos num processo de interincompreensão em enunciados burlescos. Embora possam parecer, os

efeitos de sentido desses marcadores não são cristalizados. Na verdade há uma negociação de sentidos quando são apropriados por outros autores em condições de produção discursivas particulares.

No caso do discurso camoniano, o enunciador, ao construir a imagem da mulher, o faz a partir de uma posição enunciativa consonante com o discurso literário provençal e com o discurso petrarquista, a saber: de idealização da mulher, de exaltação de sua beleza e pureza de caráter. Além disso, a organização temática do enunciado é feita dentro de uma linearidade narrativa e descritiva sem digressões: narra-se a ida de Lianor à fonte, descreve-se sua vestimenta, revela-se partes do corpo, e exalta-se sua beleza por meio da repetição anafórica dos versos “vai fermosa e não segura”. A unidade temática e a unidade rítmica do poema, ou seja, a unidade de ação e a regularidade métrica dos versos camonianos trazem em si o registro das normas autorais do discurso literário classicista que prevê pureza, simplicidade e unidade de composição aos enunciados. Essas observações nos dão as coordenadas de uma posição autoral no discurso literário. Fato que nos permite vislumbrar a emergência de um sujeito-autor renascentista que converge com autor-responsável pelo discurso: Camões.

O discurso camoniano glosa o tema amoroso que tem suas origens no discurso literário português de tradição oral, em que se descreve a figura lendária da bela mulher que balança a caminho da fonte (CARVALHO, 2007). Ao fazer isso, reelabora-se um discurso-modelo de autoria dispersa segundo as normas de autoria do discurso literário renascentista. De outra maneira, o discurso de Antônio da Fonseca Soares glosa um discurso-modelo de um *auctor*. Nesse caso, é preciso evitar, ao máximo, a pura imitação. Na verdade, o que se vê no discurso fonsequiano são, em primeiro plano, alusões intertextuais ao discurso-modelo. No entanto, o discurso camoniano é “filtrado” pelas normas de autoria do discurso literário seiscentista e envolto ao seu código poético-discursivo.

O enunciado poético “À fonte vai buscar água/de madrugado Isabel” que inicia o discurso fonsequiano dissemina uma intertextualidade e uma interdiscursividade difusa em que se misturam posições enunciativas. Isso porque se pode tatear a presença do enunciador do discurso literário de tradição oral, do enunciador da cenografia instaurada no discurso-modelo e do

enunciador da cenografia instaurada no discurso fonsequiano. São posições-autor distintas, mas que se cruzam desenhando pontos de intersecção. Trata-se de entrecruzamentos promovidos pelo próprio *arquivum* literário que dispõem, em seu espaço de memória, temáticas advindas da tradição oral e gêneros de discursos literários que possibilitam a atualização de cenografias, gerando uma espécie de sedimentação de posições-sujeito. É o que ocorre no discurso fonsequiano, no qual se sobrepõe posições enunciativas advindas do discurso literário Trovadoresco, Quinhentista e Barroco.

O primeiro enunciado poético tem a função de mote a ser glosado. Logo no início, o efeito de novidade que implica um gesto autoral é a mudança do nome da personagem, agora Isabel, e também da cenografia: Isabel vai buscar água no período da madrugada. Esse "detalhe" possibilita que se crie uma situação fantástica por meio de um marcador de linguagem literária: o jogo de sentido em que os olhos são metaforizados como fonte de luz, tal qual o astro solar, porém com intensidade duplicada, capaz de antecipar a aurora. Além disso, o item lexical fonte adquire efeito de sentido polissêmico, podendo ser fonte de água, fonte de luz ou mesmo uma fonte de loureiro: alusão à fabula mitológica ovidiana em que Dafne para fugir às investidas de Apolo, enlouquecido de amor pelo deus Cupido, pede ao pai que lhe mude a forma do corpo. Este, atendendo ao pedido, transforma-a em um loureiro.

Mesmo a presença da ninfa Dafne no discurso fonsequiano representa uma escolha autoral, pois ela atua também como um marcador de linguagem literária utilizado para representar mulheres esquivas na FD burlesca. Por isso, Isabel é descrita por meio da tópica poético-discursiva da *belle dame sans merci*. É bela e ingrata, "airosa, porém cruel" (v.14), sua graça é proporcional ao seu desdém.

O enunciado poético "Leva o cântaro à cabeça" (v.13) e "Cantando vai para a fonte" (v.29) servem de motes para a descrição das características físicas e psicológicas da bela dama cruel. Mais uma vez o que se vê não são cópias fieis do discurso-modelo, mas alusões que tem a função de acionar a memória discursiva do coenunciador. A glosa do enunciado poético é, na verdade, outro procedimento autoral: o retrato. Trata-se de um processo descritivo que tem por função descrever as características físicas da mulher por meio de tópicas poéticas, sobretudo por meio de jogos de sentido, como as

metáforas fósseis (Hansen, 1989), isto é, metáforas cristalizadas, recorrentes no discurso literário seiscentista.

O retrato na concepção petrarquista e renascentista é uma descrição harmoniosa da beleza feminina. Isso quer dizer que essa noção será comparável ao belo normatizado no discurso literário desde a Antiguidade, entendido como proporção justa das partes de um todo. No período barroco não será diferente, a beleza conserva a noção essencial de harmonia entre as partes (CARVALHO, 2007). No plano do discurso religioso, que atravessa todo o campo discursivo seiscentista, inclusive o literário, a beleza faz par com a virtude e essa união gera uma imagem icástica (HANSEN, 1992). Em contrapartida, a união paradoxal da beleza com o vício distorce o todo harmonioso e o transforma numa imagem fantástica. Os retratos, nesse sentido, operam por meio de prosopografias ou etopéias, isto é, descrições das características físicas e morais das personagens retratadas (CARVALHO, 2007).

O retrato do discurso fonsequiano quase todo pintado por meio de metáforas fósseis inicia-se com a descrição psicológica que enquadra a personagem Isabel na imagem estereotípica da *belle dame sans merci*: “airosa porém cruel/alma de cântaro tem” (vv.14-15). Vale ressaltar nessa passagem a expressão “alma de cântaro”. Isso porque o gênero de discurso romance e a FD burlesca, por ter em sua rede interdiscursiva as FDs popular/profana, apropria-se de ditados e provérbios populares para reforçar os efeitos de sentido dos enunciados literários. Nas notas do romance *Dom Quixote* (CERVANTES, 2017), afirma-se que a expressão em questão é utilizada em vários sentidos: ora para elogiar, ora para depreciar. Em Ribeiro (2009), o verbete “alma de cátaro” é assim apresentado:

> *Alma de cântaro* – é a do bonachão, do que é incapaz de ofender. *É* a *boa alma*, talvez do simplório ou do pobre de espírito.
> Em um soneto das suas *Obras métricas*, II, 20, diz Dom Francisco Manuel:
>
> Por isso disse eu já que o desengano.
> Era uma *alma de cântaro*; ouvis, prima?
> Cura por fora, e dentro nos lastima,
> Da paz um dia por dar guerra um ano.

> Há aqui deturpação do sentido da palavra tanto no português como no castelhano.
> A expressão deriva da antiga história do *cântaro* ordinariamente de barro, em concorrência com o de ferro, da fabula, ou em contato com a pedra, segundo o antigo provérbio, registrado no velho adagiário de Hernan Nuñez:
>
> Si la piedra da en el cantaro, *mal para el cantaro*; si el cantaro da en la piedra, *mal para el cantaro*.
> Cejador, II, 2261
>
> Não só o cântaro não faz mal, mas é sempre o que sofre dano.
> Todos os fabulários e Isopetes antigos trazem o conto das duas panelas, uma de ferro, outra de barro, que iam rio abaixo. De Aviano XI passou aos modernos fabulistas; mas veio do *Panch* indiano (III, 13) e há a versão do *Talmude*, citada no ESOPO, de Jacobs: "If a jug fall in a stone, *woe to the jug;* if a stone fall on a jug, *woe to the jug*." É literalmente o caso da alma de cântaro.

É interessante notar o fluxo intertextual e interdiscursivo da expressão que vai para além das fronteiras do mundo ocidental e que demarca a longa extensão da memória discursiva literária e seu contato estreito com a FD popular. A escolha da expressão "alma de cântaro", que aponta para um gesto autoral do sujeito-autor Antônio da Fonseca Soares, parece estar no registro da "deturpação" do termo, ou seja, num sentido depreciativo, como ocorrido no enunciado poético de Dom Francisco Manuel e em Cervantes. Vale lembrar que os três autores viveram no século XVII; portanto, podemos pensar que a variação de sentido da expressão marca uma posição enunciativa seiscentista.

No período barroco, as representações da *belle dame sans merci* as apresentam como tendo certa baixeza de caráter e se observarmos a cenografia do romance fonsequiano veremos que o dito "alma de cântaro" está, de fato, mais para uma alma pobre de espírito do que para uma alma boa. No discurso-modelo, a mulher tem o corpo descrito por jogos de sentido simbolizando alvura, na cor da pele, nos trajes; e brilho, na cor loira do cabelo; o que demonstra uma simetria cromática. Ao contrário, na cenografia do discurso fonsequiano, Isabel tem os cabelos negros, metaforizados agudamente como "injúria negra dos negros" (v.17) e os olhos, embora brilhem como o astro solar, são negros como dois "principais da Guiné" (v.24). Tais jogos de sentido geram, como efeito, a potencialização da tonalidade negra dos cabelos e dos olhos. Nos enunciados poéticos que seguem, apresenta-se o

matiz branco na cor da vestimenta e no tom da pele, também metaforizada. São as mãos que revelam a alvura da pele e são elas “mais claras que as águas” (v.43), são “cristais animados” (v.45) que “metido nas águas fez/ficar vencido o da fonte” (vv.46-47).

Mais que um contraste de claro/escuro, tão caro aos comentadores do discurso artístico barroco, o que se pode construir como efeito de sentido nessa passagem é a contradição entre beleza e vício. A bela dama cruel ao contrário da mulher discreta que se encaixa nos padrões do discurso patriarcal possui certa impureza de alma, por isso descrita como um misto de beleza e crueldade, de pureza e impureza, no contraste claro e escuro. Tudo isso, gera um efeito de prazer e sofrimento ao enunciador. A imagem criada a partir da *belle dame sans merci* não é um todo grotesco e desproporcional. É na verdade a projeção de um ser paratópico, em que a beleza abriga o vício no lugar da virtude; o desequilíbrio no lugar do equilíbrio. Contudo, paradoxalmente, nada que possa afetar o todo harmonioso do belo deve estar contido nele. De acordo com as normas de autoria da FD burlesca, a matéria torpe tem um caráter misto e deve ser materializada como possuindo certa desproporção que rompe com padrão simétrico do belo clássico.

No retrato, certas partes do corpo reveladas geram um efeito de sentido erótico. Esse é o caso da cor da pele, sempre alva; das mãos; da boca graciosa; e dos pés pequenos. Trata-se de marcadores de linguagem literária apresentados no enunciado poético por meio de jogos de sentido, dos quais a sinédoque é o recurso mais comum para que tais partes apartadas do corpo ganhem certa autonomia e também valor metafórico. No discurso fonsequiano, a alusão à boca pequena (v.31) de Isabel que “canta um romance de rosas” (v.32) reforça sua origem popular pelo que sai de sua boca: um romance, gênero de discurso de origem popular. É natural que Isabel, uma lavandeira, o cante.

Da boca pequena de Isabel, revela-se um modo de enunciar advindo do discurso popular distinto, portanto, do modo discreto de enunciar do homem e da mulher da corte. A boca pequena ainda evidencia um contraste entre a simetria das partes que compõem o rosto da mulher e o modo não urbano de enunciar no sentido de que o discurso popular, por não ser normatizado retoricamente, é prolixo e inculto. O jeito de enunciar aponta para um caráter e

uma corporalidade social (MAINGUENEAU, 2012) que marcam formas de distinção e de comportamento em sociedade. Desse modo, aos distinguidos da corte, atribui-se uma imagem de sujeitos comedidos e capazes de controlar seus afetos, ao vulgo; como se dizia nos seiscentos, atribui-se uma imagem de destempero e de afeição às paixões. Por isso, as mulheres de origem popular são matéria de temas eróticos e servem de contraponto moralizante daquilo que uma mulher prudente não deve ser.

Gregório de Matos, segundo Miranda (2014, p.209), trocou correspondências com a ilustre e cultivada Sóror Violante do Céu e, numa delas, enviou-lhe um poema de galanteios, no qual o enunciador dizia o seguinte: “viola na rosa estava, para dar à rosa fragrância, comparando-a a uma musa quando canta, a uma flor celeste, que era viola, antes da Rosa”. Mais do que uma ousadia, o discurso de galanteio gregoriano indica uma quebra nas normas de autoria da FD burlesca por erotizar a imagem de uma mulher discreta. Porém, possuindo tal discrição, Violante do Céu constrói uma resposta urbana ao despudorado poeta:

Décima

Contradizer a um Doutor
bem sei que é temeridade;
porém com uma verdade
quero pagar um louvor.
Nem instrumento, nem flor
sou, porém, se o posso ser,
ninguém trate de empreender
o que não há de alcançar:
pois nenhum me há de tocar,
pois nenhuma me há de colher.

(CÉU, Violante. *In* CARVALHO, 2007, p.333)

O enunciador do poema, na posição de mulher, mostra conhecer o estatuto pragmático do discurso nas condições sócio-históricas e culturais do período Barroco. Prova disso, é o respeito à hierarquia das posições enunciativas em que o homem letrado tem prioridade sobre a fala feminina. Além disso, o discurso patriarcal possui um valor de verdade que não deve ser questionado a não ser por aqueles autorizados a se posicionar nessa FD. Ao mostrar esse conhecimento discursivo, o enunciador constrói para si um *ethos* de mulher discreta e, com isso, tem seu direito de resposta autorizado. Fato

que possibilita a preservação de sua integridade moral. Entretanto, na FD burlesca a bela dama cruel não tem direito à resposta. O enunciador do discurso fonsequiano exibe soberanamente seu ponto de vista.

Em determinado momento da cena enunciativa, surge outro personagem: Brás André. Ele segue Isabel até a fonte e a observa. Trata-se de uma tópica largamente explorada pelo discurso literário seiscentista português e que introduz um personagem que observa a mulher “cheio de prazer” (v.50). A presença do novo personagem instaura uma nova cenografia e demarca uma dupla ação. Diferente do discurso-modelo que possui uma unidade de ação como prevê o discurso literário renascentista, o discurso fonsequiano é misto e, por isso, enquadra-se nas normas de autoria dos gêneros baixos.

A partir de então, o enunciador que até certo momento observou sozinho a lavandeira agora partilha com outro o olhar viril do discurso patriarcal. Ambos externam o pendor erótico “em romance português” (v.52). O item lexical romance nesse verso adquire efeito de sentido polissêmico, pois pode ser pensando tanto como gênero de discurso literário, quanto como língua vernácula. Isso possibilita o mapeamento de uma dupla posição enunciativa, a saber: no gênero e na interlíngua. Ambas são plausíveis, já que o gênero de discurso romance é um dois mais explorados em se tratando de FD burlesca e também no que concerne à veiculação do discurso popular. Nesse sentido, a língua portuguesa por carrear linguisticamente a cultura popular é utilizada de maneira estética como língua literária.

O romance cantado por Brás André finaliza o discurso fonsequiano com mais uma fábula da antiguidade: “se já não [é] que da fonte/o Narciso queres ser/mas olha que te não percas/como aquele se perdeu”. A alusão à fábula é um recurso que introduz um marcador de linguagem literária: a tópica retórica da *vanitas*, largamente apropriada pelo discurso literário seiscentista para mostrar a fragilidade humana em relação ao tempo. No caso da FD burlesca, esse recurso poético-discursivo é utilizado como um ato de convencimento à dama cortejada, já que ela, na maioria das vezes, é esquiva; como Dafne em relação a Apolo.

De certa forma, enamorar-se da própria beleza, demarca um comportamento egoísta e cruel em relação ao cortejador que não é correspondido. A voz de Brás André, como enunciador, reitera a do enunciador

do romance ao tratar Isabel no quadro estereotípico da *belle dame sans merci.* O que há por trás dessas acusações unilaterais e que a justificam é o fato de o enunciador estar investido num *ethos* de homem discreto sob o qual se projeta uma imagem de homem que tem controle sob seus afetos.

O enunciador do discurso fonsequiano, embora assuma uma postura maledicente, pela qual emergem emoções incontroláveis, faz isso porque a força patética é provocada pela bela dama cruel. É a mulher a causadora do desequilíbrio emocional e, dessa forma, o enunciador sente-se autorizado a vituperá-la. Soma-se a isso, a virilidade afetada pela posição ativa da mulher em recusar o cortejo. Portanto, é na fronteira entre o equilíbrio emocional e a convulsão das paixões que surge a identidade paratópica de um enunciador discreto, pertencente aos distinguidos da sociedade de corte.

Ao nos atentarmos aos gestos autorais no discurso fonsequiano, notamos que a imitação é um conceito amplo que não significa de modo algum cópia fiel ou plágio. O que é imitado no discurso-modelo camoniano são suas partes essenciais, as quais são reapropriadas sob as normas discursivas do discurso literário seiscentista e da FD burlesca.

Isso significa dizer que o discurso-modelo passa a ter novos efeitos de sentido à medida que o processo de produção passa a obedecer ao código poético-discursivo que perpassa o regime autoral do discurso literário seiscentista a da FD burlesca. Daí a presença de marcadores de linguagem literária, como tópicas poético-discursivas, sinédoques, metáforas fósseis e agudezas que marcam procedimentos autorais típicos de uma posição estética barroca. Além disso, as relações intertextuais e interdiscursivas também demarcam as filiações discursivas latentes nos discursos humanista, religioso e mundano que perpassam discurso fonsequiano e culminam no conjunto de valores socioculturais condensados no par virtude/vício.

O código de linguagem literária aciona uma memória discursiva tanto no ato de criação quando no ato de leitura. A constatação, por parte dos leitores, do domínio desse código, o que nos seiscentos significava dizer o domínio da arte e do decoro dos gêneros, gera o reconhecimento do engenho do autor. Todavia, não basta o domínio do código para que a instância autoral seja legitimada. A engenhosidade também está ligada à maneira singular com que os elementos composicionais do discurso-modelo imitado são reorganizados. É

preciso imprimir um efeito de novidade no que está fadado a ser sempre o mesmo.

No caso do discurso fonsequiano, o efeito de novidade é acionado na forma diferenciada como a cenografia se desenrolou e no contraste operado entre a personagem do discurso-modelo e a personagem do romance que, para além da mudança de nome, possui características físicas e morais bem diferentes. Em se tratando das características físicas o fato de Isabel ser descrita como morena de cabelos pretos e olhos negros possibilita a criação de metáforas agudas, cujos efeitos de sentido se sobressaem aos das metáforas fósseis recorrentes no discurso-modelo. A relação antitética entre as duas lavandeiras também pode engendrar um contraste axiológico entre uma imagem icástica e uma imagem fantástica, no sentido alegórico de pureza e impureza de caráter.

Esses movimentos autorais acrescentam ao código coletivo que normatiza a estética da imitação uma possibilidade de criação de novos efeitos de sentido e nos põe presentes a uma instância autoral singular. No plano da recepção, isso leva a causa última do discurso literário seiscentista, a saber: deleitar e instruir.

5.2.2 O riso burlesco: *dicere turpie non turpiter*

Para Tesauro (2012), a matéria torpe por si só não é suficiente para causar o riso. Na verdade, o que deve fazer o sujeito discreto rir é a forma urbana com que a temática cômica é enunciada. Tomemos como exemplo a seguinte passagem do Tratado dos Ridículos:

> Se o Causídico[19] tivesse dito a seu Adversário: Lembra-te, que teu pai foi um Lingüiceiro; e cala-te. Ridícula é a Matéria deste Mote; mas não a Forma. Uma vez que ela é uma aberta maledicência: uma Deformidade nociva à reputação dos outros. Mas dizendo, Lembra-te, que teu pai limpava o nariz na manga da camisa, e cala-te: não vês que a Maledicência transformou-se em ironia; Figurada e coberta com Arguto Laconismo? (TESAURO, 2012, p.47)

[19] Advogado ou letrado que despacha feitos (BLUTEAU, 1728).

O discurso apresentado por Tesauro (2012) é cômico, pois sua temática gira em torno de um libelo a um filho de um linguiceiro. Matéria torpe no âmbito do discurso literário seiscentista são todos os discursos atópicos ou enunciados proibidos naquele período, dos quais emergem imagens estereotipadas de grupos marginalizados e seus respectivos papéis sociais. Tesauro (2012), tendo como base a divisão dos estilos retóricos, entende por pior ou por coisas vis ocupações manuais, todas elas referentes às camadas populares da sociedade.

A descendência pode ser utilizada como um recurso poético-discursivo para satirizar ou maldizer. Portanto, satirizar o filho de um linguiceiro está de acordo como as normas de autoria da FD burlesca, o que não está de acordo é a maneira com que a linguagem foi tratada. Um enunciador, investido por um *ethos* de sujeito letrado, deve enunciar de acordo com o estatuto enunciativo que marca sua distinção social. A maneira aberta e literal de falar, além de ser nociva à reputação dos outros, é indício de uma posição enunciativa em uma FD popular, tida como prolixa e deselegante.

A reformulação do discurso “lembra-te, que teu pai limpava o nariz na manga da camisa” transforma a maledicência crua em ironia, como entendida pelos poetas seiscentistas: sentido dado como próximo e literal, mas longe e figurado. Tesauro (2012) entende como ponto central de elegância dos enunciados cômicos e, por conseguinte, do riso urbano, a linguagem em seu registro figurado e em sua economia verbal. Num âmbito mais geral, ao contrário do conjunto de enunciadores populares que são diretos e prolixos por não seguirem as normas de contenção enunciativa previstas no código de linguagem retórico-poético, os sujeitos letrados devem ser argutos e lacônicos.

A partir dessas considerações, veremos como o cômico é constituído no romance 52 conforme as normas de autoria que regulam a FD burlesca.

Romance 52

Minha flor cá me entregaram
esse vosso passarinho
com menos penas, que apenas
que eu trago de dar co’oninho
Preso num fio de seda
vinha tão desmaiadinho
que o vi mais que nas prisões

nos desmaios por um fio
Pasmei de que se viesse
tão meigo a brincar comigo
e das aradas desse monte
cá fora se haja saído
Porem se nessa clausura
viveu até agora em sombrio
que muito que cá se venha
se acha em meu calor abrigo
Quando nas mãos o tomei
parecia o pobrezinho
todo meu no interessado
todo vosso no faminto
De sorte o tinha o jejum
que lá deve ser continuo
que estava abrindo a boquinha
como os últimos parossismos
Porém vim logo a entender
que não fazendo a princípio
eram da carne fraquezas
as que eu julgava fastio
Pus-lhe as mãos, ergueu-me as asas
afaguei-o, abriu-me o bico
chiou-me, enchi-lhe a garganta
brinquei-lhe, folgou com isso
Devem de estar acostumados
esses vossos passarinhos
em lhe pondo as mãos por cima
fazer os mesmos brinquinhos
Porque tais festas me fez
em lhe eu fazendo estes mimos,
que sendo o siso do mundo
me fez doudo o pintassilgo
Oh quem fora tão ditoso
que com os mais doces exercícios
pudera fazer com o vosso
o que esse cá fez comigo
Mas ai que ambos padecemos
pois vos sem dares co'oninho
morreis por dar-lhe o sustento
eu por lho meter no bico
Mas lá por entre essas ramas
o trazeis tão escondido
q*ue* ainda que lhe arme o desejo
não pode colhê-lo a tiro
He lástima que queirais
por dar-nos de Santa indícios
fazer como das pessoas
cartuxos dos passarinhos
Tende dó deste coitado
que ansioso está pedindo
um bocadinho a soluços
uma gotinha a gemidos
Depenai-o ou despenai-o
que é para estar mui sentido

não ter penas para o voo
e tê-las para o martírio
Se por quaresma o trazeis
tão penitente é delito
que façais vós os pecados
e que ele traga os silícios
Não é razão que adonde
tantas lágrimas se hão visto
lhe aperteis mais a garganta
do que faz um garrotilho.
E assim entregai-mo amores
que vos prometo e vos fico
que cedo nos crie enxúndias
mas que me esfalfe em cumpri-lo
Tao ricas cousas farei
que abrindo-lhe os gorgomilos
o sumo mais doce d'alma
será seu mais agro apito.
Mas para que nisto falo,
se até quando falo nisto
ou já não caibo na pele
ou de todo me arrepio
Contudo, vida, agradeço
tão linda cousa, mas fico
triste de que sendo vosso
não seja o porquê suspiro

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

Os primeiros enunciados poéticos instauram a cenografia, a qual se desenrola como uma espécie de resposta a um determinado coenunciador pelo recebimento de um passarinho como prenda. Diferente do discurso analisado anteriormente, que se desenvolve a partir de um discurso-modelo vinculado a um *auctor*, este se desenrola tendo como ponto de partida um mote, ou seja, um discurso-modelo partilhado coletivamente, de autoria dispersa. Nesse sentido, a noção de imitação deve ser pensada não apenas como a imitação de discuros-modelos correlatos a *auctores*, mas como imitação de discursos-modelos pertencentes ao regime autoral coletivo normatizado pelo código de linguagem literária, recorrentes nas filiações intertextuais e interdiscursivas que compõem o *arquivum* literário barroco.

O ato de receber prendas está muito ligado a enunciados que exploram temáticas referentes ao amor freirático, que, em Portugal, remonta à tradição medieval trovadoresca. Miranda (2014) afirma não haver possibilidade de o poeta não ser freirático no século XVII, pois isso fazia parte da vida na metrópole portuguesa e nas colônias. Tornar-se freira não era necessariamente

um ato de vocação religiosa. Ainda crianças os pais já destinavam as filhas para a vida religiosa e havia muitos outros motivos que não a vocação para que as moças vestissem o hábito. As razões eram muitas e entre elas estavam a rebeldia, o interesse pelos estudos, a paixão por rapazes de condição inferior, a “má reputação”, a perda da virgindade, a gravidez sem estar casada, ou o fato de ser abandonada ou violentada pelo marido.

Apesar disso, nos conventos as mulheres gozavam de liberdades que a maioria das damas seculares nem sonhariam em ter. Conforme Miranda (2014), elas podiam aprender a ler e a escrever não só em vernáculo, mas em latim ou espanhol. Ademais, tinham à disposição bibliotecas e, nessas condições, tornavam-se escritoras, intelectuais ou poetisas. Mas algumas, mesmo dentro de conventos, tornavam-se cortesãs mundanas e mestras no jogo do amor carnal e, desse modo:

> Homens se atreviam à sedução, mandavam presentes aos porteiros que tinham as chaves dos conventos, subornavam abadessas, ou as ameaçavam com facas, para abrir caminho até as celas de suas eleitas. Alguns padres serviam de mensageiros, e de noite muros eram escalados, portas se abriam para que os amantes entrassem furtivamente nas celas, às vezes disfarçados de padres ou freiras, e quando descobertos havia fugas, escândalos, perseguições. (MIRANDA, 2014, p.150)

Além das curiosas aventuras amorosas, havia uma simbólica troca de presentes entre as freiras e os galanteadores. As religiosas costumavam agradar os amantes e pretendentes com doces de toda espécie. Estes retribuíam com presentes, poemas ou sátiras. Tais trocas acionam certa simbologia no âmbito do jogo amoroso e despontam para uma sensualidade, que será explorada como temática pelo discurso literário seiscentista.

A maioria dos historiadores da literatura, ao investigar a biografia de Antônio da Fonseca Soares, apontam-no como freirático. Pimentel (1889, p.21) afirma que o escritor “tinha tambem as suas freiras. Uma d’ellas chamava-se Brites, e estava em Chellas, d’onde, doente de cama, lhe escrevera em sexta-feira santa, mandando-lhe pão de ló”. Especulação à parte, o fato é que na produção burlesca de Antônio da Fonseca Soares a temática do amor freirático é recorrente. No *corpus* constituído nesta pesquisa, além do discurso ora

analisado, no romance 37, constante no ms. 2998, a cenografia se estabelece na forma de agradecimento irônico à chegada de uns favos de mel enviados por Filis. O ato de agradecer o recebimento de um presente de uma mulher pode parecer algo despojado de malícia. Entretanto, no século XVII, a troca de prendas entre freiráticos e freiras era comum e revelava uma simbologia erótica. Entre tais prendas era usual o envio de doces aos amantes. As freiras eram estimadas por serem excelentes doceiras. No romance 18, também do ms. 2998, a referência ao amor freirático é mais explicita:

Deitai-vos aqui comigo
Vosso aio ser pretendo
as mãos, e a boa vontade
por vós minha alma prometo
Destoucai essa toalha
os alfinetes desprego
posto sem nuvem me abracem
os raios desse cabelo
Despi o **hábito** meu bem
minha menina por certo
não há mais garbosa dama
do que vos ficais em fresco
Não fugais esse colete
ajudar a despir quero
bem sei são pomos vedados
desse paraíso os peitos.
Saia, guarda pé, e anágua
Tirai mansinho; pois temo
Que o fino dessa cintura
Quebre qualquer movimento

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

A temática do amor freirático é marca de uma filiação interdiscursiva lantente no discurso literário seiscentista: o discurso religioso católico. Todavia, no caso específico da FD burlesca, a religiosidade é, na maioria das vezes, erotizada. Isso ocorre por conta de um processo de interincompreensão em que o discurso religioso é apropriado de acordo com as normas de autoria da FD burlesca, que também funciona como uma norma de restrição semântica, segundo a qual a matéria torpe possui sempre caráter vicioso. Mesmo que se esteja falando de uma freira, ela é tida como tipo vicioso que não respeita as doutrinas de castidade e controle dos afetos. No caso do discurso fonsequiano,

as normas de autoria da FD burlesca estão sendo respeitadas. Desrespeito no sentido ético e estético seria arriscar erotizar a figura de uma religiosa intocável como Sóror Violante do Céu, da maneira que o fez, segundo Miranda (2014), Gregório de Matos.

Além das normas de autoria da FD burlesca, os enunciados poéticos que iniciam o discurso fonsequiano trazem em si as marcas do estatuto enunciativo do gênero de discurso romance. Trata-se de uma resposta a um recebimento de um presente. Se pensarmos no âmbito mais geral da literatura como prática sócio-discursiva veremos que, nos seiscentos, o espaço de produção, circulação e recepção de discursos possuía como principal centro irradiador a corte. Nesse espaço relativamente pequeno, os interlocutores eram potenciais produtores e receptores. Além disso, a maioria dos gêneros de discurso eram materializados pela oralidade ou pela escrita de forma manuscrita ou impressa. Nesse sentido, são modos de produção e recepção bem diferentes que se processam em gêneros de discurso por meio de *midiuns* orais ou escritos, em suportes como manuscritos avulsos, coletâneas manuscritas, *códex* ou livro impresso.

É importante apontar as características enunciativas do romance. Em suas condições sócio-históricas de produção, esse gênero de discurso literário possuía uma interlocução muito variada: era declamado nos salões; cantado com o acompanhamento de instrumentos, escritos e enviados a damas com intuito de galanteio; escritos e enviados a amigos como cartas; circulavam em manuscritos soltos ou eram compilados em miscelâneas ou compilações quando se tratava de um autor modelo, um *auctor* no gênero. A proximidade com o coenunciador somada à origem popular do romance faz perpassar por entre o código retórico-poético modos de enunciar análogos aos das práticas linguageiras das camadas populares. Portanto, a cenografia que explora o estatuto enunciativo do romance como uma espécie de correspondência trata de apenas uma das situações de enunciação possíveis para esse gênero de discurso.

Nos enunciados poéticos que seguem, a norma autoral do riso urbano, sintetizado na máxima latina *dicere turpie non turpiter* será seguida tal qual sugere Tesauro (1992). A ironia, pela qual o sentido é dado como próximo e está longe e figurado é desenvolvida por meio de jogos de sentido, em que se

sobrepõe semanticamente agudezas, polissemia e ambiguidade, por meio dos quais se desdobram equívocos semânticos como efeito de sentido. O resultado de tais operações é um discurso altamente erótico, quase pornográfico, encoberto pelo código poético-discursivo e pela dissimulação da voz enunciativa.

A prenda recebida parece ser um inofensivo e debilitado passarinho, “desmaiadinho” (v.6), ao qual o enunciador se dispõe a dar “co’oninho” (v.4), expressão metafórica, muito provavelmente vinda de uma FD popular, com o sentido de dar abrigo. Quando nas mãos daquela que o enviou, a ave estava na clausura e faminta, agora tem abrigo e liberdade. Tais contrastes vão construindo o *ethos* do enunciador e a imagem do coenunciador: o primeiro como um ser piedoso e bondoso; o segundo, vale dizer: uma mulher; como um ser sem sentimentos, afeito a maus-tratos.

Na verdade, o que mais o pássaro precisava, segundo o enunciador, era de afetos: “eram da carne fraquezas/as que eu julgava fastio/pus-lhe as mãos, ergueu-me as asas/afaguei-o, abriu-me o bico/ chiou-me, enchi-lhe a garganta/ brinquei-lhe, folgou com isso” (vv. 27-32). Os afagos inofensivos parecem despertar os desejos do enunciador e não há outro caminho para controlar os afetos a não ser pelo modo urbano de enunciar.

Assim, os jogos de sentido promovem uma série de ambiguidades que sugerem o erotismo como efeito de sentido. O despertar dos desejos se manifesta na passagem “que sendo siso do mundo/me fez doudo o pintassilgo” (vv. 39-40). Ter siso é marca de um enunciador investido no *ethos* de sujeito discreto que tem controle sob seus afetos, mas que é posto a prova pela lascívia feminina.

A partir de então, os sentidos das palavras que antes pareciam literais passam a ser investidos pela polissemia. Além disso, o item lexical passarinho, e certas palavras relacionadas a determinadas partes do corpo da ave, figuradas como sinédoque, autonomizam-se como o órgão sexual feminino. Assim, dar co’oninho, além do sentimento altruísta de dar abrigo, sugere a relação sexual e meter o bico também faz referência ao coito. É pelo contraste entre o literal e o figurado que se negocia o efeito de sentido erótico. A transparência aparente dos sentidos deve ser vista com desconfiança, pois na

FD burlesca, quando o sentido é dado como próximo, na verdade está longe e figurado.

Assim, os versos a seguir podem ser considerados extremamente argutos pela engenhosidade em que é feita a relação entre sentidos muito distantes:

> Mas ai que ambos padecemos
> pois vos sem dares co'oninho
> morreis por dar lhe o sustento
> eu por lho meter no bico
> Mas lá por entre essas ramas
> o trazeis tão escondido
> q*ue* ainda que lhe arme o desejo
> não pode colhê-lo a tiro
> (vv. 45-52)

O padecimento de ambos não é exatamente pelos cuidados com o passarinho e sim pela abstinência sexual: o enunciador por não ser correspondido; a dama cortejada por esquivar-se. Desse modo, "dar co'oninho", "sustento" e "meter no bico" são expressões que passam a sugerir o ato sexual. O enunciado poético seguinte é uma descrição metafórica do órgão sexual feminino, em que os pelos pubianos são comparados a ramas entranhadas que tornam o ato amoroso quase impossível. As expressões "dar co'oninho" ou "meter no bico" parecem, por si só, já sugerirem sentido erótico, contudo o efeito de novidade está na maneira pela qual elementos da natureza aparentemente apartados de qualquer erotismo são relacionados a zonas erógenas do corpo e ao próprio ato sexual.

Nos enunciados poéticos seguintes, ocorre uma relação interdiscursiva entre discurso literário e discurso religioso. Nas condições sócio-históricas e culturais do século XVII, a instituição católica é um braço político do estado e, por conseguinte, atua como um órgão censor a qualquer tipo de manifestação contrária à sua doutrina e aos princípios morais daquela sociedade. Todavia, na FD burlesca o discurso religioso é dessacralizado ao servir como recurso poético-discursivo de erotização.

A pergunta que fica é a seguinte: como em épocas de Contrarreforma, em que se via por toda a parte a barbárie dos Autos-de-Fé promovidos pela Inquisição, letrados ousavam erotizar signos de pertencimento do discurso

religioso católico? A resposta que podemos formular gira em torno da premissa de que o discurso literário deve, de alguma forma, deleitar e instruir. Para isso, é preciso seguir o código de linguagem literária e o estatuto enunciativo dos gêneros de discurso. No caso específico da FD burlesca, autoriza-se a enunciar discursos proibidos desde que estejam de acordo com a noção de riso urbano.

A FD burlesca autoriza que se brinque com o discurso religioso, mas sempre de maneira figurada e ambígua. O código de linguagem literária permite então que haja deleite e instrução mesmo em situações de transgressão a valores morais inquestionáveis. O que promove o deleite é o próprio código poético-discursivo que reveste o enunciado poético. Já a instrução, emerge na cenografia, por meio da voz moralizante que condena os atos viciosos, mas que, contraditoriamente ou, melhor dizendo, de modo paratópico, não é capaz de esquivar-se dos prazeres da carne.

Portanto, as normas autorais possibilitam que o discurso religioso, num processo de interincompreensão, seja erotizado pela FD burlesca em versos como os seguintes:

> He lastima que queirais
> por dar-nos de **Santa** indícios
> fazer como das pessoas
> **cartuxos** dos passarinhos
> (vv.53-56)
>
> Depenai-o ou despenai-o
> que é para estar mui sentido
> não ter **penas** para o voo
> e tê-las para o **martírio**
> Se por **quaresma** o trazeis
> tão penitente é delito
> que façais vós os **pecados**
> e que ele traga os **silícios**
> (vv. 61-68)

Signos de pertencimento do discurso religioso católico, como Santa, cartuxos, pena, martírio, pecados e silício, são apropriados de maneira alegórica para gerar, de modo sempre ambíguo, efeitos de sentido eróticos. A voz dissimulada do enunciador, já tomado pelos desejos da carne, procura desmascarar qualquer indício de uma possível imagem feminina virtuosa

presente em seu coenunciador para, enfim, convencê-lo a realizar o ato amoroso.

Nos últimos enunciados poéticos, o desejo carnal é mais evidente e também ficam mais claras as verdadeiras intenções do enunciador: “contudo, vida, agradeço/ tão linda cousa, mas fico/ Triste de que sendo vosso/ não seja o porquê suspiro” (vv. 85-88). Essa declaração enfraquece a ambiguidade explorada em todo o discurso, pois o enunciador se refere ao presente no sentido literal, ou seja, ao passarinho de fato. Ao fazer isso, paradoxalmente, mostra o que realmente quer: o passarinho metaforizado urbanamente como órgão sexual feminino.

No discurso fonsequiano analisado, o que tornou possível falar de matéria torpe sem ser torpe e de maldizer sem agredir foram dois fatores primordiais: a articulação de recursos poético-discursivos que tornam a linguagem extremamente figurada; e o apelo a uma memória discursiva que possibilita relacionar questões ético-políticas presentes na censura aos vícios.

A banalidade da situação de enunciação apresentada na cenografia que se instaura como uma correspondência de aviso de recebimento de um “passarinho”, os equívocos e ambiguidades causados pelos jogos de sentido, e a voz dissimulada do enunciador que ora finge dizer uma coisa querendo dizer outra, ora finge desejar uma coisa desejando outra são movimentos enunciativos que se articulam gerando o cômico como efeito de sentido. Soma-se a isso, todo um conjunto de valores ético-políticos implícitos na censura aos vícios da carne presentes no pecaminoso amor freirático e na incapacidade de controle das paixões do enunciador. Todos esses elementos acabam por levar ao fim último da FD burlesca: ensinar deleitando.

5.3 Relações interdiscursivas: humanismo, religiosidade e mundanidade

5.3.1 O modo urbano de enunciar

O código de linguagem literária seiscentista define suas normas autorais por meio de um *arquivum* poético-discursivo que remonta a Antiguidade. Os discuros fundadores de Aristóteles foram difundidos no século XVII, principalmente por meio de comentadores latinos lidos a partir de uma FD humanista. Isso fez com que o discurso literário barroco se constituísse por

meio de uma rede de filiação interdiscursiva marcada por traços discursivos da Antiguidade e da Renascença.

Vale ressaltar que a interdiscursividade não ocorre de maneira “passiva”. Maingueneau (2008), ao considerar o primado do interdiscurso, afirma que as relações interdiscursivas ocorrem mediante as regras de restrição semânticas das FDs. Nos seiscentos, o discurso literário privilegiou os jogos de sentido como símbolo de elegância do discurso. Isso atuou como um mecanismo de restrição semântica por meio do qual foram definidas escolhas no *opus* aristotélico.

Aristóteles ([19-], p.276) afirma que “a qualidade basilar da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade”. Com isso, quer dizer que o discurso deve ser claro, porém necessita fugir à banalidade da atividade linguageira por meio do uso de recursos poético-discursivos. Dentre esses recursos, está a metáfora; a qual, se não utilizada com parcimônia, pode obscurecer o discurso, isto é, pode ferir o princípio estético da clareza. A despeito disso, o filósofo grego considera que os jogos de sentido operados pela metáfora não devem ser demasiado evidentes. É preciso manter certo grau de dificuldade, pois o ato de leitura que consiste em construir sentidos a partir do desvelamento do conceito latente nas relações de sentido gera conhecimento e admiração.

As recomendações aristotélicas a respeito da metáfora não foram seguidas à risca pelos comentadores e produtores do discurso literário seiscentista. Isso porque, em seu modo de organização, esse discurso prevê os jogos de sentido como parte constitutiva do processo de criação. Desse modo, foi preciso operar uma seleção interdiscursiva que pudesse ao mesmo tempo considerar o fator estético e instrutivo da metáfora e desconsiderar as prescrições que indicavam parcimônia no uso dessa figura. No século XVII, o grau de dificuldade dos jogos de sentido é visto como um recurso estético que concentra uma dupla função: deleitar e instruir. Por conseguinte, a noção de clareza do discurso também é relativizada de acordo com as normas de composição dos gêneros de discurso.

A ideia de um código de linguagem literária altamente racionalizado carrega em si o processo civilizador iniciado na Alta Idade Média pelo qual passou o continente europeu culminando na Renascença, mas que no século

XVII chegou ao paroxismo. É interessante notar em alguns discursos de poetas barrocos a dissimulação de certa incapacidade criativa, o que evidência, pelo menos na cenografia apresentada, a falta de domínio da arte:

Soneto

Um soneto começo em vosso gabo;
Contemos esta regra por primeira,
Já vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vá também desta maneira,
na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca mais;
Louvado seja, Deus, que o acabei.

(Gregório de Matos, *in* HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 237)

No discurso gregoriano, o enunciador externa a sua inaptidão criativa ao descrever o trabalho extenuante de elaboração e escrita do enunciado poético. Há uma justificativa para isso, implícita na cena de enunciação em que o ato de criação do discurso está inscrito. Trata-se de um gênero de discurso "laudatório", em tom satírico, endereçado ao Conde de Ericeira, Dom Luís de Menezes, apresentado no enunciado como um sujeito vicioso. Nesse caso, não há qualidades a se louvar. A justificativa para tal ineficácia criativa pode ser explicada partindo-se da hipótese de que a matéria escolhida é inadequada para atuar num discurso grave.

Do mesmo modo, procede o enunciador no discurso de Antônio da Fonseca Soares, a seguir:

Arguindo a uma dama de inconstante

Agora quero dizer-vos
meus olhos, as minhas queixas,
nestes mal limados versos

nestas mal talhadas letras.
Não vos ofendais, meus olhos,
de que chegue a escrevê-las
que publicar-me queixoso
não é fazer-vos ofensa.
Queixo-me porque vos amo
e quero com tantas veras
que só por vosso respeito
versos agora fizera.
Não vos admireis, Senhora
que por este estilo escrevera
que dos mais néscios e rudes
também amor faz Poetas.
E já que tanto me obrigam
minha vida, vossas prendas,
não repareis, no conceito
fazei nas palavras presa.
Digo pois que não mereço
me falte a vossa firmeza
porque eu não cometi culpas
para me seres avessa.
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, p. 431)

O enunciador, assim como no discurso gregoriano, parece pedir desculpas ao coenunciador pela falta de domínio do código de linguagem literária. Isso porque existe uma consciência das falhas estéticas no que se refere ao processo de criação. Vale notar que, no primeiro enunciado poético, a voz enunciativa ressalta a questão dos “mal limados versos” (v.3) e “das mal talhadas letras” (v.4), por meio dos quais se nota, em primeiro plano, a “deficiência” do poema. Das duas observações, a segunda evidência o *midium* manuscrito como modo de materialização do discurso e também com índice de qualidade composicional. Desse modo, a caligrafia também opera como ornamento gráfico, de forma a contribuir com os demais efeitos de sentido do discurso.

Publicar discursos poéticos defeituosos significa pôr-se em risco diante de um ambiente em que a circulação de discuros literários se dá entre sujeitos letrados que têm domínio muito similar dos códigos poético-discursivos. Por isso, é preciso justificar-se ou deixar a justificativa implícita. É evidente que numa FD burlesca, tanto no discurso satírico de Gregório de Matos, como no de Antônio da Fonseca Soares, o coenunciador deve perceber que tudo se

trata de fingimento ou jocosidade. Contudo, no caso do discurso fonsequiano, a própria cenografia trata de dizer isso: o enunciador “cochila”, pois está tomado pelo amor: o *phatos* desestabiliza o *ethos* do sujeito discreto e isso se reflete no seu modo de enunciar.

Para além das paixões que desestabilizam a racionalidade do enunciador, o que está em jogo é a própria identidade social daquele que enuncia investido num *ethos* de sujeito discreto, cuja racionalidade foi herdada do processo civilizatório humanista. Ademais, põe-se em jogo a legitimidade da instância autoral que, por meio do gênero de discurso e da posição enunciativa na FD, emerge na cena de enunciação como poeta satírico, no caso de Gregório de Matos, e como poeta burlesco, no caso de Antônio da Fonseca Soares, os quais devem mostrar-se sempre aptos a manipular com maestria a interlíngua literária.

No âmbito do discurso literário seiscentista, a ideia de que o poeta, para ser considerado como tal, deve dominar os códigos de composição poético-discursivos, coincide com declarações, tal qual a de Horácio (1984, p. 69), a saber: “se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta?”. Tal concepção diz respeito a um dos pontos centrais no regime de autoria do discurso literário praticado na Renascença. De acordo com Spina (1995), as normas de autoria desse período estão relacionadas a sete princípios basilares: *limae labor et mora*, expressão associada à busca da perfeição na criação artística por meio da perseverança; *ne quid nimis*, fuga ao excesso; poetas e comentadores; conveniência na elocução de acordo com as normas de composição dos gêneros; o saber, fonte da poesia; *poesis ut pictura*, relação entre poesia e pintura; e poesia e mediocridade.

O discurso literário seiscentista, num processo de interincompreensão, pelo qual se buscou valorizar a presença massiva dos jogos de sentido nos enunciados literários, precisou relativizar alguns dos princípios listados acima, principalmente os que se referem à fuga ao excesso e ao par poesia e mediocridade. Apesar disso, a relativização de tais princípios não significa estar livre para transbordar a linguagem literária de jogos de sentido, tornando qualquer enunciado obscuro e hermético. Havia um mecanismo que previa limites para a utilização dos recursos poético-discursivos, a saber: as

especificidades autorais das FDs referentes aos gêneros graves e baixos e às normas de composição dos gêneros de discurso.

A presença do discurso humanista nos discursos de Antônio da Fonseca Soares também se manifesta nas várias alusões à mitologia clássica. Nos enunciados poéticos, deuses e deusas além de serem alvo de maledicências jocosas ainda atuam como recurso poético-discursivo. Esse é o caso da ninfa Dafne que, tal qual vimos na primeira análise, desdobra-se semanticamente em fábula ovidiana e em marcador de linguagem literária utilizado para representar mulheres esquivas na FD burlesca.

De fato, muitas vezes, as ninfas são coenunciadoras na situação de enunciação instaurada na cenografia e representam mulheres esquivas e viciosas, as quais se enquadram na tópica poético-discursiva da *belle dame sans merci*. No ms. 2998, são muitos os discursos em que as ninfas desempenham esse papel, variando apenas os nomes: Tisbe, romances 4, 15, 35; Filis, romances 8, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 50, 67, 68, 70, 72; Clory, romances 21, 32, 63, 84, 99; Lisis, romance 47; Nize, romance 58, 60, 66; Amarilis, romance 77, 96; e Dafne, romance 82.

No discurso seguinte, a ninfa Nize é marcadamente um recurso poético-discursivo de representação da bela dama cruel, aquela que desencadeia paixões e depois se esquiva. Com isso, desestabiliza a racionalidade do sujeito letrado, tornando-o um ser irascível que, no entanto, segundo a norma autoral do riso urbano, pragueja sem agredir num modo culto de enunciar repleto de jogos de sentido.

Romance 60

Menina da verde gala
que no áspero da Serra
vais despojando os sentidos
e vais roubando as potências
Detende um pouco detende
não te desvies isenta
que é de lástima que despresas
Um desejo, e tantas queixas
Suspende, suspende o passo
Detém, detém a beleza,
não magoes as meninas
dos pés que em teus olhos levas

Se és prodiga de esquivanças
e tão liberal de penas,
porque temes a um suspiro
porque foges a uma queixa
Porque ainda de seguir-te
me atemorizas na pressa
que posto que amor tem asas
tu és mais que amor ligeira
Se a lástimas te desvias
se a piedades te negas
o suspirar destas flores
me admira-te não detenha
Se te devem o bizarro
seu luzimento ta deva
este prado espaço breve
de tuas luzes esfera
como se és toda de neve
de cravos e açucenas
tens ouvidos de diamante
e tens o peito de pedra
Não te peço já piedades
nem que deixes de ser fera
por teu respeito menina
só peço que te detenhas
Guarda o mimo dessa Cara,
e dessas mãos as riquezas
que serve a penha mais dura
cô ardor do quarto planeta
Mas *que* podem seus ardores
que fazem suas violências
se és toda pedra no duro
se és toda Sol na beleza
E pois nada te suspende
porque já tudo desprezas
preza amor que nesse bosque
preza amor que nessas penhas,
Já pois *que* és Daphne no esquivo
e és Anaxarte no isenta
como Ifis, como Apolo
Lauro te compreende ou pedra
Mas ai ingrata homicida
que porque nada te deva
até que doutra vês firme
a bizarria me negas
Não basta fugir a uma alma
Negar-te a uma fineza
mas deixando me perdido
tirana às ondas te entregas
Mais te fias da inconstância
menos fias da firmeza,
antes te entregas a um lenho
a um peito *que* te venera
Do mar te fias ingrata
não temes, e não receias
que nesse salgado bosque

nessa cristalina selva
Pois com divinos incêndios
a seu reino lhe inquietas
com inundações de prata
o Deus do mar te acometa
Preza a Deus *que* o feliz lenho
em que segura navegas
titubeando no frágil
sem remo, sem luz, sem velas
Empolados esses mares
corra tormenta desfeita
choque, choque nos penhascos
tropeçando nas areias
Mas não corra sossegado
voe, voe sem tormenta
não perigue essa luz pura
padeça a alma padeça
Mas ai *que* já se desvia
já dos meus olhos se ausenta
esse pássaro de linha
esse peixe de madeira
Vencendo nevados golfos
seus orgulhos atropela,
mas que muito seus suspiros
lhe vão assoprando as velas
O choque não inimiga
despedaça-te ligeira
mas não navega segura
que dentre a alma me levas
E não implica em amor
saber padecer sofrendo,
saber desejar calando
e saber amar dizendo
Que pesares afetados
inda com mui justo excesso
podem refrear as vozes
ou já por teima ou por medo
Mas glórias tão merecidas
é justo que o silêncio
as dilate retiradas
nos grilhões do pensamento
Que inda que é de uns, e outros
sejam o mesmo aposento
é bem distinguir favores
e rigores de tormentos
Amei de amor obrigado
nunca de amor satisfeito
mas porém a dilatar-se
faz apetecido o premio
Adorei tua beleza
forçado de meu desejo
mas que muito se teus olhos
são do sol luzido espelho
Entreguei a liberdade
as prisões de que me preso

belas forças que reduzem
os mais rebeldes intentos
Dediquei a teus altares
de amor divinos incêndios
um peito com mil aplausos
uma alma com mil afetos
Prostrei-me a teus pés enfim
que discreto arrojamento
que felisce desperdício
que bem venturoso emprego
Mas porém tu bela Nize
sendo do rigor exemplo
atropelaste tirana
meu amor em teus afetos
Mas que importa a retratar-me
se a maldição não coopera
que não se atrevem as ondas
a quem tudo se sujeita.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

Nesse discurso, Nize é símbolo de mulher esquiva. A cenografia desenrola-se à maneira da fábula de Apolo e Dafne em que o deus do sol, possuído pela paixão, persegue a bela ninfa. Contudo, a musa do discurso fonsequiano parece ser ainda mais veloz e mais esquiva: “que posto que amor tem asas/ tu és mais que amor ligeira” (vv. 19-20). As alusões à mitologia nos enunciados poéticos, além de marcarem uma relação interdiscursiva, agem como recursos poético-discursivos dos quais emergem jogos de sentido. É o caso da analogia implícita do enunciador com Apolo e da ninfa Nize com Dafne. Apolo é deus do sol e representa também harmonia e equilíbrio, aspectos muito próximos da racionalidade cortesã. Já Dafne é uma espécie de encarnação da *belle dame sans merci.*

Ocorre que no discurso em análise o poder de sedução de Nize, quando posto em relação aos demais deuses, é muito mais devastador. Comparada ao deus de amor é “ainda mais veloz e esquiva” (v.20). O deus Cupido na FD burlesca é sempre caracterizado como causador dos tormentos daqueles que antes de ser flechados dominavam as paixões. Por isso, é, muitas vezes, alvo de maledicências, algumas delas fugindo a qualquer contenção enunciativa:

Romance 11

Amor por esta vos juro,
e por outras tantas mil,

q*ue* eu saiba zombar de vós
Como vós zombais de mim
Com repetidos enganos
me trouxeste até aqui
preso nas duras masmorras
de vosso embuste sutil
Como bisonho as bandeiras
de vossas bandeiras segui
o pago que vim a ter
é este estado a quem vim
Depois de soldado velho
quando aposentar me quis
os permeios que em vos achai
agravos são que sentis
Muito me enganei convosco,
Mas que creis Reis adverti
Onde andar-se ao agradecer
nas Espaldas do servir
Vos soy Rey! Ca para trás
vos sois Deus! por sonhos sim
que os Reys nunca são ingratos
nem Deus costuma mentir
Desse nome de Monarca
bem vos podeis despedir
não vos tenhais por real
q*ue* não valeis hum ceytil
Real embusteiro sois,
um traidor de almas vil
estafeta das desgraças,
das más novas bolatim.
Filho de Marte, e de Venus
vossa prosápia aplaudis,
muy presadinho deter
pai guerreiro, e mãe gentil
Vede lá quem Venus foi,
e quem foi Marte adverti
ela uma puta safada
Ele um pobre Espadachim
Entre uns cornos vos geraram
e quando mais presumis
tendes por princípio um corno
de vossa fama clarim
(...)
Andai menino Nestor,
andais eterno malsim
que nas partes que ostentais
bem mostrais a quem sair;
Buscais por lá quem vos creia
que um filho da puta vil
não pode ter boas manhas,
nem quem o segue bom fim.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

O enunciador do discurso desde o início marca sua posição enunciativa: tem por objetivo zombar, portanto fala a partir das normas de restrição semântica da FD burlesca. O alvo da zombaria é ninguém mais ninguém menos que o deus do amor. Mas por que Cupido seria alvo de maledicências? Justamente porque interpela a racionalidade do sujeito discreto por meio das emoções incontroláveis da paixão e, além disso, porque o sujeito tomado pelo amor quase sempre não é correspondido. Nesse sentido, o amor como sentimento torna-se tormento e aprisionamento da alma; uma espécie de loucura que corrói o espírito. Tais asserções justificam a maledicência, que tem por base uma das versões da origem de Cupido, pela qual se diz que seu nascimento ocorreu por meio da relação extraconjugal entre Vênus e Marte.

Conforme o gênero retórico demonstrativo, a origem pode atuar como recurso retórico-discursivo de louvor ou vitupério. No discurso fonsequiano, o deus do amor, por ter uma origem que não se enquadra no código ético-político da sociedade de corte, que prescreve um passado virtuoso para os distinguidos, acaba por se enquadrar no grupo de seres parcialmente dignos de elogio, *os anfidoxais*. Fato que, de certa forma, autoriza a crueza enunciativa apresentada na cenografia e o uso de calões utilizados para agredir o coenunciador. Autoriza também que se quebre parcialmente a norma autoral do riso urbano, já que a falta de contenção enunciativa ocorreu como recurso poético-discursivo, por meio da qual emerge um *ethos* irascível tomado pelas paixões do amor.

Vale ressaltar que os deuses, segundo prescrição do gênero retórico demonstrativo, são seres elogiáveis ou *endoxais*. De fato, no discurso literário renascentista e mesmo no seiscentista, Cupido, quando signo de pertencimento dos gêneros graves, é, na maioria das vezes, tratado como Amor, grafado com o significativo “a” maiúsculo: “Nos seus olhos belos/ tanto **Amor** se atreve,/ que abrasa entre neve/ quantos ousam vê-los./ Não solta os cabelos/ Aurora mais bela:/ perco-me por ela.” (CAMÕES, 1953, p.6)

Ao contrário do exemplo camoniano, as regras de restrições semânticas da FD burlesca determinam que os discursos que evocam o deus mitológico Cupido e, com ele os demais deuses da mitologia clássica, sejam concebidos em seu registro semântico negativo. Isso permite um processo de interincompreensão pelo qual se autorizam sátiras e maledicências, cuja

contenção enunciativa pode variar do riso urbano ou da pura zombaria a mais crua e ferina sátira. Desse modo, no discurso em análise, Nize, ao ser comparada a Cupido, é concebida também como ser parcialmente digno de elogio e, portanto, como o deus do amor, está autorizada a receber maledicências das mais perversas.

5.3.2 Corrigir vícios e desnudar aparências

A FD burlesca apropria-se da cosmogonia greco-romana e de toda uma série de discursos ligados a ela, inclusive daqueles já pertencentes ao *arquivum* literário, e os utiliza como recursos poético-discursivos, mas sempre engendrados em sua face negativa, fato que permite a zombaria e a maledicência. Caso muito parecido ocorre com o discurso religioso católico. São notórias as sátiras de Gregório de Matos a clérigos da Igreja Católica. Entretanto, trata-se daqueles que se desviam da doutrina religiosa e que, de alguma forma, traem os princípios ético-políticos inerentes ao discurso religioso. A maledicência ataca a face negativa que “contamina” o discurso. Ocorre o mesmo com o amor freirático que age como denuncia as práticas mundanas no ceio sagrado da instituição católica. O sujeito enunciador que emerge em tais enunciações, mesmo, que em tom jocoso, age performaticamente por meio de uma voz implícita que censura os vícios da carne.

Nos discursos de Antônio da Fonseca analisados nesta tese, a relação interdiscursiva que acarreta tal processo de interincompreensão com o discurso religioso ocorre nos romances 19, 41, 44, 54, 62, 72, 73, 78 e 95, constantes no ms. 2998; e nos romances de *incipt* “A ouvir missa veio Filis tão bela e tão alfenim” e “Ai que morro por Úrsula”, apresentado pela didascália “A uma freira de Odivelas”, da coletânea organizada por Maldonado (1992).

No discurso analisado a seguir, a cenografia se configura tal como uma conversa direta com Deus. Nessa situação de enunciação, o enunciador apresenta-se como cativado pelo poder de sedução do olhar feminino e roga a Deus que o afaste desse mal:

Romance 73

Por meus pecados fui hoje
ver a Deus a Vidigueira
pois para escapar de uns olhos
lá me não vale a Igreja
Uns olhos me assaltaram
Deus nos livre de maneira
que enfim se Deus não me acode
Eu morrerei desta feita
Uns olhos são Deus nos livre
tão más almas, tão más peças
que sem ter fé com viva alma
nada lhe para na terra
Sem temor de Deus a moça
com um olhar que atravessa
a vida me atravessaram
fazendo as pestanas setas
O coração pelos olhos
me tiraram sem consciência
pois deles cada menina
os olhos d'alma lhe dera
Tais olhos mais que de Herodes
tem cruel a natureza
pois destas pobres meninas
não perdoa as inocências
De fazer-me esta injustiça
a Deus dará conta estreita
pois a Deus misericórdia
metem deixando sem ela
Não há justiça no mundo
pois campando por sua estrela
e andando cheios de Mortes
zombam de achar quem os prenda
Eu daqui perante Deus
não quero perdoar-lhe esta
que quem de matar faz graça
culpa fará da indulgência
Quem quiser ter vida
vê-los não queira
que morre por vê-los
quem a vê-los chega

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

O discurso se constrói por meio de dois marcadores de linguagem literária, os quais operam como discurso-modelo de autoria dispersa a ser glosado, a saber: o poder de sedução dos olhos feminino e o morrer de amor em vida. O motivo maior para que se estabeleça a conversa imediata com Deus, num tom quase místico, é a tentativa de "escapar de uns olhos" (v.3).

Daí em diante, itens lexicais que, na verdade, são signos de pertencimento do discurso religioso são utilizados como recurso poético-discursivo para gerar efeitos de sentido cômicos e para introduzir argumentos capazes de convencer o todo poderoso coenunciador a atender o pedido.

Interessante notar que o contato direto com Deus, de certo modo, desconsidera a importância conferida pela Instituição Católica ao ritual litúrgico e ao exercício espiritual adjacente à prática das orações. Conforme Gonçalves (2005), a influente Companhia de Jesus, na figura de seu Fundador Ignácio de Loyola, repudiava qualquer ato de oração não subordinada à disciplina dos exercícios de meditação. Entretanto, a FD burlesca permite que se instaurem lugares paradoxais, nesse caso uma paratopia espacial, de onde se pode falar diretamente com Deus. A enunciação burlesca torna possível a emergência de uma identidade enunciativa capaz de quebrar as normas do estatuto enunciativo previsto na ritualística católica. Apesar disso, não se deve satirizar nem Deus, nem a doutrina Católica; permite-se apenas que, no registro autoral do riso urbano, produzam-se gracejos a partir dos jogos de sentido e que se censure a face negativa que contamina o discurso religioso.

O enunciador, ao dirigir a palavra a Deus e ao se utilizar de signos de pertencimento do discurso cristão, aciona a memória discursiva para justificar o pecado da carne e para culpabilizar a sedução imanente do olhar feminino. O enunciado poético “Deus nos livre” (v. 6) traz em si uma relação interdiscursiva com enunciados bíblicos, tais como “Deus nos livre do mal” ou “não nos deixeis cair em tentação”. Isso introduz uma espécie de justificativa que será somada a outras:

> Sem temor de Deus a moça
> com um olhar que atravessa
> a vida me atravessaram
> fazendo as pestanas setas
> (...)
> Tais olhos mais que de Herodes
> tem cruel a natureza
> pois destas pobres meninas
> não perdoa as inocências
> (vv. 13-16/ 21-24)

Os enunciados poéticos atestam a periculosidade do olhar por meio de jogos de sentido. Isso ocorre, em primeiro lugar, pelo fato de as pestanas serem comparadas a setas que matam metaforicamente, isto é, assim como as

flechas de Cupido, as setas dos olhos da mulher fazem o sujeito discreto morrer em vida, no sentido de ser destituído de sua racionalidade, ao ser tomado pelas paixões. Em segundo, o olhar feminino é comparado em crueldade à personagem bíblica Herodes, descrito no texto bíblico como Rei tirano que, ao saber do nascimento do menino Jesus, articulou sórdidos estratagemas para matá-lo, já que não podia admitir a existência de alguém que pudesse ameaçar seu trono (MATEUS 2). Além disso, a crueldade do olhar é amplificada, por meio de um gracejo metafórico, pelo qual se concebe as "meninas" dos olhos, tal qual crianças, cuja inocência é ameaçada pela vileza do olhar.

Os jogos de sentido, articulados por meio de recursos poético-discursivos, como a sinédoque que autonomiza o olhar feminino e as agudezas, operam num movimento de síntese e de expansão dos efeitos de sentido. A síntese é promovida pela concentração de sentido própria das figuras de linguagem e a expansão se dá pela memória discursiva acionada a partir das relações interdiscursivas intrínsecas ao discurso literário seiscentista. Desse modo, o olhar pode suscitar uma série de relações, todas elas girando em torno do poder de sedução da mulher. A alusão às pestanas como seta também levam a isso e a discursos em torno do deus Cupido e Herodes se desdobra em discursos sobre a perseguição do povo cristão.

Por meio do código poético discursivo, elabora-se a imagem metonímica da mulher fatal. E, como contraste, o *ethos* enunciativo vai constituindo a figura de um sujeito vitimado pelos males do amor. Daí a urgência em falar com Deus. Não apenas para que se receba a indulgência por ter sido acometido pelos pecados da carne ou para que se puna a dama viciosa, mas para que não se morra em vida, privado de racionalidade. Morrer em vida é bem distinto que viver em cristo, na contenção das paixões e na possibilidade de alcançar a eternidade.

> Quem quiser ter vida
> Vê-los não queira
> que morre por vê-los
> quem a vê-los chega
>
> (vv. 37-40)

Nesse caso, o próprio desenrolar da cenografia autoriza a infração do estatuto enunciativo que prevê a mediação da Igreja no contato com Deus. A relação interdiscursiva entre discurso religioso e literário, conforme as regras de restrições semântica da FD burlesca, permite que signos de pertencimento do discurso religioso sejam apropriados como recurso poético-discursivo, com a função de gerar jogos de sentido nos enunciados poéticos. Além disso, autoriza que os valores ético-políticos inerentes à discursividade religiosa sejam postos à prova por personagens viciosos ou tomados pelo vício. Isso ocorre, tanto no caso das belas damas cruéis, como no caso do enunciador que tem sua identidade cindida. Trata-se de uma identidade paratópica, já que o sujeito enunciador, ao mesmo tempo em que é investido num *ethos* de homem cortês que denuncia os desvios morais de sua sociedade, deixa-se tomar pelos vícios e se iguala àqueles que denuncia e censura.

Os sujeitos pertencentes ao vulgo, ou seja, à camada inculta da sociedade são os antípodas, dos distinguidos da Sociedade de Corte. Isso porque dos primeiros emerge uma imagem de sujeitos afeitos a paixões, prolixos no modo enunciar e, portanto, incontidos e inconstantes. Ao vulgo espera-se todo tipo de incivilidade, pois, nesse caso, alia-se aparência com essência. Ao contrário, ao sujeito discreto, espera-se contensão e constância. Caso isso não ocorra, haverá uma contradição entre aparência e essência.

Subordinado a um sofisticado processo de subjetivação em que se cruzam o processo civilizador do discurso humanista e o código ético-político presente no discurso religioso e secular, o sujeito barroco determina a si mesmo um sistema de autocoersão em que se vê obrigado a controlar desejos e impulsos. Isso faz com que tenha que calcular suas ações de acordo com a doutrina asceta da Igreja, de influência estoica, que prescreve o controle dos vícios e paixões; e conforme as normas de comportamento na corte e seus rigorosos códigos de conduta. O resultado disso é uma estética da aparência, por meio da qual resultam visíveis contradições entre o modo de aparecer e a essência encoberta de cada um.

É o que ocorre no caso da tópica poético-discursiva da bela dama cruel, por meio da qual, de maneira implícita, busca-se evidenciar a manifesta contradição entre aparência e essência, pois o belo é o lugar por excelência da virtude e, portanto, de valores positivos. Daí a perplexidade de uma beleza de

natureza vil. No processo de interincompreensão que envolve os discursos religioso e literário, o discurso fonsequiano evidencia tal contradição a partir do signo de pertencimento santa:

He lastima que queirais
por dar-nos de **Santa** indícios
fazer como das pessoas
cartuxos dos passarinhos

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 52, *In*. Ms.2998)

Em outro discurso de Antônio da Fonseca Soares, o romance 54, a contradição entre aparência e essência é mais plenamente explorada. Como no enunciado poético acima, é por meio do signo de pertencimento religioso santa que se faz vislumbrar o movimento paratópico exercido por duas forças paradoxais: a castidade e o prazer da carne. Alfena (2005), numa perspectiva retórica, já analisou o discurso em questão, mas procurou mostrar a correspondência entre erotismo e religiosidade na poesia fonsequiana. Nesta análise, o que mostramos é a relação polêmica instaurada a partir da apropriação do signo de pertencimento santa pela FD burlesca.

Romançe 54

Minha santinha esse instante
me chegaram novas vossas
sem ser isto dita minha
me pareceu cousa nova
Ventura grande parece
mas eu não me admiro agora
pois que tenho em vossa graça
a ventura por devota
Sabe o céu com quantas ânsias
nos ermos da minha alcova
de não guardar essas regras
fez penitencia a memória,
Mas hoje que ei de ir a ver-vos
anda a minha alma tão doida
que com ser toda cartuxa
se vai saindo das conchas
He tal o gosto que tenho
que crede que nesta hora
nas voltas do touro temo
dar me o miolo uma volta
Mas se são de caridade
as obras tão meritórias

minha flor por que comigo
não quereis ser caridosa
Sou no amar-vos um Santinho
e vos muito folgazona
lá na vossa zombaria
jogais comigo a choca
Quereis por matar-me ingrata
ser má cristã quando o fora
melhor dar-me a vida amante
que matar-me rigorosa
Não vedes o que vos quero
e que a Deus todas as horas
peço que na vossa graça
me conserve a vida toda
Para que sois mal fazeja
se Deus manda que as pessoas
façam bem o que Deus manda
e se amem a si próprias
Vede as lástimas, e caricias
com que sempre maviosas
as meninas dos meus olhos
vos pedem misericórdia
Olhai para o pobrezinho
do meu coração que agora
das migalhas dessa neve
vos pede humilde uma esmola
Vede qual estou minha alma
não queirais não que hoje corra
este mal por meus extremos
e esta cruz por vossa conta
Não mais numa roda viva
me tragais pois será força
que rodando a confiança
não vos ande muito a Roda.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 52, *In*. Ms.2998)

O discurso instaura uma cenografia em que se apresenta o recebimento de uma correspondência. Como dissemos em análise anterior, a troca epistolar entre poetas e damas, ou poetas e freiras era comum no século XVII. O discurso fonsequiano em questão, embora não de forma explícita, trata da temática do amor freirático, visto que, além de emular uma troca de correspondência entre um sujeito letrado e uma dama da corte, também recorre a uma série de signos de pertencimento do discurso religioso como recurso poético-discursivo a fim de persuadir o coenunciador aos prazeres da carne. Outra evidência é a alusão à roda dos enjeitados nos enunciados poéticos finais do discurso: “Não mais numa roda viva/me tragais pois será

força/ que rodando a confiança/não vos ande muito a Roda". A polissemia do item lexical roda, sendo utilizado em expressões distintas, como "roda viva", "rodando a confiança" reforça e ideia de que a dama por força do destino e por sua má reputação não será mais visitada. Isso porque, para ela, a "Roda" não andará mais. Isso significa dizer que a roda dos enjeitados que originalmente tinha função de receber de forma anônima crianças abandonadas nos conventos, passou a ter outra finalidade: funcionar como porta de entrada para amantes freiráticos.

O tom de afetividade exposto no diminutivo Santinha, vocativo pelo qual é chamada, parece já denunciar a contradição entre parecer e ser. Uma norma básica do estatuto enunciativo entre sujeitos da corte prevê que na interlocução entre um homem e uma mulher haja um tom respeitoso e certo distanciamento afetivo. Não é isso que ocorre na situação de enunciação apresentada na cenografia. A própria reação do enunciador ao receber a correspondência, mostra a rápida perda da racionalidade e o despertar dos desejos carnais: "Mas hoje que ei de ir a ver-vos/anda a minha alma tão doida/que com ser toda cartuxa/se vai saindo das conchas" (vv. 14-17).

Pelo despertar dos desejos, o encontro não parece ser entre santos. O enunciador, embora se apresente como santo: "Sou no amar-vos um Santinho" (v. 25), contradiz-se o tempo todo ao enunciar de maneira sempre ambígua seu desejo. Apesar disso, procura desmascarar a contradição existente entre a aparência e a essência de seu coenunciador: "mas se são de caridade/as obras tão meritórias/minha flor por que comigo/não quereis ser tão caridosa" (vv. 21-24); "Quereis matar-me ingrata/ ser má cristão quando o fora/ melhor dar-me a vida amante" (vv. 29-31); "Para que sois mal fazeja/ se Deus manda que as pessoas/façam bem o que Deus manda" (vv. 37-39).

Na situação de enunciação desenrolada na cenografia, os enunciados apresentados acima funcionam como operadores argumentativos, cuja finalidade é convencer a dama a se entregar aos prazeres carnais. Entretanto, se pensarmos em termos de posição enunciativa, a FD burlesca num processo de interincompreensão instaura uma relação polêmica que opera na fronteira entre o religioso e mundano. Se a santa, por sinal uma freira, não age com santidade, não tem controle dos afetos, nem preserva a castidade, a sua aparência está muito longe da essência que lhe cabe. Além disso, tal relação

paradoxal atua como uma espécie de denúncia da presença da mundanidade em espaços de religiosidade.

Entretanto, a religiosa que não é santa, também é mulher mundana que não é do mundo e, ao mesmo tempo, o enunciador que se apresenta como santo tomado pelo desejo; tem sua santidade ofuscada ao articular de maneira racional enunciados eróticos. Nesse caso, não estamos falando de uma simples dicotomia entre a mundanidade e a religiosidade, entre racionalidade e a passionalidade, mas de identidades paratópicas, no sentido de uma complexidade humana, em conflito constante com os valores ético-políticos de seu tempo.

Nesse caso, a FD burlesca é o “lugar” privilegiado para manifestação dessas identidades, já que atua como denúncia dos vícios. Ademais, seu objeto temático, isto é, a matéria torpe, se constitui exatamente de discursos que vão de encontro aos valores ético-políticos da sociedade de corte seiscentista. Portanto, o discurso religioso, embora seja alvo de gracejos ou sirva apenas como recurso poético-discursivo, assume sempre uma relação polêmica no enunciado, pois as regras de restrição semântica da FD burlesca privilegiam sempre a face negativa que contrária os valores positivos do discurso religioso a fim de censurá-la, de usá-la como *exemplum*.

5.3.3 O mundo além da corte e dos discursos autorizados

O modo culto de enunciar possibilitado pelo código de linguagem do discurso literário seiscentista traz em si os vestígios de uma interdiscursividade humanista que, paradoxalmente, permite a presença de marcas de uma atividade linguageira popular praticamente proibida nos intercâmbios verbais ocorridos entre os sujeitos letrados. Contudo, isso é possível apenas se o modo popular de enunciar estiver envolvido pelos jogos de sentido da linguagem literária. A FD burlesca permite que isso ocorra por meio de uma condição que abrange os gêneros de discurso cômicos e satíricos, a saber: o riso urbano. Isso quer dizer que a matéria torpe, seja ela o objeto temático do gênero de discurso, seja uma expressão grosseira presente no enunciado, deve sempre ser expressa de maneira figurada ou, sendo explícita, justificar-se na própria situação de enunciação apresentada na cenografia. Mesmo sendo a FD burlesca o lugar de onde se possa empregar com mais liberdade

expressões populares, calões, obscenidades ou imoralidades; mesmo que nesse lugar os discursos marginalizados circulem sem muitas amarras, eles devem vir revestidos com o modo urbano de enunciar.

Ainda que o modo grosseiro de enunciar, mais próximo de uma prática linguageira popular, surja no enunciado, ele deve justificar-se na própria cenografia:

Vede lá quem Venus foi,
e quem foi Marte adverti
ela uma puta safada
Ele um pobre Espadachim
(...)
Buscais por lá quem vos creia
que um filho da puta vil
não pode ter boas manhas,
nem quem o segue bom fim.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 11, *in*. Ms.2998)

Nesse discurso, o uso dos calões se justifica por ser utilizado como recurso poético-discursivo que possibilita o ataque maledicente ao coenunciador, Cupido, segundo o código retórico-discursivo que determina tópicas de elogio e vitupério. No caso do discurso em questão, trata-se da tópica da origem, por ter nascido de uma relação extraconjugal, o deus do amor não tem uma origem nobre e, por isso, o libelo é permitido.

Nos discursos de Antônio da Fonseca Soares analisados nesta tese, o uso dos calões não é muito recorrente, aparece apenas em mais um discurso, a saber:

Eu nunca comadres vi
gritarem como em açougue
e no cabo as espetadas
dão bofetadas que chovem
Putas se chamam, e disputam
No que sabem quanto podem
e saindo tudo a praça
não fica nada no fole

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 80, *in*. Ms.2998)

Além dos calões, a FD burlesca e, mais especificamente, o gênero de discurso romance, é um lugar privilegiado para o uso de expressões populares. Em análises anteriores, mostramos como as expressões alma de cântaro e dar

co’ninho são apropriações retiradas das práticas linguageiras cotidianas que dão a esse gênero de discurso literário características que remontam à sua origem popularesca. No enunciado poético acima, a expressão “gritar como em açougue”, pelo o que tudo indica, também pode ser um enunciado advindo de um FD popular. O dicionário Bluteau (1728), numa das acepções do verbete da palavra açougue, aponta o seguinte significado: “confuso estrondo de vozes”, seguido de um exemplo de uso: o adágio português “no açougue, quem mal fala, mal ouve”.

Tais expressões são recorrentes nos discursos fonsequianos e é, também, uma marca composicional do gênero de discurso romance. É preciso um olhar atento para reconhecê-las ou, pelo menos, para traçar hipóteses de que possam de fato advir de enunciações populares. Nosso objetivo neste trabalho é apenas mostrar que isso é uma marca do código de linguagem literária especifico da FD burlesca. O mapeamento mais detalhado desses enunciados populares, com a atenção voltada para as posições enunciativas e suas possíveis enunciações primeiras poderia contribuir para o entendimento de um sistema de formação discursiva popular em situações de enunciação que vão além de seu uso como recurso poético-discursivo. Isso certamente seria trabalho para outra tese.

Vamos destacar, como último exemplo, a ocorrência do item lexical pechelingue, grafado como pechitingre, no discurso fonsequiano a seguir:

> Beleza tão pechitingre
> quem a viu pois nesses golfos
> só por ser piratas dalmas
> anda nas ondas a corso.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 72, *in*. Ms.2998)

Durante a pesquisa de mestrado, investigamos os possíveis sentidos para palavra e encontramos no dicionário Bluteau (1728) o seguinte verbete:

> Pechelingue. He palavra, que o povo de Portugal corrompeu de Flessingue, por outro nome Ulissinguen, Cidade marítima dos Países baixos na Zelândia, celebre pelos seus piratas, tanto assim, que quando falamos em algum corsário, ou ladrão, costumamos dizer, *Famoso Peche lingue é fulano*.

Beleza tão pechelingue
Quem a viu por esses golfos,
Se por ser pirata de almas,
Anda das vidas a corso?

Anton. da Fonseca.

A acepção da palavra pechelingue é fundamentada de acordo com seu pertencimento a uma FD popular “é palavra que o povo de Portugal corrompeu (...)”. O próprio enunciador situa-se como membro desse grupo: “quando **falamos** em algum corsário, ou ladrão, **costumamos** dizer (...)”. Além disso, há outro exemplo, desta vez de um uso literário. Importante notar que há a notação do responsável pelo discurso: o autor Antônio da Fonseca.

Com base em tais informações podemos traçar algumas reflexões. A primeira é que de fato a FD popular mantém estreita relação interdiscursiva com a FD burlesca, servindo-lhe de recurso poético-discursivo para construir um efeito de sentido pelo qual se encena um modo de enunciar próximo às práticas linguageiras populares. Ademais, ao compararmos o discurso fonsequiano materializado no romance 72 e no verbete de dicionário, podemos verificar que há algumas variações lexicais, a saber: pechitingre/pechelingue; pois/por; nesses/esses; só/se; de almas/dalmas; nas/das; ondas/vidas. Longe de serem corruptelas linguísticas ou profanação do texto literário, as variações em questão justificam-se em termos de *midium*.

Ao contrário do *midium* impresso, o manuscrito não possui estabilidade no registro das informações, sendo comum acontecerem variações durante o processo de transcrição, seja por descuido, seja por falhas na interpretação, seja por vontade própria do copista, que pensa ter encontrado termo melhor. Isso nos faz pensar qual foi o discurso consultado para o exemplo de uso no dicionário Bluteau, já que existem muitos discursos de autoria fonsequiana replicados pelo *midium* manuscrito. Por meio dessa indagação, é possível adentrar no terreno da autoralidade, mais especificamente no que concerne à dispersão do sujeito-autor, que se realiza no momento em que se replicam os discursos e na imbricação de posições enunciativas no enunciado em que, por meio da interdiscursividade, entrecruzam-se formações discursivas. De qualquer modo, a apropriação do enunciado popular pelo discurso literário e a apresentação de um nome de autor, no caso Antônio da Fonseca Soares,

operam no verbete de dicionário como instrumentos de legitimação linguística da expressão.

A FD burlesca não é apenas o lugar privilegiado de onde se pode vislumbrar práticas sociodiscursivas mundanas. Os discursos de Antônio da Fonseca Soares tematizam uma série de práticas sociais e de acontecimentos cotidianos, como uma espécie de fotografia de coisas triviais. Por esse motivo, Pontes (1953) considera os romances fonsequianos como uma espécie de crônica da sociedade seiscentista. É a noção de matéria torpe que permite que a FD burlesca se aproprie de discursos considerados impróprios por ferirem valores éticos ou que se fale de coisas consideradas frívolas por serem superficiais demais. Isso é possível porque a matéria torpe traz em si o humor como efeito de sentido e, além disso, o riso age como censura dos vícios.

A tematização de práticas sociais é uma forma de reflexibilidade enunciativa por meio da qual emerge a enunciação nos enunciados dos discursos fonsequianos. O gênero de discurso romance, ao privilegiar a mundanidade, acaba por evidenciar, via discurso, práticas marginais ou pouco merecedoras de registro na sociedade seiscentista. Enquanto enunciados poéticos pertencentes aos gêneros graves tematizam as ações virtuosas da nobreza e, com elas, toda a sua ritualística, consonante com os valores etíco-políticos do período barroco, os gêneros baixos deslocam-se para a margem e contornam os arredores dos muros da corte, dos conventos e das coerções sociodiscursivas a fim de comtemplar um mundo mais livre das prescrições ritualísticas e do controle dos afetos.

Em consequência, o discurso fonsequiano torna-se uma espécie de janela de onde se espia a performance da vida: as diversões, a moda feminina, mulheres do povo em funções de trabalho, as práticas medicinais, as ruas e os tipos populares que nela transitam, os hereges e heresias, os labirintos e becos por onde o poeta burlesco circula. No discurso a seguir, a cenografia é-nos apresentada por meio do olhar privilegiado do enunciador que nos mostra, de maneira panorâmica, uma mulher a caminhar com um balaio à cabeça pelas ruas da capital da cora portuguesa, Lisboa:

Romance 2

A que del Rey que me mata
Maricas essa cachopa

que nasceu flor em Colares
para ser peste em Lisboa
Por ser a flor desta terra
e mostrar que as mais são folhas
fez na rua do carvalho
inveja a rua formosa
Por ela entrou passo a passo
e a cada passo se nota
que nem no passo lhe chega
quem nelas passa por todas
Todo o bairro amotinado
se pôs na rua e foi força
ir o fato todo a rua
pois nela estava tal joia.
Tais terremotos fez nela
o ar com que vinha airosa,
que por vê-la toda a rua
foi pelas janelas fora
Sobre a cabeça o balaio
quanto é de estima se prova
pois hoje o põem na cabeça
quem trás aos pés as coroas
O chapéu bem que é seu negro
de muito alto blasona
pois pondo se sobre as nuvens
vejo o que a dois sóis faz sombra
Folhinha se queixa lá
donde a careta de alcorsa
do que lhe usurpa a toalha
parece que anda queixosa
Quem me conhece e me compra
Faz-me crer me arremata
quem me afirma que apregoa
A que del Rei que passa
matando airosa;
pois passando atravessa
as almas todas.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 2, *in*. Ms.2998)

No século XVII, Lisboa era uma cidade cosmopolita. Conforme Gomes Júnior (1998); neste período, a capital do império português foi considerada por muitos a maior cidade da Europa, depois de Constantinopla e Paris. No discurso fonsequiano, a Lisboa que atua como embreagem enunciativa não é exatamente a cidade global, mas uma espécie de lugar provinciano e popular. É o outro lado da cidade. Os arredores da metrópole, de onde floresce a cultura popular.

No início do discurso, somos apresentados a Maricas, “que nasceu flor em Colares”. O enunciado poético em questão expõe outra coordenada

enunciativa, o vilarejo de Colares, que tem a função de marcar a origem do sujeito poético. Tal determinação procede como um recurso retórico-discursivo que autoriza o vitupério de pessoas nascidas fora do ceio da nobreza, porém, no discurso em análise, a indicação de origem também desempenha papel poético-discursivo ao possibilitar uma série de jogos de sentido.

O verbete do dicionário Bluteau (1728, p.367) enuncia a acepção da entrada “Colares” da seguinte maneira:

> COLARES. Coláres. Vila, pouco distante de Cintra, donde tomou o nome um ameníssimo vale com pomares tão frutíferos, que segundo diz o P. Ant. de Vasconcelos na sua descrição Latina do Reino de Portugal, pag. 400. rende a el-Rey a ciza da fruta, que dele sai, a pagar-se toda, trinta mil cruzados. Nesse lugar dá o dito Autor a entender, que a fertilidade de Colares, é um colar, com que a natureza ornou aquele vale.

Considerando-se a acepção do dicionário Bluteau (1728), os jogos de sentido metafóricos no início do discurso, pelos quais se exploram relações de sentido entre itens lexicais de um mesmo campo semântico, a saber: o mundo da flora; adquirem maior força poético-discursiva quando associados a um referente que extrapola a situação de enunciação apresentada na cenografia: a Vila de Colares. O fato de Maricas ter nascido em tal vilarejo parece lhe conferir uma beleza natural herdade pela terra. Enquanto em seu lugar de origem é “flor em Colares”, ou seja, é flor como as demais; em Lisboa é “peste”, no sentido de se destacar por sua beleza.

A mulher popular, por ser representada na FD burlesca como um sujeito de beleza incontida, acaba por seduzir os olhares mais desprevenidos. E é exatamente isso que ocorre no desenrolar da cenografia. Para ver Maricas passar, o “bairro se amotina”, vai “todo à rua”, as janelas se abrem. Trata-se de um evento comparado aos espetáculos ritualizados do período barroco que atraiam multidões, tais como as procissões, os autos de fé, os momentos solenes envolvendo os distinguidos da corte.

Entretanto, no caso do discurso fonsequiano, o acontecimento prescinde de qualquer ritualística ou de qualquer tipo de organização que separe os sujeitos “amotinados” na multidão. Mesmo o lugar do evento não é um espaço solene, como um palácio ou uma catedral, mas uma rua de um bairro periférico

de Lisboa. A protagonista do espetáculo é de origem humilde, de ocupação modesta, carrega um balaio à cabeça, podendo ser uma das muitas pessoas que migraram do campo para os arredores da corte.

É interessante pensarmos que essa relação interdiscursiva põe em evidência duas enunciações paralelas que ocorrem intramuros e extramuros. A primeira se realiza de maneira ritualizada de acordo com uma forte normatividade sócio-discursiva que determina modos contidos de agir e de enunciar; a segunda acontece de maneira espontânea, conforme o estatuto enunciativo das práticas linguageiras, e dá margem a uma maior dramaticidade nos gestos e nos modos de enunciar. A FD burlesca se alimenta do material discursivo do último modo enunciativo e, com isso, torna-se um possível lugar para discursos marginalizados ou interditados pelos discursos autorizados.

Contudo, enquanto, o sujeito enunciador, ao enunciar de forma urbana, constrói uma imagem de si correspondente às maneiras comedidas de agir e de controlar os afetos segundo as normas civilizadas de convício social; os sujeitos populares são apresentados nas cenografias como incontidos, prolixos ou subversivos em relação ao código ético-político partilhado pela nobreza. Desse modo, das cenografias instauradas no discurso fonsequiano, é possível observar a constituição de dois tipos distintos de imagens sociais: uma relativa ao sujeito letrado, discreto e comedido e outra relativa ao sujeito popular, prolixo e expansivo.

Maingueneau (2012) afirma que o *ethos* abrange um conjunto de características físicas e psíquicas compartilhada pelas representações sociais que lhe atribuem um corpo. Segundo essa hipótese, podemos projetar, a partir dessas duas enunciações, um corpo social daqueles que vivem na corte e que detém a legitimidade discursiva; e um corpo social composto pelos marginalizados pela sociedade de corte, cujo lugar de existência encontra-se em zonas fronteiriças, extramuros. Esses últimos sujeitos são representados por imagens estereotipadas compartilhadas socialmente pelos sujeitos letrados.

A ideia de uma dupla enunciação simultânea é mais evidente em casos como o amor freirático em que práticas mundanas ocorrem no ceio da instituição católica. Dito de outra maneira, atos profanos acontecem em ambiente sagrado e, paradoxalmente, as práticas proibidas são realizadas no

mesmo local que se institui as normas de coerção. Maingueneau (2015) observa que, nos dias de hoje, casos como esses ocorrem no interior de algumas instituições e dá o exemplo das conversas paralelas em torno a uma máquina de café, no caso de uma empresa; as transmissões orais numa troca de plantão de um hospital; ou o falatório dos estudantes durante as aulas. Concluí que “muitos estudos de campo mostram que atividades verbais que poderiam ser jugados parasitárias ou marginais são, de fato, necessárias ao funcionamento de uma instituição” (MAINGUENAU, 2015, p. 69).

Consideramos que algumas atividades verbais são necessárias e outras, mesmo que marginais, fazem parte da complexidade da enunciação. Nesse caso, o intercâmbio de informações numa troca de plantão é necessário; o falatório dos alunos, em algum momento da aula expositiva, faz parte. Em se tratando do período barroco, o amor freirático, mesmo que paradoxalmente, por questões culturais, faz parte das práticas sociais de uma instituição religiosa que abriga freiras.

O discurso literário, ou mais amplamente, o discurso artístico flerta com tais enunciações. Quantas são as peças teatrais, os quadros, as canções, os livros que as tematizam? De acordo com o posicionamento estético, os fins que levam a essa apropriação são variados; porém, nos seiscentos, o discurso literário pretende desvelar as contradições por trás de algumas práticas que se chocam com os valores morais do período.

Para finalizar a análise, o discurso a seguir mostra outro caso de enunciação paralela em que se entrecruzam a mundanidade e a religiosidade: galanteios durante a celebração de uma missa.

Romance 95

Vão todos ver a Maricas
lá na Capela real
que por dama está no paço
por flor na Capela está
Em tenda assiste a menina
e entenda quem lhe chegar
que esta tenda é de campanha
pois dela amor guerra faz
Tem muitas peças de fitas
porém mais que todas val
Maricas que é boa peça
se boas respostas dá
Em um banco está sentada

e eu sei que certo zagal
mais que perder-se em tal banco
deseja em seus baixos dar
Mas eu neste banco entrara
com todo o meu cabedal
que banco com tal riqueza
banco de Flandres é já
É mercadora a menina
quem lhe comprar verá
se vida e alma lhe rende
que bem aviado vai
Aviando hoje aos que chegam
a vejo às vezes estar
porém quem compra a Maricas
cativo deve ficar
De quando, em quando na vara
pega mas em caso tal
mais que vara de medir
vara de prender será
Quem não quiser liberdade
correndo a Maricas vá
porque das fitas que vende
amor os seus laços faz
Apressai os passos Fabio
depressa a paço chegai
que sujeições tão ditosas
não são para a desprezar.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 95, *in*. Ms.2998)

O discurso apresenta uma cenografia que se desenrola num espaço religioso: a “capela real” (v.2). A referência de lugar marca uma localidade frequentada por membros da corte, mas nesse ambiente, em que o mais provável são os sujeitos assumirem o papel de partícipes de uma comunidade religiosa, o que ocorre é bem diferente. Vão à Igreja não para assistir o cerimonial de uma missa, onde o padre deveria ser o protagonista, mas para ver “a Maricas” (v.1). O enunciador inclui-se ao grupo daqueles que vão à missa para praticar galanteios: “vão todos ver a ver Maricas” (v. 1). Trata-se, então, de outro grupo, o dos mundanos, integrado por sujeitos do sexo masculino que “contaminam” o solo sagrado com práticas seculares.

Miranda (2014, p.148) romanceia essa prática recorrente nas igrejas portuguesas, com Gregório de Matos protagonizando as ações:

> *A MISSA NO CONVENTO DE SANTA CLARA está lotada de estudantes inquietos. Eles se encontram ali não para conversar com Deus, nem para olha os retábulos, mas para admirar as*

> *freirinhas. Um tanto esquecido de dona Michaela, Gregório as observa, elas estão por trás das grades, em coro, e cantam com vozes afinadas. Algumas são bonitas, todas desejáveis em seu resguardo. Gregório procura o rosto que mais lhe apeteça, o mais formoso, e o encontra. Lança esgares suplicantes, enamorados, a freirinha pressente e lhe dirige um olhar sonhador. O poeta suspira, entrega-se ao sofrimento de um amor impossível*[20]*.*

Ir à missa para flertar é exatamente o que faz o enunciador do discurso de Antônio da Fonseca Soares. Essa prática também faz parte das representações que se fazia do poeta burlesco: galanteador e freirático, tal qual Gregório de Matos no livro de Miranda (2014). Nesse sentido, há uma sobreposição de vozes enunciativas, mas a cenografia instaura um lugar ficcional arquitetado por meio de recursos poético-discursivos que autorizam práticas consideradas repulsivas à sociedade.

O discurso fonsequiano se alicerça, pelo menos, em três marcadores temáticos do discurso literário: o amor como um campo de batalha, o amor como cativeiro e o poder de sedução da bela dama cruel. “e entenda quem lhe chegar/ que esta tenda é de campanha/ pois dela amor guerra faz” (vv.6-8); “porém quem compra Maricas cativo deve ficar” (vv. 27-28). Esses recursos possibilitam a criação de uma série de enunciados poéticos eróticos que geram imagens e ações improváveis em um ambiente sagrado:

> Em um banco está sentada
> e eu sei que certo zagal
> mais que perder-se em tal banco
> deseja em seus baixos dar
> (...)
>
> De quando, em quando na vara
> pega mas em caso tal
> mais que vara de medir
> vara de prender será
> (vv. 13-16/ 29-32)

Os trocadilhos são praticamente os responsáveis pelos efeitos de sentido eróticos. Nos primeiros enunciados, o item lexical zagal atua como palavra-chave, pois, conforme Bluteau (1728, p.627), este vocábulo pode se referir ao homem rústico ou aos pastores moços de físico robusto, por andarem entre montes e campos. No caso do discurso fonsequiano, pode sugerir uma

[20] Em itálico como no texto de origem.

alusão ao galanteador malicioso frequentador dos bancos de igreja. E, desse modo, mais que estar no monte ou banco simplesmente ao lado da mulher, deseja estar na planície ou nos seus baixos: metaforização do órgão sexual feminino. No enunciado poético seguinte, o item lexical vara é uma alusão indireta ao órgão sexual masculino, pois a palavra remete primeiramente à situação de enunciação arrolada na cenografia: vara de medir, como fita métrica, alusão as fitas ornamentais de Maricas; vara de prender, alusão ao poder de sedução dessa mulher. Desse modo, a erotização é contextualizada pela memória discursiva que reconhece nos itens lexicais referentes eróticos e nos jogos de sentido o equívoco semântico entre o literal e o figurado.

Em seguida há uma interessante relação interdiscursiva no enunciado, por meio da qual se entrecruzam o discurso político-econômico do período e o discurso literário, que se apropria das ideias do mercantilismo como recurso estético. Novamente há um trocadilho entre palavras: banco para sentar/ banco monetário, porém a amostra discursiva mais rica se encontra no enunciado abaixo:

> É mercadora a menina
> quem lhe comprar verá
> se vida e alma lhe rende
> que bem aviado vai
> Aviando hoje aos que chegam
> a vejo às vezes estar
> porém quem compra a Maricas
> cativo deve ficar
> (vv. 21-28)

Conforme o enunciado, Maricas é mercadora e mercadoria e avia “aos que chegam”. A acepção da palavra aviar, inclusive a única apresentada pelo dicionário Bluteau (1728, p.627), é despachar. Apoiando-se nessas informações, podemos parafrasear o enunciado da seguinte maneira: Maricas despacha a si mesma durante a missa. Portanto, o que está ocorrendo paralelamente à ritualística sagrada não é somente a prática do galanteio, mas um ato de prostituição. Evidentemente que, sendo Maricas uma *belle dame sans merci*, ao “se vender”, também compra almas. Entretanto, o enunciador evidencia todas essas práticas como denúncia, mas parece, ironicamente, esquecer-se que também está envolvido nelas.

Todas as questões levantadas mostram como a FD burlesca mantém uma forte relação interdiscursiva com discursos marginalizados e até mesmo interditados. O regime de autoria, nesse caso, assume uma função primordial, já que o fato de posicionar-se em determinada zona do discurso literário permite que se tematize assuntos censurados pelo sistema de valores ético-políticos. A partir de então, abre-se uma imensa janela de onde se pode vislumbrar enunciações marginalizadas, das quais emergem identidades libertas das imagens estereotípicas projetadas pelo espectro de valores do discurso dominante.

É preciso ressaltar que a condição para que isso ocorra é paratópica, isto é, a possibilidade de existência de tais discursos e identidades só ocorre no âmbito estético, quando se instauram cenografias singulares. Assim, os discursos interditados ou atópicos ganham, no discurso literário, um lugar provisório nas cenografias que os tornam possíveis. Esses discursos obtêm um meio problemático de existência que se encontra no limite entre o regime de autoria literário, que os filtra por meio do código poético-discursivo; e o conjunto de valores ético-políticos, que os interdita, marginalizando-os, tornando-os invisíveis.

5.4 Enunciações paratópicas: um im-possível lugar para os discursos proibidos

5.4.1 Libelos a beldades: a im-possibilidade de tomar a palavra

Na FD burlesca, a maledicência ao poder de sedução da beleza feminina é um marcador temático de linguagem literária que se repete em muitas cenografias. Tais libelos marcam discursivamente a posição enunciativa do homem e a legitimação de sua fala em relação à mulher dentro das condições sócio-históricas de produção de uma sociedade em que vigora o discurso patriarcal. Nos discursos a seguir, veremos como o discurso literário de maneira paratópica replica esse estatuto enunciativo ao mesmo tempo em que dá condições para a instauração de uma enunciação em que a hierarquia enunciativa entre coenunciadores masculinos e femininos se inverte, criando a

possibilidade do surgimento de uma identidade feminina diversa dos estereótipos de mulher veiculados pelo discurso patriarcal.

Romance 1

Agora quero escrever-vos
mas ai meu bem, vida minha
que a vos se morre silêncio
a pena amante agoniza
Que como ignorais afetos
minha pena desconfia
pois quem afetos ignora
as confianças limita
Mas vos sabeis que eu vos quero
quando vos vedes tão tíbia
porque execuções de ingrata
São presunções de querida
Procurei-vos com mil ânsias,
E topei mil tiranias
que eu sempre topo uma mágoa
quando procuro uma dita
Presumi que logo amante
vos achas-te muy benigna
mas por ingrata conheço
que deveis de ser muy linda
Porque os desaires de ingrata
acha que são de bonita.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 1, *in*. Ms.2998)

Pretende f[azer] carinhos às culpas que uma religiosa lhe imputava

Bastem já, prima, os rigores,
porque de mim sei, meu brinco,
que acabo ainda com eles
se não fenecem comigo.
Baste, meus amores, baste
[e]sse[e] tão duro ex[er]cício,
porque é defesa a dureza
quando é tão cru o castigo.
Se for delito o querer-vos
[des]culpa foi o s[er]vi[r]-vos
em mim assistem as culpas,
em mim se acham os d[e]litos.
Mas, amores dos meus olhos,
mas, meu ídolo querido,
em mim que agravo foi ver-vos
que culpa foi o ouvir-vos.
Se meus olhos são culpados
nas lágrimas *tem* castigo:

por sinal estão bem presos,
e nas correntes metidos.
Mas como é possível seja
criminoso o meu destino,
se me desculpa o sujeito
a quem adoro e quem sigo.
Desculpa-me a lindeza
desse grato rosto esquivo
porque no naipe da gala
fazeis da primeira ofício.
Desculpa-me vossas prendas
em cujo bizarro alinho
compete o natural
com o ilustre do artifício.
Culpai, Prima, vosso rosto
e nele achareis escrito
o de que vivo queixoso,
o de que culpado vivo.
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, p. 474)

No discurso literário produzido no período barroco, as cenografias de encarecimento da beleza feminina, ou seja, de elogio à beleza exuberante das mulheres se repetem tanto quanto aquelas que depreciam essa mesma beleza. Os libelos a beldades instauram uma cena enunciativa em que um enunciador dirige a palavra a uma mulher de beleza apolínea na forma de um veredito, acusando-a de ser a origem de tormentos que assolam a sua alma. Esse tipo de cenografia é recorrente nas produções discursivas vinculadas à FD burlesca, mas se configura de maneira singular de discurso para discurso. No regime autoral em que se configura a estética da imitação, é preciso, dentro de certos limites, operarar rearranjos para que se criem efeitos de novidade.

Por isso, no primeiro discurso, a cenografia que se instaura é a do processo de produção de escrita do romance que será endereçado à beldade. O enunciador, a pretexto de escrever, dirige a palavra a amante, mostra-se interessado por ela, mas não é correspondido. Conclui com um veredito: a razão de toda a insensibilidade é o fato de sua amante ser “muy linda” (v.20). O segundo discurso, diferentemente do anterior, apresenta uma didascália, a saber: “Pretente fazer carinhos às culpas que uma religiosa lhe imputava”. As didascálias são elementos paratextuais que ou são a transcrição do *incipit* do poema ou resumem o que será dito nele. São comuns em miscelâneas e compilações e são escritas, na maioria das vezes, pelo compilador. Portanto,

nesse romance há a intervenção de outra instância autoral, além do autor, aquele que responde pelo discurso, no caso Antônio da Fonseca Soares.

Maingueneau (2013) explicita uma dinâmica da autoralidade ao afirmar que um mesmo texto pode ser publicado muitas vezes ao longo dos tempos. Há, assim, uma autoralidade primeira e uma autoralidade derivada. Para ilustrar tal constatação, ele recorre ao exemplo do jornalista que compila as crônicas publicadas no jornal e publica-as num livro. A autoralidade primeira está vinculada ao jornal e supõe dois níveis: a do autor da crônica e a do jornal do qual ela aparece. Já na autoralidade derivada, a crônica é apenas um fragmento de um livro atribuído a um autor. Há, além disso, há a possibilidade de um século mais tarde um historiador republicar este livro incluindo prefácio e notas. Nessa situação, haverá uma hierarquia em três níveis distintos: a de um historiador, o do livro de um jornalista, e o de um artigo de jornal, os quais correspondem a públicos distintos. No caso específico do discurso fonsequiano, sua enunciação primeira se enquadra numa gama de possibilidades, desde uma declamação num certame poético a uma correspondência poética.

A didascália em questão faz referência ao amor freirático quando dá a entender que o discurso fonsequiano é uma espécie de resposta a uma religiosa. A cena apresentada é a de um enunciador que dirige a palavra a uma suposta “prima”, como num “diálogo” em que só se ouve a voz de um dos enunciadores. O enunciador se compara a um infrator que cometeu um delito e agora sofre as penas. Mas a verdadeira culpada é a beleza simétrica, apolínea, do rosto da mulher. O veredito foi dado, já se sabe de quem é a culpa: ela é muito mais da beleza que da mulher e isso vale para os dois discursos. Como na fábula do escorpião e do sapo, em que o aracnídeo faz um trato de atravessar o rio nas costas do anfíbio sem picá-lo, mas repentinamente desfaz o acordo, com a justificativa de que era impossível lutar contra sua natureza, a beleza também traz em si uma essência malévola: enfeitiçar os homens, fazê-los padecer em vida, destituídos de sua racionalidade.

A partir da descrição das cenografias, podemos apreender o *ethos* mostrado no discurso, ou seja, a imagem que o enunciador faz de si quando se apresenta nas cenas de fala. O *ethos* que se constitui nos dois discursos aparenta, em primeiro plano, mostrar seriedade, pois o enunciador expressa

seu sentimento de amante não correspondido e de alguém que padece pela sedução da beleza feminina. É um tom de lamento e autopiedade que deve corroborar a tese dos poderes malévolos da beleza e que, por isso, autorizam o sujeito seduzido pela beldade a vituperar e a destilar libelos.

Entretanto, na verdade, o que se esconde sob véu da seriedade é a dissimulação e a ironia. É um traço da cultura Barroca, a aparência prevalecer sobre a essência. Na sociedade de corte, o que vale é o cálculo dos gestos, o controle dos afetos, em detrimento de ações espontâneas ou exageradas. O fingir-se sério, o exagerar os sentimentos, são, de fato, estratégias de galanteio. Numa equação diretamente proporcional, podemos inferir que quanto mais se exagera o sofrimento, mais se pode vituperar, e maior a possibilidade de se convencer a dama. Tais investidas estão longe de ser platônicas; muito pelo contrário, são carnais ao nível do erotismo. Exemplo disso são enunciados poéticos como os seguintes: “mais vós sabeis que eu vos quero”; “procurei-vos com mil ânsias” (v.13)”; ou “Se for delito o querer-vos/ desculpa foi o servir-vos” (v.9).

Se, conforme Maingueneau (2012), vislumbrarmos uma corporificação do *ethos* que abrange o conjunto de características físicas e psíquicas vinculadas ao *fiador* compartilhadas pelas representações coletivas, o enunciador se apresenta como alguém que fala num tom familiar de conversa, próximo às práticas linguageiras cotidianas, mas de acordo com o modo urbano de enunciar, seguindo as convenções dos códigos retórico-discursivos que mediam o falar dos sujeitos letrados. Podemos também pensar numa voz galanteadora e irônica o que atesta o tom galhofeiro e jocoso do discurso. Trata-se, nesse caso, do estereótipo da *persona* satírica que alicerça as representações do poeta burlesco e suas investidas joco-sérias.

Tudo isso, atesta as marcas de uma relação interdiscursiva entre um modo popular e erudito de enunciar atravessado pelo discurso humanista. Trata-se de uma marca civilizatória, um traço de interincompreensão que põe de um lado uma cultura popular e de outro uma cultura erudita. A primeira só penetra na segunda, se filtrada pelo código poético-discursivo. Fato que autoriza um corpo de falantes legitimados a falar por e a falar de, principalmente por meio do código de valores do discurso patriarcal.

Desse modo, os libelos ao poder de sedução da beleza feminina atestam a replicação de valores patriarcais ao se basearem num estereótipo de mulher fatal, considerada culpada *a priori,* sem direito nenhum a resposta. Trata-se de um estatuto enunciativo do qual emerge uma relação de poder assimétrica em que a palavra dos homens tem prioridade sob a palavra das mulheres, e seu valor de verdade é inquestionável.

Há uma passagem no livro *Dom Quixote* que ilustra com muita clareza a construção de uma imagem de mulher feita a partir de uma posição enunciativa em uma FD patriarcal. Nela se instaura uma cenografia dialogal em que um cabreiro conta a história de uma bela jovem chamada Leandra que, por sua beleza descomunal, fizera muitos homens padecer. Para aliviar tal sofrimento, a maioria dos amantes, assim como nos discursos fonsequianos, enunciam vitupérios à dama. É o caso do rude cabreiro:

> eu sigo outro caminho mais fácil e no meu parecer mais acertado, que é dizer mal da leviandade das mulheres, da sua inconstância, da sua doblez, das suas promessas descumpridas, de sua fé quebrantada e, finalmente, do pouco discorrer com que empregam os seus pensamentos e inclinações; e foi este motivo, senhores, das palavras e razões que disse a esta cabra, quando aqui cheguei, que, por ser fêmea, pouco a prezo, apesar de ser a melhor do meu rebanho. (CERVANTES, 2002, 333)

A passagem emblemática nos faz, de certa forma, vislumbrar a sobreposição de duas posições enunciativas: uma masculina, em que a voz se sobressai e outra feminina, em que a fala é apagada pela violência do discurso. E, nos dois discursos analisados nesta tese, não é diferente. Embora os libelos tenham sua força acusatória diluída pelas agudezas e, portanto, pareçam pouco violentos, a voz enunciativa que se sobressai é a do sujeito patriarcal, irônico e dissimulado, dono de verdades inquestionáveis, por meio das quais emerge um simulacro de identidade feminina construído a partir de uma ideia de inconfiabilidade, inconstância e passionalidade. Enquanto a imagem que dá forma ao corpo do homem seiscentista é mais próxima da racionalidade e da virtude, a imagem das mulheres mantém relação estreita com as paixões e o vício, os quais exercem uma espécie de sedução malévola.

Por tais motivos, a mulher no século XVII é vista como pouco confiável, afeita aos vícios e incapaz de tomar a palavra ativamente. Por isso, o homem tinha total domínio sobre o corpo e o pensar feminino. No mundo ficcional, a bela dama cruel parece fadada ao silêncio, destinada a receber as maledicências sem nenhuma possibilidade de falar por si. Entretanto, novamente em *Dom Quixote*, o improvável acontece.

Num momento da narrativa, Dom Quixote e Sancho Pança encontram um pastor chamado Ambrósio junto ao sepulcro de um amigo. O homem, entristecido e revoltado, conta, aos dois, histórias de pastores e poetas tomados de amor por belas mulheres, entre eles está Crisóstomo, seu amigo, que literalmente morre de amor por Marcela, uma bela pastora que vivia por aqueles campos. Enquanto Ambrósio destilava toda sorte de maledicência contra a pastora, ela, de repente, aparece, interrompe-o e toma a palavra. Faz isso para se defender das culpas que pesavam sobre ela, mormente pela morte de amor do apaixonado pastor Crisóstomo. Suas palavras são as seguintes:

> Não venho, Ambrósio, a nada disso que dizes – respondeu Marcela -; venho só a defender-me, e mostrar quão fora de razão andam todos os que me culpam do que penam, e da morte de Crisóstomo. Por isso, rogo a quantos aqui sois me atendais; que não será necessário muito tempo, nem muitas palavras, para persuadir de tão clara a verdade os assisados. Fez-me o céu formosa, segundo vós outros encareceis; e tanto, que não está em vossa mão o resistirdes-me e, pelo amor que me mostrais, dizeis, e até supondes, que esteja eu obrigada a corresponder-vos. Com o natural entendimento que Deus me deu, conheço que toda a formosura é amável; mas não entendo que em razão de ser amada seja obrigada a amar, podendo até dar-se que seja feio o namorado da formosura. Ora, sendo o feio aborrecível, fica muito impróprio o dizer-se: “Quero-te por formosa; e tu, ainda que eu o não seja, deves também amar-me”. Mas, ainda suponde que as formosuras sejam de parte iguais, nem por isso hão de correr iguais os desejos, porque nem todas as formosuras cativam; algumas alegram a vista, sem renderem as vontades. Se todas as belezas enamorassem e rendessem, seria um andarem as vontades confusas e desencaminhadas, sem saberem em que haviam de parar; porque, sendo infinitos os objetos formosos, infinitos haviam de ser os desejos; e, segundo eu tenho ouvido dizer, o verdadeira amor não se divide, e deve ser voluntário, e não forçado. Sendo isto assim, como julgo que é, por que exigis que renda a minha vontade por força, obrigada só por dizerdes que me quereis bem? Dizei-me: se, assim como o céu me fez formosa, me fizera feia, seria justo queixar-me eu de vós por me não amardes? E demais, deveis considerar que eu

> não escolhi a formosura que tenho; que, tal qual é, o céu ma deu gratuitamente, sem eu a pedir nem a escolher; assim como a víbora não há de ser culpada da peçonha que tem, posto matar com ele, em razão de lhe ter sido dada pela natureza, tampouco mereço eu ser repreendida por ser formosa, que a formosura na mulher honesta é como o fogo apartado, ou como a espada aguda, que nem ele queima, nem ela corta a quem se lhes aproxima. (CERVANTES, 2002, p.89).

O enunciado é longo, porém apresenta uma série de elementos discursivos que nos permitem olhar com maior profundidade questões a respeito da tematização da beleza feminina no discurso literário seiscentista. O primeiro fato a ser observado é a questão da posição enunciativa das mulheres em situações de enunciação envolvendo coenunciadores homens e mulheres. Assim como no discurso de Violante do Céu, em que o enunciador feminino, ao iniciar o enunciado poético, diz ser temeridade contradizer um doutor, mas fará isso em nome de uma verdade a ser revelada; o enunciador do discurso de Cervantes faz algo parecido. Roga aos coenunciadores homens que ali estavam a possibilidade de continuar falando, visto que também quer revelar uma verdade. Esse pedido de permissão para falar ou continuar falando é marca de uma hierarquia enunciativa em que o homem tem a prioridade na palavra.

Apesar disso, em ambos os enunciados literários, os enunciadores femininos tomam a palavra e constroem uma autoridade enunciativa que vai se legitimado na cenografia instaurada. Um fator de legitimação da fala é o domínio do código de linguagem retórico-poético que serve como linha mestre para organização do raciocínio argumentativo a ser desenvolvido. Assim, o enunciador vai construindo para si um *ethos* de racionalidade.

É desse modo que o enunciador do discurso cervantino vai desconstruindo a imagem estereotípica da bela dama cruel utilizando-se de argumentos advindos do discurso religioso e, principalmente, do código de linguagem retórico-poético. Ao enunciar que sua racionalidade é um “natural entendimento” dado por Deus, equipara-se aos homens, já que, no século XVII, concebe-se que o modo de racionalidade divina participa da humana, como afirma Tesauro (1992, p.33):

> Sendo o raio do intelecto humano semelhante ao do sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies. Também a mente humana participa da Divina e com a mesma divindade habita nos pântanos e nas estrelas: e do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas.

Desse modo, tanto homens como mulheres possuem uma racionalidade inata. Fato que os põe em um nível de equidade intelectiva em se tratando de juízo, quando se tem a capacidade de ponderar as coisas com equilíbrio, e de engenhosidade, capacidade criativa a partir do domínio dos códigos de linguagem poético-discursivos.

Isso permite com que o enunciador levante questões sobre a beleza conforme as normas do código poético-discursivo, segundo o qual o belo é elogiável porque possui virtudes imanentes e, por esse motivo, nem toda beleza cativa. Pelo contrário, ela produz um efeito benéfico naquele que a contempla. Esse efeito é o fim último das produções discursivas literárias, a saber: deleitar e instruir. Não reconhecer tal premissa, demonstra certa falta de conhecimento ou de engenho, o que é inconcebível no universo dos distinguidos da corte.

O enunciador cervantino também foge aos marcadores temáticos de linguagem literária do amor como guerra ou do morrer por amor que servem como argumentos poéticos para acusar o poder malévolo da beleza feminina para enunciar a ideia de amor voluntário e não forçado. Tal movimento argumentativo denuncia a violência patriarcal em subjugar a mulher às vontades sexuais dos homens e abre caminho para emancipação feminina que procura agir, num ambiente de profundo autoritarismo, conforme suas vontades.

Assim como no discurso de Violante do Céu, o enunciador cervantino conclui seu raciocínio enquadrando-se no estereótipo da mulher honesta, mais uma vez equiparando-se à figura masculina do homem honesto. Trata-se de uma mudança para uma visão positiva da imagem feminina, ao invés de incontida, passional e viciosa; agora passa a ser vista como contida, racional e virtuosa. Embora equiparada aos homens, tal imagem feminina está de acordo com o que o discurso patriarcal determinava como o que seria a mulher ideal. É interessante notar como o desfecho dos discursos de Violante do Céu e o de Cervantes são semelhante:

> Nem instrumento, nem flor
> sou, porém, se o posso ser,
> ninguém trate de empreender
> o que não há de alcançar:
> pois nenhum me há de tocar,
> pois nenhum me há de colher.
>
> (CÉU, Violante. *In* CARVALHO, 2007, p.333)

> A formosura na mulher honesta é como o fogo apartado, ou como a espada aguda, que nem ele queima, nem ela corta a quem se lhes aproxima.
>
> (CERVANTES, 2002, p.89)

Vale ressaltar que, Na Europa do século XVII, o povo era simplesmente analfabeto e somente as mulheres nobres ou ricas tinham acesso a alguma formação, isso, claro, dependendo dos interesses da família, ou, melhor dizendo, do pai. O melhor caminho para a instrução era o ingresso na vida religiosa. Embora nessas instituições o controle também fosse rígido, para as mulheres poderia representar, muitas vezes, a liberdade. De acordo com Haterly (1996, 271),

> no que diz respeito às mulheres, a vida no convento parece ter sido, em muitos casos, uma melhor opção do que a vida em família, e sobretudo no matrimónio, dada a singular prepotência de muitos maridos que, abusando dos direitos da lei e o costume que lhe concediam, maltratavam e até matavam as esposas com a maior impunidade

A superioridade do discurso patriarcal nas condições sócio-históricas do século XVII eram então legitimadas pela lei, pelos costumes e pela própria Igreja que via na mulher um ser pecaminoso. Mesmo as freiras que ocupavam altos cargos e que muito escreveram no período Barroco, e não são poucas as autoras que figuram nos cancioneiros, não podiam proferir certos discursos e muito menos argumentar como homens. De acordo com Silva (1982, p.163), nesse período,

> Porque (as mulheres) são ou devem ser inferiores e isso é difícil de estabelecer, recusa-se-lhes a capacidade de discutir como os homens. Mestre Robert Ricard estudou o caso da freira mexicana sor Juana Inés de la Cruz que quisera impugnar Vieira e o soubera fazer.

Impugnar os homens nas condições sócio-históricas e culturais do século XVII em qualquer situação de comunicação pode ser considerado um ato de coragem e de resistência contra os muitos tipos de violência contra mulher naquela sociedade. O discurso literário, embora muitas vezes replique essa hierarquia enunciativa, também constitui a possibilidade de que a posição enunciativa da mulher se equipare a do homem.

Nos romances analisados, a posição enunciativa do sujeito-enunciador é de superioridade e de apagamento do discurso feminino. Isso porque, a poesia burlesca e, por conseguinte, os romances trazem em si a forte presença do discurso patriarcal. A impossibilidade de a mulher tomar a palavra nessa formação discursiva é, de fato, uma norma. O discurso de Cervantes, por outro lado, embora tenha um homem ocupando uma posição-autoral, abre a possibilidade de uma tomada de posição enunciativa feminina em equidade à posição enunciativa masculina. O mesmo ocorre com o enunciador do discurso de Violante do Céu.

Entretanto, para além de uma equiparação enunciativa, tais discursos podem revelar nas linhas do não dito e do silêncio uma inversão na relação de poder entre homens e mulheres. Mesmo nos discursos fonsequianos, o que se vê é uma certa fragilidade do homem em relação à mulher. Esta diz não as investidas galanteadoras e destrói, com o encanto de sua beleza, a imagem de racionalidade e contenção dos homens. Quando assume a palavra, apesar de instituir-se num *ethos* de mulher honesta, o sujeito enunciador feminino inverte a hierarquia do estatuto enunciativo e detém a prioridade da fala, dessa vez, silenciando o homem. Assim, a cenografia instaura um lugar paratópico na fronteira da interdição da fala feminina, conforme as normas do discurso patriarcal e dos conjuntos de valores ético-políticos; e do regime de autoria literário que torna possível a existência de uma identidade feminina emancipada e capaz de falar por si e de si, mesmo que nas linhas invisíveis do discurso.

5.4.2 Mundanas, “santas” e feiticeiras: paratopia de identidade nas frestas da FD burlesca

Em se tratando de discurso literário, a paratopia mantém certa relação com os discursos atópicos. Isso porque esses últimos situam-se em lugares fronteiriços, por se tratarem de discursos proibidos, tolerados socialmente somente até determinado limite. O poder de inquietação de tais discursos e as contradições que deles emanam são elementos atrativos a qualquer posição estética literária.

Contudo, embora os discursos atópicos sejam discursos marginalizados socialmente, sem lugar definido; quando apropriados pelo discurso literário, assumem um lugar provisório e paradoxal, de onde emergem certas coordenadas, definidas por Maingueneau (2012) como embreagens paratópicas. Estas podem ser identificadas por meio de uma variedade de elementos presentes no enunciado, entre eles estão personagens sociais com características atópicas/paratópicas, como os bobos da corte que em festas populares ocupam o lugar dos reis; as mulheres, ou aqueles considerados exóticos ou que possuem uma existência marginal e que ocupam um lugar paradoxal na sociedade e, que por isso, possuem uma identidade cindida.

Nos discursos analisados nesta tese, as mulheres assumem uma posição central. Entretanto, são tematizadas de acordo com sua condição de sujeitos marginalizados, portanto de pertencimento social atópico. Por esse motivo, têm sua identidade construída a partir do código ético-político de predominância discursiva religiosa e patriarcal. Apesar disso, as cenografias dos romances possibilitam o surgimento de forças indentitárias que vão além das imagens estereotípicas de mulher.

As mulheres dos discursos fonsequianos são representadas desenvolvendo atividades laborais próprias das camadas populares ou frequentando espaços de socialização, como a igreja, as praças ou as ruas. Em termos físicos e psicológicos, estes sujeitos são tematizados como tendo uma beleza incontida, “contaminada” por uma lascívia sedutora e um caráter vicioso, conforme as normas do marcador temático de linguagem literária que caracterizam a *belle dame sans merci.* Entretanto, das contradições existentes na fala do próprio enunciador, que se mostra fragilizado emocionalmente pelo

poder de sedução da beleza e, sobretudo, pela palavra ativa da mulher que diz não às investidas galanteadoras, surge um força indenitária feminina capaz de resistir à estrutura de dominação imposta às mulheres nas condições sócio-históricas e culturais dos seiscentos.

Nas análises anteriores, demos alguns exemplos dessas mulheres. No tópico 5.2.1, falamos sobre tematização da bela mulher que vai buscar água na fonte. No 5.2.2, discutimos sobre a questão do amor freirático a partir da prática da troca de presentes entre os amantes. No 5.3.1 o assunto girou em torno das deusas e ninfas que representam a marca interdiscursiva do discurso humanista no discurso literário seiscentista e que, dentro do enunciado, operam como marcadores poético-discursivos metafóricos ao serem representadas originalmente, em enunciados mitológicos, como mulheres esquivas que arruínam a vida de seus amantes. No 5.3.2, discorremos sobre as “santas” e o modo de enunciar irônico que procura desvelar a contradição entre aparência e essência. Enfim, no 5.3.3, pomos em discussão a presença dessas mulheres em espaços de socialização: vimos Maricas, tematizada, como uma mulher de origem popular, que andava pelas ruas de algum bairro nos arredores de Lisboa com um balaio à cabeça, e vimos também uma mulher de nome homônimo dessa fez frequentando a missa na capela real e praticando atos mundanos no ambiente sagrado.

Nos discursos fonsequianos estudados nesta tese, encontramos uma diversidade feminina que povoa os arredores da corte, longe das convenções e da ritualística dos ambientes nobiliárquicos. O interesse por tal diversidade, entretanto, não diz respeito ao puro e simples registro realista de sujeitos pertencentes a um determinado estrato social, mas a um critério autoral específico dos gêneros baixos, a saber: utilizar como objeto temático a matéria torpe, ou seja, tematizar ações ou seres marginalizados. Nesse sentido, o que está em jogo é, sobretudo, o exercício poético-discursivo de louvar e censurar a beleza feminina sem agredir, conforme a norma autoral do riso urbano. O discurso a seguir ilustra bem esse procedimento autoral:

Romance 28

De chança quero pintar
Isabel essa beleza
e quero zombar de graça

já que tu zombas deveras
És Isabel muito Linda
mas porém muito avarenta
pois estimas tanto o ouro
que trazes nessa cabeça
És mulher de bom juízo
mas inda assim és tão néscia
que a ver no céu duas luzes
trazes metido na testa
Com teus olhos é cruel
Quem por olhos os nomeia;
pois te tira os olhos fora
quem lhe tira a ser estrela,
A flor da cara tais flores
te quis pôr a natureza
que fez de rosas teu rosto
para ser a primavera
Com mil graças teu nariz
suposto que breve seja
é breve todo de graça
sem que de Roma pareça
De pura vergonha a boca
cuido que a tens tão vermelha
pois entre prendas tão grandes
se envergonha de pequena
Tua garganta é mais corpo
de luzente prata terça
e não debalde se diz
que tu vales quanto pesas
Se conheces tuas mãos
pelo que tens de perfeitas
apostarei que não sabes
Qual é tua mão direta
Quando te mostras mais justa
então mais alarga peças,
que quem aperta tal corpo
mostra não ter consciência
Pois os teus pés a pés juntos
que são pés a vista nega,
se não andas tanto a ponto
que num ponto te sustentas.
É bem daqui para cima,
que a dizer mais não me atreva
que posto sou velhacão
não quero falar de perna,
E sem que mal te dezeja
tal amor tenho a pobreza
que melhor te vira nua
que rica de tantas prendas.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 28, *in*. Ms.2998)

A cenografia apresentada neste discurso é a da descrição da beleza apolínea da mulher dentro das características composicionais do recurso poético-discursivo retrato. Por isso, ao mesmo tempo em que a beleza feminina é descrita, revela-se também traços de característica psicológicas. Em consequência disso, cria-se um jogo de sentido em que o enunciador simultaneamente louva e censura o coenunciador.

O enunciado poético que dá início ao discurso marca a posição enunciativa em uma FD burlesca: “De chança quero pintar/Isabel essa beleza” (vv.1-2). O item lexical “chança”, nos seiscentos, que dizer zombar. Desse modo, a beleza de Isabel será descrita de maneira jocosa. Vale ressaltar que o nome próprio em questão está isento de qualquer pronome de tratamento ou de algum título nobiliárquico; portanto, Isabel situa-se no corpo social dos sujeitos pertencente às camadas populares. Fato que permite a burla.

O movimento de louvor e censura à beleza feminina ocorre com mais evidência por meio dos operadores argumentativos “porém” e “mas” nos enunciados poéticos a seguir: “És Isabel muito linda/mas porém muito avarenta” (vv. 5-6) e “És mulher de bom juízo/mas inda assim és tão néscia”. Nos enunciados que seguem, ocorre a descrição do corpo feminino conforme as normas de composição do retrato, começando das partes que compõem a cabeça, a outros detalhes do corpo como a mão e os pés. O procedimento descritivo é todo ele feito por meio de jogos de sentidos metafóricos, basicamente pelas metáforas fósseis, que compõem o catálogo de marcadores poético-discursivo a serem repetidos nas composições poéticas: olhos como estrelas no céu, olhos cruéis que desestabilizam a racionalidade patriarcal; o rubor da face como flores; a brevidade do nariz; a pequenez da boca e sua cor encarnada; o tom branco da pele comparado à reluzência da prata; a simetria perfeita entre as mãos; o tamanho ínfimo dos pés, comparado a um ponto[21].

Tais marcadores de linguagem literária se desdobram em sinédoques que autonomizam certas partes do corpo e acionam referentes discursivos que fazem alusão ao erótico e a lascívia feminina. Isso ocorre na descrição da cor branca da pele, do rubor do rosto, do vermelho da boca, da simetria do nariz, da perfeição das mãos e da pequenez dos pés. Caso notável é o apresentado

[21] Em nossa dissertação de mestrado e no livro “Da agudeza às metáforas” falamos com mais detalhes acerca dos desdobramentos semânticos das metáforas fósseis.

no verbete da palavra nariz no dicionário Bluteau (1728, p.627), em que se evoca um ponto da história da Inglaterra, no período da guerra desse país com a Dinamarca; nesse acontecido “umas moças honestíssimas se cortaram o nariz, para se livrarem com esta deformidade da lascívia dos inimigos”.

Mesmo a honestidade não é capaz de conter o poder de sedução da beleza, o que gera o ato violento da automutilação. A beleza feminina provoca a lascívia no homem que, em caso de guerra ou de paz, situa-se no lugar do vitimizado. Se voltarmos ao discurso fonsequiano, veremos que o movimento de louvar e censurar, embora se mostre mais evidente nos primeiros enunciados, também está implícito na descrição da perfeição do corpo feminino que, por natureza, instiga desejos eróticos no enunciador.

Desse modo, irrompe-se um deslocamento de posições enunciativas que é marcante no enunciador da FD burlesca: dissimular seriedade enquanto faz burlas. No caso específico do discurso analisado, o enunciador, mesmo mostrando a que veio, “de chança quero pintar” (v.1), ainda assim situa-se numa posição enunciativa num tom de seriedade quando descreve a beleza de Isabel. Entretanto, no final do enunciado poético, identifica-se como velhacão e, dissimuladamente, diz não querer tocar em assuntos eróticos. O jogo dissimulado entre seriedade e a troça e o contraste entre o *ethos* mostrado, aquele que se manifesta nas entrelinhas do enunciado, e o *ethos* dito, em que o enunciador diz diretamente algo de si, gera um efeito de sentido irônico, que leva ao cômico.

Nos discursos que compõem o *corpus* desta pesquisa, há uma diversidade de mulheres advindas das camadas populares, belas como Isabel, todas possuidoras de alguma impureza moral inerente a sua origem social. Trata-se de uma pluralidade de mulheres populares em seus nomes e em seus ofícios: Maricas nas ruas de Lisboa com balaio à cabeça (romance 2); Ana, cigana herege (romance 7); Antoninha, fiandeira (romance 9); Madalena, lavadeira (romance 12); Isabel, lavadeira (romance 13); Clarinha, lavadeira (romance 22); uma quitandeira que vende limões (romance 23); Tereza, bela e esquiva (romance 24); Isabel, também bela e esquiva (romance 28); Lianor, que enfeita com sua beleza a cidade e o campo (romance 36); Antoninha de Antão Vaz, fiandeira, a única com sobrenome (romance 43); Maricota, bela e esquiva (romance 45); Francisca e suas belas mãos, porém tiranas (romance

46); Uma lavandeira a caminho do rio (romance 49); Josefinha, bela e esquiva (romance 57); uma bela padeirinha (romance 59); Maria, costureira (romance 76); comadres proferindo impropérios hereges no meio da rua (romance 80); Francisca, adoentada (romance 83); Zabelinha, fiandeira, descrita como uma Vênus plebeia (p. 89); Maricas assistindo à missa na capela real (romance 95); Belisa, adoentada (romance 97); Antônia e Francisca a colher flores no prado (romance 100); Mariana, vendedora de figos e passas (romance 102); e Franceliza e suas belas mãos (romance 103). Na compilação de Maldonado, completam esse quadro de personagens femininas Maricas, bela e esquiva (p. 429); a graciosa Isabelinha (p. 433); Joana, a fiandeira (p. 435); uma beldade negra (p. 443); a bela e esquiva Úrsula (p. 446); uma bela padeirinha (p. 453); e o retrato da bela Francisquinha (p. 479)[22].

Assim como as deusas e ninfas, essas personagens femininas são tematizadas como metáforas da bela dama cruel. A variedade de figuras femininas abre espaço para a ampliação das possibilidades composicionais em um campo de criação restrito: louvar e censurar o poder de sedução da beleza da mulher. Destarte, do mesmo modo em que há uma Dafne metaforizada como exemplo de esquivança, por meio do efeito de sentido gerado pela fábula envolvendo a deusa e o não correspondido deus Apolo (tópico 6.1.1), há também uma lavadeira insensível, irredutível a qualquer argumento galanteador, tão dura de espírito quanto as pedras do rio em que bate a roupa:

Lavadeira bela
de rosto tão lindo
o rio corrente
de vos se vai rindo
Lavai essa roupa
lavadeira bela
Bateia no peito
que é mais dura pedra

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 12, *in*. Ms.2998)

[22] Sobre a tematização da mulher na produção poética de Antônio da Fonseca Soares, numa perspectiva da historiografia literária, conferir o trabalho de Granjeiro (2012), *A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares*; e também o artigo “A mulher representada por Antônio da Fonseca Soares”, de Granjeiro e Moraes (2013).

Clarinha da minha vida
que junto da ponte lava
levando todas as vidas
dos que mata as mãos lavadas
Lavando estava no rio
que rio da ver que lavava
quem na brancura que leva
escurece as mesmas águas
Na mesma pedra batendo,
e quando batendo estava
em que na pedra batesse
parece que bate n'alma

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 22, *in*. Ms.2998)

A relação semântica entre o ofício da personagem feminina e a tematização da *belle dame sans merci* cria jogos de sentido inesperados, os quais operam como agudezas e geram efeitos de novidade de tal modo que a cada ocupação é possível explorar novos recursos poético-discursivos, em que se entrelaçam erotismo e zombaria:

Não se perde no que fia
mas antes se perdera
quem com fiar Antonica
nela houver de confiar
Dizem que ganha na roca,
mas não sei como será
quem tanto de graça fia
que possa vida ganhar
Não fie muito de si
quem não souber a que vai
que por mais que a moça fie
não ha nela que fiar

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 43, *in*. Ms.2998)

Amassais o pão aos punhos
mas em mim dais as punhadas
e por ser os punhos secos
vejo o que tendes de ingrata
Para mim fora ventura
comer-vos o pão em casa
se quer vos ser vista nela
para porteiro da massa

Se algum bolo de borralho
quereis meter entre as brasas
meu amor vos dará fogo
por que o borralho é minha alma

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 59, *in*. Ms.2998)

Ao estarem na condição de matéria torpe, as personagens femininas em seu ofício ou em sua vida cotidiana, além de servirem como fontes de recurso poético-discursivo, enquadram-se também na lista de sujeitos passíveis de censura. No caso das mulheres o que lhes põem nessa situação é primordialmente sua origem social, seu gênero e seu tipo de ofício. Enquanto seres passíveis de ridicularizarão, esses sujeitos têm sua identidade esvaziada, mas, paradoxalmente, é justamente por meio desse "vazio identitário" que se pode vislumbrar um universo feminino plural. O romance a seguir traz mais alguns elementos discursivos plausíveis acerca de tal questão:

Fazer-vos quero um romance
minha discreta Maricas,
mas estou tão mal convosco
quanto estou bem com Luísa
Aquela, não sendo amante,
bigodes de bandurrilha
prima dos escaravelhos
ou escaravelha das primas
Aquela, não sendo amante,
dai licença que o repita,
sempre a vejo requestada
vós sempre estais de perninha.
Levais isto por galhofa
em solfa de zombaria
nunca em carta dais colcheia
sempre compondes por cifras.
Um raio de amor vos parta
feiticeira bogenica
que me trazeis a alma assada,
e a cabeça cozida.
Ponde em Nise as atenções
vereis como é bonitinha,
não vedes aqueles olhos
que um deles vinagre mija.
Olhai no nariz tão belo,
pode servir de devisa
nas bebas de um cu de frade
com ventas de almotolia.
Pois os dentes de alho, Mana,
não vi cousa mais bonita

já se quer meter em riste,
e vede vós quem, Maricas?
Vede quem? Ana pelada,
a quem eu vi há dous dias
sem cabelo na cabeça
que não tinha mais que tinha.
Já metida em ser puta
Maricas por vida minha,
que hei-de despedir a Musa
se não fazeis justiça.
Não lhe deis tinteiro ou pena
papel, tesoura nem tinta
prendei-a nas manjedouras
lá nessas estrebarias.
Mas enfim, estou zombando,
bem sei que é minha amiga,
a quem respeito obrigado
e venero como a Prima.
E vós sede mais humana
não vos quero tão divina,
que as divindades de pedra
são umas belezas frias.
Resplandeça em vós a graça
porque então ninguém duvida,
que o rendimento é forçoso
as adorações precisas.
Nem por seres mais tirana
sereis milhor parecida,
que onde crueldade reina
nunca tem amor justiça.
Para alívio de meus males
são nesta ausência, menina,
os suspiros mudas vozes,
as ânsias discretas línguas.
Recebei estas lembranças
por que a pena se acredita
discreta língua de amor
com que uma ausência se explica.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 429-430)

A cenografia desse discurso instaura-se emulando o processo de produção de um romance de galanteio, portanto seu estatuto enunciativo segue as normas do gênero de discurso epistolar. Trata-se de um “recado” a Maricas que não parece muito interessada nos anseios eróticos do enunciador e, por esse motivo, torna-se alvo de violentos libelos.

No discurso em questão, Maricas é comparada a outros personagens femininos, a saber: Luísa, Nise e Maria. Todas essas mulheres são ridicularizadas em princípio pelo gênero, já que a FD patriarcal que perpassa a

fala masculina determina por meio do processo de interincompreensão que as mulheres têm, *a priori,* algum desvio moral. No caso específico dessas personagens: a lascívia.

Entretanto, há outras alusões no discurso por meio das quais se constrói a ridicularização. Ao ser comparada a Luísa, Maricas sofre as zombarias do enunciador por não atender aos seus desejos eróticos, coisa que a primeira personagem faz. Maricas está sempre de perninha (v.12), expressão popular com sentido de nunca demonstrar interesse, de estar sempre apática às investidas amorosas. Ademais, suas respostas são cifradas (v.16), dando a impressão de um modo de enunciar oblíquo e pouco claro. Tais acusações constroem uma imagem de mulher dissimulada e com estado de ânimo resignado. Não bastasse isso, o enunciador acusa-a de “feiticeira bogenica” (v.18) por trazer sua “alma assada” (v.19) e sua “cabeça cozida” (v. 20). Bogênico, conforme Maldonado (1992), é o originário da Bósnia, na Turquia europeia. Na segunda metade do séc. XVI, várias tribos de boêmios vieram para a Península Ibérica, sendo que as mulheres desse povo dedicavam-se à prática de artes ocultas e liam a buena-dicha. Vale notar, a condição cosmopolita do reino português, sobretudo de sua capital Lisboa. Fato que faz como que os nativos convivam com uma variedade de culturas, pelas quais se disseminam práticas religiosas distintas do catolicismo. Evidente que tais expressões culturais serão vistas como práticas bárbaras, diante do discurso civilizatório humanista europeu. Desse modo, Maricas tem sua reputação questionada por sua origem e, por conseguinte, por seus hábitos heréticos. Esse movimento argumentativo a exclui do grupo dos civilizados, rebaixando-a a uma condição tribal.

As outras personagens femininas pelas quais Maricas é comparada também atuam como índice de desqualificação moral, já que o enunciador dá a entender que são prostitutas. Luísa, não é amante (v. 5, v.9), insiste o enunciador; é “prima dos escaravelhos (v.7)” ou “escaravelha das primas” (v.8). Ainda que não sendo amante é sempre “requestada” (v. 11), fica implícito no enunciado o fato de sempre atender os cortejos amorosos.

Da face de Nise, revela-se um antirretrato grotesco em que partes do rosto são autonomizadas por meio de sinédoques erotizantes: os olhos “mijam” vinagres; e o nariz, que no retrato de louvor, é apresentado com traços

harmônicos e como a linha divisória que revela a simetria das partes do rosto feminino, agora é descrito como a “devisa/ nas bebas de um cu de frade/ com ventas de almotolia (vv. 26-28). A repugnância da imagem é amenizada pelo modo urbano de enunciar, cujo recurso poético-discursivo responsável pelos jogos de sentido, são as agudezas. Todavia, desdobrando-se semanticamente os jogos de sentido, veremos que bebas é o nome dado pelos portugueses ao figo lampo. O enunciador refere-se à palavra no plural: bebas. Portanto, pelo formato e pela localização, pode-se inferir que as tais bebas são o escroto; e o nariz, como divisa das bebas, é o órgão sexual masculino. Assim, o que se tem a partir do antirretrato é a deformação da imagem icástica que, num plano alegórico, representa uma deformação moral, pois o belo é lugar da virtude, enquanto o feio ou torpe é lugar do vício.

Nise ainda é vista em “riste” (v.31) com Ana pelada (v. 33), descrita como uma mulher calva. O epíteto denuncia a origem da mulher, pois os sujeitos de estratos sociais populares são apelidados por seu ofício, podendo também receber alcunhas por suas deficiências físicas ou morais. O cabelo é um adorno natural para as mulheres. Por isso, no recurso poético-discursivo retrato ele é sempre descrito por meio de metáforas reluzentes, geralmente comparado aos raios solares. Ao ser destituída de um caracterizador de feminilidade, Ana passa a ser vista como ser exótico, marginalizado. Nesse caso, quando Nise põem-se a discutir com Ana, iguala-se a ela.

Nos enunciados poéticos que seguem, o enunciador acusa Maricas diretamente de estar “metida em ser puta” (v.36) e ameaça parar a escrita poética se não lhe for feita justiça. O justo nesse caso refere-se à entrega carnal por parte da mulher, pois, acusada de prostituta, não pode dizer não à virilidade masculina.

O movimento enunciativo que alterna zombaria e seriedade e que gera um efeito de sentido irônico é aludido pelo enunciador ao dizer que nos enunciados poéticos anteriores estava apenas “zombando” (v.45). Por um momento finge seriedade ao admitir considerar Maricas como uma “amiga” (v.45) ou como “a Prima” (v. 47). Contudo, a dissimulação não dura muito e o lado jocoso reaparece: e vós sede mais humana/não vos quero tão divina/que as divindades de pedra/são umas belezas frias (vv. 49-52). O gracejo erótico é constituído por meio da interdiscursividade, em que signos de pertencimento do

discurso religioso são erotizados ao serem incluídos numa situação de enunciação mundana. Desse modo, a contraposição entre os itens lexicais humana/divina remete a dois estereótipos de mulher: uma discreta, contida e casta, objeto do amor divino; outra expansiva, incontida, e lasciva, objeto do amor erótico. O enunciador claramente deseja a segunda, a qual, por não ceder aos desejos é acusada de tirana (v. 57): a bela dama cruel.

Nesse discurso, os libelos endereçados a Maricas a rebaixam principalmente por meio do ofício a ela atribuído, prostituta; e de sua origem bogenica que traz em si traços culturais considerados bárbaros, incluindo uma forma de religiosidade não cristã. O rebaixamento é uma forma de marginalização do sujeito, deixando-o em uma posição de inferioridade no que diz respeito aos que estão no topo das relações de poder. Por isso, a fala sempre ativa e acusatória do enunciador, situado em uma posição enunciativa patriarcal. No discurso a seguir, veremos mais uma personagem feminina em situação parecida a das demais mulheres, porém a condição primordial para que seja tematizada em uma FD burlesca é a sua origem étnica:

A uns olhos negros de uma mulata

Negros, emperrados olhos,
cuja negrada vista
com tristes e negras mostras
me dais triste e negra vida.
Meus negrinhos cuja ausência
acabam meus negros dias
porque em meus negros amores
foi negra a ventura minha.
Sabei que os negros amores
que esses olhos negros criam
me dão cem mil pingos n'alma
e como a negros me pingam
Sabei que a cada pestana
me fazem mil perrarias
e com não ser eu mui negro
menos que a negro me estimam.
Tem-me lançado uma barra
tão chocalheira e garrida
que donde quer que e trago
pode-se ouvir em Turquia.
Há milheiros de olhos negros
porque são como sardinhas
que se vendem por milheiros
por terem pouca valia.
Mas vós, negrinhos, valeis

um tesouro de Veneza
que sois brincos de azeviche
com cortinas de baeta.
Bujamés, olhos que adoro
por minha negra desdita
vossa cor negra me mata
emperrada e negativa
Hei-vos de deixar culpados
por que algozes de justiça
vos arranquem com turqueses
ficareis Santa Luzia
Negros, perrengues, traidores,
gente negra fugitiva
inda que morrais, meus olhos,
inda Guiné negros cria.
Acabem-se, negros olhos,
estas negras perrarias
não me pingueis como negros
nem me deis tão negra vida.
Cãezinhos, de vós me queixo
e da negra dita minha
mas vós negros e ela negra
fareis catumba em camisa.
E se de mim fazeis negro
dai-me carta de alforria
que quero ser negro forro
alguns de meus negros dias.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 443-445)

A tematização dos olhos da mulher é um discurso-modelo em que se deve descrever, de forma elogiosa, a beleza do órgão de visão feminino. Em sua grande maioria os olhos são claros e metaforizados como astros luminosos. No caso da FD burlesca, também são considerados portais de sedução, pelos quais os homens tornam-se cativos do amor. Ao se exaltar os olhos negros de uma mulher negra ocorre um exercício poético por meio do qual se criam novos efeitos de sentido. As agudezas são as principais responsáveis em operar relações semânticas inusitadas e a criar efeitos de novidade poética que vão além das metáforas fósseis já existentes.

Por sua condição de origem étnica, a mulher negra, assim como outras mulheres de origem popular, entra no rol de seres passíveis de serem elogiados e censurados. É o que ocorre no romance em questão. Entretanto, o modo como isso acontece é distinto dos demais, a começar pelas relações semânticas entre itens lexicais relacionados à palavra “negro”. Em torno dessas palavras giram juízos de valor negativos que evidenciam uma posição

enunciativa assentada num discurso civilizatório europeu, que vai além da FD patriarcal pura e simples.

Por isso, alguns jogos de sentido gerados a partir da ideia de amor como cativeiro são constituídos conforme imagens de torturas aplicadas aos negros escravizados pelo coroa portuguesa:

> Sabei que os negros amores
> que esses olhos negros criam
> me dão cem mil pingos n'alma
> e como a negros me pingam
> (vv.13-16)
>
> Tem-me lançado uma barra
> tão chocalheira e garrida
> que donde quer que e trago
> pode-se ouvir em Turquia.
> (vv. 17-20)

O poder de sedução dos olhos da mulher negra afetam o estado de ânimo do enunciador a ponto de sentir na pele os sacrifício dos escravizados. Conforme Maldonado (1992) a referência a pingos no primeiro enunciado poético diz respeito uma prática de tortura que consistia em deixar cair pingos de resina ou azeite sobre o corpo dos condenados. Já no segundo enunciado, a imagem que se tem é a da aparelhagem de fero utilizada tanto para torturar quando para manter o sujeito escravizado imobilizado. Tais referências ainda que representem atos de violência, são recursos poético-discursivos, cuja função é hiperbolizar o sofrimento amoroso do enunciador.

De maneira semelhante, a raridade da beleza dos olhos da mulher galanteada é exaltada por meio da desqualificação do seu próprio povo. É mediante a desumanização dos escravizados que se opera uma espécie de louvor perverso: há milheiros de olhos negros/porque são como sardinhas/que se vendem por milheiros/por terem pouca valia/mas vós, negrinhos, valeis/um tesouro de Veneza (vv. 21-26).

Embora belos, os olhos sedutores são considerados culpados por serem "algozes". Nesse sentido, ocorre uma inversão nas relações de poder entre os sujeitos escravizados e os escravocratas, já que o algoz desta vez é o negro dos olhos. Ainda no mesmo enunciado poético, há mais um cena violenta, em que o justiçamento do sujeito não correspondido está em arrancar os olhos

com “turqueses” (v. 35), de tal modo que a mulher galanteada fique parecida com Santa Luzia.

A história dessa santa é emblemática. Seu voto de castidade não foi aceito pelo antigo pretendente de casamento. Por conta disso, acusou-a de ser cristã as autoridades, num período em que o imperador Diocleciano (284-305 d.C.) havia emitido um decreto autorizando punição exemplar aos cristãos. Em consequência disso, foi julgada e condenada. Por ter fama de mulher casta, primeiramente foi levada a um prostíbulo, onde nenhum homem a tocou. Não tendo surtido efeito a primeira punição, o então governador a mandou matar e ordenou aos carrascos jogarem resina e azeite fervente sobre seu corpo. Ao perceberem que a santa resistia também à tortura, mandou-lhe arrancar os olhos. Assim, Santa Luzia, na situação de enunciação do discurso fonsequiano, é metáfora de mulher resiliente e esquiva, que não sede as investidas dos homens. Desse modo, a personagem tematizada como mulher negra neste discurso, ganha contornos de santidade e carnalidade; primeiro, pela resistência aos galanteios masculinos; segundo, por sua beleza incontida, materializada por meio do poder de sedução dos olhos.

As mulheres tematizadas nos discursos fonsequianos são mulheres do mundo e no mundo. Habitam lugares para além dos salões da corte, a saber: as ruas, as igrejas, as praças, as fontes, os pequenos comércios, os conventos. Apesar disso, são sujeitos marginalizados pelo gênero, pela origem social e, alguns casos, pela etnia. Essa condição atópica faz com que sejam alvos do cômico e, por extensão, suas ocupações manuais e até mesmo algumas ações são considerados como signos do ridículo, como considera Tesauro (1992).

Nas condições sócio-históricas e culturais dos seiscentos mesmo as mulheres doutas eram situadas em condição inferior aos homens e as ocupações manuais eram desprezadas pelos distinguidos da corte. Em muitos casos eram as mulheres que assumiam tais ofícios, como afirma Silva (1982, p.158):

> As mulheres participavam fortemente na produção e em aspectos essenciais: abastecimento, produção agrícola, preparação das matérias-primas para as manufacturas. Parecem deixar outras atividades, embora necessariamente se

> deva reconhecer a sua presença um pouco por toda a parte, com os homens no chafariz, na loja, nas fábricas, nas ruas, nos salões em que se intriga ou se decide. Mas porque o país tem e deve ter vergonha da sua produção, vai tê-la também das mulheres.

A FD burlesca reforça estereótipos negativos de mulher, por meio dos quais se projeta uma imagem feminina mais próxima das paixões que da racionalidade, da carnalidade que da santidade. Entretanto, ao mesmo tempo em que se instaura um espaço de difamação, abre-se espaço para o surgimento de um lugar em que as mulheres podem subverter as “verdades” patriarcais e expor as fragilidades masculinas.

Nos discursos fonsequianos, as identidades femininas afloram justamente na fronteira entre a racionalidade e a passionalidade, entre a carnalidade e a santidade. Isso porque as personagens revelam-se capazes de refutar os argumentos patriarcais, por meio do silêncio, do recado não respondido, da atenção não dada. Também porque enquanto belas e sedutoras por natureza, são capazes de resistir às insistentes investidas amorosas, deixando o sujeito patriarcal em situação de fragilidade. É justamente por meio desse jogo oblíquo que emerge uma força identitária que não se enxerga socialmente e que se quer apagar no processo de ridicularização. Enfim, o papel central destinado a essas personagens, mostra o fascínio e o poder de sedução de sujeitos que mesmo marginalizados insistem em emergir pelas frestas do discurso dominante. Não há monumentos erigidos a padeiras, a lavadeiras ou prostitutas no século XVII, mas todos esses sujeitos, em sua diversidade, mesmo com a identidade cindida, demarcam para si um lugar de importância em cada cenografia instaurada.

5.4.3 As contradições do enunciador burlesco: entre a contenção dos prazeres e a intemperança da alma

O modo urbano de enunciar dos discursos fonsequianos investe o enunciador burlesco num *ethos* de racionalidade e contenção enunciativa que o distingue do modo prolixo e incontido que marca as práticas linguageiras dos iletrados ou, como se diz nos seiscentos, do vulgo. Tal distinção também é uma inclusão a outro corpo social: a aristocracia cortesã. Ao incluir-se como

membro desse grupo, o enunciador precisa mostrar-se conhecedor dos códigos de conduta da corte, que preveem normas rígidas de inter-relação social; e dos códigos doutrinários de um braço político do regime monárquico: a Igreja católica.

As duas instituições atuam como forças repressoras, cuja ação mais sutil é incitar, via discurso, uma necessidade de autocoerção nos sujeitos. Assim, é preciso, sempre, calcular os gestos, medir o tom de voz, encontrar as palavras mais justas a cada enunciação. Além disso, deve-se conter os desejos carnais e as práticas mundanas para dedicar-se aos sacrifícios ascetas a fim de aproximar-se da virtude. No cerne dessas questões, encontra-se uma estética da aparência e da dissimulação que tem como pano de fundo um código ético-político que prescreve a contenção dos vícios e o controle das ações mais instintivas. Apesar disso, os desejos reprimidos insistem em aflorar e, com isso, o enunciador burlesco, imerso num ambiente mundano, é lançado num universo conflituoso. Equilibra-se numa linha tênue entre a contenção e o extravasamento dos desejos e instintos mais profundos, entre a incansável busca pela virtude e o deixar-se levar pela tentação dos vícios.

Conforme o regime autoral que rege os gêneros baixos, o enunciador burlesco deve agir como uma espécie de voz moderadora que censura os vícios e as práticas mundanas. A enunciação burlesca desnuda os vícios morais por meio do riso sem dor e, desse modo, deve sempre maldizer sem agredir. Para que isso ocorra, o cômico entra em cena, principalmente para desvelar o ridículo presente nas ações e nos personagens tematizados.

Trata-se de um movimento modalizador que alterna seriedade e jocosidade, daí a presença do louvor e do maldizer num mesmo enunciado. De modo irônico, o enunciador dissimula um *ethos* de sujeito honesto, enquanto, de fato, pratica a zombaria. Embora tudo isso marque uma dinâmica composicional estabelecida pelas normas de autoria da FD burlesca, também aponta para as contradições de um enunciador atormentado pelos desejos e abandonado pela razão. Enquanto desnuda os vícios, expõem-se radicalmente a eles.

Nos discursos analisados, vimos tal fato acontecer com recorrência. Como exemplo, podemos citar as cenografias em que o enunciador apresenta-se escrevendo cartas eróticas de galanteio ou recebendo cartas de amantes

freiráticas; os retratos de louvor à beleza feminina sensualizados por meio da erotização de signos de pertencimento do discurso religioso; a denúncia de práticas mundanas em lugares sagrados em que o enunciador também está envolvido. Soma-se a isso, a perda total da contenção enunciativa com o uso de calões, ataques agressivos e profanatórios e a perda do juízo por não resistir aos encantos da beleza feminina. Enquanto pertencente ao seleto grupo dos sujeitos honestos, o enunciador têm a alma e a razão abaladas, valores ético-políticos caros aos distinguidos da corte.

No discurso a seguir, o enunciador perde a contenção ao receber um recado de Filis:

Romance 40

Filis aqui se me afirma
que me juráis pela pele
sem ver que já meus pesares
matem pegado a parede
De que com ela vos pague
estou porém tão contente
que já na pele não caibo
porque este gosto me chegue
Se eu for a pele de cobra
apeles e mui justamente
vos viera a fazer gala
de fazer despir-me às vezes
Mas como pode ser justo
se em tudo tão simplesmente
se não vos quero enganar-vos
mais do que as cobras soubeste
Cobras, e lagartos Filis
foi mal que de mim dissestes
pois nunca fui lagarteiro
bem que grão lagarto sempre
Se ainda assim sou endiabrado
dizei com quem se conhece
pela pele do Diabo
quem já diabo vos mete
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 40, *in*. Ms.2998)

A promessa de Filis, sintetizada na expressão metafórica “jurar pela pele”, desestabiliza emocionalmente o enunciador. Isso porque remete a um encontro amoroso. É por meio do item lexical “pele” que se desenvolve uma

série de jogos de sentido que contribuem para a tematização do erotismo, pelo qual se pontua o desejo carnal de quem enuncia.

É quase que automática a perda da racionalidade e a contaminação da alma: “na pele não caibo/ porque este gosto me chegue” (vv. 7-8). Contudo, parece restar um pouco de juízo ou, melhor dizendo, os mecanismos de autocoersão começam a agir sobre o sujeito. É preciso, ao menos, fingir ser honesto: “não vos quero enganar-vos” (v.15). O gesto irônico dissimula seriedade e é também um efeito de sentido em direção ao gracejo próprio da burla. Finge-se desfazer os “mal-entendidos” para se manter o verniz de sujeito honrado, mesmo que seja por meio do ataque ao coenunciador “foi mal que de mim disseste/pois nunca foi lagarteiro”/bem que grão lagarto sempre (vv. 18-20).

Os sentidos pressupostos da palavra lagarteiro no enunciado poético, podem sugerir a ideia de um amante desonesto que seduz somente em função do ato sexual ou mesmo de um sujeito conquistador. A palavra grão lagarto está dentro do mesmo campo semântico e, portanto, não exime o enunciador, de certo desvio moral. Conforme Bluteau (1728, p.20) “grande lagarto” é provérbio com sentido de astuto, destro ou sagaz. Desse modo, os jogos de sentido que tematizam a erotização no poema, situam o provérbio em questão no campo da malícia e do cortejo despudorado.

O enunciador burlesco dos discursos fonsequianos não esconde os conflitos gerados pela impossibilidade de conter os desejos. Contudo, em certos ímpetos de virilidade, deixa escapar sua intemperança no momento em que fala de si. É o que ocorre quando se autodeclara “grão lagarto” ou “velhacão”, como no enunciado poético a seguir:

> É bem daqui para cima,
> que a dizer mais não me atreva
> que posto sou velhacão
> não quero falar de perna.

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 28, *in*. Ms.2998)

Enunciar galanteios é parte de uma estratégia de sedução. Fato que pressupõe uma posição enunciativa em uma FD patriarcal, por isso certos

impulsos de virilidade. Todavia, os anseios extremos da paixão, levam o sujeito patriarcal a uma confusão mental que o cativa num lugar paratópico. Isso porque, ao mesmo tempo, afasta-se da virtude religiosa, ao entregar-se à carnalidade; e da civilidade cortesã, ao apartar-se da racionalidade.

No discurso a seguir, o enunciador procura manter a constância ao louvar quase que divinamente a mulher desejada, mas se perde nos labirintos da paixão:

A uma dama

Ídolo meu adorado
a quem amante dedico
por oferta pensamentos
por holocausto suspiros.
Suspendi té agora a pena
com dilação dos alívios
disfarçando receoso
não calando por remisso.
Mas hoje que vosso afecto
se me mostra tão propício
hei-de dizer o que calo,
hei-de explicar o que sinto.
Crede-me, meu doce emprego,
que em vendo esse gesto lindo
me achei na vila roubado
me vi na corte pedido.
Não sei que tem vossa graça
que sigo desde o princípio
foi de meu sentido encanto
foi de minha alma feitiço
Mal sabeis, minha doudice
quanto hei por vós padecido
sem atrever-me a dizê-lo
por não ousar referi-lo.
Senti por vosso respeito
não cometendo delitos
nas esquivanças, tormentos
nas ingratidões , martírios.
Sofri sem dar-vos, amores,
de agravo, o menor motivo
nas esperanças rigores
nos desprezos, homicídios.
Tudo tolerei, constante
porque tomei por capricho
amar-vos a todo custo
querer-vos a todo o risco.
A tudo vida me obriga
dessa galhardia, o brio
dessa gentiliza, o garbo
dessa formosura, o lindo.

Ai meu bem, quando comtemplo
dessa beleza o prodígio
fico de sorte pasmado
perco de maneira o tino
Que enleado o pensamento
que perturbado o juízo
que suspendido o discurso
que arrebatado o sentido
Me enleia o que considero
me perturbo no que digo
me suspende o que discorro
me enlevo no que imagino
Comtemplo suas feições
e em cada uma diviso
labirintos para as almas
para os olhos mil abismos.
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 456-460)

Diferente, dos discursos que marcadamente zombam ou ridicularizam personagens femininas, o enunciador do discurso em questão comtempla a beleza feminina como uma imagem icástica. A erotização de itens de pertencimento do discurso religioso dá lugar a um jogo de efeito de sentido metafórico que evoca contemplação e sacrifício: “Ídolo meu adorado/a quem amante dedico/por oferta pensamentos/por holocausto suspiros” (vv. 1-4).

A cenografia que se instaura é a da escrita de uma carta amorosa, “suspendi té agora a pena” (v.5). Todavia, o ato de escrever para a amante não é para praguejar, mas para externar tormentos. Embora envolto em conflitos, o enunciador mostra-se contido em seu modo de enunciar, sobretudo pelo tratamento contemplativo e respeitoso presente nos vocativos “Ídolo meu” (v.1), “meu doce emprego” (v.13), “amores” (v.29).

Embora firme em sua contenção, o enunciador, ao perceber-se correspondido, desvela seu desatino: “Crede-me, meu doce emprego,/que em vendo esse gesto lindo/me achei na vila roubado/ me vi na corte perdido” (vv. 13-16). Interessante notar que o enunciador burlesco não é um sujeito que circula apenas na corte, mas em seus arredores. Entretanto, a alusão a esses lugares funciona como um efeito de sentido metafórico que cria a imagem de desorientação.

É a força da sedução da beleza, a causa da desdita. Além disso, as esquivanças e as ingratidões geram tormentos e martírios (v.28). Se o desejo

atormenta a alma e a racionalidade do enunciador burlesco, o desejo não correspondido parece potencializar os conflitos a ponto de praticamente silenciá-lo:

> Que enleado o pensamento
> que perturbado o juízo
> que suspendido o discurso
> que arrebatado o sentido
> Me enleia o que considero
> me perturbo no que digo
> me suspende o que discorro
> me enlevo no que imagino
> (vv. 45-52)

O fato de estar atormentado pelo amor é uma posição de vulnerabilidade numa sociedade em que os homens mantinham total domínio sob os modos de pensar e agir da mulher. O discurso patriarcal, que atravessa tal lógica, prevê a conquista amorosa como um signo de virilidade. Em razão disso, mesmo cativo pelo amor, o enunciador burlesco não deixa de se atrever e de fazer gracejos eróticos. No mesmo discurso, após descrever o retrato da mulher, enuncia-se o seguinte: “lança nas partes secretas/o pensamento juízos/mas porque são temerários/logo minha alma os reprime”. A alma, nesse caso, atua como instrumento de autocoerção, ainda que o enunciador dissimule outra vontade. O jogo ambíguo dos desejos faz com que a enunciação burlesca, mesmo aparentando seguir o caminho da contenção e da contemplação idealizada da beleza, irrompa para o conflito emocional e para a zombaria despudorada.

O enunciador burlesco situa-se num lugar paratópico entre conter os desejos e deixá-los aflorar. Em primeiro lugar, porque a contenção dos desejos é sinal de autodomínio e de respeito ao código ético-político que o inclui no rol de sujeitos pertencentes aos distinguidos da corte. Em segundo, porque o cortejo às damas é sinal de virilidade, conforme as normas de restrição semântica de uma FD patriarcal.

Ainda no discurso “A uma dama”, há o seguinte enunciado poético: “Mas perdoai atrever-me/ pois é de amor indício/ que amante que não se atreve/ nunca foi amante fino”. O discurso patriarcal é uma presença interdiscursiva proeminente na FD burlesca e aponta para gestos sexistas e mesmo

misóginos. Tais gestos replicam estereótipos de mulher, naturalizando a ideia de que esses sujeitos estão muito próximos dos vícios e dos pecados.

Miranda (2014) observou nas sátiras de Gregório de Matos um modo viril de falar e isso não é diferente nos discursos fonsequianos. A FD burlesca privilegia marcadores de discurso literário pertencentes a temáticas eróticas e jocosas. O marcador temático da *belle dame sans merci* é presença marcante nos discursos analisados e o acompanham os retratos, a tematização do amante cativo por amor, o recebimento de notícias e envio de cartas a amantes, o amor freirático e os libelos ao poder de sedução das mulheres. Pode-se dizer que tudo isso não passa de mero exercício poético ou simples glosa de discursos-modelos, porém numa perspectiva discursiva é preciso observar a cena de enunciação como um tudo.

A presença de tais marcadores de discurso literário apontam para um posicionamento numa zona do discurso literário: a FD burlesca. O gênero de discurso literário romance, também pressupõe escolhas, principalmente as relacionas a temáticas, personagens e expressões populares. Esse gênero, por sua vez, está ligado aos poetas satíricos e burlescos, em torno dos quais giram narrativas referentes a um mundo tipicamente masculino. Tabernas, prostíbulos, grades de conventos, alcovas, quartos de amantes constituem a arquitetura desse lugar.

Com tudo isso, não é de se espantar que o enunciador burlesco se extravase em desejos carnais. Todavia, como mecanismo de controle civilizatório, o modo urbano de enunciar nivela os impulsos de virilidade ao mesmo tempo em que a autocoerção procura manter estáveis o desejo e a racionalidade. Ainda assim, esses mecanismos não são suficientes para imunizar o enunciador dos conflitos causados pelos desejos que afloram.

Ao deixar manifestar os desejos reprimidos o enunciador burlesco humaniza-se, subvertendo a estética da aparência e da dissimulação. Assim como as mulheres vão além dos estereótipos ao assumirem posições ativas em relação a si mesmas e aos homens, o enunciador burlesco, ao mostrar-se fragilizado ou tomado pelo desejo, rompe certos grilhões sociais que condicionam homens e mulheres a portarem-se conforme as convenções partilhadas.

Dessa maneira, o enunciador burlesco não é uma dicotomia ambulante dividido ente a carne e alma, entre a terra e o paraíso celeste. Ele é, na verdade, um sujeito em condição de conflito identitário, gerado pelo cruzamento de forças sociodiscursivas e forças instintivas. As primeiras determinam a contenção dos desejos e normatizam modos rígidos de inter-relação social; as segundas deixam aflorar os desejos reprimidos como forma de extravasamento. Portanto, entre a contenção dos prazeres e a intemperança da alma surge uma identidade paratópica que podemos chamar de burlesca.

5.5 Autoralidade burlesca

5.5.1 Autor-responsável

Nos discursos analisados, buscamos revelar as marcas de uma autoralidade entendida como burlesca. Nos primeiros tópicos, procuramos mostrar gestos autorais nos discuros fonsequianos que demarcam posições enunciativas no discurso literário e na FD burlesca. Tais posições determinam normas de autoria e escolhas, a começar pelo gênero de discurso literário: o romance, que no século XVII era o preferido dos poetas burlescos. As escolhas também se dão no enunciado e evidenciam uma interlíngua literária marcada pelo código de composição retórico-poético, pelos jogos de sentido geradores de agudezas, pelo uso de calões e expressões populares. Esses marcadores de linguagem literária evidenciam-se no nível semântico, como o caso das metáforas fósseis; no nível temático, como o caso da *belle dame sans merci*; ou no nível composicional; como o caso dos retratos.

A FD burlesca também apresenta uma filiação interdiscursiva muito particular. Trata-se de uma interdiscursividade marcada pela presença do discurso humanista, no modo urbano de enunciar; do discurso religioso, na tematização e erotização de certos signos de pertencimento; e do discurso mundano. Dessa amalgama discursiva, emergem identidades paratópicas projetadas num espaço paradoxal, situado entre a interdição da fala e os sentidos que o silenciamento pode gerar; entre as coerções sociodiscursivas, que condicionam pensamento e ações e as forças instintivas do corpo, que extirpam tais determinações repressoras. Não menos paratópico é o

enunciador que investido num *ethos* patriarcal e civilizatório, luta para não perder seu ímpeto viril e sua racionalidade, mas sucumbe diante de um conflito identitário que o deixa em situação fragilizada, entre a contenção dos prazeres e a intemperança da alma.

A autoralidade, segundo Maingueneau, é constituída por três dimensões de autor: autor-responsável; autor-ator; e *auctor*. Tais instâncias autorais são indissociáveis, porém tendem a se dispersar no discurso. O autor-responsável esvanece diante da emergência de posições enunciativas. O autor-ator apenas deixa fracos indícios no enunciado de uma trajetória singular marcada pelas determinações do discurso literário. Enfim, o *auctor*, como força que dá coerência e autoridade ao discurso, necessita de ouras fontes de legitimação. Uma está ligada aos gestos autorais, no caso do século XVII, trata-se do domínio dos códigos de composição poético-discursivo. Fato que evidência a engenhosidade do poeta. Outra, relaciona-se aos comentários coevos e posteriores sobre a produção discursiva do autor.

Ao levantarmos a questão da emergência de posições enunciativas nos discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares, buscamos trazer à luz a presença-ausência do autor-responsável no discurso (Agamben, 2007). Contudo, a poética da imitação e as filiações intertextuais e interdiscursivas dispersam a presença autoral e fazem emergir posições-sujeito advindas do *arquivum* literário e de FDs concorrentes no campo discursivo literário.

No discurso fonsequiano “À fonte vai buscar água/de madrugado Isabel”, observamos a sobreposição de posições enunciativas concernentes ao discurso literário trovadoresco, ao discurso-modelo camoniano imitado e ao enunciador instaurado na cenografia. Além disso, o item lexical pechitingre chamou a atenção por ser citado como exemplo de uso no dicionário Bluteau, mas com outra grafia: “pechelingue”. Apesar de a fonte autoral ter sido citada, o autor-responsável é Antônio da Fonseca Soares, o enunciado utilizado como exemplo no dicionário sofreu alterações no que se refere às escolhas lexicais. Isso faz surgir dúvidas sobre a autoria do discurso.

Diante de tais observações, é tentador enunciar declarações questionadoras do tipo “que importa quem fala”? Ou apontar a morte do autor confirmando o seu apagamento na performance da escrita. Ou ainda afirmar que, no século XVII, diante da estética da imitação, da pouca importância que

se dava à presença da assinatura nos enunciados, e da interferência direta dos escribas no processo de reprodução dos textos, questões sobre autoria são pouco relevantes. Contudo, se partirmos da hipótese que o enunciado literário faz parte de uma cena de enunciação em que se deve levar em consideração as convenções de gênero, o regime autoral que determina os processos de produção discursiva próprios do discurso literário e as condições de produção sócio-histórico-culturais que tornaram possíveis os discursos, somos levados a considerar a autoralidade.

No âmbito da produção, a escrita literária seiscentista exige do escritor um poder criativo de gerar efeitos de novidade por meio do rearranjo de um código fechado e da imitação e superação de discursos-modelo. Nesse sentido a autoridade daquele que imita é constantemente ameaçada. Todavia, ao contrário do que se possa imaginar, não há uma estagnação do processo criativo. Concordamos com Maingueneau (2001, p.71) que “o que define a singularidade dos clássicos é esse jogo duplo de uma submissão transgressiva aos gêneros antigos”. Tal singularidade aponta para um gesto autoral que consiste em imitar sem imitar.

Pode-se ver com certa clareza nos discursos de Antônio da Fonseca Soares, o princípio do imitar sem imitar. Isso ocorre nos retratos femininos que se repetem; na imitação de discursos-modelo que envolve um modelo camoniano ou a glosa de marcadores temáticos de linguagem literária, como o da bela dama cruel, o do morrer em vida por amor, ou o dos libelos a beldades. Fazer de cada imitação uma criação singular é uma marca de engenho do autor.

Ademais, no que diz respeito à FD burlesca, o modo urbano de enunciar e de ridicularizar sem agredir também é respeitado nos discursos fonsequianos. Mesmo quando há ímpetos de raiva de onde surgem calões ou quando a virilidade se extravasa em expressões eróticas, quase pornográficas, justificam-se os excessos levando em consideração o malévolo poder de sedução da mulher. Aliás, culpabilizar a mulher por suas faltas parece ser um argumento-modelo dentro das regras de restrição semântica da FD burlesca.

Quanto ao gênero de discurso literário, convém, antes de tudo, falarmos de algumas questões já levantadas nesta tese. Por ser um discurso constituinte, o discurso literário funciona como um espaço de memória.

Entretanto, cada posição estética seleciona para si um *arquivum* com determinado número de obras e gêneros de discurso literário. O Barroco prestigia como modelo autores e gêneros advindos da Antiguidade. Embora faça parte do discurso literário seiscentista, a FD burlesca por enquadrar-se no campo dos gêneros baixos, constitui para si o seu próprio *arquivum*. Na lógica da contrafação, conforme Carvalho (2007), não há gêneros exclusivos, mas sim apropriação de outros gêneros de discurso literários pertencentes ao *arquivum* Barroco. Entretanto, o romance parece ter se tornado o gênero de discurso literário preferido dos poetas burlescos, como bem pontua Casal (2007), e nisso concordamos com ele.

Há de se ressaltar que o discurso literário seiscentista estabelece como regra o respeito à forma composicional dos gêneros de discurso literário. Em vista disso, Maingueneau (2012) faz distinção entre dois regimes de literatura, a saber: um em que a restrição genérica é plenamente assumida, ligado ao Classicismo, Barroco e ao Neoclassicismo; e outro nos quais é negada, desenvolvido a partir do romantismo.

Os gêneros de discurso pertencestes ao *arquivum* literário seiscentista, embora sejam autorais, não se enquadram totalmente no modo 4 de genericidade. Isso porque a poética da imitação não permite que se desobedeça as normas composicionais dos gêneros de discurso literário, como ditava o regime de autoria vigente no Romantismo. Ao contrário destes últimos, o processo de criação literária seiscentista entendia como engenhoso o domínio das formas de composição.

Na materialidade textual do gênero de discurso literário romance, prevalecem a sequência textual narrativa, a divisão das estrofes em quartetos, metrificação em versos redondilhos maiores e rimas assonantes. Os discursos de Antônio da Fonseca Soares não fogem a tal regra. As cenografias, por sua vez, não têm a rigidez das formas métricas. Elas devem se atualizar a cada cena de enunciação. É o que ocorre com os discuros fonsequianos analisados. São muitas as cenografias que instauram o recebimento de um recado ou emulam uma resposta epistolar, mas de todas elas emergem uma cena enunciativa singular. A atualização das cenografias traz em si a ideia de imitar sem imitar, pois não se trata de repetir uma receita, mas de reconfigurar ou reorganizar uma dada situação de enunciação. De modo geral, tanto o respeito

aos modos de organização estrutural quanto atualização das cenografias mostram gestos autorais no nível genérico.

Ao considerarmos a hipótese de o engenho ser um princípio de autoria, propusemos que certos gestos autorais são singulares, mesmo dentro de um código de composição fechado. Dominar o código coletivo de escrita é exemplo de um juízo arguto, mas imitar de forma singular é sinal de engenhosidade e de identidade autoral. Nos seiscentos, é essa identidade autoral a responsável por acionar a função autor e dar coerência/unidade a determinado discurso ou a um conjunto deles. Nos discursos da Antônio da Fonseca Soares, há muitas agudezas que revelam a engenhosidade em encontrar relações semânticas entre conceitos distantes. Além de serem indícios de engenho, as agudezas cumprem a finalidade do discurso literário seiscentista de instruir e deleitar o leitor.

No caso da FD burlesca, o deleite, muitas vezes, está em primeiro plano. Um enunciado arguto gera certo sorriso espirituoso no coenunciador que, por sinal, também é nobre e culto. Quando se lida com matéria torpe, é preciso criar efeitos de novidade que surpreendam o leitor, sem agredi-lo moralmente. Com isso, cumpre-se a norma autoral de fluir limpo sobre imundícies e de deleitar o coenunciador com efeitos de sentido inesperados. Faz parte FD burlesca fazer rir do ridículo e gerar aprendizado com a censura do vício inerente a ele, porém soma-se a isso o prazer estético gerado pelos efeitos de sentido. O enunciado poético a seguir sintetiza o gesto autoral engenhoso:

Mas ai que ambos padecemos
pois vos sem dares co'oninho
morreis por dar lhe o sustento
eu por lho meter no bico
Mas lá por entre essas ramas
o trazeis tão escondido
q*ue* ainda que lhe arme o desejo
não pode colhê-lo a tiro

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. Ms.2998)

A engenhosidade das relações metafóricas encobre esteticamente uma investida galanteadora quase pornográfica. Os itens lexicais que remetem a fauna e a flora têm seus sentidos erotizados de modo a se referirem ao ato sexual e ao órgão sexual feminino. Destarte, o efeito de novidade está na

maneira pela qual elementos da natureza aparentemente apartados de qualquer erotismo são relacionados a zonas erógenas do corpo e ao próprio ato sexual. É aprazível o jogo ambíguo gerador de equívocos a serem desvendados pelo leitor.

A atualização das cenografias também dá indícios de gestos autorais. A imitação do discurso-modelo camoniano “Descalça vai para a fonte”, evidencia certas escolhas, a começar pelo nome: Isabel. Outro detalhe a se notar é a caraterística física da mulher, descrita como morena. Essas escolhas dão a possibilidade de uma submissão transgressiva, pois reelaboram marcadores de discurso literário partilhados coletivamente. Nesse caso específico, as metáforas fósseis que relacionam semanticamente partes do corpo feminino a cores claras e transparentes, tais como mãos de prata, neve pura, cabelos de ouro ou olhos luminosos são atualizadas. Isso porque sendo Isabel uma personagem feminina morena e de olhos negros, os jogos de sentido criam novas relações metafóricas: Isabel tem os cabelos negros, metaforizados agudamente como “injúria negra dos negros” (v.17) e os olhos, embora brilhem como o astro solar, são negros como dois “principais da Guiné” (v.24). Ocorre o mesmo com a descrição dos olhos de uma mulher negra no discurso “A uns olhos negros de uma mulata”:

A uns olhos negros de uma mulata

Negros, emperrados olhos,
cuja negrada vista
com tristes e negras mostras
me dais triste e negra vida.
Meus negrinhos cuja ausência
acabam meus negros dias
porque em meus negros amores
foi negra a ventura minha.

(SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 443-445)

O discurso literário como discurso constituinte se autoinstitui como discurso independente e autossuficiente. Entretanto, no século XVII, o discurso literário reproduz o conjunto de valores ético-políticos ligados à Igreja e à Coroa. Por isso, na FD burlesca vigorar a ideia de censurar vícios e ações que possam degradar o código moral partilhado pela sociedade. No entanto, a

natureza constituinte do discurso literário não permite que lhe ponham amarras e, assim, de algum modo, é necessário falar de tudo e de todos.

Diante das pressões coercitivas das instituições barrocas, é preciso criar mecanismos discursivos para “burlar” as censuras. Destarte, o discurso literário seiscentista buscou em seu *arquivum* argumentos que legitimassem a tematização de assuntos destoantes do código ético-político. E foi justamente por meio da divisão retórico-poética dos gêneros em baixos e graves, desenvolvida na Antiguidade que a preceptiva seiscentista se apoiou. Trata-se de dois critérios essenciais: um estético, outro ético-político. Um diz respeito ao modo urbano de enunciar temática torpe; outro à finalidade instrutiva de censurar os vícios e degradações sociais. Ambos convergem para um único objetivo: deleitar e ensinar o leitor. Com isso, o discurso literário seiscentista firmou independência para tematizar os mais variados assuntos.

O fato de serem produzidos conforme as normas de autoria e de restrição semântica de uma FD burlesca possibilitou que os discursos de Antônio da Fonseca Soares ampliassem as possibilidades temáticas e, com isso, abriu espaço para que as cenografias se atualizassem. O mito de Dafne e Apolo é um marcador temático de discurso literário que faz dessa ninfa metáfora de mulher esquiva e de mulher fatal. A noção de matéria torpe permitiu que essa imagem de mulher se reconfigurasse em mulheres de origem popular, marginalizadas socialmente. O resultado disso pode ser visto na diversidade feminina que dentro de suas atividades laborais foram metaforizadas, tal qual Dafne, no perfil da *belle dame sans merci.* Desse modo, abriu-se caminho para produção de novas agudezas e também de novas ridicularizações fundamentadas na origem e no ofício da personagem feminina.

O discurso patriarcal que atravessa o discurso literário seiscentista acaba por ser um replicador de um estereótipo de feminilidade, em que as mulheres são vistas como seres inconstantes e incapazes de conter o desejo. Todavia, o discurso literário ao tematizar esses sujeitos invisibilizados socialmente, dá-lhes uma tênue possibilidade de existência no espaço enunciativo. O enunciador, por sua vez, ao mostrar-se fragilizado diante do poder de sedução feminina, perde o que lhe é caro: a racionalidade. Fato que o deixa num espaço conflituoso entre o *logos* e o *phatos*. Dessa maneira, os

discursos fonsequianos tornam possíveis tais existências paradoxais graças ao burlesco.

Além disso, é também graças a FD burlesca que se pode erotizar signos de pertencimento religiosos. Nesse caso, o engenho está em enunciar heresias e imoralidades sem insultar as instituições. Caso isso ocorra o autor-responsável se sujeita a punições. O amplo espectro de tematizações autorizadas pela FD burlesca permite que o que está fadado a ser sempre o mesmo, atualize-se em outro-mesmo. Esse é o princípio basilar do que entendemos como efeito de novidade e é o que marca o engenho de uma identidade autoral. Cada atualização, seja de uma relação metafórica, seja um marcador de discurso literário, seja de uma cenografia, é um vestígio de um gesto autoral.

No século XVII, o gesto autoral engenhoso, quando relacionado a um nome, legitima-o como sujeito-autor. Como prática sócio-discursiva, a literatura seiscentista é regida por uma lógica de mecenato, em que o autor-ator é legitimado também por sua proximidade em relação às instâncias do poder monárquico. Estar próximo ao rei significava garantir a subsistência e o próprio prestígio

Embora a imprensa já existisse a quase uma centúria, a oralidade e a cultura manuscrita ainda eram marcantes. O resultado disso é que a presença do nome do autor como responsável pelo discurso ficava em segundo plano. Contudo, Chartier (1999) afirma que no Antigo Regime já havia uma reivindicação pelo nome do autor, tanto para marcá-lo como responsável pelos discursos que produziu quanto como medida de punição por parte da Igreja ou da Coroa.

Na Sociedade de Corte, os discursos impressos tornavam a assinatura do autor-responsável obrigatória por dois motivos: primeiro, por terem que passar pelo crivo dos órgãos censores controlados, principalmente, pela Igreja; segundo pela prática das dedicatórias aos nobres, que poderiam render mercês e prestígio. Contudo, havia uma cultura manuscrita menos controlada, por meio da qual circulavam folhas soltas, coletâneas ou códices. Nesse meio de circulação, o nome do autor só aparecia se este já fosse reconhecido pelos seus engenhos. Nesses casos, na maioria das vezes, terceiros assinavam por

ele ou atribuíam-lhe discursos. Faziam isso não para punir ou para dar mercê, mas para dar unidade a um conjunto de discursos.

Pelo que vimos, a ideia de um autor-responsável no discurso literário seiscentista não está fora de seu funcionamento. A noção de engenho como marca de um gesto de autoria singular e como fator de legitimação, faz com que a instância autoral seja investida da função-autor. Fato que viabiliza a emergência de uma identidade autoral num espaço onde a criação estética é normatizada por um rígido código de composição coletivizado. Os discursos fonsequianos reorganizam esse código “fechado” e fazem surgir novas possibilidades de criação poética. Quando se relaciona o nome de Antônio da Fonseca Soares ao autor-responsável, pensa-se numa instância capaz de dar coerência a um conjunto de discurso por meio de uma capacidade criativa, fruto de operações engenhosas.

5.5.2 Autor-Ator

A noção de autor-ator, conforme Maingueneau (2010), relaciona-se a aquele que organiza sua existência em torno da produção de discursos, que gere uma trajetória, variável segundo lugares e épocas. Por sofrer variações sócio-históricas essa instância possui designações distintas: escritor, homem de letras, literato, artista, intelectual. Por isso, as influências sócio-histórico-culturais e discursivas são responsáveis por singularizar bio/grafias.

Antônio da Fonseca Soares é um letrado do século XVII. Isso quer dizer que sua trajetória é bem distinta da de um escritor romântico ou de um poeta modernista. No campo literário seiscentista, o que legitima o escritor é o conhecimento do código-retórico poético, ou seja, o domínio da *ars*, e não a liberdade de criação de seu ego. A concepção de escrita é vista como resultado e não como prática. Entendido assim, o ato de escrever tem a ver com as operações engenhosas resultantes do poder intelectivo do escritor. Além disso, dentro de uma lógica de mecenato, quanto maior a proximidade em relação às instâncias do poder monárquico, maior as chances de garantir a subsistência e de obter prestígio.

O discurso literário seiscentista e o campo literário a ele associado alicerçaram a trajetória bio/gráfica de Antônio da Fonseca Soares. Todavia o escritor ao “deixar-se” levar pelas determinações discursivas deve, também,

traçar seus próprios caminhos. Homem de letras e armas Antônio da Fonseca enquadra-se a um ideal letrado que remonta a Idade Média. Escreveu duas obras impressas sobre batalhas vitoriosas na Guerra de Restauração portuguesa: *Mourão Restaurado* e *Canto Panegírico à Vitória de Elvas*. Em alguns discursos pertencentes ao corpus desta tese esse ideal cortesão aparece tematizado, como se pode ver a seguir:

Romance 44

Muy que dissestes meus olhos!
lá zombemos meu brinco
por que se o casar é graça
dizeres-me não é siso
Escrito de casamento
me pedis tendo sabido
que escritos de vida agora
só darei por Jesus Cristo
Dar-vo-lo-ei, se houvera
na vida marcial que sigo
por escritos matrimonios
como há ordens por escritos
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 44. *In*. Ms.2998)

Neste discurso, o enunciador deixa transparecer a posição enunciativa na FD burlesca ao zombar de um pedido despropositado de casamento. Além disso, há uma reflexibilidade enunciativa neste enunciado poético que remete à representação letrada do homem de letras e armas e, por conseguinte, à trajetória do escritor. A imagem do Capitão Bonina nasce de narrativas em torno das quais se discorre sobre os muitos discursos de galanteio que Antônio da Fonseca Soares fez enquanto servia o exército português.

Por isso, vale notar que a recusa jocosa do matrimônio tem por base dois argumentos: a entrega da vida a Cristo e o pertencimento à vida marcial. Estamos falando de um poeta-marcial que escreve, melhor dizendo, de um capitão burlesco já no caminho da espiritualidade a produzir discursos de zombaria. São dois pontos importantes da trajetória fonsequiana tematizados no enunciado poético que dizem respeito a convenções do mundo letrado seiscentista inscritas na bio/grafia do escritor.

A bio/grafia, segundo Maingueneau (2001), significa mais que uma história de vida. Ela representa uma trajetória no campo literário que deixa marcas na obra e a criação de uma obra atravessada por uma prática social de escrita que deixa marcas no próprio escritor. A noção de obra na perspectiva discursiva, como se vê, não é a de um monumento fechado em si. O discurso literário possui um *arquivum* e um determinado número de obras correlatas a *auctores* legitimados no campo literário por meio de discursos que envolvem narrativas biográficas e comentários críticos sobre sua produção discursiva.

Nessa lógica, o autor-ator, antes de mais nada, deve incluir-se ao grupo daqueles que produzem discursos literários. Antônio da Fonseca Soares está em consonância com as práticas letradas seiscentistas ao revelar-se como homem de letras e armas. Aos grupos de escritores que se formam no campo literário, Maingueneau (2001) criou a imagem da tribo que se organiza conforme reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, bando ou academias. A tribo não é só uma manifestação concreta de um grupo, ela pode também se manifestar na troca de correspondências, em encontros ocasionais ou em projetos convergentes, formando redes invisíveis.

Conforme Pontes (1953), Antônio da Fonseca Soares enviou muitos romances-carta a amigos letrados. Trocar correspondências com a finalidade de falar sobre assuntos estéticos também é um procedimento de discursos literários, cujo regime de autoria tem como base os preceitos poético-retóricos da Antiguidade. No discurso a seguir, pode-se perceber esse jogo letrado em que a voz enunciativa encarna o *ethos* de um poeta-preceptista:

Romance 79

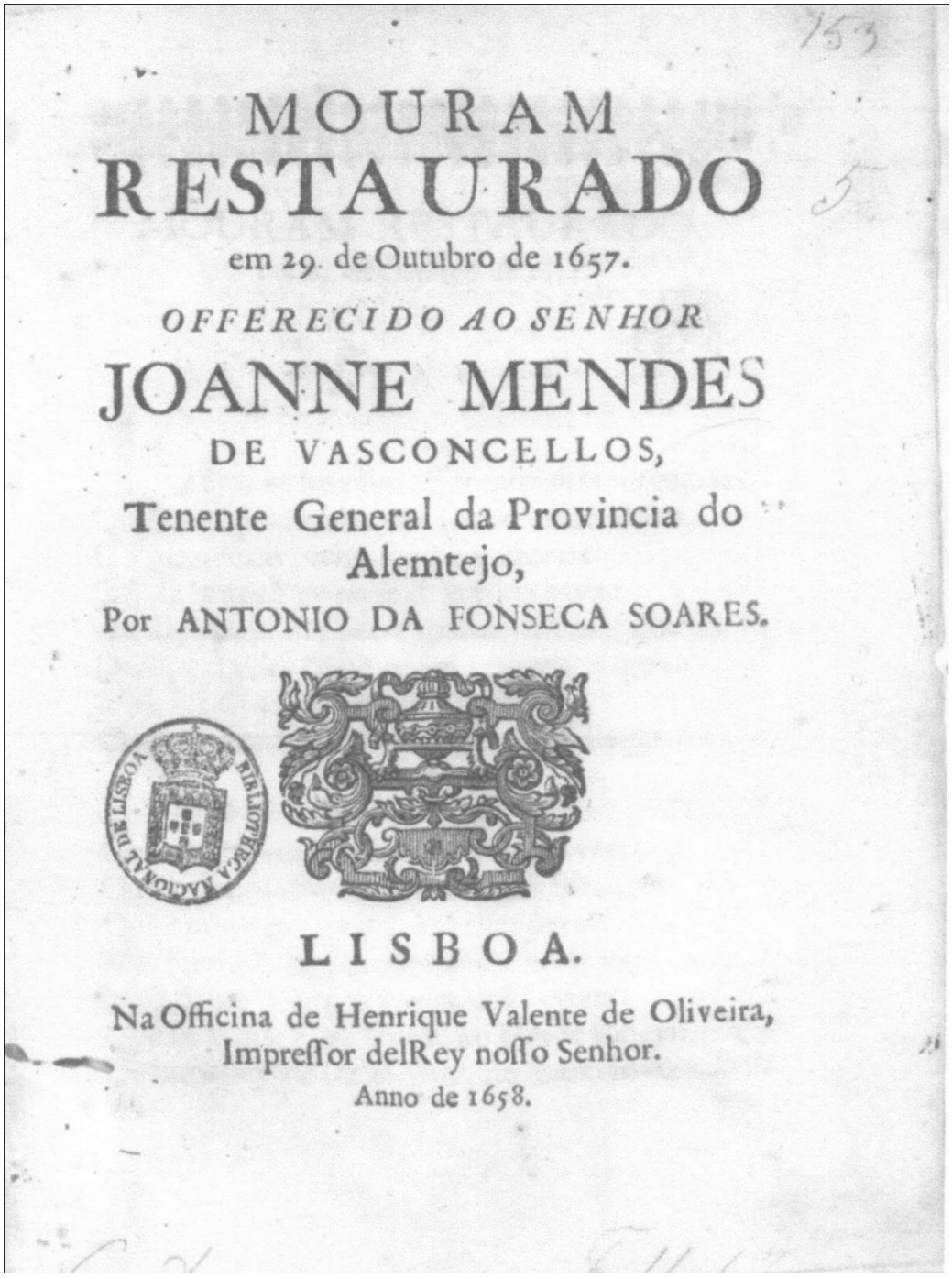
Quanto estimei novas vossas
amigo com mais certeza
pode mostra-lo o meu gosto
o dizê-lo a minha queixa
Tantas coisas tão bem ditas
diz vossa carta discreta
que é cada regra hum discurso
e um conceito cada letra
(...)

(SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 79. *In*. Ms.2998)

Pertencer ao campo literário seiscentista, em que o meio de circulação de discurso ocorre entre pares, é expor-se constantemente ao crivo de uma leitura crítica. Nesse caso, o engenho do letrado é posto a prova a todo tempo. Ao enunciador do discurso em questão, sobrepõem-se uma posição enunciativa numa FD burlesca e outra no campo mais geral do discurso literário, por meio das quais refletem-se práticas de escrita e leitura literária.

Maingueneau (2012) declara que o escritor deve gerenciar sua trajetória no campo literário em dois espaços complementares, a saber: a dimensão de figuração e a dimensão de regulação. A noção de figuração se manifesta em gêneros de discursos, como a autobiografia, pela qual se pode notar um entrecruzamento de traços biográficos e pessoais inscritos na trajetória do escritor. Pode ocorrer também em cenografias nas quais emergem uma posição enunciativa que remete ao estilo de um poeta, de um romancista ou de um contista. Em resumo, a figuração diz respeito aos gestos que revelam a encenação do criador, ou a construção da trajetória do escritor no campo. No espaço de regulação, o escritor negocia a inserção de seu texto nas práticas sociodiscursivas literárias. Os prefácios que acompanham as obras têm como função primordial por as obras em conformidade com as normas de determinada posição estética no campo discursivo literário ou, em contrapartida, justificar o enquadramento da obra em normas que ainda estão em construção.

No século XVII, é a prática das dedicatórias no meio impresso que marca um espaço de inserção no campo literário. É o que acontece no discurso Mourão Restaurado, de Antônio da Fonseca Soares, impresso em 1657:



MOURAM
RESTAURADO
em 29. de Outubro de 1657.
OFFERECIDO AO SENHOR
JOANNE MENDES
DE VASCONCELLOS,
Tenente General da Provincia do Alemtejo,
Por ANTONIO DA FONSECA SOARES.

LISBOA.
Na Officina de Henrique Valente de Oliveira,
Impreſſor delRey noſſo Senhor.
Anno de 1658.

Disponível em < https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=222603>

Na folha de rosto pode-se notar a dedicatória ao General Joanne Mendes, então Comandante Chefe do Exército do Alentejo na Guerra de Restauração portuguesa. Como autor-responsável assina-se o nome de Antônio da Fonseca Soares. Dedicar discursos a personalidades distinguidas na corte é um meio de legitimação no mundo letrado, no sentido de prestígio social e no sentido de inserção no campo literário. A dedicatória, nesse caso

específico, é dupla, pois se trata também de um discurso de louvor ao Tenente General por ter anexado novamente o condado de Mourão ao reino de Portugal. Isso pressupõe a aceitação do discurso retórico laudatório por parte do elogiado que, por sinal, também era homem de letras e armas. Ademais, ter um discurso impresso no período barroco não era para muitos, o que mostra que Antônio da Fonseca Soares tinha certo prestígio entre os letrados de seu tempo.

Por meio dessa pequena mostra discursiva vislumbramos um movimento simultâneo de figuração e regulação que inclui o autor-ator Antônio da Fonseca Soares na “tribo” dos letrados seiscentista. No tocante a isso, de fato, há registros de que ele frequentou a maioria dos ambientes onde ocorria a prática literária nos seiscentos português. Foi membro da Academia dos Generosos; teve amigos ilustres com os quais trocou correspondências; e, apesar das divergências políticas, Padre Antônio Vieira traçou elogios a sua produção discursiva secular.

Desse modo, o letrado Antônio da Fonseca Soares tem raízes bem estabelecidas no campo literário. Essa trajetória dá as bases para a projeção de sua face burlesca. Trata-se ainda de um homem de letras e armas, mas contagiado com o espírito zombeteiro. Na verdade, o que faz emergir essa imagem são as determinações sociodiscursivas da FD burlesca que desenha as trajetórias no campo literário.

Podemos pensar que o Antônio da Fonseca Soares dos discursos graves e o Antônio da Fonseca Soares dos discursos burlescos ocupam posições-autor distintas no discurso literário seiscentista. Entretanto, no caso da trajetória do escritor no campo literário, nos interessa destacar a trajetória orientada pela FD burlesca, sem deixar de lado as relações com as determinações gerais do discurso literário seiscentista.

Evidente que o autor-ator Antônio da Fonseca Soares investido na imagem de poeta burlesco continua a ser o homem de letras e armas respeitado nos meios letrados. Todavia, como autor-ator seguindo as determinações sociodiscursivas de uma FD burlesca, tem certas escolhas condicionadas, por exemplo, o gênero de discurso romance. Esse gênero também define certas normas enunciativas, uma delas é o desprezo à assinatura que define um autor-responsável. O Romance não era o tipo de

gênero de discurso literário a “merecer” publicações impressas. Eram manuscritos, circulavam em folhas soltas, recolhidos em compilações, declamados em salões ou enviados a amigos ou às mulheres cortejadas.

Nessa lógica, é a partir da cena genérica e da cena enunciativa instaurada na cenografia que podemos investigar os traços do autor-ator burlesco nos discursos de Antônio da Fonseca Soares. A figuração, de acordo com Maingueneau (2012) também ocorre nas cenografias das quais emergem posições enunciativas que remetem ao estilo de um poeta, de um romancista ou um contista. Nos dois enunciados poéticos analisados acima, destacamos alguns embreantes que demarcam alguns pontos da trajetória de Antônio da Fonseca Soares: a atuação em um regimento do exército; e o pertencimento ao campo discursivo literário como homem de letras e armas.

Os discursos a seguir dão indícios de uma posição enunciativa em uma FD burlesca e das convenções acerca da figura do poeta burlesco:

> É bem daqui para cima,
> que a dizer mais não me atreva
> que posto sou velhacão
> não quero falar de perna,
>
> (SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 28, *in*. Ms.2998)
>
> Cobras, e lagartos Filis
> foi mal que de mim dissestes
> pois nunca fui lagarteiro
> bem que grão lagarto sempre
>
> (SOARES, Antônio da Fonseca. Romance 40, *in*. Ms.2998)
>
> Mas perdoai atrever-me
> pois é de amor indício
> que amante que não se atreve
> nunca foi amante fino
>
> (SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, pp. 456-460)

Nas partes destacadas dos enunciados poéticos, as posições enunciativas remetem ao poeta burlesco. A imagem que se fazia de tais escritores nos seiscentos está estreitamente ligada à prática de ações desregradas e à malícia joco-séria e erótica. A tribo dos burlescos é composta de personagens picarescos que perambulam por lugares marginalizados, junto a más companhias. O poeta burlesco deve estar próximo não da virtude ou de

pessoas que ocupam as instâncias de poder, mas dos vícios e de pessoas marginalizadas.

Por esse motivo, Antônio da Fonseca foi acusado de estroina por Pontes (1953). De fato, as narrativas em torno da trajetória desse escritor criam a imagem de um sujeito namorador inveterado, dotado de excelente apetite sexual, freirático, dono de um vocabulário chulo, amante de duelos. Escrevia romances zombando de tudo e de todos, enviava-os galanteando “primas” e freiras. Nesse sentido, marcadores temáticos de linguagem literária específicos da FD burlesca relacionam-se com o espaço de figuração traçado por poetas burlescos.

Os discursos fonsequianos em sua reflexibilidade enunciativa levam a referentes discursivos associados a bio/grafia do escritor. O enunciador burlesco dos discursos analisados nesta tese é aquele que frequenta a igreja não como membro do grupo dos religiosos, mas como membro do grupo dos mundanos, cujo objetivo é seduzir as moças que vão à missa. Envia cartas a freiras não para orientá-las espiritualmente, mas para desviá-las do caminho de Deus. Ausenta-se dos salões da Corte para andar nas praças, fontes, e ruas de Lisboa galanteando mulheres de origem popular, ridicularizando o modo de vida simples e a atitude altiva daquelas que não correspondem aos assédios.

Pontes (1953) comparou os discursos burlescos de Antônio da Fonseca a crônicas. Nisso concordamos com ela, pois faz parte dos ritos genéticos de escritores burlescos ser uma espécie de porta voz dos fatos cotidianos, das frivolidades da vida. Ganha ares de crônica barroca um discurso com a seguinte didascália: “A uma dama de Coimbra que foi presa por se dizer que um seu amante entrando por seu respeito em casa de uma sua tia, a roubara” (SOARES, Antônio da Fonseca. *In*. MALDONADO, 1992, p.438). A FD burlesca admite que se produzam discursos em que as tematizações, de algum modo, tenham sido experienciadas pelo poeta. Entretanto, isso não quer dizer que os discursos burlescos sejam realistas, visto que devem ser enunciados conforme o código retórico-poético que subjaz a interlíngua literária.

No campo literário, o que legitima o escritor é o modo como sua trajetória se singulariza em meio às determinações sociodiscursivas. Por essa razão, a noção de vocação enunciativa se constitui ao mesmo tempo num querer fazer e num ser chamado a fazer. Nesse sentido, expor-se no espaço

de subjetivação do discurso literário significa jogar com ele. Talvez o vencedor de tal jogo seja aquele que, apesar das determinações discursivas, constrói uma trajetória singular. Conforme Maingueneau (2012), o discurso literário como discurso constituinte torna possível certo número de comunidades discursivas. Elas configuram um campo de natureza paratópica com um pertencimento parasitário que se alimenta de uma inclusão impossível. Desse modo, posicionar-se em algum ponto do discurso literário ou ser membro de alguma comunidade discursiva significa expor-se as forças paratópicas do discurso.

A respeito disso, no século XVII, Maingueneau (2012) dá o exemplo do homem de letras e sua característica social parasitária. O sistema de mecenato determinou a existência de certo grupo de letrados em torno do poder real em busca de prestígio social e legitimação autoral. Nessa lógica, o escritor legitima-se se estiver próximo as instâncias de poder, garantindo o ócio necessário a toda prática de escrita literária. Por isso, o grande número de enunciados literários laudatórios e a necessidade das dedicatórias que alimentam o discurso literário e que mostram a busca constante por legitimação num espaço instável afeito a mudanças constantes. No sistema de mecenato cair na graça ou cair em desgraça pode ser a face da mesma moeda, num ambiente no qual o poder político está sempre na iminência de uma derrocada.

O poeta burlesco e satírico, embora subordinado à mesma lógica sociodiscursiva, parece sublevar certas determinações. Isso porque distanciam-se das instâncias de poder ao saírem do ambiente da corte e perambularem por lugares marginalizados e contestados pelo código ético-político vigente. Além disso, ao invés de louvar os distinguidos e o círculo de poder a eles relacionado, maldizem e ridicularizam tais personalidades e instituições. Expor-se ao perigo e jogar com as consequências disso são movimentos de um jogo paratópico e o motor de criação literária para esses escritores.

Talvez por isso as narrativas e lendas sobre Gregório de Matos e sobre o próprio Antônio da Fonseca Soares discorram tanto sobre suas personalidades. Boca do Inferno sintetiza a imagem de um escritor de personalidade forte que, de modo algum, aceitava os desvios morais dos poderosos do seu tempo. O poeta burlesco Antônio da Fonseca Soares é visto

como um valdevinos zombeteiro, uma espécie de pícaro esclarecido sempre disposto a trazer novidades risíveis do submundo marginalizado que circunda a corte.

Tais personalidades na verdade são “moldadas” por uma existência paratópica. Maingueneau (2012) afirma que a paratopia não é a ausência de todo lugar, mas uma negociação entre o lugar e o não lugar. O espaço de subjetivação que compreende as determinações do discurso literário seiscentista e da FD burlesca situa os poetas burlesco nesse lugar parasitário e conflituoso. A paratopia exerce uma força capaz de gerar um pulso de criação e de configurar identidades. Contudo, o modo como cada escritor gerência as forças paratópicas do discurso literário é que vai revelar uma trajetória única e, por conseguinte, uma identidade criadora singular.

De modo geral, Antônio da Fonseca Soares tem sua trajetória em conformidade com as representações que se tinha do poeta burlesco. No entanto, o fato de ter sido um Capitão que escrevia discursos de galanteios e de ter se arrependido de uma vida mundana desregrada para entrar na vida espiritual influenciou o curso de sua história como escritor. Esse caminho bifurcado entre o aproveitar os prazeres da vida e o exercício de contenção dos desejos estimulou sua produção. Isso porque no tênue intervalo entre os excessos que levavam ao arrependimento e as tentações carnais, a produção discursiva burlesca se multiplicou em progressão geométrica.

Diante da trajetória que marca a identidade criadora de Antônio da Fonseca Soares, a impressão que se tem é que, entre escolher e ser chamado a produzir discursos, a segunda alternativa foi a mais forte. A grande quantidade de discursos burlesco atribuídos a esse autor é sinal de uma vasta produção, mas também aponta para um processo de reprodução desses discursos. Este último fato, atesta que a produção burlesca fonsequiana era reconhecida no campo literário. Tal força criadora dissemina-se nos enunciados poéticos e incide os reflexos de uma trajetória singular sob o autor-responsável.

5.5.3 *Auctor*

O *auctor*, de acordo com Maingueneau (2012), é o autor enquanto correlato de uma obra. Assim entendida, essa instância é instituída da função-autor. Apesar disso, entre o nome responsável pelo discurso e o *auctor* há um longo processo de legitimação. Isso porque no discurso literário para se tornar um grande autor não basta apenas assinar o nome na superfície linguística da materialidade discursiva.

De certo modo, todo aquele que se propõe a produzir determinado gênero de discurso literário é um *auctor* em potencial. Todavia, se todo texto literário implica por natureza um responsável, apenas um número muito restrito atinge o estatuto de *auctor*. Nesse caso, há três questões a serem levadas em conta. A primeira diz respeito a trajetória do autor-ator no campo literário, sua filiação aos membros das comunidades discursivas e sua compatibilidade com os convenções históricas sobre o que é ser um escritor. A segunda é concernente à vocação enunciativa do autor-ator: é preciso se distinguir entre os demais enunciadores como uma identidade criadora singular. A terceira se refere a comentários posteriores sobre a produção discursiva em torno de um autor-responsável. Nesse sentido, os critérios de avaliação de uma obra serão pautados conforme seu enquadramento ao regime de autoria e também conforme o aspecto valorativo dos gestos autorais.

A noção de *auctor* age como uma força centrípeta que atrai para si as instâncias de autoria que compõem a autoralidade. Assim, o nome que atua como responsável pelo discurso, quando entendido como *auctor*, está investido num estatuto enunciativo que lhe confere autoridade e legitimidade. Isso ocorre porque o *auctor* faz parte do grupo seleto dos grandes autores literários e tem seu discurso ou conjunto de discursos incluído no *arquivum* literário.

Ao pensarmos em Antônio da Fonseca Soares como autor burlesco devemos buscar alguns indícios que nos levam a classificá-lo como *auctor*, primeiro em seu tempo, depois em períodos posteriores. Como autor-responsável por discursos burlescos, os gestos autorais presentes no enunciado mostram a habilidade em criar agudezas, em atualizar discursos-modelo e cenografias, em enunciar de modo urbano. Enfim é possível notar a ideia, primordial para os letrados seiscentistas, de imitar sem imitar. No caso do

autor-ator sua trajetória no campo lhe conferiu reconhecimento tanto no espaço de regulação quanto no espaço de figuração. Fato que influencia diretamente no reconhecimento de sua vocação enunciativa, como uma força criadora excepcional.

Tais considerações são relevantes, pois, mesmo diante de um ambiente adverso no que concerne à autoria, os discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares tornaram-se fonte de interesse da recepção barroca. Esse, com efeito, deve ter sido um dos motivos para que Antônio da Fonseca continuasse a produzi-los e para que escribas tivessem interesse em reproduzi-los. É preciso ressaltar novamente uma característica do estatuto enunciativo do gênero de discurso literário romance, que é a ausência de assinatura de um autor responsável. Mesmo assim, há muitos discursos, cujo autor-responsável figura como Antônio da Fonseca Soares. O trabalho documental de Pontes (1950) mostra a grande quantidade de romances atribuídos a Antônio da Fonseca Soares espalhados por arquivos portugueses, a saber: BNL-Biblioteca Nacional de Lisboa; ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo; BPMP- Biblioteca Pública Municipal do Porto; BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; BPB – Biblioteca Pública de Lisboa.

Nesse ponto, devemos retomar Chartier (1999), que vê indícios de uma preocupação em relacionar um conjunto de discursos a um nome de autor já no século XVI. Assim, ao ser ponto de coerência de uma série de discursos o nome de Antônio da Fonseca Soares está investido da função-autor. Apesar disso, os discursos burlescos fonsequianos foram reunidos em compilações poéticas organizadas por terceiros e não pelo próprio escritor. É o caso do *corpus* desta pesquisa, constituído por uma compilação de 104 e outra de 30 romances.

Trata-se de um conjunto de discursos, cujas escolhas não foram feitas pelo próprio escritor. Desse modo, estamos falando de uma autoralidade derivada em que há uma hierarquia autoral, no sentido de haver uma autoralidade primeira, nesse caso referente a Antônio da Fonseca Soares; e uma autoralidade posterior relativa a quem compilou os discursos fonsequianos. Nesse caso, há dois momentos distintos, pois o ms. 2998 é uma compilação organizada ainda no século XVII e a compilação *Antônio da Fonseca Soares: trinta romances inéditos* é um trabalho de pesquisa realizado

por Maldonado (1992) na última década do século passado. Chartier (1999) considera que tais compilações não acionam a função autor, já que o princípio ordenador da unidade discursiva foi operado pela escolha de terceiros.

Nesta tese, interessa-nos a autoralidade primeira e sua relação com o funcionamento do discurso literário seiscentista e, principalmente, a força autoral por traz do nome Antônio da Fonseca Soares. Afinal, esse nome desde o século XVII atua como unidade de coerência de uma série de discursos, sobretudo os discursos burlescos. Além disso, em torno desse mesmo nome giram uma série de outros discursos gerados em função de sua produção discursiva ou de sua trajetória no campo literário. Diante dessas observações, é possível pensar que o nome Antônio da Fonseca Soares está destituído da função-autor? Pelo que mostramos até aqui e pelo que veremos mais adiante, a resposta para essa questão é não.

No dicionário Bluteau (1728), o verbete da palavra **pechelingue** traz, como exemplo de uso desse item lexical, um enunciado poético de autoria de Antônio da Fonseca Soares. A apresentação de um nome de autor no verbete de dicionário não é por acaso. Ela aciona uma função-autor no sentido de atuar como autoridade legitimadora da expressão linguística. Essa força autoral também se manifesta no campo literário, o Padre Antônio Vieira registrou em carta a fama de grande poeta vulgar atribuída a Antônio da Fonseca. Mesmo os títulos das compilações poéticas exaltam Antônio da Fonseca Soares como autor engenhoso conforme nos mostra Almeida (1992): “Romance do mais glorioso alunno de Apolo / do mais discreto amante das Muzas e dignissimo / Corifeo das Graças Antônio da Fonsceca Soares” (Códice 6269 BNL); “Obras do Insigne Poeta / Português / Antônio da Fonseca Soares” (Códice 9322 BNL).

Aguiar e Silva (1971) afirma existir alguns sonetos de Antônio da Fonseca Soares atribuídos ao Boca do Inferno na edição das *Obras de Gregório de Matos* (1923-1933), da Academia Brasileira de Letras. A respeito de tal constatação, a questão que fica é a seguinte: os sonetos seriam de fato de Antônio da Fonseca Soares ou seriam de autoria de Gregório de Matos, mas escrito à maneira fonsequiana?

Dos muitos discursos em torno de Antônio da Fonseca Soares, talvez o caso mais emblemático envolvendo esse nome esteja ligado às críticas do

neoclássico Verney (1950)[23] em relação à estética barroca. Para ilustrar, a sua insatisfação com o discurso literário seiscentista escolheu Antônio da Fonseca Soares por ser “mui conhecido e louvado, e procurado de muitos; e assim quis apontar um, para exemplo. O que, porém, digo dele deve-se aplicar a todos os outros, que seguem o mesmo estilo” (VERNEY, 1950, 264). Vale destacar que o Fonseca criticado pelo filósofo neoclássico foi o dos gêneros graves. Sobre sua produção discursiva burlesca considerou menos má.

Contudo, a produção discursiva burlesca fonsequiana foi sendo alvo de julgamentos depreciativos à medida que era lida a partir de outras posições estéticas. Em nossa dissertação de mestrado mostramos como os comentadores posteriores fundamentaram as críticas em juízos de valores negativos baseados em quadros hermenêuticos distintos do período barroco. Os modos de leitura tinham como critério principal a clareza da linguagem e juízos morais em relação as tematizações eróticas.

Dentre os principais comentadores da produção discursiva fonsequiana, Branco (1876), tendo como referência as *Cartas Espirituais*, compara o modo de enunciar dos discursos de Frei Antônio das Chagas com o dos discursos de Antônio da Fonseca Soares, nos seguintes termos:

> Não sobresahe na suave e correntia lhaneza d’essas cartas phrase que relembre o poeta, o galan, o acutíssimo cultista da Fenix Renascida. A contrição das rebeldias contra Deus envolveu a dos peccados contra a linguagem; e tão completa foi a emenda que chegou a ter merecidas honras de clássico quem prometia involver-se na obscuridade dos Vahias, Sucarêlos e Alões de Moraes (1876, p. 128).

Pimentel (1889, p.53) funda seus comentários em juízos morais quando discorre sobre as tematizações eróticas presentes nos discursos burlescos:

> São de uma licenciosidade escabrosa essas poesias, que, pela abundancia das copias que corriam manuscriptas, Antônio da Fonseca Soares não podéra aniquilar depois que tomou o habito. A musa de Bocage não foi mais desbragada. Não é licito, por amor da decência, reproduzir algumas d’essas poesias [...].

[23] Verney criticou a estética barroca na carta sétima, do Verdadeiro Método de Estudar, publicado em 1746.

Braga (2005, p. 302) inclui, em certo tom irônico, Fonseca Soares “ao tropel dos poetas romancistas”. Pontes (1950, p.100) considerou a produção burlesca fonsequiana “poesia de esgoto, uma espécie de maré-baixa, mal cheirosa, que inunda as miscelâneas seiscentistas”.

Os critérios de avaliação dos discursos burlescos fonsequianos foram todos baseados em juízos morais, exceto o de Branco (1876). O grande escritor do período Romântico fez um contraponto entre Antônio da Fonseca Soares e Frei Antônio das Chagas, atribuindo ao primeiro um estilo clássico, conforme os ideais de clareza, unidade e simplicidade, da arte renascentista e, ao segundo, um estilo obscuro, repleto de pecados contra linguagem. Tal linguagem pecaminosa é metáfora para o estilo barroco, considerado, a partir, do Neoclassicismo, como uma espécie de degradação do modo de enunciar clássico, por conta do gosto pelos jogos de efeito de sentido característicos da poesia de agudeza. Vale ressaltar também os comentários de Branco (1876), Pimentel (1889, p.53) e Braga (2005) que fazem referência bio/grafia de Antônio da Fonseca Soares em afirmações que citam pontos de sua trajetória como poeta burlesco, incluindo-o ao tropel da tribo dos romancistas e discorrendo sobre a abundância das cópias que corriam manuscritas.

O discurso literário, embora crie a ilusão de autonomia, é muitas vezes atravessado por discursos que replicam o código ético-político dominante. Desse modo, em muitos comentários que giram em torno das grandes obras ou de *auctores* essa interdiscursividade emerge de maneira oculta ou, às vezes, explícita nos critérios de avaliação. Apesar disso, na atualidade há estudos sobre o discurso literário produzido no século XVII que procuram desfazer certos mal-entendidos. Esses trabalhos são centrados nas condições de produção sócio-histórico-culturais que tornaram possível tais discursos e na influência do código retórico-poético sob o processo de composição literária. Nesta tese, embasamo-nos em alguns autores nesse campo de estudo, a saber: Carvalho (2007), Hansen (1989; 1992; 2013), Muhana (1997; 2007; 2002), Miranda (2014), Teixeira (1999; 2005).

Embora as condições de produção do discurso sejam de suma importância para qualquer análise discursiva, é preciso ir além. Desse modo, importa-nos o funcionamento discursivo em sua complexidade. Com isso, queremos dizer que, em se tratando de autoralidade, deve-se levar em conta

as determinações do discurso literário no processo autoral. É considerando tal hipótese que se torna possível vislumbrar o processo bio/gráfico, que define trajetórias no campo; os modos de composição, recepção e circulação de discursos. Concordamos com Agamben (2001, p.51) quando considera a função-autor como o "processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado como autor de um certo *corpus* de texto".

Maingueneau (2010, p.31) afirma que o autor só alcançará o status de *auctor* "apenas se terceiros falam dele, contribuam para modelar uma imagem de autor". Se voltarmos os olhos novamente para o Antônio da Fonseca, autor de discursos burlescos, veremos que isso ocorre. Contudo, desde o início, sua imagem é eclipsada pela de seu nome religioso, Frei Antônio da Chagas. Desde sempre, os critérios para tal distinção foram pautados muito mais em juízos morais do que estéticos. Contudo, no século XVII, os discursos burlescos fonsequianos não foram consumidos pelo fogo, como pediu o P. Godinho (1762), nem deixaram de ser replicados. A justificativa para isso está na hipótese de que a recepção seiscentista sabia definir as qualidades inerentes a cada posição estética e, julgava como bons, os discursos da produção burlesca de Antônio da Fonseca Soares.

Se não há qualidade nos discursos, se eles não ensinam e não deleitam; então para que reproduzi-los? Para que gastar tinta e papel? Itens caros e raros nos seiscentos. A esse respeito, Carvalho (2007, p.147) diz o seguinte:

> Se não servissem para deleite nem fossem apreciados como modelo para emulação, não havia motivo para que copistas ocupassem encadernações de livros de mão com poemas bastantes conhecidos, de escritores há muito consagrados.

Entre os modelos já existentes e, por isso, já legitimados e um autor pouco engenhoso, evidentemente que a escolha recairá sob os autores já consagrados. Para noção de *auctor*, convergem o autor-responsável e seus gestos de autoria e também as narrativas e lendas em torno da trajetória do autor-ator. Nesse sentido, a imagem negativa de Antônio da Fonseca Soares a partir do contraponto estabelecido com Frei Antônio das Chagas, paradoxalmente beneficiou o primeiro. Isso porque as convenções acerca dos poetas burlescos eram construídas conforme uma imagem desviante do código

moral. Desse modo, a subversão de valores estabelecidos opera como um elemento de construção da imagem de tais poetas. A face desviante dos códigos e convenções morais torna-se fator de legitimação. O poeta burlesco é um bufão esclarecido, que ri de si mesmo e dos ridículos da vida, manejando magistralmente o código de linguagem literária.

O nome do autor-responsável na condição de *auctor* está investido da função-autor, no sentido de ser equivalente a uma descrição. Conforme Foucault (2013) “quando se diz ‘Aristóteles’ emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou uma série de descrições definidas, do gênero de: ‘o autor das Analíticas’, ou: ‘o fundador da ontologia’ etc.”. Quando pensamos em Antônio da Fonseca Soares também é inevitável que isso ocorra: trata-se do Capitão e poeta burlesco dos romances joco-sérios e eróticos; do estroina e namorador, “mui conhecido e louvado, e procurado de muitos” (VERNEY, 1950, 264), “do mais glorioso aluno de Apolo, mais discreto amante das Muzas e digníssimo corifeu das graças” (Ms. 6269, BNL), autor de abundantes poesias escabrosas que corriam manuscritas (PIMENTEL, 1889); “poesia de esgoto, uma espécie de maré-baixa, mal cheirosa, que inunda as miscelâneas seiscentistas” (PONTES, 1950).

A descrição constitutiva presente na instância *auctor* é uma espécie de sedimentação dos discursos em torno do nome do autor-responsável e da produção discursiva relacionada a esse nome. Tal produção, ao mesmo tempo, legitima e é legitimada pelo *auctor*. O que se convencional chamar de obra nos estudos literários, é o discurso ou conjunto de discursos em torno dessa força autoral, da qual emergem gestos de autoria e trajetórias no campo literário. O nome Antônio da Fonseca Soares relacionado à produção discursiva burlesca está investido desse fator descritivo que chama para si um conjunto de discurso, conferindo-lhes unidade e identidade. A trajetória do autor-ator no campo literário; a vocação enunciativa que o distinguiu entre os demais enunciadores como uma identidade criadora singular; os gestos autorais nos enunciados entendidos como engenhosos, e os comentários em torno desse nome são essenciais para a constituição de um grande autor em uma zona específica do discurso literário seiscentista: a FD burlesca.

CONCLUSÃO

Nesta tese, tratamos da autoralidade nas condições de produção sócio-históricas do discurso literário seiscentista, tendo como *corpus* um conjunto de discursos burlescos cuja responsabilidade autoral é de Antônio da Fonseca Soares. Diante das controvérsias envolvendo questões autorais próprias do período Barroco, cuidamos para que a problemática da autoria não se reduzisse a explicações que levassem em conta somente à relação da trajetória do escritor no campo literário com sua produção discursiva ou se centrasse apenas na análise do enunciado, desconsiderando a enunciação que o tornou possível.

No quadro teórico-metodológico da AD, sob a perspectiva enunciativo-discursiva dos estudos de Maingueneau, e as contribuições advindas da Teoria Literária, em Barthes (2004); da Filosofia, em Agamben (2007) e Foucault (2013); e da Sociologia, em Chartier (1999), tomamos como hipótese o fato de que o discurso literário é constituído por normas enunciativas, das quais emergem um regime de autoria que atua como força coercitiva tanto no que se refere à produção quanto no que se refere à recepção de discursos. Trata-se de um espaço de subjetivação no qual o sujeito-autor está exposto a certas determinações sem que se condicione totalmente a elas. Levando isso em consideração, procuramos mostrar que, embora o sujeito-autor se disperse nas redes interdiscursivas que constituem o discurso literário seiscentista, fazendo emergir novas posições-sujeito no enunciado, ele ressurge como presença-ausência nos gestos autorais.

Tais gestos evidenciam-se na negociação de sentidos, nas agudezas, que geram efeitos de novidade; e na submissão transgressiva do imitar sem imitar, implícita na norma geral do discurso literário seiscentista que prevê a imitação de discursos-modelo. Esses gestos ainda podem ser notados no modo urbano de enunciar discursos proibidos, no ridicularizar pessoas ou instituições sem agredir, que marcam a posição enunciativa na FD burlesca. Além disso, a escolha do gênero de discurso literário e o domínio de seu código de composição também apontam para um gesto criador.

Essa dinâmica autoral converge para a ideia de um domínio do código de linguagem literária, atrelada a uma maneira singular de reconfigurar o

código poético-discursivo. Isso faz com que cada gesto autoral, cada escolha no enunciado, seja potencialmente considerada engenhosa, cumprindo a finalidade central do discurso literário seiscentista de deleitar e instruir o leitor. O engenho, como princípio legitimador da autoria seiscentista, realça a vocação enunciativa de uma identidade criadora, distinguindo-a entre tantas outras na comunidade discursiva. Todos os atributos relativos aos gestos autorais no enunciado convergem para o autor-responsável, porém também levam a uma instância criadora: o autor-ator.

Ao refletirmos sobre tal instância autoral, somos levados a pensar no campo literário e nas condições sócio-histórico-culturais de produção do discurso. O autor-ator tem sua trajetória traçada pelas determinações do discurso literário que, por sua natureza constituinte, torna possíveis comunidades discursivas, das quais o autor-ator deve participar como membro. Apesar de o escritor ter sua bio/grafia marcada pela subjetivação discursiva, ele precisa criar meios para criação de uma trajetória singular. Antônio da Fonseca Soares é um letrado que participou de todas as instâncias legitimadoras do regime de mecenato: foi membro de uma academia literária, produziu discuros laudatórios aos distinguidos da corte, esteve próximo da poder real. Além disso, o fato de ser militar e letrado também agiu como um fator de legitimação, no sentido de situá-lo no o ideal cortesão das letras e as armas.

Esses princípios de legitimação afetam positivamente a produção burlesca de Antônio da Fonseca Soares. No entanto, esse escritor tem uma trajetória bem particular trilhada de acordo com as convenções sociais que definiam um padrão comportamental aos poetas burlescos. Metidos em tabernas, frequentadores de prostíbulos e freiráticos, os que pertenciam à tribo dos burlescos seiscentistas eram um bando de pícaros a perambular em lugares “impróprios” com pessoas marginalizadas. Nesse sentido, o desvio social, paradoxalmente, era o fator de inclusão e de legitimação desses autores-atores no campo literário.

Antônio da Fonseca Soares ganhou prestígio exatamente por se enquadrar em tal convenção. Contudo, projetou para si uma imagem singular ao apresentar-se como um capitão burlesco, um mundano arrependido de sua vida de excessos que pediu para queimarem, em vão, sua vasta produção

discursiva burlesca. Essa trajetória como poeta mundano assemelha-se a uma narrativa burlesca de um romance tragicômico, em que o personagem principal ri ironicamente do ridículo de sua existência.

Neste ponto, é relevante voltarmos à outra hipótese levantada nesta pesquisa: a de que Antônio da Fonseca Soares e Frei Antônio das Chagas ocupam posições-autor em FD discursivas distintas e, dessa forma, a autoralidade se manifesta de maneira diferente em cada um. Tendo como base as investigações da produção burlesca de Antônio da Fonseca Soares notamos que, de fato, as restrições semânticas e as normas de autoria de tal FD demarcam uma posição-autor diferente daquela que centra suas bases no campo do discurso espiritual. Nessa posição-autor, os discursos seguem os princípios ético-políticos dominantes, por meio dos quais se procura dar orientação para a uma vida próxima às virtudes. O que significa afastar-se das práticas mundanas e conter-se no que diz respeito aos desejos carnais. De um lado bem oposto está a FD burlesca que, em nome da censura dos vícios, paradoxalmente, expõe aquele que ocupa a posição-autor às desmesuras de práticas mundanas condenas pelo código ético-político. Evidente que o regime de autoria geral do discurso literário perpassa ambas as posições-autor, sendo possível estabelecer uma relação de coerência entre as duas, porém nesta tese o que nos interessou foram os discursos regidos pelas regras de restrição semântica e pelas normas de autoria da FD burlesca.

Ao expormos os gestos de autoria nos discursos analisados e, ao mostrarmos na reflexibilidade enunciativa dos enunciados poéticos, embreantes que levam à trajetória do autor-ator procuramos evidenciar as regras de restrições semânticas e regularidades discursivas e interdiscursivas que constituem a FD burlesca. Esta formação discursiva, como indicamos nas análises, determina um modo urbano de enunciar que distingue o humor feito por um enunciador investido no *ethos* civilizatório da sociedade de corte, do humor cru e prolixo dos iletrados. Apesar disso, da margem a uma expansão temática ao permitir o uso de discursos proibidos como matéria poética, sempre com o intuito de corrigir os vícios por meio do riso. Ademais, por autorizar a ridicularização de quase tudo, a FD burlesca aciona uma espécie de dessacralização do mundo ao descontruir a ideia de amor idealizado, da mulher inacessível e pura; ao erotizar símbolos de pertencimento do discurso

religioso; ao profanar lugares sagrados; ao “contaminar” o modo urbano de enunciar com palavrões pornográficos e com o desprestigioso código linguageiro das camadas populares.

Na contramão do código ético-político dominante, a FD burlesca torna possível uma enunciação paratópica de onde emergem identidades marginalizadas socialmente. Nos discursos fonsequianos, vimos que as personagens femininas em toda a sua diversidade, extrapolam o domínio patriarcal ao serem tematizadas como mulheres fatais, que dizem não as investidas amorosas do enunciador. No intervalo tênue entre a impossibilidade de tomar a palavra e os sentidos que emergem do silêncio e das ações surge uma identidade feminina para além dos estereótipos machistas e misóginos. No jogo do cortejo amoroso, o enunciador burlesco situa-se no entremeio da contenção dos desejos e da intemperança da alma. Tomado pela luxúria, destituído da razão pelo poder se sedução da mulher e, além de tudo, não correspondido, tem sua virilidade questionada. Fragilizado, o enunciador burlesco humaniza-se, mas não sem acusar a mulher, com seu riso irônico, de ser a culpada de deixá-lo cair em desgraça.

A FD burlesca possibilita o surgimento de enunciações, nas quais os sujeitos libertam-se das amarras da dominação do código ético-político vigente. A contenção dos desejos, dos gestos e dos modos de enunciar é subvertida em razão da força instintiva tanto em homens quanto em mulheres. Nesse sentido, o discurso literário cria seus próprios mecanismos para resistir às formas de dominação e de controle social. Como seria possível erotizar signos de pertencimento religiosos, profanar ambientes sagrados ou mostrar uma identidade feminina subversiva em pleno período Barroco? O código de linguagem literário torna isso possível por meio do riso urbano que se propõe a zombar e a corrigir vícios ao mesmo tempo. Entretanto, trata-se de um jogo de resistência estético-político, que insiste no ato da livre expressão e na humanização de ações e sentimentos humanos interditados.

Durante as análises, mostramos que a posição enunciativa numa FD burlesca dispersa o sujeito-autor e faz surgir no enunciado posições-sujeito advindas de filiações interdiscursivas, como o discurso patriarcal, o discurso religioso, o discurso humanista e o discurso mundano. No plano do enunciado,

as ações do enunciador burlesco instauradas na cenografia somadas a certos embreantes coincidem com a trajetória do autor-ator no campo literário.

Há um ponto em que essas instâncias constituintes da autoralidade se entrecruzam e convergem para a noção de *auctor*. Tanto os gestos de autoria, como os embreantes que levam a uma trajetória estão investidos num processo de legitimação. No campo literário, mostramos evidências de que a vasta produção/reprodução dos discursos burlescos fonsequianos ocorreu devido ao gosto que a recepção seiscentista tinha pelos seus escritos. Isso significa que o público letrado considerava os discursos burlescos como engenhosos e, desse modo, reconheciam nos gestos autorais uma potência criadora singular. Se no século XVII não havia uma rede de críticos literários prontos a fazer circular os comentários no discurso jornalístico, as apreciações de personalidades do mundo letrado é que faziam as vezes das ponderações críticas. É o caso do elogio aos discursos burlescos fonsequianos feitos pelo Padre Antônio Vieira. Os comentários posteriores também fazem de Antônio da Fonseca Soares um gerador de discursividade. As ponderações de Verney (1950), tendo como exemplo a produção discursiva desse autor, sintetizam sua projeção como letrado no período Barroco.

Não há dúvidas de que Antônio da Fonseca Soares era considerado um *auctor* no século XVII. É perceptível sua projeção no campo literário, como autor legitimado. Todavia há uma evidência a se destacar: o nome Antônio da Fonseca Soares aciona a função-autor ao dar coerência a um conjunto de discursos burlescos. Entretanto, antes de chegarmos a qualquer conclusão, deve-se ter em vista que a FD burlesca tem o manuscrito e o gênero de discurso literário romance como *midium* de circulação principal, em ambos a assinatura do autor responsável fica em segundo plano. Nesse sentido, a presença do nome de autor só aparece nos manuscritos e nas compilações a fim de exercer uma função essencial: legitimar um discurso ou um conjunto de discursos.

Ao cumprir esse papel, o nome de Antônio da Fonseca Soares é investido de autoridade e assume uma caraterística descritiva, por meio da qual se relaciona uma vasta produção discursiva burlesca e uma trajetória no campo literário. Ao ser reconhecido como *auctor*, o autor-responsável torna-se a janela de onde se vê dispersarem as posições enunciativas no plano do enunciado e

de onde se avista uma força criadora capaz de dar coerência a um discurso ou um conjunto deles no plano da enunciação.

As análises feitas nesta tese deram subsídios para que chegássemos aos resultados pontuados nesta conclusão. Diante disso, acreditamos ter cumprido o objetivo geral deste trabalho que foi examinar, a partir da noção de autoralidade, os gestos de autoria e a posição enunciativa do sujeito enquanto autor nos discursos de Antônio da Fonseca Soares. Além disso, julgamos ter cumprido com riqueza de evidências as tarefas propostas nos objetivos específicos a, saber: identificar fronteiras e imbricações entre *autor-responsável*, *escritor* e *auctor* nos discursos burlescos produzidos em torno do nome Antônio da Fonseca Soares e verificar a dispersão do sujeito-autor e a manifestação de diferentes sujeitos enunciadores nessa produção discursiva.

Os resultados obtidos contribuíram para que pudéssemos desenvolver uma resposta plausível para o problema desta pesquisa. Com base nele, nos propusemos a responder à seguinte questão: apesar das dificuldades ligadas à responsabilidade autoral no discurso literário seiscentista, a AD pode contribuir para elucidar manifestações de autoralidade na produção discursiva burlesca do período Barroco? Durante as análises mostramos que o enunciado literário não está desprendido das condições sócio-histórico-culturais de produção e nem de uma cena de enunciação que revela posições enunciativas nas FDs e nos gêneros de discurso. Tais posições revelam escolhas determinadas pelo estatuto enunciativo do gênero e pelo regime de autoria do discurso literário. A despeito disso, o autor, ao posicionar-se, deve jogar com as coerções discursivas, a fim de imprimir uma identidade autoral. Vem daí a possibilidade de investigar indícios de gestos autorais singulares presentes no enunciado poético que o extrapolam e remetem à enunciação.

Diante de tais indícios, não podemos dizer que o autor se esvanece totalmente no processo de escrita e muito menos afirmar que a produção discursiva pode ser isolada da enunciação que lhe deu origem. Vimos que no século XVII, o *midium* impresso é mais propenso a exigir a assinatura do autor-responsável por conta do controle de órgãos censores e que o *midium* manuscrito, por circular mais livremente, não costuma reivindicar nome de autor. Contudo, no caso dos discursos burlescos de Antônio da Fonseca Soares, não é lícito dizer que o desprezo pela assinatura característico de uma

FD burlesca tornou invisível o autor-responsável. É fato que os equívocos de atribuição existem e não são raros os casos de responsabilidade autoral controversa num período em que a produção literária ainda não era entendida como mercadoria.

Todavia, independente de qualquer instabilidade, há uma força autoral que insiste em emergir e é isso que nos interessou nesta tese. Não podemos reduzir Antônio da Fonseca Soares a uma entidade fantasmagórica, um simples reprodutor de um código poético-discursivo partilhado coletivamente. Em sua produção discursiva burlesca há uma identidade criadora singular dotada de engenho que agrada uma recepção ansiosa por reproduzir, compilar, imitar e comentar tais discursos. A necessidade de nomeá-los está em legitimá-los em torno de um nome que lhe dê coerência. Nesse caso, só um *auctor* detém essa força unificadora. A noção de autoralidade, nesse sentido, torna-se uma categoria fundamental para entendermos o funcionamento dos regimes de autoria. Ao desconsiderarmos as questões autorais ou ao afirmarmos que são menos importantes para determinar posições-autor no discurso literário, ou mesmo para um gênero de discurso, estamos deixando de levar em conta as condições de produção dos discursos. Nenhuma produção discursiva nasce por geração espontânea, há sempre uma posição-autor a ser preenchida. A tese da presença-ausência do autor em Agamben (2007); a função-autor em Foucault (2013); a disposição de Chartier (1999) em mostrar que já havia uma preocupação com a autoria no período Clássico; e a incansável busca dos filólogos pelo “verdadeiro” autor são exemplos significativos da força que a instância autoral exerce sobre qualquer produção discursiva.

Em razão disso, entendemos que a autoralidade está presente em qualquer manifestação discursiva. No caso específico do discurso literário, a possibilidade do surgimento de um grupo de grandes autores para compor seu *arquivum*, faz com que as posições estéticas necessitem de regimes de autoria, pelos quais se determinam modos de produção e trajetórias no campo. Foi exatamente isso que procuramos expor tendo como amostra a produção discursiva burlesca de Antônio da Fonseca Soares.

Enfim, nesta pesquisa, ao articularmos noções advindas da AD, da Filosofia, da Sociologia e da Literatura visamos a contribuir para a expansão do quadro teórico da Análise do Discurso. Além disso, propusemo-nos a utilizar a

noção de autoralidade como ferramenta conceitual com o intuito de mostrar sua aplicabilidade na descrição dos gestos e normas autorais por trás das instâncias autor-responsável, autor-ator, e *auctor*. Concluímos que esta categoria se aplica não só ao discurso constituinte literário, mas a quaisquer outros discursos. Esperamos, com isso, abrir caminhos para futuros debates e novas perspectivas sobre questões relativas ao discurso burlesco seiscentista, à problemática da autoria e ao papel fundamental que a posição enunciativa exerce no processo de produção discursiva.

.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In _____ *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmmann. São Paulo: Boi Tempo, 2007.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

ALFENA, Gelise. Santinho do pau oco: sensualidade e religiosidade nos romances do Padre Antônio da Fonseca. 2005. 150 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91730>.

ALMEIDA, M. C. de O. M. *Romances de ausência e saudade de Antônio da Fonseca Soares:* transcrição de romances extraídos do Códice n. 3549 da Biblioteca Nacional. Uma leitura comparada do códice no. PBA132, e códices 3368, 3566, 6104, 6269, 6430, 8575, 8576, 8581, 8614, 9321, 9322 da mesma Biblioteca, precedido de um breve estudo histórico e literário. 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura portuguesas) - Faculdade de Ciências e Sociais e Humanas, Departamento de Literatura Portuguesa, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1992.

ALMEIDA, Manual Pires. Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. In MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Traduções latinas de João Ângelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2002.

ANTÔNIO, Frei Sebastião de Santo. *Ensaio de Rhetorica, conforme o methodo e doutrina de Quintiliano, e as reflexões dos authores mais celebres, que trataram desta materia*. Lisboa: Officina Luisiana, 1779.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética.* Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [19-].

AZEVEDO NETO, Joachin. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**, Bahia, n.10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em <www.periodicos.uesb.br. >

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Estudo do Texto e do Discurso no Brasil. **DELTA**, São Paulo, v. 15, n. Especial, p. 183-199, 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000300008>

BARTHES, Roland. A morte do autor. In _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins fontes, 2004. Disponível em http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa:* os seiscentistas*: v. 3.* Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2005.

BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de literatura portuguesa.* Lisboa: Matos e Moreira & Companhia, 1876.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino.* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: <http: / /www.ieb.usp.br /online /index.asp>.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. In ORTIZ. Renato (Org). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2013.

_____. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. Análise do Discurso: um itinerário histórico. In PERREIRA, Helena Bonito Couto; ATIK, Maria Luiza Guarnieri. (Org.). *Língua, Literatura e Cultura*. São Paulo: Mackenzie, 2003.

_____. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp, [20-].

BUESCU, Helena Carvalhão. Autor. In CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, 2010. Disponível em < http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6049/autor/>

CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

CASAL, Rodrigo Cacho. El ingenio del arte: introducción a la poesia burlesca del Siglo de Oro. **Criticón**, Centro Virtual Cervantes, Espanha, n.100, 2007. Disponível em < https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/100/100_009.pdf>

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Dom Quixote*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHARTIIER, Roger. *Leitura e leitores da França do Antigo Regime*. Tradução Álvaro Lorencine. São Paulo: EDUNESP, 2004.

_____. Prefácio. In ELIAS, Nobert. *A sociedade de Corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *A ordem dos livros*: leitores, autores, e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução Mary Del Priori. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é o teu *corpus* e te direi qual é a tua problemática. **DIADORIM**, Rio de Janeiro, v. 10, dezembro 2011. Disnponível em < http://www.patrick-charaudeau.com/Dize-me-qual-e-teu-corpus-eu-te.html>

COMPAGNON, Antoine. *O demônio de teoria:* literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. In **Langages**, 15e année, n°62, 1981. Analyse du discours politique [Le discours communiste adressé aux chrétiens] pp. 9-128. Disponível em <http://www.persee.fr/doc/lgge.>

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996.

DIAS, Nuno et al. Influência dos jesuítas no ensino em Portugal. **Llull** Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnica, V. 35, n° 75, 2012. Disponível em < https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/304935>

ECHARRI, Emiliano Diez; FRANQUESA, Jose Maria Roca. *História de la literatura española e hispano americana*. Madrid: Aguilar, 1960.

Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo [...]/ por Joseph Maregelo de Osan, (1762), Lisboa: Off. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762, 2 tomos.

ELIAS, Nobert. *A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

A Fenix Renascida, ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Joseph de Portugal, Conde de

Vimioso, etc./ publica-o Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Off. dos Herd. De Antonio Pedrozo Galram, 1746, Tomo I.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado. Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal. In LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução, Raúl Miguel Rosado Fernandes. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O quadro atual da Análise do Discurso no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 27, 2003. Disponível em <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/letras/issue/view/648/showToc>

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

FISCHER, Steven. *História da Leitura*. Tradução Claudia Freire. São Paulo: UNESP, 2006.

FORTUNATO, Marcia Vescovi. Autoria. In _____. *Autoria sob a materialidade do discurso*. 2003. 145f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In _____. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Manuel Barros de Mota (Org.). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução S. Mariani. Campinas: Unicamp, 2014.

GENETTE, Gérard. *L'Oeuvre de l'art*: la relation esthétique. Paris: Du Seuil, 1997.

GODINHO, Manuel. *Vida virtudes, e morte com opinião de santidade do Veneravel Padre Frei Antonio das Chagas*. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1762.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina:* O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

GONÇALVES, Margareth de Almeida*. Império da fé:* andarilhas da alma na época barroca. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.

GRANJEIRO, Heloisa Branbatti; MORAES, Carlos Eduardo Mendes. A mulher representada por Antônio da Fonseca Soares. In MORAES, Carlos Eduardo (org.). *Erotismo e religiosidade:* romances de Antônio da Fonseca sobre mulheres. São Paulo: EDUNESP, 2013.

GRANJEIRO, Heloiza Brambatti. A figura feminina na obra de Antônio da Fonseca Soares. 2012. 128 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94026>.

GRIGERA, Luisa Lopez. *Anotações de Quevedo à retórica de Aristóteles*. Tradução Paulo Vasconcellos; Cácio Borges. Campinas: Unicamp, 2008.

GUIMARÃES, Eduardo. Sinopse dos Estudos do Português no Brasil. **Relatos**, Campinas, n. 1, Agosto, 1994. Disponível em < http://www.unicamp.br/iel/hil/publica/relatos_01.html#sinopse>

HANSEN, João Adolfo. Uma arte conceptista do cômico: O Tratado dos Ridículos de Emanuele Tesauro. In TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Tradução Cláudia de Luca Nathan. Campinas: CEDAE – IEL – UNICAMP, 1992.

_____. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. *Gregório de Matos:* Poemas atribuídos: Códice Asencio-Cunha. V. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARRIS, Zellig Sabbettai. Discourse Analysis. **LANGUAGE,** v. 28, n. 1 (jan. – mar., 1952), pp. 1- 30, Linguistic Society of America. Disponível em < https://www.jstor.org/stable/409987>

HATHERLY, Ana. Tomar a palavra: aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996. Disponível em < https://run.unl.pt/handle/10362/6886>

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução S. Mariani. Campinas: UNICAMP, 2014.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: CHAGAS, Frei Antônio. *Cartas espirituais*. Lisboa: Sá da Costa, 1939.

LOPES, André da Costa. Da agudeza às metáforas: romances de Antônio da Fonseca Soares. 2012. 151 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual

Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94031>.
.
MADRID, Núria Sánchez. El Criticón de Baltasar Gracián como ontología alegórica. **INGENIUM**, Revista de historia del pensamento moderno, n° 7, 2013. Disponível em < http://dx.doi.org/10.5209/rev_INGE.2013.v7.44074>

MAINGUENEAU. Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

_____. O que pesquisam os analistas do discurso. **Revista da ABRALIN**, Londrina, v. 14, n. 2, p. 31-40, jul/dez, 2015b.

_____. Retorno crítico sobre o ethos. In BARONAS, Roberto Leiser et al (Org). *Análise do Discurso:* entorno da problemática do ethos, do político e de discursos constituintes. Campinas: Pontes, 2015c.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva; Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. *Doze Conceitos em Análise do Discurso*. Sírio Possent, Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva (Org.); Tradução Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola, 2010.

_____. *Gênese dos discursos.* Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *Cenas de enunciação*. Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. A Análise do Discurso e suas fronteiras. **Matraga**. Rio de Janeiro, v.14, n.20, p.13-p.37, jan./jun. 2007.

_____. *O contexto da obra literária:* enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Apenzzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Analisando discursos constituintes. Tradução Nelson Barros da Costa. **Revista do Gelne**, Natal, v.2, n. 2, 2000. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/gelne/issue/view/520>

_____. *Elementos de Linguística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Maria Appenzeler; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

MALDONADO, Maria Hermínia. Antônio da Fonseca Soares (Frei Antônio das Chagas) Trinta Romances Inéditos. **Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra**, Coimbra, v. 41, 1992, p. 407-496. Separata.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*: análise de uma estrutura histórica. Tradução Silvia Garcia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

MIRANDA, Ana. *Musa Praguejadora*: a vida de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes (Org.)*. Erotismo e religiosidade:* romances de Antônio da Fonseca Soares sobre mulheres*.* São Paulo: Unesp, 2013.

_____. M. Fonseca, Chagas ou Ribeiro da Costa? *Philologus,* Rio de Janeiro, v. 39, p. 7, 2007.

MORUJÃO, Isabel. Apresentação. In CHAGAS, Frei Antônio. *Cartas Espirituais*. Edição Isabel Morujão. Porto: Campo das Letras, 2000.

MUHANA, Adma. “Prefácio”. In CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

_____. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida Traduções latinas de João Ângelo Oliveira Neto. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2002.

_____. *A epopéia em prosa seiscentista*: uma definição de gênero. São Paulo: Unesp, 1997.

OLIVEIRA, Jair Antônio. O contexto da Pragmática*. UniLetras*, v22, n° 1, 2000. Disponível em < http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/issue/view/23/showToc>

ORLANDI, Eni Puccinelli. A análise do discurso em suas diferentes tradições intelectuais: O Brasil. SEAD: Seminário de estudos em Análise do Discurso, n. 1, 2003, Porto Alegre*. Anais*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/sead1.html

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. São Paulo: UNICAMP, 1994.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi *et al*. Campinas: Unicamp, 2009.

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

PIMENTEL, Alberto. *Vida mundana de um frade virtuoso*. Lisboa: Antônio Maria Pereira, 1889.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei António das Chagas:* um homem e um estilo do séc. XVII. Lisboa: Sá da Costa, 1953.

_____. *Frei Antônio das Chagas:* um homem e um estilo do século XVII. Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas). Lisboa: Universidade de Coimbra, 1950.

POSSENTI, Sírio. O que pesquisam os analistas do discurso. *Revista da ABRALIN*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 41-49, jul/dez, 2015.

_____.*Questões para analistas do discurso*. São Paulo: Parábola, 2009.

PUECH, Christian. A emergência da noção de “discurso” na França: Foucault e Pêcheux leitores de Saussure. In PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara; SARGENTINI, Vanice (Org.). *Presença de Foucault na Análise do Discurso*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Edición digital a partir de Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia., 1887, 2 v. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em <http: / /www.cervantesvirtual.com /obra /instituciones-oratorias--0 /#I_139_>

RIBEIRO, João. *Frases Feitas*. Apresentação Evanildo Bechara; Introdução Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Porto: Europa-América, 1979.

SILVA, José Gentil. A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVII. *Revista de História das Idei***as**, v.4, 1982. Disponível em <http://cid.cig.gov.pt/nyron/Library/catalog/winlibsrch.aspx?skey=&cap=&pesq=5&thes0=457&nohist=true&prn=true&doc=11715>

SOARES, Antonio da Fonseca. *Mouram Restaurado em 29 de outubro de 1657*: oferecido ao Senhor Joanne Mendes de Vasconcelos, Tenente General da Província do Alemtejo/ por Antônio da Fonseca Soares, Lisboa: Off. de Henrique Valente de Oliveira, 1658

SOARES, Antônio da Fonseca. Manuscrito 2998 da Sala de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 16-?.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. Três fases de um processo descritivo. *Revista da Universidade de Coimbra,* Coimbra, v. 30, 1983, p. 617-630. Separata.

TEIXEIRA, Isabel Cristina Ferreira. *Análise do Discurso no Brasil: aspectos da invenção e da transmissão no fazer disciplinar*. 2009. 132 f. Tese (doutorado

em Letras) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul. 2009.

TEIXEIRA, Ivan. (Org.). *Música no parnaso:* Manuel Botelho de Oliveira. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Tradução Cláudia de Luca Nathan. Campinas: CEDAE – IEL – UNICAMP, 1992.

_____. *Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione:* che serue à tutta l"arte oratoria, lapidaria, et simbólica. Esaminata co" principij del diuino Aristotele dal conte & caualier gran croce d. Emanuele Tesauro, patritio torinese. Torino: Per Bartolomeo Zauatta, 1670. Disponível em: <http: / /library.getty.edu /cgi-bin /Pwebrecon.cgi?BBID=376895>.

VAN DIJK, Teun Adrianus*.* Introduction: Discourse analysis as a new cross-discipline
In _____ (Org.) *Handbook of Discourse Analysis,* 1985, Vol. 1., pp. 1-10*.* Disponível em http://www.discourses.org/download/articles/

VERNEY, Luís. Antônio. *Verdadeiro método de estudar:* volume 2. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1950.