

BRUNO DE SOUSA FIGUEIRA

**O (IM)POSSÍVEL LUGAR NA OBRA DE RAUL SEIXAS: A CONSTITUIÇÃO DE
UMA PARATOPIA**

UBERLÂNDIA
2015

BRUNO DE SOUSA FIGUEIRA

**O (IM)POSSÍVEL LUGAR NA OBRA DE RAUL SEIXAS: A CONSTITUIÇÃO DE
UMA PARATOPIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim
Guimarães Lemos Silveira

UBERLÂNDIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F475i
2015 Figueira, Bruno de Sousa, 1990-
O (im)possível lugar na obra de Raul Seixas : a constituição de uma
paratopia / Bruno de Sousa Figueira. - 2015.
139 f. : il. ; + 1 CD-ROM

Orientador: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.
Inclui bibliografia.

1. Linguística - Teses. 2. Análise do discurso - Teses. 3. Seixas,
Raul, 1945-1989 - Teses. I. Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães
Lemos, 1966-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Bruno de Sousa Figueira

O (im)possível lugar na obra de Raul Seixas: a constituição de uma paratopia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Uberlândia, 30 de julho de 2015.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira – UFU

Prof.^a Dr.^a Marília Giselda Rodrigues - UNIFRAN

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas - UFSCar

A todos que ousam não ter *aquela velha opinião formada sobre tudo*.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Fernanda Mussalim, que sempre me apoiou nos momentos de desânimo e soube me conter nos excessos, sendo um exemplo de profissional em todos os âmbitos;

Aos meus pais, pelo amor incondicional e pela presença em meus dias;

Ao meu irmão, pela parceria de sempre;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo apoio financeiro;

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e a todos os profissionais que se dedicam muito para a sua qualidade e desenvolvimento.

Ao professor Roberto Leiser Baronas e à professora Marília Giselda Rodrigues, pelas excelentes colaborações em minha qualificação e pela admirável generosidade acadêmica;

Ao professor Cleudemar Alves Fernandes, por contribuir sobremaneira para a minha formação no Mestrado;

Ao professor Sírío Possenti e à professora Luciana Salazar Salgado, pelos valiosos conselhos oferecidos em minha jornada, direta ou indiretamente;

Ao Programa de Educação Tutorial – PET Letras/UFU, aos colegas que conheci nos quatro anos que fiz parte desse grupo e ao professor José Sueli de Magalhães, que tão bem o conduziu.

Às queridas amigas, Lílían, Luísa, Luana e Polly, que sempre souberam me tranquilizar e me apoiar em minha jornada;

Aos colegas do Círculo de Estudos do Discurso - CED, por contribuírem dia a dia em meu desenvolvimento como pesquisador;

Aos amigos da vida, pela constante renovação de ânimo ao me tirarem o “foco”;

Ao genial artista Raul Seixas, pelo seu legado;

À Fran, que não ousou agradecer em palavras... deixo o melhor nas entrelinhas.

Antes de ler o livro que o guru lhe deu, você tem
que escrever o seu.

Raul Seixas

RESUMO

Nesta dissertação, objetivamos analisar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso, sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006), aspectos das práticas discursivas do cantor e compositor baiano Raul Seixas, a fim de verificar o modo de constituição da paratopia em sua obra. Conforme compreendido por Maingueneau, a paratopia é característica dos discursos constituintes (o religioso, o filosófico, o científico, o literário), os quais se propõem como discursos de Origem, que são validados por uma cena de enunciação que os autoriza a si mesmos. Para o autor, a paratopia advém de uma localidade paradoxal, que não diz respeito à falta de um “lugar” próprio ao discurso, mas refere-se à difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, processo que emerge da própria impossibilidade desse discurso estabilizar-se. Tal processo incide sobre três dimensões classificadas por Maingueneau como embreantes paratópicos: a cenografia, o código de linguagem e o *ethos*. Com o intuito de demonstrar o modo de constituição do lugar paratópico de Raul Seixas, esta dissertação se debruça sobre um *corpus* de análise composto por prática discursiva intersemióticas do compositor: i) canções; ii) capas de álbuns; iii) vídeo de apresentação em um festival; iv) e um gibi-manifesto que foi distribuído em alguns *shows* do cantor. A escolha desse *corpus* e as análises realizadas foram delimitadas em função dos embreantes paratópicos que funcionam como motores que impulsionam a criação da obra em estudo e, nessa perspectiva, constroem a sua paratopia que, no caso específico de Raul Seixas, advém da reivindicação e/ou anunciação de um tempo e um espaço transcendentais e metafísicos, que estão além da própria enunciação.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Paratopia. Cenografia. *Ethos*. Posicionamento na interlíngua.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze, from the theoretical perspective of discourse analysis, especially from the theoretical notions proposed by Dominique Maingueneau in *Literary Discourse* (2006), aspects of the discursive practices of Brazilian singer and composer Raul Seixas, so as to investigate the way in which paratopy is constituted in his work. As understood by Maingueneau, paratopy is a characteristic of the self-constituting discourses (religious, philosophical, scientific and literary) proposed as discourses of origin and validated by an enunciation scene that authorizes them. For the author, paratopy comes from a paradoxical locality that does not concern the lack of a specific "place" for the discourse, but refers itself to the difficult negotiations between the place and the non-place, a process that emerges from the very impossibility of this discourse to stabilize itself. Such a process falls upon three dimensions Maingueneau classifies as paratopic engines: the scenography, the language code, and the *ethos*. In order to demonstrate the way in which Raul Seixas' paratopic place is constituted, this study comprises a *corpus* of discursive and intersemiotic practices of the composer: i) songs; ii) album covers; iii) a presentation video at a festival; iv) and a comic-manifesto which was distributed in some of his shows. The chosen *corpus* and analysis carried out were outlined based on the paratopic engines, which we suppose that work as drivers to the creation of the work under study. Thus, in this perspective, they build their paratopy, which, in the specific case of Raul Seixas, emerges from the requirement and/or the announcement of a transcendent and metaphysical time and space beyond the enunciation itself.

Keywords: Discourse analysis. Paratopy. Scenography. *Ethos*. Positioning in the Interlingua.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 01: CAPA DO LP “KRIG-HA, BANDOLO!”	102
ILUSTRAÇÃO 02: CAPA DO LP “HÁ 10 MIL ANOS ATRÁS”	106
ILUSTRAÇÃO 03: CAPA DO LP “A PEDRA DO GÊNESIS”	107
ILUSTRAÇÃO 04: “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”	124
ILUSTRAÇÃO 05: “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”	127
ILUSTRAÇÃO 06: “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”	128
ILUSTRAÇÃO 07: “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”	130
ILUSTRAÇÃO 08: “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”	131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE O FATO LITERÁRIO	21
Considerações iniciais	21
1.1 O percurso da filologia	21
1.2 A diversidade da Nova Crítica e a posição Estruturalista.....	25
1.3 As relações da Nova Crítica com a Linguística.....	26
1.4 A emergência do “discurso” e novas abordagens.....	28
1.5 Instituição discursiva: instâncias diversas	32
2. O DISCURSO LITERÁRIO COMO DISCURSO CONSTITUINTE	35
2.1 Literatura, um discurso constituinte	35
2.2 A noção de paratopia	38
2.3 Quadro hermenêutico	42
3. POSICIONAMENTO E “VIDA LITERÁRIA”	44
Considerações iniciais	44
3.1 Autoridade e vocação enunciativa.....	44
3.2 Os ritos legitimadores.....	46
3.3 Percurso e construção/legitimação de um posicionamento	48
3.4 Um posicionamento na interlíngua e a “língua literária”	50
4. A CENA DE ENUNCIÇÃO E A NOÇÃO DE <i>ETHOS</i>	56
4.1 A cena de enunciação	56
4.2 A noção de <i>ethos</i> discursivo.....	64
5. ESPECIFICIDADES E CONSTITUÊNCIA DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO	70
Considerações iniciais	70
5.1 O discurso literomusical brasileiro: uma posição de discurso constituinte.....	72
6. A DIFÍCIL NEGOCIAÇÃO ENTRE UM TEMPO/ESPAÇO DA ENUNCIÇÃO E UM TEMPO/ESPAÇO TRANSCENDENTE À ENUNCIÇÃO NA OBRA DE RAUL SEIXAS	86
6.1 “Viva a Sociedade Alternativa”: a paratopia plena de Raul Seixas	86
6.2 Emblemas paratópicos: a cenografia, o <i>ethos</i> e o código de linguagem	89
6.2.1 <i>Cenografias que constroem um posicionamento de contracultura e impulsionam a paratopia na obra de Raul Seixas</i>	90
6.2.1.1 <i>Ouro de tolo e o posicionamento de contracultura na obra de Raul Seixas</i> ..	91
6.2.1.2 <i>Cenografias que instauram um posicionamento de contracultura e que impulsionam a paratopia criadora nas práticas discursivas de Raul Seixas</i>	95
6.2.1.3 <i>O ethos messiânico em Raul Seixas</i>	101
6.2.1.4 <i>Um código de linguagem e um posicionamento na interlíngua</i>	111
6.3 O gibi “A Fundação de Krig-ha”: o imbricamento dos três emblemas paratópicos.....	123

CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	136
ANEXO A – O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	138

INTRODUÇÃO

O cantor e compositor baiano Raul Seixas é considerado um dos pioneiros do rock nacional, tendo sua obra sido produzida principalmente nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil. Ainda que Raul Seixas tenha estreado no campo da música brasileira em 1968, só em 1973, a partir do seu primeiro álbum solo, *Krig-ha, bandolo!*, é que o compositor ganhou notoriedade nacional. Sua obra relacionou-se com produções de diversos campos, como o da religião, o da filosofia, o da psicologia, o da história, o da literatura, o do ocultismo, o da astrologia, etc. Não é à toa, portanto, que a obra de Seixas parece se inscrever numa posição limite no campo literomusical brasileiro, não apenas devido a essa intertextualidade externa que alimenta em sua obra, mas também porque suas práticas discursivas relevam de um posicionamento de contracultura e reivindicam, do ponto de vista ideológico, um novo tempo e um novo espaço, conflitantes com o tempo/espaço contemporâneo, que reforçam valores hegemônicos da sociedade brasileira da época.

Tendo isso em vista, pretendemos analisar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso, sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006), aspectos das práticas discursivas do cantor e compositor baiano, a fim de verificar o modo de constituição de sua paratopia criadora. Para isso, focalizaremos, em nossas análises, as operações enunciativas por meio das quais os embreantes paratópicos – a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem – ancoram texto e contexto, impulsionando o funcionamento dessa paratopia.

Conforme compreendido por Maingueneau, a paratopia é uma característica dos discursos constituintes (o religioso, o filosófico, o científico e o literário), os quais se propõem como discursos de Origem, que são validados por uma cena de enunciação que os autoriza a si mesmos. Esses discursos ocupam uma posição limite no interdiscurso; situando-se acima de outros discursos, atribuem a si o “privilegio” de legitimarem a si mesmos, já que “recorrem” a uma espécie de fonte que está além dos homens, no caso da literatura, a Musa/o Belo; no do discurso religioso, Deus, e assim por diante. Esses discursos dialogam com outros discursos – não constituintes – e com os próprios discursos constituintes, porém, é de sua natureza negar essa interdiscursividade.

De acordo com Maingueneau, um aspecto dos discursos constituintes é a sua localidade paradoxal, pois sua enunciação se constitui da impossibilidade de atribuir a si um “lugar” verdadeiro, já que, para o autor, o sujeito desse discurso, aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte, não pode situar-se nem no exterior, nem no interior da

sociedade, estando, assim, condenado a dotar sua obra do caráter problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Esse caráter paradoxal recebe o nome de paratopia, que não diz respeito à falta de um “lugar” próprio, mas advém da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, que emerge da própria impossibilidade de estabilizar-se. Tal processo incide sobre três dimensões classificadas por Maingueneau como embreantes paratópicos, aos quais já nos referimos anteriormente: a cenografia, o código de linguagem e o *ethos*.

Nosso *corpus* de análise foi delimitado em decorrência de dois critérios: i) por ser representativo da obra do autor em estudo; ii) em função dos embreantes paratópicos que, segundo Maingueneau, funcionam como motores que impulsionam e constituem a atividade criadora, constituindo a sua paratopia (e, nesse sentido, a paratopia da atividade criadora em estudo).

Antes, porém, de apresentar o nosso *corpus* de análise, faremos um breve preâmbulo a respeito da noção de funcionamento de autoria, conforme postulado por Maingueneau em *Discurso Literário* (2006).

O autor, considerando a problemática da subjetivação no processo de criação literária, afirma que os termos do léxico corrente que designam os responsáveis por essa criação são insatisfatórios. Por exemplo, o termo “escritor” refere-se tanto a uma categoria imprecisa do registro das profissões, quanto a uma figura associada a uma obra. Por sua vez, o termo “autor” remete ao indivíduo como fonte e fiador da obra e, apenas marginalmente, tem relação com uma condição social.

Diferentemente, a noção de “enunciador” não pertencente ao léxico corrente, advém da Linguística e seu valor é instável e oscila, segundo Maingueneau (2006, p. 135), entre “uma concepção do enunciador como instância interior ao enunciado e uma concepção em que o enunciador é mais propriamente um locutor”, isto é, o indivíduo que produz o discurso. Conforme Maingueneau (2006, p.135), a problemática da enunciação desestabiliza as tópicas que opõem aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um *fora-do-texto*, pois

O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais se institui o discurso e o modo de organização institucional que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente.

Considerando essa perspectiva e as formas de subjetivação do discurso literário, Maingueneau propõe que se considere a existência de três instâncias de funcionamento da autoria, que se atravessam mutuamente, não sendo nenhuma delas o fundamento: *a pessoa, o escritor e o inscritor*. Maingueneau (2006, p. 136) as define da seguinte forma:

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada no texto (aquilo que vamos chamar adiante de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O “inscritor” é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante.

O autor afirma ainda que essas três instâncias não se dispõem em sequência: “pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis deste se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam”. Essas três instâncias se sustentam mutuamente e, num processo de recobrimento recíproco, acabam por dispersar e concentrar, ao mesmo tempo, a “identidade” criadora. Sobre esse processo, Maingueneau (2006, p.137) diz:

Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. Se desfizemos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio de que os outros se sustentam: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?

Assim, a “identidade” criadora não se restringe a uma posição, uma substância ou um suporte. Dessa perspectiva, a pergunta “*Quem é o autor dessa obra?*” não parece ser, segundo Maingueneau (2006, p. 137), relevante:

Ao invocar um nome próprio, designam-se-tão-somente instáveis imbricações de instâncias que se recobrem: um estado civil, uma trajetória de escritor e um processo de enunciação cuja harmonia impossível só se mantém através de uma constante fuga para a frente. A inesgotável interrogação sobre o nome do criador é testemunha disso.

Para o autor, a problemática da autoria tem que ser deslocada, de modo a passar a incidir sobre o *funcionamento da autoria*, isto é, sobre o modo como funcionam os espaços dos regimes de subjetivação. Esse deslocamento, que passa a conceber o funcionamento autoral de forma complexa, possibilita a reavaliação de textos, como os textos autobiográficos, diários de escritores ou relatos de viagem, que, por não privilegiarem o *inscritor*, expondo, por isso, a presença da *pessoa* e do *escritor*, não eram considerados literários. Maingueneau propõe, então, um caminho alternativo de abordagem de textos do campo literário que apresentam esses problemas de fronteira, entre o que seria propriamente literário e o que está fora da literatura.

O autor compreende que a literatura mescla dois regimes: um regime *delocutivo* - em que o autor se oculta diante dos mundos que instaura -, e um regime *elocutivo* - em que o “inscritor”, o “escritor” e a “pessoa”, mobilizados conjuntamente, deslizam uns nos outros. Esses regimes não funcionam de forma independente, mas “alimentam-se um do outro segundo modalidades que variam a depender das conjunturas históricas e dos posicionamentos dos diferentes autores” (MAINGUENEAU, 2006, p. 139).

O regime *delocutivo* será sempre dominante, mas será constantemente afetado pelo regime *elocutivo*, cuja necessidade está ligada ao próprio funcionamento dos *discursos constituintes*. Com base nesse pressuposto e buscando explicar o funcionamento da autoria no discurso literário, Maingueneau amplia a distinção *delocutivo/elocutivo* e passa a considerar que a produção de um autor deve associar dois espaços discursivos distintos e indissociáveis, a saber, um espaço *canônico* e um espaço *associado*, que não funcionam no mesmo plano.

O *espaço canônico* recobre quase todas as produções do *regime delocutivo*, separando o *inscritor* da *pessoa* e do *escritor*. Para Maingueneau (2006, p. 144),

Ele não se reduz a um espaço em que mundos ficcionais teriam um “eu” referencialmente ao do autor. Isso parece relativamente evidente no caso de textos narrativos homodiegéticos [um só mundo da obra], bem mais do que no caso de textos líricos, por exemplo. Se é verdade que a poesia lírica explora a ambiguidade entre o “eu” das *Contemplações* e o indivíduo Victor Hugo, entre o “eu” dos *Arrependimentos* e Joachim Du Bellay, isso não por isso a situa no espaço associado com o mesmo estatuto que têm o relato de viagem ou o diário do escritor.

Já o *espaço associado* implica uma indistinção das fronteiras que estruturam a instância enunciativa, ou seja, recobre as produções do *regime elocutivo*. Esse espaço abarca os diversos textos do autor que se relacionam com a sua obra, conforme os exemplos dados

por Maingueneau (2006, p.143): “dedicatórias, prefácios, comentários, manifestos, debates, escritos sobre outras artes, entrevistas com jornalistas etc.”.

Nos textos abarcados pelo espaço associado há, segundo o autor, duas dimensões que devem ser consideradas, a saber, a de *figuração* e a de *regulação*. Os textos de autor relativamente “autônomos”, como o diário íntimo, o relato de viagem, as lembranças de infância, são os responsáveis pela construção de uma identidade criadora no mundo, privilegiando, então, a dimensão da *figuração* (do criador). Já os textos de gêneros paratextuais e metatextuais, tais como a dedicatória, o prefácio e o manifesto, que são inseparáveis dos textos que os acompanham, privilegiam uma *dimensão de regulação*. É por meio dessa dimensão que, segundo Maingueneau (2006, p.143), “o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito de comunicação”. Textos presentes nessa dimensão têm, ainda, como função principal:

colocar em perspectiva um texto, seu perfil com referência ao que poderíamos chamar de a *Opus*, isto é, a trajetória de conjunto em que cada obra singular assume um lugar. Com efeito, ser escritor é também gerar a memória interna dos próprios textos e atividades passadas e reorientá-las em função de um futuro. Quanto mais se enriquece a *Opus*, tanto mais importante se torna essa função de regulação.

Em linhas gerais, essas são as postulações que Dominique Maingueneau apresenta sobre autoria em *Discurso literário*. Apresentar tais postulações se fez necessário, nessa introdução, para que pudéssemos melhor elucidar o recorte de nosso *corpus* de análise, ainda que nosso objetivo não seja o de nos debruçarmos especificamente sobre essa problemática. Assim sendo, gostaríamos de esclarecer que partiremos da diferenciação feita por Maingueneau entre espaço canônico e espaço associado da produção de um autor, não apenas para descrever o recorte do *corpus*, mas para especificá-lo melhor. Posto isto, apresentamos, a seguir, os objetos que serão analisados nesta pesquisa:

Espaço canônico:

I) Canções (organizadas por álbum):

“Krig-ha, bandolo!” (1973): *Ouro de tolo* (Raul Seixas); *Metamorfose ambulante* (Raul Seixas); *Dentadura postiça* (Raul Seixas); *A hora do trem passar* (Raul Seixas/Paulo Coelho).

“Gita” (1974): *Gita* (Raul Seixas/Paulo Coelho); *S.O.S* (Raul Seixas); *Loteria da Babilônia* (Raul Seixas/Paulo Coelho).

"Novo Aeon" (1975): *Novo Aeon* (Raul Seixas/Cláudio Roberto/Marcelo Motta).

“Há 10 mil anos atrás” (1976): *O homem* (Raul Seixas/Paulo Coelho); *Eu nasci há 10 mil anos atrás* (Raul Seixas/Paulo Coelho).

“O dia em que a Terra parou” (1977): *Que luz é essa?* (Raul Seixas/Cláudio Roberto).

“Mata Virgem” (1978): *As profecias* (Raul Seixas/Paulo Coelho).

"Por quem os sinos dobram" (1979): *A ilha da fantasia* (Raul Seixas/Oscar Rasmussem); *O segredo do universo* (Raul Seixas/Oscar Rasmussem).

"Metrô Linha 473" (1984): *Um messias indeciso* (Raul Seixas/Kika Seixas); *A geração da luz* (Raul Seixas/Kika Seixas); *O trem das 7* (Raul Seixas).

"Let me sing my rock'n roll" (1985): *Let me sing, let me sing* (Nadine Wisner/Raul Seixas).

“A pedra do Gênesis” (1988): *A Lei* (Raul Seixas); *Areia da ampulheta* (Raul Seixas); *A pedra do Gênesis* (Raul Seixas/Lena Coutinho/J. Roberto Abrãao); *Fazendo o que o diabo gosta* (Raul Seixas/Lena Coutinho).

"A panela do diabo" (1989): *Carpinteiro do Universo* (Raul Seixas/Marcelo Nova).

II) Capas de álbuns: *Krig-ha, bandolo!* (1973); *Há 10 mil anos atrás* (1976); e *A pedra do Gênesis* (1988);

III) Uma apresentação musical: *Festival Phono 73* (1973).

Espaço associado:

IV) Gibi-manifesto: *A Fundação de Krig-ha* (Raul Seixas/Paulo Coelho/Adalgisa Rios).

A abordagem desse *corpus* se dará, fundamentalmente, a partir de um dispositivo de análise proposto em Pêcheux (1983/2002), segundo o qual a análise contempla um batimento entre os momentos de descrição e interpretação do objeto, sem, entretanto, considerar que esses movimentos sejam indiscerníveis. Assumiremos também os pressupostos teórico-metodológicos que Dominique Maingueneau (1984/2008) apresenta em *Gênese dos discursos*, que consideram que o analista deve tratar os seus dados a partir de um conjunto de textos e de hipóteses fundamentadas na história, que poderão ser confirmadas ou refutadas mediante a análise realizada. Seguiremos ainda Maingueneau (2006), segundo o qual o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo, afastando-se da tradicional perspectiva que se preocupa em olhar para o texto literário como reflexo do contexto ou vice-versa.

É preciso salientar que, ainda que assumamos as postulações feitas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário*, buscaremos validá-las em um outro campo, a saber, o literomusical brasileiro. Em função disso, o capítulo 5 desta dissertação apresenta um estudo feito por Nelson Barros da Costa, intitulado *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro* (2012), cujo objetivo é demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e que, portanto, pode ser tratada com um estatuto semelhante ao do discurso literário. É sob esta perspectiva que trataremos o nosso objeto de estudo, considerando as especificidades de sua natureza, mas ao mesmo tempo assumindo os postulados teóricos de Maingueneau, conforme apresentados em *Discurso Literário*.

Esta dissertação está organizada em seis capítulos, sendo cinco de fundamentação teórica e um de análise. Os capítulos que constam neste trabalho são: i) *Diferentes perspectivas sobre o fato literário*; ii) *O discurso literário como discurso constituinte*; iii) *Posicionamento e “vida literária”*; iv) *A cena de enunciação e a noção de ethos*; v) *Especificidades e constituição do discurso literomusical brasileiro*; e vi) *A difícil negociação entre um tempo/espço da enunciação e um tempo/espço transcendente à enunciação na obra de Raul Seixas*.

No capítulo 1, *Diferentes perspectivas sobre o fato literário*, apresentamos o panorama traçado por Maingueneau, das diferentes abordagens do fato literário, a fim de reconstituir o cenário histórico (e também teórico) em que sua proposta se insere. No capítulo 2, *O discurso literário como discurso constituinte*, buscamos apresentar o estatuto do discurso literário, conforme postula Maingueneau, a fim de dar a conhecer o seu modo de

funcionamento e a maneira pela qual ele valida a si mesmo como um discurso constituinte, além de expor o conceito central de nosso trabalho, o de paratopia.

Já no capítulo 3, *Posicionamento e “vida literária”*, apresentamos a noção de posicionamento no qual uma identidade criadora se inscreve no interior de um campo discursivo; expomos também a concepção de código de linguagem, mais especificamente, de posicionamento na interlíngua, conceito chave de nossa dissertação. Por sua vez, no capítulo 4, *A cena de enunciação e a noção de ethos*, discorreremos sobre as demais embreagens paratópicas: cenografia e *ethos*, a fim de demonstrar como funcionam tais categorias discursivas em uma cena de enunciação.

Após o capítulo 5, sobre o qual já discorreremos anteriormente, apresentamos o sexto capítulo, *A difícil negociação entre um tempo/espço da enunciação e um tempo/espço transcendente à enunciação na obra de Raul Seixas*, em que empreendemos a análise do *corpus*, a fim de, não somente demonstrar a produtividade da proposta de Dominique Maingueneau na abordagem de um objeto de natureza literomusical, mas também no intuito de cumprir nossos objetivos de pesquisa.

1 DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE O FATO LITERÁRIO

Considerações iniciais

Le discours littéraire, obra de Dominique Maingueneau publicada em 2005 e traduzida e lançada no Brasil em 2006 com o título de *Discurso Literário*, é fruto de uma trajetória teórica que visa debater novas abordagens para o fato literário, dando luz a reflexões sobre como se constituiu o campo literário e suas particularidades, bem como a caminhos para possíveis análises de objetos desse campo.

Ainda no prefácio de sua obra, Maingueneau (2006) delimita o teor de sua reflexão, enfatizando que *Discurso Literário* não se trata de um manual que objetiva resumir as realizações de uma disciplina estabelecida; diferentemente, afirma que o terreno que a obra percorre ainda está em constituição.

“O discurso literário” mostra-se como um objeto ambíguo:

De um lado, designa em nossa sociedade um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. (MAINGUENEAU, 2006, p.9)

Consciente desse duplo estatuto é que Maingueneau propõe o que denomina Análise do discurso literário, considerando como *corpus* de análise, a literatura ocidental, sobretudo a francesa, entre os séculos XVI e XX. De acordo com sua proposta teórico-metodológica, o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo; nesse sentido, o autor afasta-se da tradicional perspectiva que se preocupa em olhar para o texto literário com a pretensão de responder à questão de como ir do texto ao contexto ou vice-versa. A proposta de Maingueneau passa a conceber o texto como uma forma de gestão do contexto.

Feitas essas considerações, nas demais seções deste capítulo e nos próximos capítulos teóricos desta dissertação, vamos explorar o terreno fecundo do *Discurso Literário*, que dará sustentação para a nossa pesquisa.

1.1 O percurso da filologia

As primeiras iniciativas dos estudos advindos da filologia tinham por objetivo restituir textos antigos e prestigiosos, como as obras de Homero, “à consciência dos contemporâneos por meio da análise de manuscritos e da investigação histórica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 13). Porém, a filologia se firmou como um grande campo do saber na segunda metade do século XIX, na Europa, período em que desenvolveu uma rica metodologia de “crítica textual” a fim de, segundo Maingueneau (2006, p. 13), “decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações etc.”.

O trabalho da filologia prestava um valioso auxílio para a figura do historiador, na medida em que o filólogo tratava o texto como um documento sobre o espírito e os costumes da época, isto é, julgava os textos com um caráter documental, delimitando assim, uma “expressão” dos costumes da sociedade. Maingueneau cita Michel Foucault para explanar melhor sobre essa relação:

[...] reconstituir, a partir do que dizem esses documentos – e às vezes com meias palavras –, o passado do qual emanam e que agora já há muito se desfez; o documento era sempre tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio – seu vestígio frágil, mas felizmente decifrável. (FOUCAULT *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 14).

Na verdade, segundo Maingueneau, a filologia do século XIX estava em uma constante busca por se definir, oscilando entre uma definição *estrita* e uma definição *ampla*, o que variava de acordo com as pretensões do pesquisador.

O filólogo apoiava-se sobre uma definição *estrita* quando o método filológico era extremamente técnico, isto é, quando o processo decaía em “decifração de escrituras antigas, estudo de manuscritos (datação, crítica de autenticidade, classificação de variantes etc.)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 14). Em contrapartida, na definição *ampla*, que possuía um sentido mais ambicioso e idealista, o pesquisador considerava a filologia como uma espécie de “ciência da cultura” que, aparelhada por uma hermenêutica, deveria ser capaz, segundo Maingueneau (2006, p. 15), “de restituir a um documento verbal legado pelo passado a civilização de que ele participara, e restituir a essa civilização os documentos que eram sua expressão”. Sobre esse duplo estatuto da filologia, *estrita* e *ampla*, o autor afirma que

tinha suas vantagens: como a versão estrita elaborava técnicas eficientes, a filologia podia mostrar que não era apenas *flatus vocis* [palavras vazias], mas uma verdadeira disciplina; por outro lado, ao inscrever essas técnicas numa perspectiva de apreensão global da cultura, ela lhes conferia a transcendência, o componente onírico, sem a qual as instituições do saber não podem mobilizar as energias nem perdurar. (MAINGUENEAU, 2006, p. 15).

A partir dessa ambição de apreensão global da cultura, a filologia dedicou-se aos textos literários, em parte pela tendência à autonomização das ciências modernas da cultura, como a história, a etnologia, o direito, a geografia etc. e, também, pela crescente separação com a linguística.

A história da filologia na França foi marcada por uma redução de amplitude, uma vez que, segundo Maingueneau (2006, p. 18), o vasto projeto de uma ciência da cultura, sustentado pelo idealismo filosófico alemão no começo do século XIX, reduziu-se na França “a uma disciplina voltada para textos antigos e medievais ou – quando seu objeto são obras “modernas” – restrita a uma história literária apartada dos estudos linguísticos”.

Em oposição, no contexto germânico, em que a universidade tinha um prestígio maior, a filologia resguardou uma ambição mais ampla, relacionando-se com a hermenêutica. Em relação a esse contexto, Maingueneau nos apresenta o projeto filológico (ou estilístico) de Leo Spitzer, que também pode ser entendido como *estilística orgânica*. A partir da citação a seguir, pode-se ter uma boa ideia de qual é a crítica que Spitzer desfere em relação aos eruditos “puros” da história literária:

Tudo se passava como se a análise do conteúdo não fosse nada além de um acessório do verdadeiro trabalho científico, que consistia em fixar as datas e os fatos históricos e em estabelecer a soma dos elementos autobiográficos e literários que os poetas supostamente haviam incorporado a suas obras. *A Peregrinação de Carlos Magno* está ligada à 10ª Cruzada? Qual era seu dialeto original? Haverá uma poesia épica anterior à época francesa? Molière incorporou suas próprias desventuras conjugais a *Escola de Mulheres*? Nessa atitude positivista, quanto mais se levam a sério os acontecimentos exteriores, tanto mais se ignorava a verdadeira questão: por que foram escritas *A Peregrinação* ou *Escola de Mulheres*? (SPITZER *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 19).

A abordagem de Spitzer se opõe a essa proposta da história literária, pois busca apreender a obra como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem “o espírito do autor” (uma espécie de *princípio espiritual* que seria capaz de conferir ao autor unidade, necessidade e, até mesmo, “vida”).

Nessa perspectiva, observamos na concepção de Spitzer uma proposta autotélica que compreende cada obra como um universo fechado, singular da consciência de cada autor. Esse princípio unificador de uma obra delimita uma espécie de dupla reconciliação entre o espírito do autor e o espírito da época, uma concepção que se inscreve na continuidade de uma estética romântica que concebe a obra de arte como um universo fechado e como um processo de criação superior.

Podemos observar certas diferenças entre a abordagem da história literária e a visada de tipo spitzeriano: ambos os estudos possuem diferentes matizes, com base em uma diferença fundada na tradição universitária francesa e na germânica. Conforme Maingueneau (2006, p. 20) “na França a universidade é dominada pelos historiadores da literatura, que nutrem uma suspeita instintiva diante das entidades fechadas em si mesmas e nunca cessam de remeter os textos a um lugar e um tempo”. No entanto, Maingueneau nos apresenta que as duas visões citadas apenas recobrem uma ideia comum, a saber, a de mostrar que a obra exprime a um só tempo sua época e a personalidade do autor, porém, em ambos, não há uma teoria do texto.

Maingueneau (2006, p.21), em *Discurso Literário*, também discorre sobre a abordagem marxista do fato literário que, segundo ele, é uma extensão dos pressupostos da filologia:

a abordagem marxista, marcada pelo hegelianismo, prolongou os pressupostos filológicos, mas mediante um vocabulário distinto. As obras devem ser lidas como “reflexo” ideológico e, portanto, deformado de uma instância exterior a eles que os determina em última análise: a luta de classes.

O autor nos apresenta, a partir dessa perspectiva, os investimentos de Lucien Goldmann que afirma, conforme o seu livro *Le Dieu caché* de 1959, que as grandes obras literárias e artísticas são reflexo de uma visão de mundo. Em outras palavras, para Goldmann, a classe social faz emergir um sujeito coletivo, que sustenta uma visão de mundo: a *consciência coletiva* possibilita a relação do criador com o meio social de que ele participa.

Em um momento posterior, Goldmann, influenciado pelo domínio do estruturalismo na nova cena intelectual da sociedade, reformula sua proposta em termos de *estruturalismo genético* e passa a considerar que o caráter coletivo da criação literária se funda no fato de que as estruturas da obra são homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais. Assim, sob a influência do estruturalismo, a abordagem marxista, conforme Maingueneau (2006, p.23), se divide em uma “corrente marcada pela Psicanálise que privilegia a inconsistência das obras e

outra que destaca a dimensão institucional da produção literária”. De acordo com a primeira corrente, podemos dizer que novas problemáticas são apresentadas na abordagem do fato literário; segundo o autor, há uma abertura de espaço para se explorar outras vias, como a da Análise do Discurso, que surgiu na França na mesma época. Em relação à segunda corrente, destaca-se o papel da instituição escolar relacionada à linguagem literária, principalmente ao tomar a escola como um aparelho ideológico do Estado, conceito althusseriano. Dessa perspectiva, podemos considerar, pois, que a proposta de Goldmann em termos de *estruturalismo genético* significa o início de uma ruptura, na medida em que considera, nesse último caso, a dimensão institucional (aparelhos ideológicos) da produção literária.

Considerando o que foi apresentado até aqui, pode-se dizer que o período analisado por Maingueneau foi marcado por enfoques que privilegiaram uma abordagem exterior à obra literária, o que equivale a dizer que o contexto tinha um caráter dominante em relação ao texto (mesmo no caso de Spitzer, uma vez que os traços estilísticos decorrem do “espírito do autor” e do “espírito da época”). Contrapondo-se a essa abordagem que parte do externo para o interno e privilegia o contexto, o autor apresenta nas seções seguintes do *Discurso Literário*, correntes que propõem uma abordagem imanentista da obra literária.

1.2 A diversidade da Nova Crítica e a posição Estruturalista

Segundo Maingueneau, o movimento que ficou conhecido com o nome de *Nova Crítica* tem uma constituição plural, pois essa abordagem surge como fruto de alianças entre abordagens literárias que se divergem em vários aspectos, mas têm um inimigo comum, a *história literária*.

A pluralidade dessa aliança era substancial, já que contou com diversas correntes: a dialética de Serge Doubrovski, os estudos fenomenológicos de Georges Poulet, as análises temáticas de Jean-Pierre Richard e a busca das *formas* de Jean Rousset, que eram aliadas da psicocrítica de Charles Mauron, do estruturalismo genético de Lucien Goldmann, da análise estrutural da narrativa ou das elaborações filosóficas da “escritura” que se desenvolviam em torno da revista *Tel Quel*. Tal constituição realizou-se sem dificuldades, pois a história literária formava uma ferramenta tão potente que culminou na fácil união dos defensores da nova crítica, de modo que, para ser tomado como *estruturalista* na época, bastava apenas realizar uma análise *interna* das obras e negar abordagens fragmentárias.

A mais forte corrente da nova crítica foi a chamada crítica temática que, segundo Maingueneau, situa a noção de “tema” no centro da estruturação erudita de composições

literárias; tal noção foi fundamental para os empreendimentos da crítica moderna. Segundo Dubrovski,

O tema, noção-chave da crítica moderna, não é senão a coloração efetiva de toda experiência humana, no nível em que ela põe em jogo as relações fundamentais da existência, ou seja, o modo peculiar de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus. O tema é a escolha de ser que ocupa o centro de toda “visão de mundo”: sua afirmação e seu desenvolvimento constituem ao mesmo tempo o suporte e a base de toda obra literária, ou, se se preferir, sua arquetônica. (*apud* MAINGUENEAU 2006, p. 26).

O foco da abordagem temática em relação às demais correntes da nova crítica não trouxe grandes surpresas, pois o enfoque proposto por essa corrente implicava necessariamente a análise de uma obra como “visão de mundo”, o que se alinhou a uma concepção romântica de estilo. Ademais, a crítica temática empenhou-se ainda em considerar uma noção de consciência criadora, isto é, uma concepção de subjetividade que ignora a instituição literária e a enunciação.

Assim como ocorre com algumas correntes da nova crítica, a posição estruturalista também se fixou em um dos aspectos da estética romântica: a afirmação do autotelismo da obra de arte, e, portanto, ao contrário do que muitos julgavam, ficou longe de causar alguma ruptura com as abordagens correntes sobre o fato literário. Dessa forma, o estruturalismo, conforme Maingueneau (2006, p.29), relegava, em síntese, “ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade. Nesse aspecto, o estruturalismo prolongou seu inspirador maior, o formalismo russo”. Em outras palavras, a posição estruturalista, que acreditava estar em total dissonância com as abordagens de sua época, não foi capaz de uma verdadeira ruptura; talvez tenha contribuído para criar possibilidades para uma renovação, o que veremos na próxima seção, na qual apresentaremos diálogos mais próximos entre as abordagens literárias e a linguística.

1.3 As relações da Nova Crítica com a Linguística

Conforme já dissemos, a posição estruturalista não foi capaz de empreender uma real ruptura em relação ao modo de olhar para o objeto literário. Um dos grandes motivos pelos quais o estruturalismo não rompeu com as abordagens correntes de sua época foi o fato de não se preocupar em imputar um tratamento realmente linguístico ao discurso literário. Nesse sentido, a utilização da linguística ficou restrita ao dito “imperialismo linguístico”

estruturalista, tão combatido pelas correntes contrárias, não tendo, pois, passado de um imperialismo semiológico, que relegava a segundo plano as especificidades das línguas naturais. Maingueneau (2006, p. 32) apresenta três correntes (não linguísticas) que melhor se destacaram no âmbito do posicionamento estruturalista, a saber, “a *narratologia*, a *poética* (no sentido estrito de uma teoria da poesia) e o estudo do *vocabulário*”. Em síntese, a narratologia prendeu-se mais a uma terminologia linguística do que realizou uma análise propriamente linguística. A poética, por sua vez, na versão de Jakobson, deu continuidade ao projeto dos formalistas russos sem dever muito ao estudo das línguas naturais. Conforme Maingueneau, ainda que tenha sido notável a ampliação desse tipo de pesquisa, ela testemunhava, por outro lado, uma infertilidade do campo, pois, se na poética era grande a possibilidade de perceber um princípio estrutural, fundado nas oposições paradigmáticas, isto é, na noção de um elemento sempre tomado em relação ao outro, o mesmo não ocorria de modo equivalente em outros tipos de enunciados, como um romance ou uma peça teatral, nos quais uma análise estrutural superficial apresentaria resultados insatisfatórios.

O único domínio estritamente linguístico que se desenvolveu de fato foi o estudo do vocabulário das obras literárias, seja por meio da estatística lexical, seja por uma via mais ampla, com base em análises inspiradas na lexicologia estrutural, que compreendia os estudos distribucionais, os campos semânticos, as decomposições sêmicas etc. Segundo Maingueneau (2006, p. 33):

A linguística estrutural, na condição de linguística do signo, favorecia esse tipo de pesquisa, que prolongava, embora com mais rigor, antigos gestos filológicos. Essa predileção pelo vocabulário se explica igualmente pela facilidade com que se pensava poder dele extrair interpretações. Uma abordagem lexicológica manipula unidades que se podem crer estar em relação relativamente direta com fenômenos extralinguísticos, seja a visão de mundo do autor ou contexto sócio-histórico.

Como já apontado no final da seção anterior, faz-se necessário mencionar que, apesar de não ter empreendido uma ruptura de fato, o estruturalismo criou condições para uma renovação, pois foi uma corrente que se questionou sobre a natureza e a organização dos textos literários. Ainda que, como analisa Maingueneau (2006, p.34), tenha levado às últimas consequências “o dogma romântico do fechamento da obra orgânica”, o estruturalismo leva o crédito por ter, em alguma medida, contestado a possibilidade de se considerar “a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade”.

Esse percurso realizado até aqui permite perceber que o fato literário foi considerado por diferentes abordagens, mas nenhuma delas efetivamente rompeu com a estética romântica, uma vez que todas assumem algum pressuposto dessa estética.

Nas seções subsequentes trataremos da emergência das abordagens discursivas para o tratamento do fato literário e da proposição de Maingueneau de uma Análise do discurso literário, uma área do conhecimento com especificidades e modo de funcionamento próprios.

1.4 A emergência do “discurso” e novas abordagens

Segundo Maingueneau (2006, p. 35):

Independentemente da linguística, no refluxo do estruturalismo e de boa parte da nova crítica, desenvolveram-se problemáticas bem distintas cujo ponto comum é concentrar a atenção nas condições de comunicação literária e na inscrição sócio-histórica das obras. Mas elas são com muita frequência entendidas como enriquecimentos locais, quando é o conjunto da paisagem que elas vão reconfigurando aos poucos.

Um dos nomes que desponta na tentativa de renovação é o de Mikhail Bakhtin, que surge num panorama “em que a reflexão sobre a literatura estava cindida entre o formalismo russo e o sociologismo do marxismo clássico ou da história literária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 35); sob essa perspectiva, seu objetivo se concentrava em ultrapassar a oposição entre o dito *formalismo estrito* e o *ideologismo* dos pseudos-sociólogos. Várias outras abordagens discursivas surgem nesse contexto, dentre as quais Maingueneau assinala a teoria da recepção, que buscava abordar a relação entre a obra e o seu leitor; as pesquisas sobre a atividade de leitura; as contribuições de Umberto Eco, com a obra *Lector in fabula*; os empreendimentos do historiador Roger Chartier, entre outras.

Maingueneau ainda não localiza tais abordagens no interior de uma perspectiva de análise do discurso de linha francesa, mas já busca demonstrar a importância e a pertinência da abordagem discursiva ao apresentar o questionamento feito às concepções que relacionavam o fato literário como indissociável de uma individualidade criadora. Em razão disso, a essa altura de sua obra, Maingueneau marca seu posicionamento ao optar pela terminologia *discurso literário*, ao invés de *fato literário*, como vinha utilizando. O posicionamento assumido implica deslocar as discussões que oscilavam entre o externalismo e o internalismo na abordagem do fenômeno literário, como fora exposto pelo autor em seu

percurso, para a questão do entrelaçamento da constitutividade entre discurso e condições de produção.

Tendo em vista essa perspectiva, Maingueneau (2006, p. 39-40) inicia um percurso expondo algumas concepções que o termo *discurso* assume no campo da Linguística. Reproduziremos a seguir tais concepções, de maneira quase literal:

- i. Pode designar uma unidade linguística constituída por uma sucessão de *frases*. Tal acepção de “análise do discurso” foi postulada por um linguista distribucional, a saber, Harris, em 1950. De modo geral, hoje se usa o termo “linguística textual”.
- ii. Pode opor-se à “língua”, considerada como um sistema de valores virtuais. Dessa forma, dialoga com a oposição saussuriana entre língua e fala.
- iii. Pode se aproximar de enunciação, no sentido benvenistiano: “trata-se da língua assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que constitui o fundamento da comunicação linguística” (BENVENISTE *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 40).
- iv. Pode, em um nível superior, opor-se à língua, se considerado um uso restrito do sistema (discurso comunista, discurso científico...), enquanto a língua é entendida como um sistema partilhado pelos membros de uma comunidade linguística. Entretanto, esse emprego é ambíguo, já que discurso pode designar tanto o sistema que permite produzir um conjunto de textos, como esse mesmo conjunto de textos. O exemplo dado pelo autor é que o discurso científico é tanto *o conjunto dos textos* produzidos pelos cientistas como *o sistema* que permite produzi-los.

Para falar de discurso, o autor nos apresenta ainda o que ele chama de *ideias-força*, as quais se relacionam com certas concepções de linguagem e de semântica que interessam totalmente à abordagem do discurso literário. Apresentaremos, logo a seguir, quase literalmente algumas concepções de *discurso* que apontarão para o caminho que o autor quer explorar e no qual pretende inscrever a sua obra, a saber, o de uma real abordagem de análise do discurso de linha francesa. De acordo com Maingueneau (2006, p. 40-42):

- i. *o discurso supõe uma organização transfrástica.* O discurso mobiliza estruturas de ordem diversa das da frase; o autor cita o exemplo do provérbio que pode ser um discurso e constitui-se somente de uma frase. Os múltiplos gêneros em vigor em uma dada comunidade regem as regras de organização dos discursos.
- ii. *o discurso é uma forma de ação.* O autor se refere nesse item à problemática dos atos de fala desenvolvida por Austin e, posteriormente, Searle; essa perspectiva implica conceber que toda enunciação constitui um ato ilocutório. A ideia de que a fala é uma atividade modifica a abordagem dos textos porque tornam obsoletos modelos que desmontam esses textos para em seguida questionar-se sobre a relação que estes estabelecem com o mundo.
- iii. *o discurso é interativo.* Essa noção não se restringe apenas à conversação, e isso se torna particularmente evidente quando falamos em Literatura. O escritor não escapa ao “princípio da cooperação”; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade.
- iv. *o discurso é orientado.* O discurso, além de ser concebido em função de uma meta do locutor, também se desenvolve no tempo. É nesse sentido que o locutor irá orientar seu discurso, o que não impede a existência de digressões ou de uma linearidade interrompida.
- v. *o discurso é contextualizado.* O discurso não intervém em um contexto, ele já é contextualizado por natureza. Ademais, ele contribui para definir o seu próprio contexto e pode modificá-lo ao longo de uma enunciação.
- vi. *o discurso é assumido por um sujeito.* Os discursos implicam um *centro dêitico*, ou seja, supõem pontos de referência, como a pessoa, o tempo e o espaço, assim como implicam também atribuição de responsabilidade pelos enunciados às diversas instâncias mobilizadas na enunciação.
- vii. *o discurso é regido por normas.* Todo discurso implica determinadas normas no exercício de fala, tanto normas sociais como normas específicas do próprio discurso.
- viii. *o discurso é considerado no âmbito do interdiscurso.* O discurso só assume um sentido quando tomado no interior de um universo de outros discursos com os quais ele disputa o seu próprio lugar.

Considerando esse percurso feito por Maingueneau, podemos entender que o autor busca demonstrar que, ao assumir o fato literário como discurso literário, é necessário obrigatoriamente relegar os pressupostos que sustentam a acepção de uma instância criadora e, explica:

Fazê-lo é renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção de obra autárquica e de obra fundamental da consciência criadora; é restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. (MAINGUENEAU, 2006, p.43)

Afinal, em uma perspectiva discursiva não se trata o fato literário nem como texto, nem como contexto. Dessa perspectiva, a preocupação não é mais como se vai do interior ao exterior, nem do exterior ao interior, uma vez que não se pode dissociar a instituição literária da enunciação que configura o mundo e, nesse sentido, Maingueneau (2006, p. 43) pondera que

o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação.

Inscrevendo-se nessa abordagem, o autor assume como fundamental a concepção de que a enunciação literária não tem como escapar a uma órbita do direito, de um processo de legitimação no qual fala e direito à fala estão profundamente imbricados. Segundo Maingueneau (2006, p.43):

Há, portanto, um distanciamento com relação ao universo estético aberto pelo romantismo em que o centro, direta ou indiretamente, era a individualidade criadora. De maneira direta quando se estudava sua vida; indiretamente quando se estudava o “contexto” de sua criação ou quando se lia o texto como a expressão de sua “visão de mundo”.

Isto porque não se pode compreender a obra como um conjunto de enunciados organizados que exprimem ideologias ou mentalidades, uma vez que as condições do dizer permeiam o dito que, por sua vez, remete à própria condição de enunciação do discurso, fazendo com que o “conteúdo” tenha relação com as suas condições de enunciação.

Desse prisma, as reflexões de Maingueneau apontam para uma reformulação da noção de contexto na perspectiva literária, que se difere totalmente da concepção de representação literária instituída pela estética romântica, porque introduz a ideia de um dispositivo

enunciativo que é intrínseco à enunciação, já que é ao mesmo tempo a sua própria condição o que o faz engrenar em seu local legítimo. Dessa forma, realiza-se uma efetiva ruptura, na medida em que, para o autor, o contexto não seria algo estanque e externo à obra, do qual o escritor viria se apropriar, para, em outro momento, representá-lo literariamente em um processo de individualidade criadora. A ideia de que há algo esperando para ser representado por meio de um texto é relegada, já que o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo. Detalhando melhor o seu postulado, Maingueneau (2006, p.44) compreende que a literatura é uma atividade que “não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo”.

Buscando fechar o tópico em que apresenta diversas concepções de *discurso*, Maingueneau (2006, p. 44) afirma que “refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...)”, concepção que parece se afastar das tradicionais abordagens literárias em que se consideram instâncias como classe social, eventos históricos, psicologia individual etc. No próximo tópico, continuaremos expondo o percurso feito por Maingueneau, que tratará do surgimento da análise do discurso no final da década de 1960 e das implicações desse acontecimento.

1.5 Instituição discursiva: instâncias diversas

Na seção intitulada *A instituição discursiva*, o autor irá nos situar a respeito do surgimento da Análise do discurso no final da década de 1960 e, necessariamente, segundo Maingueneau (2006, p.46), em relação a duas outras problemáticas que também surgiram quase no mesmo período, a saber, a *sociologia dos campos* de Bourdieu e a *arqueologia* de Foucault. Maingueneau objetiva, assim, articular o conceito de instituição trazido por Bourdieu com o conceito de discurso desenvolvido por Foucault para, posteriormente, expor a noção de instituição discursiva.

Inicialmente, o autor busca apresentar as diferenças entre a análise do discurso literário e a sociologia do campo literário, que, a princípio parecem ter pontos de proximidade, mas divergem em questões importantes. Em um segundo momento, Maingueneau se centra em apresentar a concepção de discurso desenvolvida por Michel Foucault, que será, como veremos, fundamental para a perspectiva que o autor assumirá em sua proposta de uma Análise do Discurso Literário.

Segundo o autor, a *sociologia dos campos* de Bourdieu se caracterizou por introduzir, assim como a própria análise do discurso, mediações de ordem institucional: relegar uma visão de *eu criador* e propor uma noção de ator que se posiciona no campo e, num duplo movimento, modifica e é modificado por este. De acordo com Maingueneau (2006, p. 48), “ao lado do ‘eu criador’ (Proust), suporte de uma ‘visão de mundo’, ela atribui um papel crucial ao ‘escritor’, ao ator que se posiciona num campo tentando modificá-lo em seu próprio benefício”. O que Maingueneau nos chama atenção na proposta de Bourdieu é justamente a concepção de campo, mais especificamente, de campo literário, que constitui um universo incluído no espaço social, mas que apresenta certa autonomia em relação a ele. Isso implica uma relação mediada, na qual o campo age sobre seu exterior e, ao mesmo tempo, os conflitos externos influem indiretamente sobre ele.

No entanto, há um ponto de distinção importante entre as duas correntes: diferentemente da análise do discurso, a sociologia dos campos, obviamente, não se propõe a ter uma abordagem discursiva; tal perspectiva não consegue sair da oposição entre estrutura e conteúdo e, assim, num certo sentido, não rompe com a concepção de obra como reflexo de uma realidade social já dada, o que é natural em uma teoria totalmente sociológica. Maingueneau (2006, p. 48) aprofunda afirmando que

essa sociologia não visa articular as estruturações dos “conteúdos”, a enunciação e a atividade de posicionamento num dado campo, quando é de fato aí que reside o motor da atividade criadora. Há, por certo, em Bourdieu atores num campo, mas não uma cena de enunciação; a atividade enunciativa não contribui para criar o contexto da obra. A “verdade” já está presente, oferecida no contexto, ou seja, uma posição no campo, e a atividade criadora apenas a manifesta e conforta.

Deslocando a noção de campo de Bourdieu para uma abordagem discursiva, Maingueneau (2006, p.50) acredita que “a análise do discurso parece ter mais condições de modificar significativamente a maneira de se apreender a literatura, que ela aborda desde o início como discurso, dissolvendo as representações tradicionais do texto e do contexto”.

Em seguida, Maingueneau (2006, p. 50) nos apresenta a concepção de discurso desenvolvida por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*, considerando-a como fundamental ao seu “dispositivo conceitual”, isto é, há algumas ideias presentes na obra de Foucault que corroboram para o tipo de análise do discurso que interessa a Maingueneau, além de constituírem críticas coesas aos pressupostos hermenêuticos e filológicos. Dentre essas ideias, destaca-se uma concepção de ordem do discurso que não é redutível à língua e a

instâncias sociais ou psicológicas, de tal modo que conceber essa ordem do discurso implica, também, conceber dispositivos enunciativos que não podem ser reduzidos às divisões tradicionais, como visão de mundo, autor, documento, influência, contexto etc. Sob essa visão, o discurso não é, portanto,

uma manifestação, que se desenrola majestosamente, de um sujeito que pensa, que conhece e que o diz; é pelo contrário um conjunto em que podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade com relação a si mesmo. Trata-se de um espaço de exterioridade no qual se instala uma rede de localizações distintas. [...] não é nem pelo recurso a sujeito transcendental nem a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas (= de uma formação discursiva) enunciações (FOUCAULT *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 51).

Maingueneau (2006, p.52) faz ainda uma ressalva em relação à concepção de discurso de Foucault. Segundo o autor, há na visão foucaultiana uma *manipulação*, pois os elementos mobilizados por Foucault mascaram uma organização textual como fenômeno de superfície em que “as estratégias interacionais são reduzidas ao *status* de acessório: ‘estilo’, ‘retórica’, etc.”.

Desse tópico, a partir das duas concepções apresentadas, interessa a Maingueneau refletir sobre a instituição discursiva, conceito que articula

- as *instituições*, isto é, os quadros de diversas ordens que conferem sentido à enunciação singular: a estrutura do campo, o estatuto do escritor, os gêneros de texto...;
- o movimento mediante o qual o discurso *se institui*, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado e, ao mesmo tempo, legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado. (MAINGUENEAU, 2006, p.54).

Segundo o autor, dessa perspectiva, contribuições valiosas podem ser incorporadas à AD. Estamos nos referindo aqui à ideia de que a obra, por meio de seu texto, reflete e legitima o espaço que a torna possível: a cena de enunciação, ao mesmo tempo em que é legitimada por esse espaço, não se reduz a esse exterior e nem tampouco ao texto, mas é construída no/pelo texto.

Apresentamos até aqui abordagens que apreendem o fenômeno literário em perspectivas distintas, buscando delimitar a perspectiva teórica proposta por Maingueneau, que assumimos neste trabalho. No capítulo seguinte, discutiremos sobre o estatuto do discurso literário, refletindo sobre a sua natureza e seu modo de funcionamento.

2 O DISCURSO LITERÁRIO COMO DISCURSO CONSTITUINTE

2.1 Literatura, um discurso constituinte

Para refletir sobre uma análise do discurso literário, precisamos entender o estatuto desse discurso – o seu modo de funcionamento, a sua natureza – que, para Dominique Maingueneau, deve ser compreendido como um discurso constituinte, assim como o religioso, o filosófico e o científico. Entender, pois, o que Maingueneau compreende por discursos constituintes é fundamental para o analista que irá lidar com análise de discurso com estatuto literário.

Conforme compreendido por Maingueneau, o discurso literário, como já afirmamos, possui uma especificidade, ainda que não seja o único: “participa de um plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60), que se propõem como discurso de Origem, que são validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesmos. Segundo o autor, “levar em conta as relações entre os vários ‘discursos constituintes’ e entre discursos constituintes e não-constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60).

Para falar em “discurso constituinte”, Maingueneau (2006) parte da hipótese de que há um domínio específico que reúne alguns tipos de discurso, que possuem propriedades em comum relativas às suas condições de emergência, funcionamento e circulação. Em um primeiro momento, o discurso religioso, o científico, o filosófico e o literário podem parecer muito distintos entre si, mas são pertencentes a uma mesma categoria a partir da qual se pode agrupar tais discursos, cuja natureza “implica uma dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Apesar de o discurso constituinte não possuir fronteiras fixas, assim como os demais discursos, ele conta com um número de invariantes,

que permite, a partir de um programa de pesquisa, levantar questões novas a respeito do funcionamento do discurso.

Para Maingueneau (2006, p.61), os discursos constituintes têm ao seu lado o que o autor chama de *archeion* de uma coletividade:

Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, de um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*.

Nesse sentido, os discursos constituintes conferem sentido aos atos da coletividade, sendo os garantidores de múltiplos tipos do discurso, que recorrem aos discursos constituintes, devido a essa propriedade de *archeion*, isto é, de discurso fonte. Para exemplificar, segundo Maingueneau (2006, p.61), “o jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo – mas o contrário não acontece”. Nesse sentido, os discursos constituintes são dotados de um estatuto único: “zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas outras. Discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica”.

Os discursos constituintes são, simultaneamente, *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, pois, autorizam-se por si mesmos, são ligados a uma fonte legitimadora, e possuem “duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

Esses discursos têm em seu estatuto essa posição limite no interdiscurso, que o situa acima dos outros discursos, tendo o “privilegio” de legitimarem a si mesmos, já que “recorrem” a uma espécie de fonte: no caso da literatura, por exemplo, a Musa/o Belo; no discurso religioso, Deus e assim por diante. Além disso, esses discursos dialogam com outros discursos – não constituintes – e com os constituintes, porém, é de sua natureza negar esse interdiscurso.

Para além de listar quais são os discursos constituintes, devemos compreender o seu modo de *constituição*, que pode ser apreendido por meio de duas dimensões inseparáveis: a *constituição* como ação de se estabelecer legalmente; e a dimensão da *constituição* no sentido

de estruturação de elementos que compõem um todo textual, um modo de organização, de coesão discursiva. Maingueneau (2006, p.62) aponta que há uma imbricação indissociável entre essas duas dimensões – a de organização textual e a de uma atividade enunciativa:

Na medida em que tenha como base uma análise do discurso, uma análise da “constituência” dos discursos constituintes deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa. Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social.

Seguindo a lógica de sua propriedade institucional,

recusamo-nos, assim, a dissociar as operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso – que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento – do modo de organização institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura. (MAINGUENEAU, 2006, p. 62)

É um aspecto dos discursos constituintes sua localidade paradoxal, pois sua enunciação se constitui da impossibilidade de atribuir a si um “lugar” verdadeiro, já que, para o autor: “aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se no exterior nem no interior da sociedade: está fadado a dotar sua obra do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p.68). A esse caráter paradoxal, o autor irá denominar de *paratopia*, que não é a falta de um “lugar” próprio, mas advém da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, que emerge da própria impossibilidade de estabilizar-se. Ainda sobre esse aspecto, Maingueneau (2006, p.68) afirma que: “sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira ‘constituência’”. Então, o conceito de paratopia deságua em uma posição de fronteira para os discursos constituintes; o espaço paratópico que abarca o discurso constituinte não é fechado e facilmente delimitável, pois se constitui no recorte de espaços sociais.

Quando lidamos com discursos constituintes, trabalhamos com estruturas que pretendem ter alcance *global* sobre a sociedade, mas são elaboradas localmente, no interior de grupos restritos que não se ocultam em suas produções, que, na verdade, se constituem por meio de seus próprios comportamentos. Dessa forma, segundo Maingueneau (2006, p.69): “todo estudo que se pergunta sobre o modo de emergência, circulação e consumo de discursos constituintes deve dar conta do modo de funcionamento dos grupos que os produzem e

gerem.” A existência desses grupos permite que se fale na presença de *comunidades discursivas*, que partilham um conjunto de ritos e normas. Tais comunidades podem se distinguir em dois tipos, estreitamente imbricadas, as que *gerem* e as que *produzem* discurso.

A forma assumida pelas comunidades discursivas de produtores, que só existem na e pela enunciação de textos, varia em função do tipo de discurso constituinte e em função de cada posicionamento. Para Maingueneau (2006, p.69): “o posicionamento não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos”.

As produções ditas “fechadas”, isto é, aquelas em que a comunidade de enunciadores tem predisposição para coincidir com a dos consumidores, são sempre acompanhadas de outros gêneros, considerados menos nobres, que são necessários para o funcionamento do *archeion*. Assim, instaura-se uma hierarquia entre os textos “primeiros”, que colocam questões sobre o seu fundamento, e aqueles que os tomam como objeto para comentar, criticar, refutar, resumir, como no caso da literatura, que traz consigo todo um funcionamento sustentado pelas críticas literárias, por exemplo.

Maingueneau (2006, p. 70) afirma que se há “constituição”, é na medida em que a cena de enunciação, que emerge do texto, legitima o direito à fala que ele pretende receber de alguma fonte, como o Belo, Deus etc. Existe, então, conforme o autor,

uma circularidade constitutiva entre a representação que o dispositivo enunciativo deixa perceber de sua própria instauração e a validação retrospectiva que ele realiza de suas modalidades sociais de existência: um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra.

Este processo incide em três dimensões, segundo Maingueneau (2006, p.70): i) no investimento de uma *cenografia* que faz do discurso um lugar de uma representação de sua própria enunciação; ii) no investimento de um *código de linguagem* que, ao operar sobre a diversidade irredutível de zonas de registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta; iii) no investimento de um *ethos* emerge do discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado. Conforme o autor:

Essas noções estreitamente articuladas de cenografia, código de linguagem e *ethos* são uma maneira de abordar a questão do poder que a enunciação tem

de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover. (MAINGUENEAU, 2006, p. 70).

A seguir, trataremos mais especificamente da noção de paratopia, postulada por Maingueneau, uma vez que ela terá um estatuto privilegiado em nosso trabalho.

2.2 A noção de paratopia

Para introduzir sobre o que entende por paratopia, Maingueneau se baseia, como já dissemos, na característica de a literatura ser um discurso constituinte e, por isso, se valer de algumas instituições para legitimar e gerir sua produção e o consumo de obras. Entretanto, para garantir sua verdadeira constituição, ela não pode se filiar completamente a tais instituições, inserindo-se, dessa forma, em uma condição paradoxal: encontra-se nesta posição de fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos (da sociedade) e o seu não pertencimento a nenhuma topia. Por isso a literatura, como todo discurso constituinte, é tomada em um pertencimento impossível e, embora possa ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, não pode criar raízes em nenhum território. Nas palavras de Maingueneau (2006, p.92):

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

Para demonstrar como se dá esse impossível lugar e, ao mesmo tempo, que a literatura releva de um campo relativamente unificado, Maingueneau (2006, p. 90) observa que, de um modo mais amplo, toda obra participa de três planos do *espaço literário*, a saber, de uma *rede de aparelhos*, de um *campo* e de um *arquivo*. Cada um desses planos atravessa os outros dois, e o autor os define da seguinte maneira:

-Esse espaço é uma *rede de aparelhos* em que os indivíduos podem constituir-se em escritores ou público, em que são garantidos os contratos genéricos considerados literários, em que intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...).

[...]

-Trata-se igualmente de um *campo*, lugar de confronto entre *posicionamentos* estéticos que investem de maneira específica gêneros e idiomas.

[...]

-Esse espaço é, por fim, um *arquivo* em que se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma aprendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la. (MAINGUENEAU, 2006, p. 90-91).

Tratando fundamentalmente sobre a paratopia, o autor qualifica como metáforas topográficas as noções de “campo” ou “espaço”, justamente por ser a enunciação literária desestabilizadora da noção que tradicionalmente se atribui a lugar, como dotado de um dentro e um fora, e esclarece que

os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 95), para que uma obra releve de um lugar de *paratopia*, ela precisa irromper quando há tensões no campo literário, quando ela “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”. O autor observa ainda que a *paratopia* é histórica e, assim, suas modalidades são variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão. Para explicar um pouco melhor essa variedade, Maingueneau cita alguns exemplos: no caso do século XVIII, a frustração do andarilho era um tema frutífero à criação; nos séculos XVII, XVIII e XIX era no salão que o escritor podia se relacionar com a sociedade e com o poder sem se filiar totalmente a este lugar; no século XIX, o ambiente dos cafés surge como um novo espaço paratópico, já que são ocupados pelos boêmios, figuras que, assim como a literatura, não possuem verdadeiramente um lugar atribuído na sociedade, alojando-se, pois, nessa instabilidade paradoxal. Sobre esse último exemplo Maingueneau (2006, p. 97) esclarece:

O café se acha na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem reunir-se nele em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui. Pois o artista é o perpétuo andarilho que acampa às margens da cidade.

O autor ainda comenta que, com a evolução recente da sociedade, o escritor já não rompe, como antes, com um mundo estabilizado e, dessa forma, a *paratopia* se vê obrigada a inventar para si novos horizontes: “Numa sociedade que atribui um lugar dominante ao tratamento dos signos, o escritor já não marca sua diferença como o fazia num mundo em que a maioria das pessoas era iletrada ou em que se construíam máquinas”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 106). E continua:

No antigo regime da literatura, o acesso à produção de enunciados oferecidos a um público era drasticamente limitado; com a web, consideráveis populações podem participar de dois espaços, passar todos os dias algumas horas comunicando-se no âmbito de modalidades que não recorrem à interação comum, oral ou escrita, aquela em que indivíduos socialmente identificáveis se comunicavam em espaços sujeitos a restrições temporais e espaciais. Tal como na literatura, em que o próprio enunciado impõe seu contexto, aquele enviado pela web define a identidade de seu locutor, o lugar e o momento de sua emissão: já não há acesso a um contexto dado, mas a uma enunciação que institui suas próprias coordenadas. (MAINGUENEAU, 2006, p. 106).

Pensando a paratopia em outro plano, não se restringindo à literatura como discurso constituinte ou à criação de obras singulares, Maingueneau (2006, p. 110-111), ao analisar a localidade paradoxal e considerar os aspectos que a paratopia pode assumir em função de épocas e sociedades distintas, lista diversos tipos de paratopias que, segundo o autor, revelam mais facilmente este duplo estatuto paratópico, a saber: de ser, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura e a condição de todo processo criador. São eles:

- a *paratopia espacial*, que se caracteriza por ser a de todos os exilados, “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar”;
- a *paratopia temporal*, que se fundamenta no anacronismo: “meu tempo não é meu tempo”;
- a *paratopia de identidade*, que apresenta todas as figuras de dissidência e de marginalidade: “meu grupo não é meu grupo”, seja este familiar, sexual ou social;
- a *paratopia linguística*, fundamental para a criação literária, que se resume a afirmar que “a língua que falo não é minha”.

Maingueneau elucida ainda que a *paratopia* só é motor da criação literária quando implica a figura singular do *insustentável*, que é o que torna essa criação necessária. Para ele, é o criador da obra literária quem organiza seu modo de viver, tornando-se ele o responsável

pela *paratopia* e, por consequência, pelo surgimento de sua obra. Nessa perspectiva, visões como a de que a obra é uma representação das experiências de vida do seu escritor, ou de que a obra é um universo independente de seu criador, precisam ser recusadas, já que, conforme Maingueneau (2006, p.119),

a paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.

Feito esse percurso, Maingueneau afirma que a *paratopia* só será de interesse para a AD quando tomada como condição e produto do processo criador. Para possibilitar o tratamento do discurso literário a partir dessa perspectiva, o autor postulará a existência de embreagens paratópicas que ancoram o enunciado à enunciação, o texto ao contexto.

A seguir trataremos do conceito de quadro hermenêutico, outra categoria relacionada ao funcionamento de discursos constituintes.

2.3 Quadro hermenêutico

Assim como os demais discursos constituintes, segundo Maingueneau (2006, p. 72), a literatura mantém uma dupla relação com o interdiscurso, já que as obras, ao mesmo tempo em que se alimentam de outros textos (as citações, as imitações, os investimentos de um gênero etc.), também se expõem à interpretação, à citação, ao reemprego. Nesse sentido, o texto não é um enunciado auto-suficiente a que se somaria um intérprete competente; diferentemente, “ele só é um enunciado ao ser tomado num *quadro hermenêutico* que vem garantir que um dado texto *deve* ser interpretado” (MAINGUENEAU, 2006. p. 72). Ou seja, não é possível uma leitura imediata do texto, é necessário decifrá-lo.

Aprofundando essa noção, pode-se afirmar que essa inscrição no quadro hermenêutico prescreve um modo muito particular de existência no interdiscurso, já que o texto

é um monumento, sempre além da contingência dos intérpretes que a ele se dedicam, e envolve um esforço de restituição e preservação de seu significante em sua “autenticidade”. É imprescindível que esse texto seja considerado “profundo” para se poder e dever submetê-lo à interpretação;

mas é imprescindível que o texto seja submetido à interpretação para se poder dizer que ele é “profundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 73).

Então, exatamente por ser o discurso literário um discurso constituinte, inscrito em um quadro hermenêutico, que a obra sempre irá dizer algo distinto daquilo que diz e, “nesses termos, toda clareza é enganosa: mesmo textos que parecem extremamente transparentes exigem do destinatário que derive sentidos ocultos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 74). A missão do intérprete é descobrir em que ponto a clareza se obscurece. Contudo, o quadro hermenêutico não é somente uma garantia de que há um sentido oculto no texto, é também, um cerceador dos limites desse sentido, que mobiliza sempre referenciais últimos, tais como “o destino do homem, os poderes da linguagem, a missão da arte etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 74). O autor faz menção à existência de uma tópica [teoria dos “lugares”] consolidada pelo aparelho escolar, “cujo domínio é indispensável para elaborar convenientemente explicações de texto, dissertações ou comentários nos jornais ou no rádio”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 74).

É o que acontece quando se comenta, pois,

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 de membro do quadro hermenêutico, e, para além disso, relegitima o próprio quadro hermenêutico. Todo comentário bem-sucedido provoca, assim, um duplo reconhecimento (gratidão e legitimidade): reconhecimento do (e com relação ao) intérprete, que por sua vez reconhece por seu gesto o valor do quadro hermenêutico e sua dívida para com ele. (MAINGUENEAU, 2006, p. 74).

Então, de maneira geral, Maingueneau nos leva a considerar que determinados textos que relevam de discursos constituintes, com suporte em um quadro hermenêutico, têm estatuto de “texto hiperprotegido” e devem ser decifrados pelo seu intérprete.

Após abordagem a respeito do estatuto do discurso literário e suas questões, trataremos, no próximo capítulo, do conceito de posicionamento no campo, outra noção de suma importância para conduzir as análises que propomos do nosso *corpus*. Isto porque o discurso literário tem natureza paratópica, mas institui-se também por meio de posicionamentos no campo, que gerem essa paratopia de formas distintas.

3 POSICIONAMENTO E “VIDA LITERÁRIA”

Considerações iniciais

Refletir sobre a emergência das obras é também lançar o olhar sobre o espaço que lhes dá sentido, isto é, sobre o *campo* em que se constituem os posicionamentos. Tais posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas, eles encontram-se indissociáveis de suas modalidades de existência social, do estatuto de seus atores e dos lugares e práticas que eles investem e que os investem. Assim, refletir sobre a emergência de uma obra é, acima de tudo, pensar sobre a construção de uma identidade enunciativa que mais do que *uma tomada de posição* é também um recorte de um território de fronteiras instáveis que não cessam de ser redefinidas. Maingueneau chama a atenção para o fato de que essa construção de uma identidade enunciativa, no que diz respeito à constituição de posicionamentos, não pode ser confundida com os próprios escritores, já que implica a consideração de uma comunidade discursiva. A seguir apresentaremos o percurso do autor para esclarecer como o posicionamento e o escritor se encontram e se distanciam na construção de uma identidade enunciativa.

3.1 Autoridade e vocação enunciativa

Maingueneau (2006) recorre à *Arqueologia do saber* de Michel Foucault para comparar a fala médica à enunciação literária, especificamente no que diz respeito à legitimidade. A respeito da fala médica, Foucault questiona:

Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, pode legitimamente ter esse tipo de linguagem? [...] A fala médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis da

personagem, estatutariamente definida, que tem o direito de articulá-la. (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 151-152).

Maingueneau aponta que, enquanto para a fala médica há um diploma que confere a sua legitimidade, no discurso literário, a autoridade enunciativa vincula-se à própria constituição do posicionamento no interior do campo para, a partir daí, definir o que é um autor legítimo, que tem a autoridade enunciativa para construir determinado discurso. A esse respeito, esclarece:

Quem no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar variados conhecimentos científicos e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto um poeta lírico romântico deveria ser dotado de uma forte sensibilidade, ter passado por experiências dolorosas e assim por diante. Os diversos estados históricos da produção literária filtram dessa forma, em função dos posicionamentos que neles são dominantes, a população enunciativa potencial; definem certos perfis: frequentar ou não os ambientes mundanos, o teatro ou os cientistas, colecionar plantas ou praticar esportes, conhecer os bastidores da política etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 152).

Continuando o seu percurso, Maingueneau lança mão da ideia de *vocação enunciativa* ao postular que se trata de um “processo através do qual um sujeito se “sente” chamado a produzir literatura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Sob essa perspectiva, conforme o autor, não será qualquer sujeito que se sentirá “aceito” pelo processo da criação, é necessário que o posicionamento desse sujeito na sociedade em questão, em relação a representação da instituição literária daquele momento, lhe forneça a convicção necessária de possuir a autoridade enunciativa desejada para, então, tornar-se escritor. Consequentemente, a *vocação enunciativa* emerge de uma autoridade enunciativa que ocorre em relação a um dado estado do campo, aliada a uma posição particular do literário que define quais (potenciais) escritores são capazes de dar uma definição de *literatura legítima* de acordo com suas próprias qualificações.

Maingueneau apresenta um exemplo dessa relação entre vocação enunciativa, qualificação e autoridade com uma citação retirada do manifesto da Plêiade, *Défense et illustration de la langue française* de J. du Bellay (1549). Conforme o autor, o manifesto traça o *retrato do poeta legítimo* e determina, desse modo, a cultura e o modo de vida que legitimam essa enunciação poética:

Portanto, ó tu, dotado de uma excelente beatitude por natureza, instruído em todas as boas artes e ciências, principalmente naturais e matemáticas, versado em todos os gêneros de bons autores gregos e latinos, não ignorante

das especialidades e ofícios da vida humana, não de condição demasiada elevada, nem chamado ao regime público, e tampouco abjeto e pobre, não perturbado por problemas domésticos, mas em repouso e tranquilidade de espírito, adquirida antes de tudo pela magnitude de tua coragem, depois, mantida por tua prudência e governo sensato, ó tu (digo), ornado de tantas graças e perfeições, se às vezes tiveres piedade de tua pobre linguagem, se tu dignares e enriquecê-la com teus tesouros, será realmente tu que a farás erguer a cabeça e, com uma honrada testa, se igualar às magníficas línguas grega e latina. (BELLAY *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 153-154).

Ao traçar esse caminho, Maingueneau esclarece sobre a necessidade de ritos que legitimem a construção da obra como universo de sentido do posicionamento no qual a obra pretende se inserir. Esclarecemos melhor essa questão a seguir.

3.2 Os ritos legitimadores

Maingueneau tematizará também sobre *os ritos legítimos*, fazendo um preâmbulo sobre a noção de *ritos genéticos*. De acordo com o autor, essa ideia relaciona-se às “atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155), a saber, no caso da criação literária: a *elaboração*, a *redação*, a *pré-difusão*, a *publicação*, a *circulação* e o *consumo*. Contrariamente ao que poderíamos pensar, esses domínios não se mobilizam individualmente e/ou sequencialmente, mas na forma de um dispositivo interligado.

Em determinados gêneros de discurso, há uma normatização para as etapas desses ritos, como é o caso de um jornal; em outros gêneros, pode haver menos normas. Mas independente de qual seja, “um gênero do discurso restringe “acima” seu modo de elaboração, assim como restringe “abaixo” seu modo de difusão.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155). Isto é, o tipo de elaboração impõe restrições ao tipo de redação, de pré-difusão e de publicação; já o tipo de publicação esperado orienta por antecipação toda atividade ulterior. Conforme Maingueneau (2006, p. 155) “não se pode imaginar a poesia galante numa ilha deserta”.

Vários desses domínios podem integrar um mesmo lugar, um lugar polivalente. Por exemplo, em um salão do século XVII pode-se discutir estética, conversar com amigos, pôr-se ao corrente da atualidade literária (lugar de elaboração); pode-se ainda ler as próprias criações para um primeiro círculo de pessoas (lugar de pré-difusão). A obra pode se transformar em decorrência das reações de um público inicial, antes de circular para um público menos restrito.

Ao que se refere à literatura, pode haver uma confusão de que a invenção de ritos genéticos apropriados se assemelhe com a definição de uma identidade num campo conflitual. Da mesma forma, segundo o autor, deve-se evitar a abstração dos ritos genéticos dos posicionamentos estéticos. Maingueneau (2006, p. 155-156) exemplifica:

Dizer, por exemplo, que, ao privilegiar o trabalho formal em detrimento da inspiração, os parnasianos restabeleceram a ligação com as regras dos clássicos do século XVII é esquecer que a palavra de ordem “Arte pela Arte” só adquire sentido numa oposição constitutiva a um certo romantismo. Ao contrário de muitos escritores do século XVII, os parnasianos não visavam a uma formulação clara em que a representação do pensamento se submeteria por outro lado a um código de conveniência: pretendiam elaborar enunciados perfeitos, subtraídos à corrupção do mundo, textos minerais (“esmaltes”, “camafeus”, “mármore”...) que mostrassem o trabalho que custaram, que incluíssem, por assim dizer, a gesta histórica que os tornou possíveis.

Nesse sentido, um literato não pode desprezar seus próprios ritos genéticos, pois esses ritos constituem o único aspecto da criação que ele pode controlar, trata-se de uma maneira efetiva de conjurar o fantasma do fracasso. Ao autor cabe multiplicar os gestos conjuradores a fim de mostrar para si e para seu público os sinais de sua legitimidade, vinculada à realização de gestos requeridos para escrever em concordância com o posicionamento que se pretende atestar em um dado momento no campo.

Podemos ver o caso de Proust que, conforme Maingueneau (2006, p.156), para poder escrever “que a única vida verdadeira é a arte”, no romance *Em busca do tempo perdido*, precisou descobrir os ritos genéticos necessários, isto é, “tecer em sua vida a tela de hábitos na medida do texto que dela devia surgir”. Para assumir que a arte é a vida verdadeira, supomos um Proust que deixa a criação ditar seus horários, trancado em um quarto escuro e à prova de som, isolado do mundo exterior, sem tomar conhecimento do dia dividido por manhã e noite. Não seria produtivo imaginar um Proust levando uma vida dita “normal”:

como só se escreve a vida dos grandes escritores sabendo-se que são grandes escritores, é difícil conceber a incerteza radical do trabalho criativo. Como imaginar um Flaubert nem um pouco seguro de que enterrando-se em Croisset, na Normandia, e burilando cada frase, vai escrever essa *Madame Bovary* que figura em todas as antologias da literatura francesa? [...] O escritor original é de fato obrigado a inventar ritos genéticos na medida de sua necessidade. (MAINGUENEAU, 2006, p. 157).

O rito genético configura-se como um processo paradoxal de enlaçamento, o que implica pensar que a doutrina estética do autor constrói-se na mesma medida que a obra se

julga ser seu produto. É imprescindível descobrir os ritos genéticos necessários para criar as obras, porém é o êxito das obras conclusas que legitima a pertinência desses ritos. Segundo Maingueneau (2006, p. 157), “para inovar, os criadores devem determinar que ritos genéticos são apropriados antes de o sucesso lhes confirmar o valor de seu empreendimento.”

Mais especificamente, de acordo com o autor, “os ritos genéticos são, por conseguinte, parte de posicionamentos estéticos que sustentam as obras” (MAINGUENEAU, 2006, p. 158) e, assim, num duplo movimento, possibilitam as obras e legitimam um *trabalho ininterrupto de posicionamento*. Dessa maneira,

a obra só pode surgir se, de uma ou outra maneira, conseguir tomar forma numa existência que é ela mesma moldada para que essa obra nela advenha. Mediante seu modo de inserção (ainda que por auto-exclusão) no espaço literário e na sociedade, o escritor atesta seu posicionamento, a convergência entre uma maneira de viver e de escrever uma obra. (MAINGUENEAU, 2006, p. 159-160).

3.3 Percurso e construção/legitimação de um posicionamento

Por ser um discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação intrínseca com a memória, o que implica necessariamente, nesse caso, um percurso por um vasto arquivo literário. Porém, é o posicionamento de determinada prática literária que irá determinar o seu percurso pelo arquivo. Em outras palavras, se a atividade literária está atrelada a um posicionamento, é de acordo com este posicionamento que se irá fazer um e não outro percurso por este vasto arquivo literário, sendo, pois, dessa forma que o criador constrói sua identidade e define sua própria trajetória no intertexto.

Maingueneau ainda chama a atenção para a relação entre o criador, o percurso e a construção/legitimação de um posicionamento. Nesse sentido,

mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser. Assumir essa perspectiva implica romper o binômio obra singular vs consciência criadora e considerar o conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras [...]. As obras singulares vêm, assim, a se perder numa literatura que atravessa todas elas, uma literatura presente a si mesma em todo e qualquer texto, oferecida à classificação e ao comentário infinito, e que se reúne num museu imaginário (MAINGUENEAU, 2006, p. 163).

Todavia, ao investigar sobre as condições de surgimento de uma obra, segundo o autor, o analista não deve se ater à tese fundamental de uma intertextualidade radical comum a todo discurso constituinte, mas sim à maneira pela qual cada texto gera essa intertextualidade, assim como, posteriormente, ocorre seu modo de gerenciamento dessa intertextualidade, exatamente por ser esse gerenciamento garantidor de uma identidade para a obra no intertexto. A constituição de sua estrutura se dá por uma posição limite nas tensões do campo, e sua enunciação nunca cessa seu trabalho de legitimação, seja no que diz respeito ao que a produz como ao que ela produz. Assim, podemos recorrer novamente à ideia de ritos genéticos que sustentam posicionamentos estéticos, já que a criação vive de gestos que rompem o linear, refugiam-se noutra lugar do território, deslocam-se, subvertem-se, excluem-se, fazem alianças e reavaliações.

Outra questão fundamental para a legitimação de um posicionamento é o investimento genérico. Segundo o autor, o gênero é, antes de tudo, um componente legítimo da obra, cabendo ao analista investigar a maneira como ocorre esse investimento genérico, estreitando, assim, a relação entre o posicionamento e a memória intertextual. Nas palavras de Maingueneau (2006, p. 168), “defender um certo posicionamento vai ser, portanto, determinar que as obras devem investir em determinados gêneros e não em outros”.

Nesse sentido, se o criador não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas a alguns deles, um posicionamento, igualmente, não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco. Ele se define, de acordo com Maingueneau (2006, p. 168), “essencialmente com relação a certos outros que privilegia”, e são desses que “lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade”.

Em seu percurso, o autor também irá refletir sobre o posicionamento na lenda. Sobre o termo lenda, Maingueneau (2006, p. 177) diz que devemos assumi-lo em sua ambiguidade de “palavra que designa que é preciso dizer, ou melhor, redizer, porque memorável, e palavra de acompanhamento de imagens”. Essa dupla designação implica que, para o criador, a literatura também é um arquivo de lendas, de histórias, sobre as quais sua literatura irá se constituir e, da mesma maneira, irá construir a sua forma de se inscrever na lenda literária. Segundo o autor,

O arquivo de um discurso constituinte não é mera biblioteca ou coletânea de textos, mas também um tesouro de lendas, de histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados. Posicionar-se não é somente transformar obras conservadas numa memória, mas também definir uma trajetória própria na sombra projetada de lendas criadoras anteriores (MAINGUENEAU, 2006, p. 175).

Maingueneau (2006, p.177) aponta ainda que a vida do literato é perpassada por certa representação da posteridade, quando os gestos, imobilizados pela morte, terão se tornado emblemáticos. O autor elucida também que “a lenda pessoal que é preciso construir ao criar uma obra assombra sua vida, e é à sua sombra que se tramam suas decisões”. Seja seguindo caminhos já percorridos ou desviando deles, o criador inscreve posturas, percursos que traçam uma linha identificável num território simbólico protegido. Constrói, dessa forma, sua própria lenda, que se alimenta inevitavelmente de lendas que já existem, e só se torna de fato criador “ao buscar dar acesso à lenda literária uma identidade de criador que alimenta com sua própria existência”.

3.4 Um posicionamento na interlíngua e a “língua literária”

A língua também é parte essencial do movimento pelo qual uma obra se institui; ela se relaciona ao posicionamento, ainda que para isso ocorra um deslocamento da problemática da língua para a *interlíngua*.

Segundo o autor, o criador não situa sua obra num gênero, tampouco numa língua. Em outras palavras, uma língua não é utilizada em uma obra pela mera razão de ser a língua materna do autor. O que ocorre é que o escritor, justamente por ser escritor, é obrigado a escolher uma língua por meio da qual inscreve a sua obra em um posicionamento, língua que não pode ser a *sua*. Sobre isso, Maingueneau (2006, p. 180) detalha: “o trabalho de escrita consiste sempre em transformar nossa própria língua em língua estrangeira, em convocar outra língua na língua, língua outras, língua do outro, outra língua”.

O criador, em sua ação de escrita, atua sempre na quebra, na falta, na não-coincidência, na clivagem. Conforme uma máxima de Mallarmé (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p.181), “falta às línguas imperfeitas, porque várias, a suprema: sendo pensar escrever sem acessórios, sem cochicho, permanecendo a imortal palavra que, se assim não fosse, encontraria, por um caráter único, materialmente a verdade”.

Em *Crise do verso*, Mallarmé, constatando essa “imperfeição” em benefício de sua literatura, escreve: “sem isso, reconheçamos, o verso não existiria: ele remunera filosoficamente o defeito das línguas, é seu complemento superior” (MALLARMÉ *apud* MAINGUENEAU, 2006, p.181). Tendo em vista essas reflexões, Mallarmé não pretende, pois, escrever *em francês*, mas, segundo Maingueneau (2006, p.181) “na ‘remuneração’ de

um ‘defeito’, de uma falta constitutiva do francês advinda do fato de ser este último, de qualquer maneira, não mais que um idioma entre outros”. Dessa forma, a obra do escritor

pretende se dizer num idioma estranho que não é “nem a língua suprema”, miragem inacessível, nem o francês dos intercâmbios verbais [...]. Isso não impede que os poemas de Mallarmé exerçam um papel privilegiado no *corpus* da literatura “francesa”. Mas ler esses poemas de Mallarmé em sua justa grandeza, à maneira como eles *pretendem* ser lidos, não é reduzi-los à banalidade de um pertencimento à língua francesa, porém manter uma tensão entre “língua suprema” e língua francesa. (MAINGUENEAU, 2006, p.181).

Para se negar que o escritor, por meio de sua obra, escreve em sua língua materna, deve-se se distanciar das representações impostas pela estética romântica, que considera as obras como pertencentes, de forma orgânica, a uma língua. Na verdade, segundo Maingueneau (2006, p. 181), o escritor se reapropria de sua língua materna em função de seu trabalho criador, assim, “o escritor não fabrica *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 texto determinados”. Nesse caso, há usos específicos de uma “língua literária” que competem à literatura e, nesse sentido, não há conflito “entre enunciação literária e submissão a um ritual linguístico preestabelecido, sendo a cisão entre o escritor e ‘sua’ língua de certo modo codificada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

O escritor não enfrenta uma língua específica na sua criação, ao contrário, lida com uma interação de línguas e seus usos; a tal interação Maingueneau se refere como *interlíngua*. Em síntese, a interlíngua diz respeito às

[...] relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. É a partir do jogo dessa heteroglossia profunda, dessa forma de “dialogismo” (Bakhtin), que se pode instituir uma obra. (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

Nesse sentido, de acordo com o estado do campo literário e a posição que ele ocupa, o criador negocia por meio da interlíngua um *código de linguagem* que lhe é próprio. A essa noção associam-se a ideia de “código” como um sistema de regras e signos que permite uma comunicação, e a ideia de “código” como um conjunto de prescrições: “por definição, o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

Vejamos o caso de Céline que, em *Viagem ao fim da noite*, choca o francês “popular” com narração literária, indicando com isso que “só esse código de linguagem é legítimo, só ele é adequado ao mundo caótico que sua narrativa apresenta.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182). Mais uma vez, observamos um código de linguagem instaurado a partir da tensão entre língua suprema e língua materna.

A gestão da interlíngua pode ser idealizada em seu aspecto de *plurilinguismo exterior*, ou seja, na relação das obras com “outras” línguas, ou em seu aspecto de *plurilinguismo interno*, que diz respeito à diversidade de uma mesma língua, como os dialetos, a linguagem específica de determinada área do conhecimento, os registros formal ou coloquial etc. Maingueneau (2006, p. 182) explica ainda que “essa distinção, de resto, tem apenas uma validade limitada, uma vez que, em última análise, são as obras que decidem em que ponto passa a fronteira entre o interior e o exterior de ‘sua’ língua”.

Imergindo na noção de *plurilinguismo exterior*, Maingueneau (2006, p. 182-186) irá citar diversos exemplos de escritores que, com o acesso a várias línguas, as reparte nos termos de uma economia que lhes é própria, como é o caso de Berdichevski (1865-1921), que escreve em hebraico pela influência da língua do pai, em iídiche, a língua da mãe, e em alemão, língua que ele mantém em seu diário íntimo. O escritor judeu Elias Canetti, criado na Bulgária, em uma família falante de espanhol, e emigrante na Inglaterra, Áustria e Suíça, optou por escrever a sua obra em alemão. Segundo o autor, alguns escritores

podem até escrever numa língua que não a materna. Samuel Beckett, irlandês, escreveu em inglês e francês. Mediante a manutenção desse bilinguismo literário, ele assinala um distanciamento ascético com relação à “sua” língua, correlato de um afastamento geográfico: ele viveu na França. Apesar disso, nada há do *pathos* de exilado, pois o autor também escreve em sua língua materna. Sua enunciação mantém-se, assim, entre duas línguas solitárias, apartada de qualquer lugar original. Desse modo, dá acesso ao inominável da linguagem, recusando a plenitude imaginária dessa ou daquela língua específica. (MAINGUENEAU, 2006, p. 183).

Ademais, uma obra pode fazer conviver fragmentos de várias línguas, como é o caso de *As flores do mal*, que possui um poema em latim, rompendo a homogeneidade do livro. Ou como em *A caixa de Pandora*, uma obra dramática predominantemente escrita em alemão, mas que promove diálogos em francês. Igualmente, *A montanha mágica*, apesar de ter sido escrita por Thomas Mann em alemão, possui rupturas de conversas em francês, que na obra é apresentado como a língua de Eros numa noite de carnaval.

Conforme já mencionado, no caso do *plurilinguismo interior*, o escritor defronta com uma pluriglossia presente em uma mesma língua. Buscando demonstrar esse enfrentamento de diversidades com o qual lida o escritor, Maingueneau (2006, p. 186) afirma que a obra de Rebelais é um ótimo exemplo, visto que nela são colocados em cena diversos embates dos falares de uma única língua: o “estudante de Limousin” de *Pantagruel* dialoga num híbrido francês e latim, “língua” tida como característica do meio estudantil parisiense, mas logo volta a falar o dialeto do Limousin quando *Pantagruel* o ameaça. Outro exemplo está presente na obra “carnavalesca” *Viagem ao fim da noite*, que mescla o registro julgado mais elevado, o literário, com o tido por mais baixo, o popular urbano.

O autor cita ainda o caso dos romances “camponeses” de Jean Giono: *Colina*, *Restolho* e *Alguém de Baumugnes*, em que a enunciação é predominantemente perpassada por uma oralidade camponesa por meio da qual se julga recuperar a ligação com uma natureza perdida. Nesse caso, não se pode falar em regionalismo, pois, conforme Maingueneau (2006, p.187),

ao fazer aflorar outro falar, essa escritura entra num sutil debate com as formas escritas da narração literária tradicional para produzir um efeito de ruralidade. O ritmo lento, sereno, do trabalho que recomeça é tomado pelo mesmo *ethos* que a enunciação, a qual, em contato com o labor da terra, pretende renovar a narração literária. Essa exploração do falar rural está fundada na condição marginal do camponês da montanha, personagem potencialmente paratópica que oferece um ponto de identificação ao escritor que se posiciona contra os ambientes literários parisienses.

Maingueneau confronta esse código de linguagem caracterizado pela ruralidade com os usos de gírias, essencialmente urbanas, que, segundo o autor, o linguista Halliday chama de “antilíngua”. Tais usos permitem que um grupo indique seu conflito com a sociedade oficial, como os bandidos, os escroques ou sua marginalidade, no caso de soldados, e os estudantes. Podemos dizer que os códigos de linguagem tomados nas obras dos escritores não são a linguagem de nenhuma comunidade socialmente testada:

Prática de solidariedade baseada ao mesmo tempo no prazer do jogo verbal e na vontade de segredo, a antilíngua negocia com a língua recorrendo em particular a deformações lexicais. Por sua condição paratópica, os escritores mantêm uma relação com a língua em certos aspectos comparável a esses usos. [...] O código de linguagem de uma obra não é a antilíngua de uma comunidade futura, os leitores, convidados a compartilhar seu universo [...]. (MAINGUENEAU, 2006, p. 188-189).

O autor pondera também que mesmo quando a obra parece usar uma língua considerada “comum”, existe um embate com a alteridade da linguagem, que se vincula a um determinado posicionamento no campo literário. Nesse sentido, não podemos pensar que a literatura tenha alguma relação natural com o uso linguístico, ou seja, não podemos ter a ilusão de que haja escritores que, ao utilizarem “a língua comum”, possam ser considerados neutros. Maingueneau (2006, p. 188) cita o exemplo dos escritores clássicos, que parecem escrever “o” francês comum da elite culta, mas “inscrevem-se na realidade num código particular, aquele em que, sob a égide da mundanidade e do centralismo monárquico, se associam desde o século XVII a clareza e a elegância”.

Ainda analisando a língua empregada pelos escritores clássicos, Maingueneau (2006, p.189) diz que “esse código é portador de uma dinâmica e de valores historicamente situáveis, estando associado à promoção da Razão, que se apresentaria idealmente numa língua francesa de alteridade” em relação a regionalismos, arcaísmos, termos vulgares etc.

Longe de ser neutro, o embate criativo do escritor com a interlíngua pode operar-se sem diferença aparente, como se a obra, em sua própria enunciação, se sobressaísse à própria língua que apresenta. Para exemplificar esse caso, o autor apresenta o poeta judeu Paul Celan, que se exprime em alemão mesmo após o Holocausto, isto é, apresenta sua obra na língua de seus perseguidores, fazendo com que a obra, em sua enunciação, se destaque à língua.

No entanto, o código de linguagem de uma obra não é produzido apenas em decorrência de uma relação com língua ou usos da língua. Ele também pode ser atravessado por um corpo a corpo com o que Maingueneau (2006, p. 191) chama de *perilínguas*, “no limite inferior da língua natural (*infralíngua*) ou em seu limite superior (*superalíngua*)”. Ainda sobre as *perilínguas*, o autor complementa afirmando que “o escritor não pode fixar-se nem em um nem no outro, mas pode deixar entrever sua indizível presença, nutrir seu texto com o fascínio delas”. Em síntese, o autor concebe as funções das *perilínguas* da seguinte forma:

A *infralíngua* está voltada para uma origem que seria uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção: era inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender. Do lado oposto, a *supralíngua* acena com a perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento. Um e outra, por caminhos opostos, sonham com um sentido que seria imediato, que se daria sem qualquer reserva. Deve-se, contudo, evitar reificar a *infralíngua* e a *supralíngua*, que são funções. Não se pode excluir que nessa ou naquela obra essas duas funções sejam cumpridas pela mesma entidade, que a língua do corpo seja igualmente a dos anjos. (MAINGUENEAU, 2006, p.191).

É necessário destacar ainda a relação entre a interlíngua e o intertexto, já que entre eles há em ação uma continuidade natural. Segundo Maingueneau (2006, p.194), o que ocorre é um tipo de “atração” que liga o código de linguagem de um escritor à utopia de outra língua ou de outro uso da língua “na medida em que estes já tenham sido investidos pela literatura”. É uma ligação de uma natureza que não a exercida pela *infralíngua* ou pela *supralíngua*.

Para entender essa relação, podemos citar o caso de Ronsard, ou dos escritores da Pléiade, que,

ao elaborar um francês literário helenizado, entendiam que com isso beneficiavam suas obras do prestígio do pertencimento ao *corpus* antigo. No final do século XIX, os poetas franceses da “escola romana” – fazia escrever não “em francês”, mas no código de linguagem de um francês que sofre a atração do *corpus* greco-latino. Esse já era o caso dos poetas parnasianos, que recorriam intensamente aos latinismos e aos helenismos lexicais, sintáticos e retóricos, inseridos numa forma métrica impecavelmente clássica. Essa duplicidade está inscrita por exemplo no próprio nome da revista guia desse movimento: “O Parnasso/contemporâneo”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 194).

Já em outro contexto, como apresenta Maingueneau (2006, p. 194), os poetas japoneses do período Edo escreviam poemas em ideogramas “chineses” “que liam... em japonês, mas que um chinês poderia ler em seu idioma”. Os letrados aprendiam a literatura chinesa clássica e não faziam uso da língua falada. Dentro desse contexto, o chinês clássico não era tomado como língua estrangeira, mas aprendido por imersão na leitura dos clássicos, que eram memorizados e tornavam-se, a partir de suas frases, modelos de composição.

Em síntese, o que Maingueneau leva em conta ao tratar deste tópico é que o escritor, numa relação singular com a interlíngua, legitima o posicionamento de sua própria obra. Nesse sentido, o criador não se vale meramente de uma língua, mas realiza a interação da obra com possíveis “línguas” para instituir-se em um posicionamento.

Essa temática do posicionamento na interlíngua, em se tratando do discurso literário, é abordada também, por Maingueneau, relacionada aos embreantes paratópicos, uma vez que a paratopia, tomada como condição e produto do processo criador, implica necessariamente a consideração dos elementos constitutivos da enunciação que ancoram o texto às suas condições de enunciação. Dentre esses elementos, Maingueneau considera, além do posicionamento na interlíngua, a cenografia e o *ethos* discursivos, conceitos que serão apresentados no capítulo a seguir.

4 A CENA DE ENUNCIÇÃO E A NOÇÃO *ETHOS*

4.1 A cena de enunciação

A cena de enunciação de determinado texto, em um discurso que pretende ser constituinte, legitima de uma maneira performativa o direito à fala que ele pretende receber de alguma fonte legitimadora (a Musa, a Razão, Deus...). Assim, conforme Maingueneau (2006, p. 70),

existe uma circularidade constitutiva entre a representação que o dispositivo enunciativo deixa perceber de sua própria instauração e a validação retrospectiva que ele realiza de suas modalidades sociais de existência: um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra. Esse processo especular entre discurso e instituição incide em particular sobre três dimensões.

São elas: i) o investimento de uma *cenografia*; ii) o investimento de um *código de linguagem*; e iii) o investimento de um *ethos*. A primeira faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação. A segunda permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta. E, por fim, a última dá ao discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente validado.

Tendo em vista essas considerações e aprofundando a noção de embreagem paratópica, conceito chave de nossa dissertação, trataremos neste capítulo, de forma mais densa, da mesma maneira como investimos na apresentação das noções de código de linguagem e posicionamento na interlíngua no capítulo anterior, a respeito da cenografia (nível da cena de enunciação) e sobre o *ethos*, noções valiosas ao nosso trabalho.

Antes, porém, de apresentar tais noções, é necessário fazer um preâmbulo sobre os conceitos de “situação de enunciação” e “situação de comunicação”, sob o ponto de vista das teorias de enunciação, da semântica e das teorias do discurso.

Tem um lugar privilegiado nas teorias da enunciação linguística a reflexividade da atividade discursiva, mais especificamente, as coordenadas implicadas em um ato de enunciação, que podem ser pessoais, espaciais e temporais e que se relacionam com a ideia de dêitico (elemento que tem por objetivo localizar o fato no tempo e espaço, como os pronomes: hoje, lá, cá etc.). Já na semântica, por influência das correntes da pragmática, é acentuado o papel do contexto no processo interpretativo, isto é, o aspecto estreitamente contextual do sentido. Já nas teorias sobre discurso, especialmente na análise do discurso e na análise da conversação, é dada uma cuidadosa atenção aos gêneros de discurso e às instituições de fala por meio das quais ocorre a articulação entre os textos e as situações nas quais eles são produzidos. Conforme Maingueneau (2006, p. 249):

As três perspectivas – a da teoria da enunciação, a da semântica e a das disciplinas do discurso – exercem uma constante influência mútua, sendo por isso compreensível que noções como “situação de enunciação”, “situação de comunicação” e “contexto” tendam a confundir umas com as outras de modo na maioria das vezes incontrolado.

Nesse sentido, cabe dizer que a noção de “situação de enunciação” se reveste de uma equivocidade. Maingueneau (2006, p.250) ainda afirma que

na teoria linguística de Antoine Culioli, que a conceituou nos anos 1960, na sequência de Émile Benveniste, a situação de enunciação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema no qual se definem as três posições fundamentais do *enunciador*, do *co-enunciador* 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. Ele permite ainda distinguir entre dois planos da enunciação: de um lado, os enunciados “embreados”, ligados à situação de enunciação (o “discurso” de Benveniste) e, do outro, os enunciados “não embreados” (a “história” de Benveniste, porém estendido em seguida a enunciados não narrativos).

A obra literária, da mesma forma que todo enunciado, implica uma situação de enunciação. Mas qual seria a situação de enunciação de uma obra? Dizer apenas quais são as circunstâncias de sua produção e sua situação de comunicação (dizer em que período, lugar e por quem a obra foi escrita) é uma resposta insuficiente. Na verdade, segundo Maingueneau (2006, p. 250), é produtivo apreender as obras como dispositivos de comunicação, e não em

sua gênese: “pode-se então ser tentado a reduzir a situação de enunciação à data e ao lugar de publicação. Isso, no entanto, não nos faz avançar nem um pouco, pois continuamos no exterior do ato de comunicação literário”.

Na realidade, ao considerar como ponto de partida a *situação de comunicação*, toma-se o processo de comunicação, em certo sentido, “do exterior”, sob um ponto de vista sociológico. Contrapondo-se a essa perspectiva, quando se fala de *cena de enunciação*, “considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola” (MAINGUENEAU, 2006, p.250).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 250), se todo texto é “o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”, a obra literária não pode ser considerada como um compilado de uma visão de mundo particular do indivíduo que a escreve. Diferentemente, o autor de uma obra é uma subjetividade sócio-histórica (ainda que não se reduza a ser um posicionamento), que se inscreve e se movimenta no interior de um campo discursivo, não sendo possível dissociar sua enunciação de uma vinculação às condições institucionais. Dessa perspectiva, a forma pela qual a obra institui determinada situação de enunciação implica a reivindicação para si daquela mesma enunciação e não de outra, que passa a ser uma instância legitimadora da própria obra.

Em todo texto é possível identificar três níveis da cena de enunciação, são elas: a cena englobante, que diz respeito ao tipo de discurso (científico, jurídico, literário, publicitário, político, religioso etc.); a cena genérica, que se refere ao gênero de discurso (panfleto, proferimento político, tese etc.); e a cenografia, que é a cena com a qual o interlocutor lida diretamente, sendo construída no/pelo texto. Essas cenas interagem entre si, afetando umas às outras, uma vez que funcionam em níveis complementares, regulando, assim, a discursividade.

A *cena englobante*, como mencionado acima, pode ser identificada com o tipo de discurso que é proferido, sendo primordial ao analista considerá-la para estabelecer a título de que o co-enunciador é interpelado. Por exemplo, em uma cena englobante em que o discurso é do tipo publicitário, o co-enunciador pode ser interpelado como um “consumidor”. Conforme Maingueneau (2006, p. 251): “uma enunciação política, por exemplo, implica um “cidadão” dirigindo-se a “cidadãos”, caracterização sem dúvida incompleta, mas que nada tem de intemporal, pois é ela que define o estatuto dos parceiros num certo espaço pragmático”. Deve-se ressaltar ainda que esse estatuto dos interlocutores não é dado a priori, já que esse estatuto decorre da inscrição de cada enunciação em determinado campo discursivo e, assim,

essa enunciação é submetida às condições de funcionamento desse campo, respeitando a forma como ele opera em determinados momentos históricos. Em relação especificamente ao discurso literário, todo enunciado dessa natureza está vinculado a uma cena englobante literária, o que permite, particularmente, que seu autor use um pseudônimo, que o conteúdo a ser apresentado seja fictício etc. Por exemplo, “as críticas à monarquia enunciadas nas *Fábulas* não gerou perseguições a seu autor porque esse gênero de texto era recebido numa cena englobante que não a dos libelos de oponentes políticos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251).

A *cena genérica*, por sua vez, é definida pelos gêneros de discurso. Podemos dizer que uma obra é enunciada por meio de um gênero de discurso que possibilita que se antecipem certas expectativas e não outras, tanto por parte do leitor quanto por parte do autor em relação a essas expectativas. Em outras palavras, cada gênero de discurso define seus próprios papéis. No caso de um panfleto de campanha eleitoral, por exemplo, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”. Nesse sentido, a cena genérica estabelece um *contrato* com o tipo de discurso relativo à *cena englobante*, e a existência desse *contrato* legitima determinadas práticas discursivas. Maingueneau esclarece que esse processo de legitimação da enunciação pode ser formulado nos seguintes termos: quem são os participantes, os interlocutores, qual o lugar e qual o momento necessários para realizar determinado gênero? Quais são os circuitos pelos quais passam as condições de seu movimento? Que conjunto de regras e quais regularidades presidem seu consumo?

Levando-se em conta essas questões da legitimação das práticas discursivas, não podemos pensar de maneira independente em uma *cena englobante* e em uma *cena genérica*. A relação entre essas duas cenas é de constitutividade e complementariedade, de modo que ambas as cenas, conjuntamente, definem o que o autor chama de *quadro cênico*, o espaço estável, do tipo e do gênero do discurso, no qual, o enunciado adquire sentido.

Ao contrário desses dois níveis da cena de enunciação, a *cenografia* não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso, mas instituída no/pelo próprio texto, e é ela que o interlocutor, enredado em uma determinada enunciação, lida diretamente. A cenografia legitima e é legitimada pelo discurso, isto é, o discurso institui uma cenografia em seu início para legitimá-lo em seu ato enunciativo, mas, ao mesmo tempo, é durante a enunciação que o discurso legitima a cenografia instituída por meio de sua própria enunciação. A cenografia confunde-se com a obra que sustenta, e a obra, por sua vez, também sustenta a cenografia.

Contudo, isso não é suficiente para tornar a cenografia um suporte para a obra; ela é, antes, um *dispositivo* capaz de articular a obra, considerada um objeto autônomo, e as

condições que propiciaram seu surgimento. A respeito desse dispositivo, constituído por elementos da *dêixis* discursiva, Maingueneau (1997, p. 41) esclarece que essa noção, a partir de coordenadas espaço-temporais implicadas na cena de enunciação, consiste em um primeiro acesso à cenografia; ela implica uma figura de enunciador e co-enunciador, uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) a partir das quais o discurso pretende emergir. Se existe *dêixis* discursiva é porque a formação discursiva não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura história e de um espaço evidentemente determináveis do exterior, mas a partir da cena que sua enunciação produz. Conforme Maingueneau (2006, p. 252):

Em todos os casos, a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia”. O leitor se vê assim apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação. É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.

Esclarecendo essa noção a partir de um exemplo, Maingueneau (1997, p.41) apresenta o caso do discurso escolar da III República na França. Trata-se de um universo em que o mesmo termo designa as três coordenadas constitutivas da *dêixis*:

“a República” é, a um só tempo, o locutor discursivo (é ela que se dirige às crianças), a topografia (a República delimita o território da pátria) e a cronografia (a República é a última fase da história da França, de onde este discurso é enunciado). Apenas o destinatário, o aluno, parece escapar deste termo; mas é unicamente o afastamento que faz com que tudo funcione: o discurso escolar tem exatamente por função integrar estes alunos à República, sob a forma do “cidadão”.

Considerando-se que uma formação discursiva se legitima ao mesmo tempo em que produz a sua enunciação, é desta forma que o discurso da Frente Nacional na França, conforme Maingueneau (1997, p. 42) se atribui como locutor e destinatário “as forças sadias da nação”, “a direita nacional”, etc.; como topografia estabelece “a França”, “o Ocidente”, a “Europa Cristã”, etc.; e como cronografia institui “o processo de decadência intelectual, moral e física” em que a Frente Nacional está engajada. Conforme é possível observar, “há um deslizamento constante de uma instância para outra, quando são abordadas designações muito gerais: “o Ocidente”, por exemplo, da mesma forma que “a República” no discurso precedente, pode ocupar as três posições”.

A fim de demonstrar com maior profundidade o imbricamento e funcionamento das noções que dizem respeito à cenografia, apresentamos um fragmento, recortado por Maingueneau (1997, p. 43-44), de um proferimento político de Saint-Just diante da Convenção da Revolução Francesa:

“Cidadãos representantes do povo francês,
(...) Venho lhes dizer, sem nenhuma delicadeza, verdades ásperas, veladas até hoje. A voz de um camponês do Danúbio não foi de nenhum modo desprezada em um Senado corrompido: pode-se, pois, ousar dizer-lhes tudo, a vós, os amigos do povo e os inimigos da tirania. Onde estaríamos nós, cidadãos, se coubesse à verdade o dever de se calar e de se esconder e se ao vício fosse dado o direito de tudo ousar com impunidade? Que a audácia dos inimigos da liberdade seja permitida a seus defensores! Quando um governo livre é estabelecido, ele deve conservar-se por todos os meios equitativos; ele pode empregar com legitimidade muita energia; deve quebrar tudo o que se opõe à prosperidade pública; deve desvelar as conspirações com todo o vigor. Temos a coragem de vos anunciar e de anunciar ao povo que é chegada a hora para que todo o mundo retorne à moral, e a aristocracia ao terror.

Maingueneau (1997, p. 44) observa, a partir do fragmento citado, de que forma o sujeito constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa. Tal sujeito determina para si e para os seus destinatários os lugares que este tipo de enunciação reivindica para se legitimar:

o público é interpelado como “cidadãos representantes do povo francês”, como “amigos do povo” e “inimigos da tirania”; constantemente remetido para o segundo, o *povo*: “cidadãos representantes do povo francês”, “amigos do povo”, “anunciar-lhes e anunciar ao povo”,... De tal forma que a legitimidade deste lugar de destinatário se funda, por sua vez, em um outro lugar, designado pelo texto. O vocativo *cidadãos* se refere simultaneamente a estes dois conjuntos, ambiguidade esta que está ligada à própria organização da cena: a sala contém dois públicos (os deputados e os parisienses), e o discurso joga com esta dualidade. [...] Quanto ao *eu* do enunciador, sua função é definir substitutos (*a verdade, um governo livre, nós*), cujo paradigma contribui para delimitar a instância do “locutor discursivo”, os quais constituem outros tantos apagamentos do indivíduo por trás do estatuto de porta-voz; não falta nem mesmo o referente de toda asserção legítima: *a verdade*.

Debruçando-se sobre a *dêixis fundadora* que o texto constrói, o autor assinala que, quando

Saint-Just lembra “a voz de um camponês do Danúbio [que] não foi desprezada em um Senado corrompido”, faz mais que remeter a um chavão da retórica. Além da cena do discurso de 23 ventôse ano II, desenha-se a cena do camponês frente ao Senado romano: de certa forma, Saint-Just é, a

partir de então, este camponês, a Convenção é o Senado. A enunciação se duplica desta forma em uma outra, retirada da República romana, repertório supremo das cenas fundadoras dos discursos da Revolução. Longe de ser puro aparato retórico, estes processos de identificação desempenham um papel crucial no exercício da discursividade. (MAINGUENEAU, 1997, p. 44-45).

Ampliando a noção, considera-se que a cenografia de uma obra se mostra a partir de índices diversos localizáveis no texto ou no paratexto, estando, entretanto, para além de qualquer cena de fala que seja dita no texto, justamente por não designar-se a si mesma, mas cooptar o leitor ao se mostrar em cada enunciação. A cenografia é, pois, definida como um processo fundador, a inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação, que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo,

é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada (...) deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A obra se legitima criando uma situação que prende o leitor, ao mostrar um mundo que reivindica por aquela cenografia instituída no/pelo próprio texto e mais nenhuma outra. A obra tomada no interior de um quadro cênico constrói uma cenografia dentre outras possibilidades múltiplas, instituindo progressivamente um mecanismo duplamente reflexivo, no qual o discurso, conforme Maingueneau (2006, p.253), “por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente”.

O autor apresenta ainda a noção de *cenas validadas*. Essas cenas podem ser descritas como marcas e/ou indícios textuais presentes no texto, como menções paratextuais (menção de um gênero, um título, um prefácio do autor etc.) ou, ainda, como indicações explícitas no próprio texto que reivindicam o aval de cenas enunciativas preexistentes. Segundo Maingueneau, as obras podem ter suas cenografias baseadas em cenas de enunciação já validadas, que podem ser outras obras literárias, outros gêneros, literários ou não, e até mesmo eventos de fatos isolados. Contudo, o que se diz *validado* não significa *valorizado*, mas já instalado no universo de saber e de valores do público. Nesse sentido, mobilizar uma cena validada em favor de uma cenografia torna essa mesma cena produto desta mesma obra que pretende, a partir dela, enunciar. Como uma cenografia é altamente histórica, é fatal harmonizá-la com sua própria enunciação. Conforme Maingueneau, (2006, p.257):

Não é preciso que a situação de enunciação *mostrada* pela obra esteja em perfeita consonância com as cenas validadas que ela reivindica em seu texto, nem que estas últimas formem um conjunto homogêneo. A cenografia global da obra resulta, na verdade, da relação entre todos esses elementos, indicações textuais explícitas, que de certo modo tomam corpo através da própria enunciação que as sustenta.

A obra pode ainda legitimar sua cenografia por meio de cenas que lhe servem de contraste, o que Maingueneau (2006, p. 257) chama de *antiespelhos*. Essa “tática” pode ser entendida, de acordo com o autor, como uma estratégia de subversão, “uma paródia em sentido amplo: a cena subvertida é desqualificada através de sua própria enunciação”. Para esclarecer melhor essa noção, recorreremos ao exemplo dado pelo autor:

Quando, em seus *152 provérbios transpostos para o gosto atual*, escrevem “Um prego afugenta Hércules” ou “Quem semeia unhas colhe uma tocha”, os poetas Péret e Éluard legitimam indiretamente sua própria cenografia de escritores surrealistas. Não dizem diretamente quem fala, a quem, onde e quando, mas a subversão de provérbios permite indica-lo: o enunciador não é a sabedoria das nações, mas um poeta singular; a cronografia não é a intemporalidade proverbial do “nada de novo sob o sol”, mas o encontro de palavras, o achado improvável e criador; o destinatário não é o homem de todas as épocas e de todos os países submetido à ordem invariante das coisas, mas um sujeito que, através da própria leitura, deve se libertar de toda esclerose.

Independentemente do caso, a obra sempre buscará sua legitimação em um lugar de enunciação privilegiado, seja pela identificação com uma cena fundadora, seja pela via oposta, na atribuição de um *enunciador ilegítimo*, ou por meio da construção de cenas *antiespelhos*. É importante esclarecer que isso não significa que as cenografias das obras encerram-se em uma reprodução das cenas validadas; ao contrário, elas as excedem, as reelaboram, as ultrapassam, já no próprio momento em que são instituídas.

Por se tratar de um conceito chave ao nosso trabalho, reproduziremos neste ponto da dissertação, de forma breve, um recorte de análise apresentada por Maingueneau (2006, p.258-260), a fim de possibilitar uma maior densidade ao entendimento de *cenografia*. Primeiramente, o autor desenvolve uma análise em que a obra em questão, a saber, *Tragiques* [Os trágicos] de Agrippa d’Aubigné, evoca uma *topografia do deserto*. Em linhas gerais, o “mundo” construído na/pela obra reivindica a própria cenografia que ela propõe e não outra. Isto quer dizer que a topografia implicada na cenografia imposta pela obra busca validar a progressiva revelação da escandalosa perseguição de que são vítimas os protestantes. Segundo Maingueneau (2012, p. 258),

o escândalo alcança tal grau que exige justamente que se vá para a solidão do deserto e se dê livre curso a um santo furor... A obra cria, desse modo, enlaçamentos que mostram ao leitor um mundo de tal caráter que requer a própria cenografia que propõe, e nenhuma outra. Enquanto um Montaigne coloca seus ditos na própria boca da musa antiga e dos deuses, d'Aubigné, impondo uma cenografia bíblica, coloca-se na posição do profeta, daquele “que fala no lugar de um outro”, no caso, de Deus. O profeta bíblico encontra na topografia do deserto um lugar de enunciação privilegiado: lugar apartado da sociedade é também o espaço da purificação

De acordo com Maingueneau (2006, p.260), assim como a cenografia da qual é uma faceta, a topografia de *Os trágicos* percorre uma rede de cenas altamente validadas, “cenas exemplares”. A reivindicação de cenas baseadas na Antiguidade greco-romana, na Bíblia e na história do século XVI, evoca a presença de um cosmos barroco, “em que a diversidade das épocas e dos espaços se oferece ao olhar do leitor na simultaneidade de um painel”.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a legitimação de uma cenografia é a constatação da autoridade enunciativa do autor, que designou os lugares eficientemente em sua obra, tanto para si quanto para seu leitor, e sua enunciação foi adequada dadas condições do campo, o que enfatiza, mais uma vez, a faceta histórica da cenografia. Dessa forma, pode-se afirmar que no discurso *dizer e mostrar seu direito de dizer* são duas faces indissociáveis. Assim sendo, a cenografia “não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p.264). Mais especificamente, a cenografia constrói-se e é legitimada na própria cena de enunciação.

Apresentaremos, no tópico a seguir, outro componente construído na enunciação, o *ethos*, que, como já mencionamos, funciona também como uma embreagem. Localizaremos o conceito de *ethos* desde o seu surgimento na Retórica aristotélica até o deslocamento que Maingueneau fez da noção para o quadro teórico da AD, incluindo sua formulação no *Discurso Literário*.

4.2 A noção de *ethos* discursivo

Como mencionamos anteriormente, o *ethos* é outra noção crucial para o nosso trabalho. Tal conceito, formulado inicialmente pela Retórica aristotélica, é apresentado originalmente como uma imagem positiva que o orador expõe de si na tentativa de persuadir o seu ouvinte. Na concepção inicial da Retórica, o *ethos* remetia à construção do orador de uma

imagem de si, que visava assegurar a positividade de sua oratória, isto é, construir a imagem positiva que o orador projetava de si para conquistar a confiança e aprovação de seus ouvintes. Segundo Maingueneau, o *ethos* retórico está ligado à própria enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor:

Persuade-se pelo caráter [= *ethos*] quando o discurso tem uma natureza que confere ao orador a condição de digno de fé; pois as pessoas honestas nos inspiram uma grande e pronta confiança sobre as questões em geral, e inteira confiança sobre as que não comportam de nenhum modo certeza, deixando lugar à dúvida. Mas é preciso que essa confiança seja efeito do discurso, não uma previsão sobre o caráter do orador. (DUFOUR *apud* MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Para ganhar credibilidade dos ouvintes, o orador se valia de três qualidades, a saber: a *phronesis* (prudência), a *aretè* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). Para a Retórica, o *ethos* está ligado ao locutor e às suas virtudes no momento da enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre si.

Conforme Maingueneau (2008, p. 11), o reaparecimento do conceito de *ethos* na década de 1980 não se deu dentro do quadro da Retórica, mas a partir das problemáticas referentes aos discursos. Em 1984, por exemplo, em sua teoria polifônica da enunciação, a chamada pragmática semântica, Oswald Ducrot associou o termo *ethos* aos estudos da linguagem, integrando-o a uma conceituação enunciativa. Nessa teoria, o sujeito falante real é deixado de lado, pois o interesse está em estudar a instância enunciativa do locutor.

Essas reflexões serão encontradas nos estudos que Dominique Maingueneau apresenta para a Análise do Discurso. O analista retoma a noção de Aristóteles, mas desloca o conceito para o interior das reflexões teóricas da Análise do Discurso de linha francesa, passando a considerar que todo discurso é indissociável de uma voz. Amossy (2005, p. 9), em sua obra *Imagens de si no discurso*, afirma que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Tal imagem vem à tona por meio do estilo do locutor, de suas competências linguísticas, enciclopédicas e de suas crenças, que, independentemente de intenção, fazem com que o locutor realize uma apresentação de si em seu discurso.

Maingueneau propõe uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo. O primeiro refere-se a um fenômeno enunciativo do qual não se podem separar as imagens discursivas criadas pelos modos de dizer que, por sua vez, remetem a um modo de ser. Em relação ao segundo, o autor assinala que o co-enunciador, antes mesmo de ter acesso à enunciação propriamente dita, e lidando com informações prévias sobre o caráter do

enunciador, é induzido a expectativas quanto a seu *ethos*, tendo como base, inclusive, o gênero de discurso a partir do qual se sabe que se dará a enunciação.

Reformulando o conceito de *ethos* no quadro da AD, o autor postula que qualquer discurso escrito possui uma vocalidade específica, que pode se manifestar por meio de algum tom. Esse tom implica uma determinação do corpo do enunciador. Desse modo, a leitura faz emergir uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador.

O “fiador”, que é construído pelo destinatário a partir de índices variados da enunciação, é investido de um caráter e de uma corporalidade. O caráter corresponde ao conjunto de traços psicológicos que o destinatário confere ao enunciador, enquanto que a corporalidade remete a uma representação do corpo do enunciador que diz respeito, para além de uma aparência física, a uma maneira de se vestir e de se mover no espaço social. O caráter e a corporalidade do fiador apoiam-se em representações sociais estereotípicas, que o destinatário avalia positiva ou negativamente.

Ligada à noção de tom, a incorporação é designada por Maingueneau, como a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso. A incorporação, segundo o autor, atua em três registros indissociáveis:

- A enunciação do texto confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá um corpo.
- O co-enunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo.
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2005, p. 73)

Nesse sentido, o discurso é sempre voltado para algum co-enunciador; na enunciação é necessário mobilizá-lo para que ele esteja em contato com um certo universo de sentido.

A qualidade do *ethos* remete à figura do “fiador” que, com a sua fala, constrói uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz emergir em seu enunciado, esquema que Maingueneau chama de paradoxo constitutivo, na medida em que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer pelo seu próprio enunciado.

Na perspectiva da AD, o *ethos* é parte constitutiva da cena de enunciação e, segundo Maingueneau (2005, p. 75) tem “o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência”. Assim, o discurso pressupõe uma cena de enunciação para ser enunciado e, dessa forma, deve validá-la.

Nesse sentido, conforme assinalado por Maingueneau (2005, p.77), a cenografia “legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência...”. Isto é, os conteúdos que são desenvolvidos pelo discurso permitem validar a própria cena e o próprio *ethos*, de onde se originam tais conteúdos. Conforme exemplo apresentado por Maingueneau (2005, p. 78):

Para muitos discursos populistas, por exemplo, a cenografia do homem do povo de fala verdadeira (o que, para Aristóteles, derivaria da Arete) vem legitimar um enunciado que, por sua vez, por seu conteúdo, mostra que só a fala verdadeira do homem vindo do povo pode deter a “decadência”, a “corrupção dos políticos”, “uma tecnocracia distanciada da realidade”. Quando um político de extrema direita mostra por sua enunciação a figura do homem-do-povo-que-diz-a-verdade-nua-e-crua, que denuncia as falas mentirosas dos políticos “podres”, ele define implicitamente o que é discurso político legítimo (uma fala vinda das forças sadias do país etc.) e, correlativamente, aquilo que o discurso político não deve ser a qualquer preço.

Para desenvolver a noção de *ethos*, Maingueneau assinala ainda a existência de diversos fatores que se convergem em uma enunciação (como o *ethos* mostrado e o *ethos* dito). De acordo com Maingueneau (2006, p. 270):

O *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca a própria enunciação (*ethos dito*), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala. (...) O *ethos efetivo*, aquele que é construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso.

A distinção entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado não se efetua claramente, como apresenta o autor, já que torna difícil a percepção de limites claros entre o que é *dito*, *sugerido*, e *mostrado*. Em contrapartida, o processo de reconhecimento do que vem a ser o *ethos* efetivo é mais acessível. Trata-se daquele *ethos* construído pelo destinatário/co-enunciador, como resultado direto da imbricação entre um *ethos* pré-discursivo e um *ethos* discursivo (dito e mostrado), com a associação de *estereótipos* em circulação em determinada cultura e em determinado momento histórico, nos quais se apoia a figura do fiador, que estabelece, através de sua fala, certa identidade que deve estar em concordância com o mundo

(a cena de enunciação) que ele faz emergir em seu discurso e que, por conseguinte, ele necessita validá-lo ao mesmo tempo em que a constrói.

Assim sendo, por meio de sua fala, o locutor ativa no intérprete uma gama de representações desse mesmo locutor que tenta, às vezes, em uma luta sem sucesso, controlar a leitura dos indícios que libera/apresenta. O que essa noção de *ethos* realmente celebra é que essa instância subjetiva que se manifesta no/pelo discurso não é uma eventualidade de um discurso, mas uma instância constitutiva dotada de um “*corpo enunciante*” que é historicamente especificado.

Sintetizando a ideia de *ethos*, podemos dizer que todo texto possui uma vocalidade específica, que se manifesta por meio de um tom. Este tom se remete a uma caracterização do “corpo do enunciador” e a um fiador que atua como “garante” do que é dito. Maingueneau (2006, p. 271-272) esclarece que fez uma opção por uma

concepção primordialmente “encarnada” do *ethos*, que, dessa perspectiva, abrange não apenas a dimensão verbal, mas igualmente o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao “fiador” pelas representações coletivas. Este vê atribuídos a si um *caráter* e uma *corporalidade* cujo grau de precisão varia de acordo com o texto. O “caráter” corresponde a um conjunto de 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 tática do corpo apreendida mediante um comportamento global. O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar.

Maingueneau (2006, p. 272), por meio da noção de *incorporação* já apresentada, designa a maneira como o destinatário “em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*”. Assim, a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona com o *ethos* de um discurso é a maneira pela qual esse co-enunciador incorpora a corporalidade imposta discursivamente, intrinsecamente ligada à sua forma de relacionar-se com o mundo, que culmina em uma aderência ou não, na forma de uma *comunidade imaginária*, ao discurso.

A eficácia discursiva, entretanto, não se liga apenas ao fato de suscitar adesão de um co-enunciador interpelado, mas ao fato de alcançar e atestar o convencimento do que se diz no próprio ato enunciativo. Assim, podemos entender *ethos* como uma figura que confere uma identidade que tem que ser adequada ao discurso que se pretende legitimar, uma vez que tal discurso, por ser um acontecimento decorrente de um posicionamento, de uma inscrição histórico-social, é indissociável de uma validação que o legitima.

Maingueneau (2006, p. 272) assina ainda que,

a “incorporação” do leitor vai além de uma simples identificação com um “fiador”, implicando um *mundo ético* de que esse “fiador” participa e ao qual dá acesso. Esse “mundo ético” ativado através da leitura subsume certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos: a publicidade contemporânea se baseia amplamente nesses estereótipos (o mundo ético do funcionamento dinâmico, dos vaidosos, dos astros de cinema etc.). O homem da lei ou o médico que o espectador de uma comédia do século XVII vê surgirem em cena são personagens que vêm associadas aos lugares, aos modos de dizer e de fazer de seus respectivos mundos éticos: estereótipos que o dramaturgo e o diretor podem confirmar ou contestar (o que é raro numa comédia).

Da mesma forma como ocorre na publicidade contemporânea, na literatura também “trata-se de atestar o que é dito convocando o co-enunciador a se identificar com uma dada enunciação de um corpo em movimento, corpo esse apreendido em seu ambiente social.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 274). É fundamental esclarecer, no entanto, que, sendo o *ethos* apenas uma das dimensões da cenografia, ele está sujeito às suas mesmas coerções.

Destacando o que já foi mencionado no início deste capítulo, reafirmamos a centralidade dos conceitos de cenografia e *ethos* para o nosso trabalho. Essas duas noções, juntamente com as noções de código de linguagem e de posicionamento na interlíngua, apresentadas no capítulo anterior, são de suma importância para o desenvolvimento de nossas análises, que se apoiarão na ideia de embreantes paratópicos.

No capítulo subsequente, exporemos um estudo valioso ao nosso trabalho, feito por Nelson Barros da Costa, intitulado *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro* (2012), cujo objetivo é demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e que, assim, pode ser tratada como tendo um estatuto semelhante ao do discurso literário. É sob essa perspectiva que trataremos o nosso objeto de estudo, considerando-o como um discurso literomusical brasileiro, de natureza constituinte, de modo que seja possível assumir os postulados teóricos de Dominique Maingueneau em *Discurso Literário*, já apresentados nesta dissertação.

5 ESPECIFICIDADES E CONSTITUÊNCIA DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

Considerações iniciais

Apresentaremos neste capítulo da dissertação um trabalho fundamental ao nosso estudo, cujo objeto de análise possui uma natureza muito similar ao da nossa pesquisa e, por isso, parece-nos tão pertinente uma exposição de seus principais resultados, que assumiremos parcialmente no percurso de nossa pesquisa. Referimo-nos aqui ao livro de autoria de Nelson Barros da Costa, *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*, fruto de sua tese de doutorado *A produção do discurso literomusical brasileiro*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 2001, sob a orientação da professora Anna Raquel Machado.

A tese fundamental de Nelson Barros da Costa concentra-se em demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de *discurso constituinte*, conforme conceito postulado por Dominique Maingueneau. A obra produzida a partir da tese de Costa tem prefácio escrito pelo próprio Maingueneau, que endossa a questão defendida pelo autor.

Sobre o trabalho de Costa, Maingueneau (2012 *apud* COSTA, 2012, p. 13) comenta:

Quando, em 1998, eu participei da banca de qualificação de doutorado de Nelson, na PUC/SP e o ouvi pela primeira vez apresentar seu projeto de tese, fiquei surpreso. Eu me questionava se a noção de “discurso constituinte” poderia ser aplicada à MPB. Mas, depois que vi o trabalho pronto, me convenci que ele tinha razão. Sua tese de doutorado, “A produção do discurso literomusical brasileiro”, me deixou impressionado e mesmo um pouco comovido: os conceitos podem viajar sem se deformar e abordar

territórios desconhecidos. Foi muito encorajador ver que minha abordagem de análise do discurso dava resultados tão interessantes sobre um tipo de objeto para o qual não tinha sido prevista. Diferentemente de outras aplicações da análise do discurso, a de Nelson Barros da Costa leva a sério a canção brasileira. Longe de vê-la como um fenômeno de subcultura, ele mostra que ela funciona sob os mesmos princípios invariantes que regem os discursos chamados mais “nobres”, como o discurso religioso ou o discurso filosófico; o que não significa evidentemente que a canção seja filosofia ou religião. Para dizer a verdade, considerando as coisas hoje à luz da experiência que eu acumulei, é minha surpresa de 1998 que me parece surpreendente. A canção participa de fato plenamente do universo da criação estética, e nada justifica que o que é válido para a literatura ou para a pintura não seja válido para esse tipo de discurso. O que ocorre é que a cultura brasileira confere mais prestígio à canção do que a cultura francesa, e isso falseou meu julgamento.

Dentre os quatro capítulos presentes na obra de Nelson Barros da Costa, iremos nos ateremos em apresentar com maior profundidade o capítulo IV, *As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro*, em que se concentra a tese central do autor sobre a constituição do discurso da MPB, bem como uma análise mais detalhada do *corpus* da pesquisa.

No capítulo I de sua obra, *A Análise do Discurso*, o autor busca apresentar, minuciosamente, dentre várias noções pertinentes ao seu trabalho, o conceito de discurso constituinte: o processo de instituição desse discurso e variadas condições enunciativas de alguns desses discursos constituintes.

Já no capítulo II, *Pesquisar sobre Música Popular Brasileira*, Costa elucida sobre a MPB, buscando conceituá-la; nele, apresenta a constituição do *corpus* de sua pesquisa; e faz algumas reflexões acerca da comunidade discursiva da Música Popular Brasileira.

No capítulo III, *Pluralidade na diversidade: a heterogeneidade no discurso literomusical brasileiro*, o autor busca demonstrar que o discurso literomusical brasileiro se constrói a partir de uma interação complexa de múltiplos posicionamentos dentro do campo da MPB. Para desaguar nessa conclusão, Costa faz uma descrição de alguns posicionamentos que constituem o discurso literomusical brasileiro, apoiando-se em autores e canções que, segundo ele, são considerados representativos da MPB.

Segundo Costa (2012, p. 136), diferentemente de outros campos discursivos, como o da ciência e o da religião, em que as correntes se organizam e se estabilizam a partir de estatutos e ideologias bem definidos, o discurso literomusical brasileiro se constitui de forma heterogênea, complexa e inconsistente. Para definir as diferentes identidades presentes no interior desse campo, marcado por uma forte heterogeneidade, o autor, a partir do discurso de

comentaristas da MPB e dos próprios compositores das canções, identifica cinco marcações identitárias no discurso literomusical brasileiro. São elas: i) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo etc.); ii) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.); iii) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, etc.); iv) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.); v) agrupamento em torno de valores relativos à tradição (*pop*, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Em função dos objetivos dessa dissertação, vale um destaque para as considerações que o autor faz em relação à canção *pop*, já que ele considera o compositor e cantor Raul Seixas como pertencente a essa identidade. Para caracterizar o posicionamento *pop*, Costa (2012, p. 227) aponta algumas de suas qualificações, tais como: simplicidade de batida e de harmonia, o forte apelo comercial, a jovialidade do *ethos* etc. Conforme o autor, pode-se dizer que se dedicam unicamente a fazer música *pop* os seguintes cantores, compositores e bandas:

Raul Seixas; Rita Lee; Mutantes; Erasmo Carlos; Marina Lima; Zélia Duncan; Paulinho Moska; Marisa Monte; Cazuza; Renato Russo; Barão Vermelho; Legião Urbana; Adriana Calcanhoto; Tim Maia; Jorge Benjor; Cássia Eller; Gabriel O Pensador; Arnaldo Antunes; Arnaldo Dias Baptista; Roberto de Carvalho; Ed Mota; Luiz Melodia; Guilherme Arantes; Lulu Santos; Roupas Nova; Skank; Lobão; Leoni; Vinícius Cantuária; Kid Abelha; Titãs; Nando Reis etc. Como simpatizantes, temos: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Beto Guedes. Lô Borges, Zizi Possi, Pepeu Gomes, Ângela Rô Rô, Ney Matogrosso etc. (COSTA, 2012, p.228).

No interior do posicionamento *pop*, Costa (2012, p.228) ainda faz uma divisão entre três vertentes:

[...] o movimento jovanguardista e sua incorporação do *ieieiê* anglo-americano, mais ligado ao *rock* leve dos jovens Beatles e ao *rock* italiano dos anos 60; a *soul music* brasileira, cultuada por autores como Jorge Ben(jor), Tim Maia, Cassiano e outros, nas décadas de 60 e 70; e a versão brasileira do *rock* psicodélico, desenvolvida por autores como Rita Lee, Raul Seixas e os Mutantes, nos anos 70.

Segundo o autor, a grande temática da canção *pop* é a liberdade em vários aspectos, como o sexual, o político, o comportamental etc. Outro aspecto recorrente na música *pop* é a liberação em relação às fronteiras nacionais, com certa tendência anti-nacionalista, expressa por um pessimismo em relação ao país ou simplesmente um deboche aos valores cívicos da

nação. Ademais, juntamente com essa tematização da liberdade, está a expressão da rebeldia. Sobre isso, o autor faz um esclarecimento sobre a diferenciação entre a rebeldia e o protesto:

este último é geralmente calcado em uma análise da realidade, apontando caminhos para seguir, alimentando esperanças, formulando um apelo à ação transformadora. Já a rebeldia se ancora mais em uma insatisfação difusa, sem alvo definido, sem perspectivas de construção de uma alternativa concreta a esse estado. Em suma, o protesto é um canto da esperança; a rebeldia não tem um alvo específico, podendo ser a violência, a miséria, a solidão, o abandono ou as normas sociais de comportamento, sendo muitas vezes esse alvo sempre encarado de modo mais subjetivo. (COSTA, 2012, p.233).

5.1 O discurso literomusical brasileiro: uma posição de discurso constituinte

Realizada uma breve apresentação do percurso realizado pelo autor em sua obra, passamos à exposição do capítulo IV, *As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro*. Inicialmente, Costa (2012, p. 252) lista algumas características próprias ao discurso constituinte. São elas: i) determinar, para si e para o conjunto da sociedade, um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados; ii) constituir-se tematizando sua própria constituição, isto é, construir, pelo discurso, sua legitimidade perante aos demais discursos (autoconstituição); iii) pretender dar sentido aos atos da coletividade, procurando formar atitudes, influenciar comportamentos e predominar sobre os demais discursos constituintes (heteroconstituição); iv) dizer-se ligado a uma Fonte legitimadora (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça etc.); v) pretender-se discurso limite, que se coloca sobre um limite e que trata sobre o limite.

O mote desse capítulo da obra de Nelson Barros da Costa é discutir a ascendência do discurso literomusical brasileiro à posição de discurso constituinte. Um dos fortes argumentos para se alimentar essa hipótese, segundo o autor, é pensar sobre a proximidade entre a canção e a poesia literária, pois, são dois gêneros com raízes em comum: o trovadorismo antigo e medieval, a tradição de memorização e a recitação de narrativas heroicas ou declarações de amor.

Costa (2012, p. 252) leva em conta, ademais, a noção discutida por Maingueneau de que os discursos constituintes são mobilizados de acordo com a época e as civilizações a que eles se remetem e afirma também que:

ainda que nossa sociedade, apesar de ter, de modo geral, os mesmos fundamentos conceituais das demais sociedades do mundo ocidental (regime

jurídico e político, sistema econômico, princípios éticos etc.), talvez por sua condição de ex-colônia, apresenta sérias disfunções quanto ao estabelecimento dos vários discursos constituintes da sociedade ocidental, pode-se considerar a hipótese de que outras formações discursivas venham a preencher as lacunas deixadas por esse disfuncionamento.

O autor elenca alguns fatores para se pensar melhor essa ideia, como o déficit de letramento da população, que pode implicar na não eficiência do discurso literário no Brasil em desempenhar um papel de constituição de identidades e mobilização do imaginário da sociedade, como ocorre em outras nações, como a França. O autor até ressalta que a literatura possa desempenhar bem esse papel, mas com uma ênfase maior em tempos passados, em que não havia a concorrência de outras mídias. Nos dias atuais, segundo Costa (2012, p. 252), “podemos questionar se os discursos que se utilizam da oralidade, da imagem e de outras semióticas, como as telenovelas e a canção popular, não estão ocupando o lugar deixado cada vez mais vazio pela literatura.”.

Tendo em vista as discussões já levantadas, o autor se pergunta se não podemos considerar o discurso literomusical como um discurso constituinte ou em fase de constituição na sociedade brasileira. Objetivando responder essa questão, Costa, em suas análises, se apoiará nas características do discurso constituinte, segundo postula Maingueneau, relacionando-as ao seu *corpus* e a textos segundos, tais como: comentários, críticas e obras não musicais dos compositores ou cantores. Costa (2012, p. 253) realizará, portanto, neste capítulo:

análises mais detalhadas de canções [...]. O objetivo será mostrar que, em muitas canções, a presença da palavra de práticas discursivas constituintes representa, mais do que uma mera constituição de tais práticas sobre a Música Popular Brasileira, um movimento dialético de legitimação e incorporação crítica dessa palavra por parte da canção.

No subitem sobre o *archéion* literomusical brasileiro, o autor afirma que podemos detectar, na produção discursiva que circula em torno do discurso literomusical no Brasil, a instituição de um corpo de enunciadores consagrados, que elabora uma memória. Conforme Costa (2012, p. 254),

há um certo consenso sobre uma lista básica de nomes de arqui-enunciadores, mas divergências acerca do estatuto de alguns deles, conforme as tendências e opções estéticas. No caso da canção, a referência pode funcionar como uma simples legitimação de (ou oposição a) um arqui-enunciador, mas pode representar também o engajamento em uma certa tendência estética, um posicionamento.

Para aprofundar na questão, o autor relaciona vários tipos de referências a esses nomes em letras de canções. Há a *referência elogiosa*, em que a canção menciona um ou mais arqui-enunciadores de modo a aderir à sua proposta estética, como nos exemplos apresentados por Costa (2012, p. 254-255), em que a referência está em destaque negritada:

*A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela meu assunto / Levou junto com ela o que me é de direito/ Arrancou-me do peito e tem mais / Levou seu retrato / seus pratos / Seus trapos / Que papel! / Uma imagem de São Francisco / **E um bom disco de Noel...*** (“A Rita”, Chico Buarque de Hollanda, 1965)

*Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim / Não me valeu / Mas fico com o disco do **Pixinguinha**, sim, / O resto é seu...* (“Trocando em miúdos”, Francis Himê/Chico Buarque de Hollanda, 1978)

***Dorival Caymmi** falou pra Oxum / - Com **Silas** estou em boa companhia / O céu abraça a terra / Deságua o Rio na Bahia...* (“Nação”, João Bosco/ Paulo Emílio/ Aldir Blanc, 1982)

Esse *archéion* também pode ser verificado em referências em que há homenagem explícita – quando a canção louva a um ou mais arqui-enunciadores –, como recortado por Costa (2012, p. 255) na canção “Pra ninguém” de Caetano Veloso, em que são referenciados **Nana Caymmi, Tim Maia, Maria Bethânia, Djavan e João Gilberto**:

***Nana** cantando “Nesse mesmo lugar” / **Tim Maia** cantando “Arrastão” / **Bethânia** cantando “A primeira manhã” / **Djavan** cantando “Drão” /.../ Melhor do que isso só mesmo o silêncio / E melhor do que o silêncio só **João...** (“Pra ninguém”, Caetano Veloso, 1997)*

Podemos observar ainda essa memória sendo elaborada em outras relações intertextuais, a partir, segundo Costa (2012, p. 255), de:

trechos de canções famosas, de autoria ou interpretação marcando de arqui-enunciadores, citadas, parafraseadas ou aludidas. Pode também ocorrer sob forma de chamada “música incidental” (quando a canção citante executa uma frase melódica ou textual da canção citada) ou do chamado “sampleado” (quando um fragmento do fonograma original da canção é inserido).

Vemos esse movimento ocorrer, na música de Lenine, “Jack soul brasileiro”, citada por Costa (2012, p. 256), em que há uma referência de “música incidental”, a saber, “Cantiga do sapo”, de Buco do Pandeiro e Jackson Pandeiro:

*Quem foi / Que fez o samba embolar? / Quem foi / Quem fez o coco sambar? / Quem foi / que fez a ema gemer na boa? / Quem foi / Que fez do coco um cocar? / Quem foi / que deixou um oco no lugar? / Quem foi / Que fez do sapo um cantor de lagoa? Diz aí, Tião! **Tião?** / - **Oi.** / - **Foste?** – **Fui.** – **Compraste?** – **Comprei.** – **Pagaste?** – **Paguei.** – **Me diz, quanto foi?** – **Foi quinhentos reais.** (“Jack soul brasileiro, Lenine; em negrito música incidental “Cantiga do sapo” (Bucu do Pandeiro/ Jackson Pandeiro); por Fernanda Abreu, 1997).*

Esse *archéion* também é mobilizado a partir de **gestos enunciativos**, isto é, de atos de organização das enunciações em um suporte, tais como: seleção das canções; sua disposição sequencial no disco; a concepção da temática; a escola dos músicos e cantores participantes; os arranjos; a criação do *layout* das capas e do encarte etc. Esses atos enunciativos podem anunciar ou denunciar a adesão a uma proposta estética e, dessa forma, elaborar um *archéion*. Para citar um exemplo: a escolha das canções nunca é aleatória, geralmente, ela representa uma inscrição em uma memória discursiva ou pretende fundar uma proposta estética etc. O autor privilegiará, em sua análise, gestos enunciativos que, na maioria das vezes, dependem mais do artista, como a escolha das canções e a escolha dos cantores e dos músicos. Vejamos:

Uma cantora como Olívia Byington, depois de incursionar inicialmente pela canção *pop*, quando lançou os discos “Corra o risco” (1978) e “Anjo Vadio” (1980), onde gravou, entre outros, Cazuza, Luis Melodia e Vinícius Cantuária; adere em seguida a uma MPB mais sofisticada e semi-erudita. Nesse ponto, marcado pelos discos “Melodia Sentimental” (1988) e “Olívia Byington e João Carlos Assus Brasil” (1989), onde grava compositores como Villa-Lobos, Egberto Gismonti e Tom Jobim, além de autores estrangeiros como Cole Porter, Gershwin e Kurt Weil, ela inaugura juntamente com cantoras como Vânia Bastos, Cida Moreyra e Eliete Negreiros um modo de cantar quase recitativo, que enfatiza a técnica e a impostação vocal. Posteriormente a cantora parece aderir a uma MPB mais tradicional ao encontrar na proposta de Araci de Almeida um de seus modelos de interpretação, haja visto seu CD “A dama do encantado” (1997) composto exclusivamente por canções um dia já registradas pela voz de Araci. (COSTA, 2012, p. 258).

O autor considera, pois, que, ao selecionar e gravar músicas de determinado compositor/intérprete, o cantor está contribuindo para a formação de um *archéion*. O que ocorre nesse processo é que cada canção gravada é como um voto para eleger algum autor ou intérprete para a lista dos “grandes nomes” da música. Segundo Costa (2012, p. 258) “no caso de Byington, percebe-se, ao longo de sua carreira, um retroceder gradativo no tempo em busca de seus mestres no canto e na composição musical.”.

Outro fenômeno relevante para se entender a composição de um *archéion* da música brasileira é que a canção popular, tomada como uma prática discursiva, implica toda uma rede de produção discursiva ao seu entorno que a comenta, a reproduz, a divulga, a cataloga etc. Conforme Costa (2012, p.258), esse processo é efetuado por

uma comunidade que habita diversos lugares em uma formação social (dos compositores e cantores até os editores de revistinhas de letras de músicas ou de *sites* na *internet* onde discutem os aficionados, passando pela Academia). Aqui, portanto, estamos levando em conta sobretudo os textos primários, os textos das canções, mas nada nos impede de incluir nesse processo de constituição da comunidade de arqui-enunciadores a literatura sobre música, publicada em forma de livros, encartes, suplementos de jornais ou entrevistas. Muitos desses textos são produzidos pelos próprios artistas, necessitados de expor de modo mais direto suas ideias e experiências, bem como de deixar claro seu posicionamento.

Em outro subitem, o autor irá discutir sobre a pretensão de *autoconstituição* presente no discurso literomusical brasileiro. Segundo o que é apontado, essa pretensão se constitui nos momentos em que a canção trata de si mesma e/ou da prática discursiva na qual ela se insere, ou seja, quando realiza seus atos metadiscursivos.

Costa distingue dois modos desse fazer metadiscursivo, um mais passional e outro mais racional; respectivamente, são eles: *a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança)*, que consiste em considerar que a canção é capaz de agir de maneira irreversível sobre o indivíduo, seja sobre o corpo ou sobre a mente e sobre a realidade; e *a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical ou de elementos dela*, que trata de indicar a importância da atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade.

Costa (2012, p.269-270) elucida com exemplos essa autoconstituição, a partir de canções que tematizam sobre o seu próprio gênero musical ou de outrem, na maioria das vezes, como uma forma de exaltá-lo e legitimá-lo. Vejamos exemplos sobre o “frevo”, o “baião” e o “samba”, respectivamente:

É bom, é brabo, é o frevo / Diabo no corpo, torto, campo / Pára mais não / Fogo no rabo de qualquer cristão / Solta o frevo diabo e adeus procissão...
(“Frevo Diabo”, Edu Lobo/Chico Buarque, 1987)

Naquela noite eu me grudei com Juventina / E o suspiro da menina era de arrepiar / Baião bonito tão gostoso e alcoviteiro / Que apagou o candeeiro pro forró se animar // Naquela noite eu fugi com Juventina / Quem mandou a concertina / Meu juízo revirar? (“O fole roncou”, Nelson Valença/Luiz Gonzaga, 1973)

Tem samba pra dançar / Tem samba pra dizer / Tem samba pra ouvir / Silêncio / É o coração precisando chorar // Vai, samba-África / Vai, som conquistador / Vai samba dos tambores / Que o mundo inteiro se curva ao seu valor // E o meu samba é só pra mim / É pra levar recado pro meu amor... (“Som conquistador”, Eduardo Gudin, 1995)

Sobre o caráter encantatório do discurso literomusical, é preciso afirmar que ele também pode representar as necessidades expressivas do compositor. Nos exemplos de canções apresentadas por Costa (2012, p. 270), veremos uma exaltação à compatibilidade entre os sentimentos do compositor (e/ou os sentimentos do co-enunciador) e a prática discursiva:

Não chore ainda não / Que eu tenho um violão / E nós vamos cantar / Felicidade aqui / Pode passar e ouvir / E se ela for de samba / Há de querer ficar... (“Olê, olá”, Chico Buarque, 1965);

Vem, morena ouvir comigo esta cantiga / Sair por esta vida aventureira / Tanta toada eu trago na viola / Pra ter você mais feliz... (“Toada – na direção do dia”, Zé Renato/Juca Filho/Cláudio Nucci, pelo Boca Livre, 1980);

Cantar quase sempre nos faz recordar / Sem querer / Um beijo, um sorriso ou uma outra ventura qualquer // Cantando aos acordes do meu violão / É que mando depressa ir embora / A saudade que mora no meu coração. (“Cantar”, Godofredo Guedes, por Beto Guedes, 1977).

Considerando o modo argumentativo em que a canção manifesta a metadiscursividade, Costa (2012, p.270) apresenta exemplos em que a canção, em seu processo metadiscursivo, discute o papel da prática discursiva para os cidadãos e para a sociedade, tendo um caráter mais crítico e racional do que o primeiro modo e, às vezes, até se configurando de maneira paródica e irônica.

Esse segundo modo é mais raro e pode fundar novas propostas estéticas, refletir criticamente sobre a prática discursiva do presente e do passado, comentar e criticar atitudes, canções, compositores, podendo até apoiar-se no que o autor chama de interdiscurso periférico da prática discursiva, por meio da mídia, da academia, da crítica jornalística etc., ou relacionar-se também ao interdiscurso ligado a outras práticas discursivas, como a literatura, artes em geral, discurso científico etc. Sob essa perspectiva, Costa (2012, p.271) expõe diversos exemplos, com diferentes possibilidades de temas, em que se manifesta essa metadiscursividade nas canções, tais como: *fundar novas propostas; polemizar com outras;*

refletir sobre a memória da prática discursiva; refletir sobre a compatibilidade entre os sentimentos e a canção; e questionar a condição da prática discursiva. Recortamos para apresentar, a título de exemplificação, o último caso exibido por Costa (2012, p. 272-272), em que o autor seleciona duas canções:

*Eu queria tanto uma canção bonita / Feita descaradamente por amor /
Como qualquer outra canção bonita / Feita descaradamente por amor /... //*
*Eu queria tanto essa canção e no entanto / que eu canto agora é /
Simplesmente música moderna / Feita para consumo como fumo é / Como
tudo que se vê no mundo agora é / Produto da era industrial / Como Coca-
Cola ou como a marca Pelé / De uma realidade brutal. ("Música moderna",
Gilberto Gil, 1978)*

*Porque será / Que fazem sempre tantas / Canções de amor / E ninguém
cansa / E todo mundo canta / Canções de amor // De minha parte / Às vezes
não aguento / Noventa e nove e um pouco mais por cento / Das músicas que
existem são de amor / E quanto ao resto / Quero cantar só / Canções de
protesto / Contra as canções de amor // Odeio "As Time Goes By" / O
manifesto // Canções de amor / Muito ciúme, muita queixa, muito "ai" /
Muita saudade, muito coração / é o abusar de um / Santo nome em vão / Ou
a santificação de uma banalidade / Eu queria o canto justo na verdade / Da
liberdade só do canto // Tenra limpa, lúcida, e no entanto / Sei que só sei
querer viver / De amor e música. ("Canção de protesto", Caetano Veloso,
por Zizi Possi, 1984)*

Além de ser autoconstituente, o autor apontará também que o discurso literomusical brasileiro tem como característica forte uma disposição em interferir em outras práticas discursivas e em comportamentos da coletividade, além de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos presentes e passados e de discutir sobre questões de interesse social e psicológico, processo referente à *heteroconstituição*, outra característica de um discurso constituinte.

Apenas para ilustrar uma das formas de esse movimento funcionar, selecionamos um exemplo dado por Costa (2012, p. 276) em que a canção recortada pretende atuar sobre o cotidiano, refletindo sobre ele e apontando modos de sentir, pensar e agir. Vejamos:

*Sabe, gente, / É tanta coisa pra gente saber / O que cantar, como andar,
onde ir / O que dizer, o que calar, a quem querer. / Sabe, gente, / É tanta
coisa que eu fico sem jeito / Sou eu sozinho e esse nó no peito / Já desfeito
em lágrimas que eu luto pra esconder // Sabe, gente, / Eu sei que no fundo o
problema é só da gente / E só do coração dizer não, quando a mente / Tenta
nos levar pra casa do sofrer // E quando escutar um samba-canção / Assim
como: "Eu preciso aprender a ser só" / Reagir e ouvir o coração responder:
/ "Eu preciso aprender a só ser." ("Eu preciso aprender a só ser", Gilberto
Gil, 1973)*

Costa considera que essa canção revela um papel heteroconstituente por diversos fatores. Inicialmente por se dirigir a um público ouvinte (“Sabe, gente...”) expondo a questão do comportamento como um saber, sobre o qual ela tem a pretensão de discutir. Também por polemizar com outra canção (“Preciso aprender a ser só”, Marcos/Paulo Sérgio Vale, 1965) sobre o fracasso amoroso, estendendo a questão para o problema da solidão do indivíduo frente às decisões que exige uma sociedade. E, por fim, por apresentar uma resposta divergente, mas que é constituída por meio de um anagrama, tendo em vista a proposta da canção referida: “reagir e ouvir o coração responder...”, revelando-se, assim, como uma canção indicativa de atitudes: “eu preciso aprender a **só ser**”. Dessa forma, o enunciador “legitima a si próprio, legitimando a prática discursiva em geral enquanto uma atividade que, para além de sua intenção de deleitar o ouvinte, tem algo a dizer e a aconselhar.” (COSTA, 2012, p. 277).

O autor também irá listar algumas áreas pertinentes à sociedade que o discurso literomusical trata e pretende influenciar, tematizar e discutir (exemplificando com diferentes canções). São elas: *a própria atividade musical dos ouvintes; relacionamento amoroso e sexual; relações de trabalho; relações de amizade; a proteção do meio-ambiente e a paz; e leis e normais de condutas*, selecionamos a última área, da qual Costa (2012, p. 280) apresenta duas canções, para exemplificar de que maneira essa pretensão pode aparecer:

Se tu falas muitas palavras sutis / Se gostas de senhas, sussurros, adis / A Lei te vigia, / Bandido infeliz, / Com seus olhos de raio x... (“Hino de Duran”, Chico Buarque, 1979)

Vivo condenado a fazer o que não quero / Tão bem comportado às vezes eu me desespero / Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer / Que isso ou aquilo não se deve fazer / Restam meus botões, / Já não sei mais o que é certo / E como vou saber o que devo fazer? / Que culpa tenho eu, me diga, amigo meu, / Será que tudo que eu gosto é ilegal, é imoral ou engorda?... (“Ilegal, imoral ou engorda”, Roberto Carlos/Erasmio Carlos, 1976)

O discurso literomusical brasileiro também se relacionará com outros discursos constituintes, tais como o discurso literário, o discurso científico e o discurso religioso, apresentados na análise de Costa. O primeiro, sobretudo na modalidade poética, é o principal concorrente do discurso literomusical: “o discurso literário tende a tentar anexar o discurso literomusical, situando-o nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético.” (COSTA, 2012, p. 282).

Sobre o discurso cancionista, o autor elucida ademais que,

por ainda não ter-se estabilizado enquanto prática discursiva autônoma e reconhecida na sociedade, não tem buscado se desvencilhar das malhas literárias, embora não se reconheça nem seja reconhecido como membro autêntico dessa comunidade. Situa-se assim, o discurso literomusical em fronteira instável: aceita sua pertinência ao discurso literário, aproveitando-se do seu prestígio, ao mesmo tempo que a rejeita desprezando a autonomia do texto. Pode-se detectar essa inter-relação problemática não só nos fatos que envolvem as instâncias que comentem o discurso musical (academia, mídia etc.), mas no próprio texto literomusical. (COSTA, 2012, p. 282).

Sobre tais instâncias, o autor apresenta alguns exemplos, revelando uma tradição dos departamentos de literatura das universidades trabalharem com o discurso literomusical. Ou até mesmo esse discurso ser objeto de críticos literários autônomos, geralmente também escritores: poetas, romancistas ou dramaturgos. Segundo Costa, os autores que escrevem textos relevantes sobre a música popular brasileira, geralmente trabalham sobre a música como uma extensão de seus trabalhos sobre o texto literário. Dentre esses, o autor cita: Walnice Nogueira Galvão (1976), Affonso Romano de Sant'Anna (1986), Augusto de Campos (1993), José Miguel Wisnik (1996) e vários outros.

É relevante também citar o caso de diversos autores que incursionam tanto pela literatura como pela música: poetas podem escrever letra de música e até mesmo compor a própria música e letristas também podem, às vezes, dispensar melodia para seus versos. Um exemplo desse autor que entrecruza ambas as áreas é Vinícius de Moraes (letrista, compositor e poeta). Podemos citar também outros autores que se assumiram essa prática bilateral, como:

Casaco, autor das letras de “Face à face” (com Suely Costa, por Simone, 1977), “Lambada de serpente” (com Djavan, 1980), “Feito Mistério” (com Lourenço Baeta, pelo Boca Livre, 1981) e do livro de poemas “Mar de mineiro” (1982); José Carlos Capinam, autor de letras de “*Soy loco por ti America*” (com Gilberto Gil, por Caetano Veloso, 1968), “*Gottan City*” (com Jards Macalé, por Boca Livre, 1997), “Natureza noturna” (com Fagner, 1975) e do livro de poemas “Uma canção de amor às árvores desesperadas” (1996); Antônio Carlos Brandão, autor das letras de “Pé de sonhos” e “Além do cansaço” (com Petrúcio Maia, por Fagner, 1973 e 1976), “Beleza” (com Fagner, 1979) e do livro de poemas “Todas as noites” (1978). E o letrista Waly Salomão, autor de “Vapor barato” (com Jards Macalé, por Gal Costa, 1972), “Mel” (com Caetano Veloso, por Maria Bethânia, 1980) e “Memória da pele” (com João Bosco e Antônio Cícero, 1991), escreve poemas, crônicas e crítica literária para jornais e revistas. (COSTA, 2012, p. 284).

Funcionamentos semelhantes também precisam ser mencionados, como o caso de autores que pertencem ao campo da música, mas exploram por vezes o campo da literatura, como o letrista Aldir Blanc, autor das letras “Dois pra lá, dois pra cá (1974), e “O bêbado e a equilibrista” (1976), em parceria com João Bosco, que também possui contos e crônicas

publicadas em jornais, além de ser autor dos livros “Rua dos artistas e arredores” (1979) e “Brasil passado a sujo” (1993). É o caso também de Chico Buarque de Hollanda, grande compositor da música popular brasileira, mas que tem uma carreira consistente no campo literário com a produção de peças teatrais (“Roda viva” (1967), “Calabar, um elogio à traição” (com Ruy Guerra, 1974) e “Ópera do malandro” (1978)), de romances (“Estorvo” (1991), “Benjamim (1994), dentre outros) e ainda de contos e peças infantis (“Os saltimbancos” (1997), “Chapeuzinho amarelo” (1979)).

Ademais, também é possível o músico ir à literatura para misturar as duas práticas, ao melodizar poemas ou inseri-los de forma recitada nas canções. Para citar apenas um exemplo dessa possibilidade, temos o trabalho de Olívia Hime, “Estrela da vida inteira” (1986), em que a cantora interpreta 13 poemas de Manuel Bandeira musicados por Gilberto Gil, Francis Hime, Tom Jobim, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Moraes Moreira, Ivan Lins, Dorival Caymmi, Toninho Horta, Joyce, Radamés Gnatalli, Dori Caymmi, além da própria cantora.

Além do discurso literário, o discurso literomusical apresenta uma interdiscursividade com o discurso científico e religioso, também constituintes. Temos como exemplo do primeiro, segundo Costa (2012, p. 292), o posicionamento tropicalista, em especial, o compositor Gilberto Gil, que tem o científico como um tema predileto:

Poetas, seresteiros, namorados, correi” / É chegada a hora de escrever e cantar / Talvez as derradeiras noites de luar // Momento histórico / Simples resultado / Do desenvolvimento da ciência viva / Afirmação do homem / Normal, gradativa / Sobre o universo natural / Sei lá que mais... // ...// ...A lua foi alcançada afinal / Muito bem / Confesso que estou contente também // A mim me resta uma tristeza só / Talvez não haja mais luar / Pra clarear minha canção / O que será do verso sem luar? / O que será do mar / Da flor, do violão / Tenho pensado tanto, mas nem sei... (“Lunik 9”, Gilberto Gil, 1966)

E, por fim, a fim de mencionar, podemos verificar o discurso literomusical manter relações de interdiscursividade com o discurso religioso, sobretudo pelo fato de a canção ser um gênero presente em ambas as práticas. Enquanto uma parcela da MPB incorpora traços do discurso religioso, como Roberto e Erasmo Carlos, que compuseram uma canção que diz: “Jesus Cristo, eu estou aqui” ou Milton Nascimento que enfatiza a palavra “fé” em “Amigos de fé”, representantes de igrejas cristãs também exploram esse mercado musical. Sobre isso Costa (2012, p. 300-301) elucida que:

Gradativamente a canção vem ganhando destaque na liturgia das igrejas cristãs, chegando a torna-se aí presença indispensável. Atualmente,

inclusive, canções religiosas compostas e cantadas por padres, pastores e agentes pastorais vêm transpondo os limites do espaço eclesiástico e invadindo as lojas de discos e os meios de comunicação de massa. Desse modo, a canção de igreja incorpora cada vez mais elementos da canção popular, tais como os gêneros musicais populares, a performance de cantores, o apelo à dança, a execução em bandas eletrificadas. Em consequência, assume também muitos dos jogos de representação envolvidos no chamado *show business*, como a criação de uma imagem de *superstars* para padres e pastores, contratos milionários com gravadoras e empresas de publicidade, organização de “*megashows*”, campanhas de *marketing*, tudo isso servindo de modo eficiente para propagar para a massa o discurso religioso e arrebanhar mais fiéis.

Outro aspecto que caracteriza o discurso constituinte abordado pelo autor diz respeito às *fontes legitimantes da canção popular brasileira*. Costa (2012, p.338) relembra que

os discursos constituintes dizem-se ligados a fontes legitimantes. O discurso científico faz apelo à Verdade, à Racionalidade, à Lógica; o discurso filosófico, à “Busca pelo sentido da existência”, ao “Questionamento intrínseco à natureza humana”, à Clareza; o discurso jurídico, à Verdade dos fatos, à Justiça, à Lei; o discurso religioso, a Deus, ao Absoluto, à Fé; e o discurso literário à Beleza estética, à Expressividade, ao Sublime, à Língua.

Então qual seriam as fontes legitimadoras da canção popular? Ainda que a música pertença a um guarda-chuva maior da arte (incluindo por vezes a literatura), a canção se põe como ligada a fontes legitimadoras específicas, que se apresentam na figura de diversas “entidades”. Segundo o autor, a mais comum delas é a “**Energia**”, como uma referência à materialidade da própria música, isto é, a partir de ondas sonoras produzidas e modeladas pelo canto, pelos instrumentos, pelos equipamentos elétricos e eletrônicos de áudio. Geralmente, conforme Costa (2012, p. 338), “o discurso literomusical brasileiro diz-se ligado a essa entidade, que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo mais que diga respeito à prática discursiva”, funcionando como um propagador e condutor de uma energia.

Costa (2012, p. 338-339) aponta que essa energia pode se dar em relação a diversos aspectos que constituem a canção, tais como: a dança; a vibração dos instrumentos (seja o tambor ou a guitarra); a vitalidade emanada da respiração e consequentemente dos instrumentos de sopro; as raízes étnicas, uma força inexplicável que é chamada, às vezes, por “magia” e “vibração” etc. Vejamos a canção citada pelo autor para exemplificar sobre o último aspecto:

*Com a nossa alma e a nossa arte despertamos paixões / é a nossa fábrica
esta fonte de emoções / Ao som de violinos saltam bailarinos no ar / Nos
refletores os atores vão brilhar, mostrar / que a vida é o palco pronto pra se
dar / São os quadros que os pintores vão eternizar // É a nossa parte, nossa*

*face oculta, nossos porões / A nossa **mágica invisível**, nossos dons / É a nossa voz cruzando os mares, as fronteiras, nações / Nossos valores não tem cores, têm diversos sons, / diversos tons semeamos sonhos, pra que pressa de acordar? (“Canto do Lobo”, Gilson Peranzeta/Nelson Wellington)*

Outra fonte legitimadora à qual se apegua o discurso literomusical, segundo o Costa (2012, p. 340) é a **Expressividade**, na medida em que a canção se julga possuidora de um poder especial de expressividade que iria além das outras práticas discursivas. “O recurso a esse tipo de fonte legitimante é uma característica comum entre a canção e a poesia. [...], o ato mesmo de comentar, descrever, narrar sentimentos, lugares, fatos etc., em si já se pretende legítimo.”. No entanto, nesses gêneros fala-se sobre esse próprio ato como um carisma, um poder. Sobre tal especificidade, Costa (2012, p.340-341) explica: *poder falar, através da canção, de lugares nunca presenciados e comentar essa capacidade na própria canção; poder falar com toda propriedade de lugares já presenciados e comentar isso na canção; poder falar sobre mistérios insondáveis; poder falar pelo que não pode falar; poder dizer o que é preciso dizer*. Sobre este último caso, vejamos o exemplo apresentado pelo autor:

Nem uma força virá me fazer calar / Faço no tempo soar minha sílaba / E canto somente o que pede pra se cantar / Sou o que sou, eu não doura pílula // Tudo o que eu quero é um acorde perfeito e maior / Com todo mundo podendo brilhar num cântico / Canto somente o que não pode mais calar / Noutras palavras sou muito romântico. (“Muito romântico”, Caetano Veloso, 1978)

Em sua proposta de verificar a constituição do discurso literomusical brasileiro, o autor finaliza o seu capítulo apresentando *os limites do discurso literomusical brasileiro*. Para isso, ele apresenta três posicionamentos do discurso literomusical brasileiro na tentativa de estabelecer tais limites. Apresentaremos esses posicionamentos, de forma sintética, transcrevendo o que Costa (2012, p.343-344) assinala:

Sobre a ideia do limite, pensamos que se trata de tematizar-se no limite, isto é, estabelecer a si próprio como um divisor de realidades, sendo capaz de diferenciar duas realidades nascidas a partir da própria canção. Dependendo do posicionamento, essa proposta pode variar desde aquela mais modesta, que separa a realidade vivida sob o auspício da canção, de outra, vivida sem canção; ou ainda aquela, mais clássica, que delimita o mundo traduzido pela canção daquele do reino da concretude; a uma posição mais radical e quase mística, que estabelece uma realidade fundada pela canção e tudo que está antes dessa fundação.

Para exemplificar, recortaremos um exemplo de canção, apresentado por Costa (2012, p. 344). No caso selecionado, observamos um ceticismo do autor/compositor em relação ao poder da canção. Vejamos:

Qualquer canção de amor / é uma canção de amor / não faz brotar amor e amantes / porém se essa canção nos toca o coração / o amor brota melhor e antes // Qualquer canção de dor / não basta a um sofredor / nem cerze um coração rasgado / porém ainda é melhor / sofrer em dó menor / do que você sofrer calado // qualquer canção de bem / algum mistério tem / é o grão, é o germe, é o gen da chama / e essa canção também / corrói como convém o coração de quem não ama. (“Qualquer canção”, Chico Buarque, 1980)

O autor concebe três dimensões concernentes ao sentimento amoroso: o nascimento do amor, o fim do amor, a ausência do amor. Em cada um delas, ele apresenta a canção como sendo capaz de demarcar fronteiras: o amor que brota sem canção e aquele que brota com a canção; o sofrimento com o sofrimento sem a canção; e, por fim, a ausência de amor com a canção e a ausência de amor sem a canção.

Com base no que foi apresentado por Costa, em sua obra *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*, assumimos também que o discurso literomusical brasileiro, analisado pelo autor segundo as categorias que definem um discurso constituinte, possui fortes indícios de ser um discurso constituinte ou em processo de constituição.

Em outras palavras, será sob a perspectiva desenvolvida por Costa em seu livro que trataremos o nosso *corpus* de pesquisa no capítulo a seguir, considerando que a prática discursiva de Raul Seixas insere-se no campo literomusical brasileiro, tratando-se, portanto, de um discurso de natureza constituinte. É necessário enfatizar que, ao basear nosso estudo nos pressupostos teóricos de Dominique Maingueneau, na obra *Discurso Literário*, assumiremos os seus pressupostos, mas faremos as analogias necessárias às especificidades do nosso objeto de análise de natureza literomusical.

6 A DIFÍCIL NEGOCIAÇÃO ENTRE UM TEMPO/ESPAÇO DA ENUNCIAÇÃO E UM TEMPO/ESPAÇO TRANSCENDENTE À ENUNCIAÇÃO NA OBRA DE RAUL SEIXAS

6.1 “Viva a Sociedade Alternativa”: a paratopia plena de Raul Seixas

Considerando que é em função de um posicionamento inscrito em um determinado campo que se gere, em alguma medida, a paratopia de uma identidade criadora, iniciamos este capítulo objetivando demonstrar a relevância da hipótese, segundo a qual a obra de Raul Seixas se inscreve em um campo literomusical, a partir de um posicionamento de contracultura.

Conforme Maingueneau (2006, p. 95), uma obra só constrói um lugar de *paratopia* quando há tensões no campo em que ela se inscreve, quando ela “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”. O autor observa ainda que a *paratopia* é histórica e, assim, suas modalidades são variáveis, de acordo com a época e a sociedade em questão. Em outras palavras, a paratopia não é igual em todos os momentos históricos e, também, não é a mesma em todos os posicionamentos. Ao contrário disso, cada posicionamento gere a sua paratopia de uma maneira ou de outra.

Preludiando este capítulo em que realizaremos as análises do nosso *corpus*, iremos demonstrar, neste item inicial, o modo pelo qual funciona, em seu *optimum*, a paratopia na obra de Raul Seixas. Portanto, realizaremos, inicialmente, uma análise, a fim de colocar em relevo o caráter paratópico pleno da obra em questão. Iniciaremos considerando os tipos de paratopias definidos por Maingueneau (2006), a saber, a *espacial*, a *temporal*, a de *identidade* e a *linguística*, mas buscando conferir-lhes uma especificidade na obra em questão: o funcionamento da identidade criadora na obra de Raul Seixas, supomos, releva de um posicionamento de contracultura e constrói uma paratopia que coloca em cena dois mundos:

um mundo telúrico, terreno, físico, concreto, do tempo e espaço da enunciação, e outro mundo sublime, excelso, superior, metafísico, que transcende o tempo e espaço da enunciação. Buscaremos demonstrar essa especificidade da paratopia construída na/pela obra do compositor, no decorrer da análise de todo o *corpus*.

A grande filosofia defendida por Raul Seixas, a saber, a ideia da Sociedade Alternativa, pode ser sintetizada pelo seguinte enunciado: “Faze o que tu queres, há de ser tudo da Lei”. Tal divisa prega que o único objetivo do homem deve ser a sua própria e real felicidade, a sua liberdade, a sua individualidade, de modo que o que estiver relacionado a essa ideia passa, então, a ser Lei. Esse enunciado, que está presente na canção composta por Raul Seixas, *Sociedade Alternativa*, é recortado da obra de Aleister Crowley, um dos maiores estudiosos do ocultismo do século XX e figura muito presente na obra de Raul, conforme menção na própria canção *Sociedade Alternativa*: “O número 666/ Chama-se Aleister Crowley”. Além da referência explícita ao esotérico, o manifesto *Liber Oz*, de Crowley, fundamenta a ideia presente na letra dessa canção. O trecho “Faz o que tu queres/ Há de ser tudo da lei/ Viva! Viva!/ Viva! A Sociedade Alternativa/ “A Lei de Thelema”/ Viva! Viva!/ Viva A Sociedade Alternativa/ “A Lei do forte/ Essa é a nossa lei/ E a alegria do mundo”/” é quase uma transcrição fiel do manifesto do ocultista. O *Liber Oz* também é retomado por Raul Seixas na canção *A Lei*, lançada no álbum “A pedra do Gênesis” (1988), em que se discorre sobre os direitos do homem que, na verdade, resumem-se a sua própria vontade:

Todo homem tem direito/ de pensar o que quiser/ Todo homem tem direito/
de amar a quem quiser/ Todo homem tem direito/ de viver como quiser/
Todo homem tem direito/ de morrer quando quiser/ Direito de viver/ viajar
sem passaporte/ Direito de pensar/ de dizer e de escrever/ Direito de viver
pela sua própria lei/ Direito de pensar de dizer e de escrever/ Direito de
amar,/ Como e com quem ele quiser/ A lei do forte/ Essa é a nossa lei e a
alegria do mundo/ Faz o que tu queres ah de ser tudo da lei/ Fazes isso e
nenhum outro dirá não/ Pois não existe Deus senão o homem/ Todo o
homem tem o direito de viver a não ser pela sua própria lei/ Da maneira que
ele quer viver... (“A lei”, Raul Seixas).

A filosofia da Sociedade Alternativa, a não Lei, a busca da compreensão individual, a espiritualização, o assumir várias personas etc. fundamenta muitas temáticas abordadas no espaço canônico e associado da produção do autor. Essa filosofia e os temas abordados em função dela relevam do posicionamento de contracultura¹ que gere a prática discursiva de

¹ Essa hipótese, já demonstrada por ocasião de uma pesquisa realizada por mim, no período de 2009-2010, no âmbito da iniciação científica, intitulada “Raul Seixas em *Krig-ha*, *bandolo!* uma prática discursiva de contracultura”, será mais bem delineada no decorrer da análise do *corpus* da presente dissertação.

Raul Seixas: a ideia de uma sociedade alternativa, uma opção de sociedade - que não é a que já está posta - é, em alguma medida, contracultural, no sentido de se tratar de um posicionamento que colide com a “cultura” hegemônica vigente.

Esta filosofia da Sociedade Alternativa também é retomada de forma explícita na letra de *Novo Aeon*, lançada no álbum homônimo de 1975. Esse termo pode ser lido, grosso modo, como uma nova era, localizada em um plano metafísico que contempla a ideia de eternidade e plenitude. Vejamos a letra da canção que, mais uma vez, tematiza que o direito do homem deve ser o que ele deseja:

O sol da noite agora está nascendo / Alguma coisa está acontecendo / Não dá no rádio e nem está / Nas bancas de jornais / Em cada dia ou qualquer lugar / Um larga a fábrica e o outro sai do lar / E até as mulheres, ditas escravas / Já não querem servir mais / Ao som da flauta da mãe serpente / No para-inferno de Adão na gente / Dança o bebê / Uma dança bem diferente / O vento voa e varre as velhas ruas / Capim silvestre racha as pedras nuas / Encobre asfaltos que guardavam / Histórias terríveis / Já não há mais culpado, nem inocente / Cada pessoa ou coisa é diferente / Já que assim, baseado em que / Você pune quem não é você? / Ao som da flauta da mãe serpente / No para-inferno de Adão na gente / Dança o bebê / Uma dança bem diferente / Querer o meu não é roubar o seu / Pois o que eu quero é só função de eu / Sociedade alternativa, sociedade novo aeon / É um sapato em cada pé / É direito de ser ateu ou de ter fé / Ter prato entupido de comida que você mais gosta / Ser carregado, ou carregar gente nas costas / Direito de ter riso e de prazer / E até direito de deixar Jesus sofrer... (“Novo Aeon”, Raul Seixas/Cláudio Roberto/Marcelo Motta).

A Sociedade Alternativa, supomos, é o lugar paratópico pleno na obra de Raul Seixas, um lugar inalcançável, impossível ao *establishment*. Tal hipótese parte da constatação de que a Sociedade Alternativa de Raul Seixas possui características de praticamente todos os tipos de paratopias propostos por Maingueneau (2006, p.110): i) a paratopia espacial (meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar”) pode ser observada na inscrição do sujeito enunciador em uma sociedade vigente, mas evocando uma nova sociedade, uma sociedade alternativa, sustentada por uma outra ideologia, diferente da que já está estabelecida; ii) da mesma forma, a paratopia temporal (“meu tempo não é meu tempo”) se dá na contradição de viver o tempo presente, de valores presentes, mas reivindicar um novo tempo, um tempo transcendental em que tudo o que o homem quiser, será de seu direito; iii) a paratopia de identidade (“meu grupo não é meu grupo”) pode relevar da própria marginalidade de se viver numa sociedade alternativa, mesmo estando inserido em uma sociedade com valores já estabilizados; iv) e a paratopia linguística, decorrente do posicionamento na interlíngua, e que será abordada, oportunamente, de forma mais específica. Essas paratopias consideradas por

Maingueneau, na obra de Raul Seixas, associam-se fortemente a um mundo *físico/metafísico*, *material/sublime* e *telúrico/transcendental*, sendo, pois, nessas brechas desses pares que se constitui o funcionamento paratópico da/na obra em questão.

Fundamentados na hipótese mencionada anteriormente e também na consideração de que essa busca por um mundo que está além do tempo e espaço da enunciação decorre de um posicionamento de contracultura, observaremos, mais adiante, por ocasião do desenvolvimento de nossas análises, essa dimensão metafísica, sublime e transcendente, em boa parte das cenografias que são construídas nas/pelas práticas discursivas do compositor baiano. Mais especificamente, analisaremos em que medida essas cenografias poderão ser acessadas por meio de coordenadas da *dêixis discursiva*, a saber, a cronografia e a topografia, implicadas na enunciação. Essas coordenadas da *dêixis discursiva* podem ser descritas, no *corpus* específico, em termos de um contraponto entre dois mundos antagônicos e, consequentemente, entre dois tempos e espaços também antagônicos: i) *cronografia: tempo de inconformidade com os valores da sociedade vigente versus tempo transcendental (de completude)*; ii) *topografia: espaço de embate com os valores postos na sociedade versus espaço metafísico (de felicidade e ventura plena)*.

No decorrer do capítulo, organizaremos as nossas análises em função dos embreantes paratópicos cenografia, *ethos* e código de linguagem (resultante do posicionamento na interlíngua), que ancoram o funcionamento da paratopia na obra em questão.

6.2 Embreantes paratópicos: a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem

Tendo em vista o que já dissemos anteriormente, será a partir das embreagens paratópicas que buscaremos descrever o modo de funcionamento da paratopia nas práticas discursivas de Raul Seixas, sem, entretanto, desvincular este funcionamento da sua gestão, realizada, em certa medida, pelo posicionamento de contracultura presente na obra em estudo. Tendo em vista, pois, que são a partir dessas categorias que realizaremos as nossas análises, é importante se pensar, a priori, de quais formas as operações enunciativas por meio das quais constituem tais categorias podem, então, embrear e impulsionar a paratopia criadora em questão.

Pelo investimento de uma *cenografia*, o discurso faz de si o lugar de uma representação de sua própria enunciação, sendo, pois, a cenografia que legitima o próprio discurso. Além dessa legitimação performativa, como ocorre no caso de um panfleto político encenado como uma carta, a cenografia pode ser remontada a partir da *dêixis* discursiva e essa

será uma entrada metodológica de acesso às cenografias bastante privilegiada em nosso trabalho, ao lado também da consideração das cenas de fala encenadas nos textos que, como demonstraremos, reforçam as coordenadas da *dêixis* e vice-versa, num procedimento cíclico de legitimação da própria enunciação. Vale ressaltar que ambas as possibilidades de acessar a cenografia reiteram, conforme também pretendemos demonstrar, um modo particular de gerir a natureza paratópica do discurso em questão.

Já pelo investimento de um *ethos* o discurso produz uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado. Em outras palavras, o *ethos*, figurando como uma categoria enunciativa que confere à prática discursiva uma identidade que legitima um posicionamento, no caso, de natureza paratópica, cumpre também o papel de gerir essa paratopia.

Por sua vez, o investimento de um *código de linguagem* ao atuar sobre a diversidade de zonas e registros de língua, a partir de um determinado posicionamento, possibilita um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta, instaurando, em se tratando de um discurso constituinte, um modo específico de funcionamento da paratopia.

Tendo elucidado brevemente a respeito do modo como cada uma das emblemas paratópicas postuladas por Maingueneau estão relacionadas à gerência da paratopia, apresentaremos a seguir a análise do nosso *corpus*, buscando organizá-la em subitens específicos que possibilitem explicar o modo de funcionamento da paratopia por meio de cada uma dessas emblemas. Além disso, em um subitem final, analisaremos um objeto do espaço associado da produção do autor em estudo, a saber, o gibi *A Fundação de Krig-ha*, uma vez que, por meio de sua análise, é possível demonstrar que as três emblemas paratópicas consideradas funcionam de maneira muito imbricada.

Para realizar as nossas análises, contamos com um *corpus* relativamente extenso, conforme apresentado na introdução desta dissertação, constituído por práticas discursivas intersemióticas, sobre as quais não nos debruçaremos de forma igual, isto é, de algumas práticas do nosso *corpus*, empreenderemos uma análise mais detalhada, enquanto de outras, selecionaremos somente alguns aspectos, que serão considerados relevantes para se demonstrar o modo pelo qual se dá o funcionamento da paratopia na obra em estudo.

6.2.1 Cenografias que constroem um posicionamento de contracultura e constituem o funcionamento paratópico da/na obra de Raul Seixas

Neste subitem do nosso capítulo de análise, apresentaremos algumas cenografias construídas nas/pelas cenas de enunciação implicadas nas práticas discursivas de Raul Seixas recortadas para o nosso trabalho, sobretudo em canções. De uma maneira ou de outra, buscaremos demonstrar que o posicionamento de contracultura na obra em questão gere uma paratopia que coloca em cena dois mundos em choque, a saber: um ancorado na política e cultura vigentes na sociedade e outro de contraposição a essa convenção. Essa contraposição, por sua vez, construirá uma *dêixis* discursiva, a saber, uma cronografia de um *tempo de inconformidade com os valores da sociedade vigente* e uma topografia, um *lugar de embate com os valores postos na sociedade*. Inscrito nesse tempo/espço da enunciação é que o enunciador reivindicará/anunciará um novo tempo/espço, que excede à enunciação: um *tempo transcendental (de completude)* e um *espço metafísico (de felicidade e ventura plena)*. A paratopia criadora instaura e é instaurada por essas dualidades conflitantes.

Iremos nos debruçar, inicialmente, sobre apenas uma letra de canção do nosso *corpus*, por considerarmos que ela seja exemplar para demonstrar, sobretudo, como o posicionamento de contracultura de Raul Seixas pode gerir a paratopia construída em sua obra. Referimo-nos aqui à letra da canção *Ouro de tolo*, que abordaremos a seguir.

6.2.1.1 Ouro de tolo e o posicionamento de contracultura na obra de Raul Seixas

Considerando que o posicionamento define uma identidade discursiva em determinado campo e, portanto, tem um caráter sócio-histórico, antes de empreendemos efetivamente uma análise da canção, consideramos ser de suma importância entender as condições de produção em que *Ouro de tolo* foi lançada.

Ouro de tolo foi produzida para o álbum *Krig-ha, bandolo!*, o primeiro disco solo de Raul Seixas, lançado no ano de 1973 no Brasil. *Krig-ha, bandolo!* foi produzido durante o momento histórico da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), mais especificamente, nos últimos anos do governo do general Emílio Garrastazu Médici (novembro de 1969 a março de 1974), conhecido como um dos mais repressivos de toda a Ditadura Militar brasileira.

Além da forte repressão à liberdade, outro grande destaque deste governo foi o chamado “Milagre Econômico” ou “Milagre Brasileiro” (1963-1973), obtido por meio de financiamentos externos. Recursos adquiridos pelo governo brasileiro, advindos de países desenvolvidos, foram investidos, nessa época, na construção civil: estradas, portos, hidrelétricas, rodovias e ferrovias. O Produto Interno Bruto - PIB cresceu consideravelmente e milhões de empregos foram gerados. As empresas estatais faturaram muito, devido ao

aumento das exportações. O poder aquisitivo da classe média foi elevado, e alguns produtos de consumo, típicos da burguesia, como carro, imóveis e eletrodomésticos, tornaram-se mais acessíveis. O governo encontrava-se em situação favorável para se autopromover: tinha o controle dos meios de comunicação, a imagem de um país em desenvolvimento, o conforto dado à classe média e até mesmo o título da seleção brasileira na copa mundial de futebol, ocorrida em 1970, no México.

Em síntese, o Brasil transmitia a imagem de uma economia forte e em pleno crescimento. A população estava consumindo, realizando seus “sonhos”, e cada pessoa cumpria o seu devido papel na sociedade, sem muita resistência ao sistema imposto. A população estava iludida, de certa forma, com inúmeras “vantagens” e se acomodou, mesmo diante da repressão de um governo de Ditadura Militar.

Foram nessas condições que Raul Seixas se despontou como um artista inscrito em um posicionamento de contracultura, no campo literomusical brasileiro, cuja obra promoveu diversos embates, sobretudo com a cultura e a política vigentes na sociedade brasileira. Tais embates são significativos para se entender o (im)possível lugar da obra em questão na sociedade brasileira, e, conseqüentemente, a própria dimensão paratópica implicada na obra de Raul Seixas.

Sob essa perspectiva, em *Ouro de tolo* é construída uma cena de enunciação que supomos ser muito relevante para validar o posicionamento de contracultura implicado na prática discursiva em questão. A cena englobante de *Ouro de tolo* é a literomusical e, nesse sentido, implica um cidadão “artista” dirigindo-se a cidadãos consumidores de arte, que são interpelados como sujeitos formados de valores artísticos que são, em última instância, tanto culturais como políticos. A cena genérica é a canção e implica um cantor/compositor dirigindo-se a seus ouvintes. Entretanto, na análise de *Ouro de tolo*, nos ateremos em desenvolver de forma mais densa apenas o nível da cenografia, já que é nela/por meio dela que se embreia a enunciação em um funcionamento paratópico.

Em *Ouro de tolo* consideramos que a canção mobiliza uma cenografia de solilóquio, um gênero literário que pode ocorrer tanto no teatro como no romance e que tem, por característica central, o personagem que “fala sozinho”, dialoga consigo mesmo ou com a sua alma, mas a partir de uma lógica consciente. O solilóquio implica uma atitude de se enfrentar, de olhar para si mesmo em um estado reflexivo e introspectivo. Construído sempre em primeira pessoa, nessa cena o enunciador dirige-se ao leitor/ouvinte como se dialogasse com um interlocutor calado, ou ignorado, como o famoso solilóquio de Shakespeare, em *Hamlet*: “*to be or not to be*”. Mas de que maneira o solilóquio, cenografia construída em *Ouro de*

Tolo, como veremos, é um elemento legitimador de um posicionamento de contracultura, podendo gerir uma paratopia?

A resposta a essa pergunta se concentra, sobretudo nas temáticas geralmente implicadas em um solilóquio. Comumente, assim como em *Hamlet*, em um solilóquio são postos em cena questionamentos que podem indiciar a presença de uma crise pessoal ou existencial; trata-se de um movimento de “enfrentamento dos próprios fantasmas”, de questionamento e autoavaliação, como neste trecho de *Ouro de tolo*: “*Eu devia estar contente / Por ter conseguido / Tudo o que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu estou decepcionado...*”.

Mas além de se considerar essa cena performática de fala mobilizada na/pela canção, a cenografia pode ser acessada também pelas coordenadas da *dêixis* discursiva que, conforme veremos nas análises, retroalimentam a própria cena de fala. A partir desse enfoque, em *Ouro de tolo*, como observaremos, são construídas, fundamentalmente, cenografias de dois tipos: uma de alinhamento à convenção político-sócio-cultural vigente na sociedade e outra de contraposição (contracultural) a essa convenção. Essa contraposição, por sua vez, constrói uma cronografia, um tempo de *inconformidade com os valores da sociedade vigente*, e uma topografia, um lugar *de embate com os valores postos na sociedade*.

Nesse sentido, a paratopia pode ser posta a funcionar em *Ouro de tolo* quando o posicionamento de contracultura implicado nessa cronografia e nessa topografia reivindica, de certa maneira, um tempo e um espaço outros, para além da enunciação, a saber: uma cronografia, *um tempo transcendental (de completude)* e uma topografia, *um lugar metafísico (de felicidade e ventura plena)*. É, pois, por meio dessa contraposição espaço-temporal presente nas cenografias construídas na/pela canção que podemos observar a difícil negociação entre um espaço-tempo, fincado na enunciação, e um espaço-tempo para além da enunciação, aspecto que pode caracterizar o funcionamento da paratopia na canção de Raul Seixas. Consideremos a letra da canção:

Eu devia estar contente / Porque eu tenho um emprego / Sou um dito cidadão
respeitável / E ganho quatro mil cruzeiros / Por mês... / Eu devia agradecer
ao Senhor / Por ter tido sucesso / Na vida como artista / Eu devia estar feliz /
Porque consegui comprar / Um Corcel 73... / Eu devia estar alegre / E
satisfeito / Por morar em Ipanema / Depois de ter passado / Fome por dois
anos / Aqui na Cidade Maravilhosa... / Ah! / Eu devia estar sorrindo / E
orgulhoso / Por ter finalmente vencido na vida / Mas eu acho isso uma
grande piada / E um tanto quanto perigosa... / Eu devia estar contente / Por
ter conseguido / Tudo o que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu
estou decepcionado... / Porque foi tão fácil conseguir / E agora eu me
pergunto "e daí?" / Eu tenho uma porção / De coisas grandes prá conquistar /

E eu não posso ficar aí parado... / Eu devia estar feliz pelo Senhor / Ter me concedido o domingo / Prá ir com a família / No Jardim Zoológico / Dar pipoca aos macacos... / Ah! / Mas que sujeito chato sou eu / Que não acha nada engraçado / Macaco, praia, carro / Jornal, tobogã / Eu acho tudo isso um saco... / É você olhar no espelho / Se sentir / Um grandessíssimo / idiota / Saber que é humano / Ridículo, limitado / Que só usa dez por cento / De sua cabeça animal... / E você ainda acredita / Que é um doutor / Padre ou policial / Que está contribuindo / Com sua parte / Para o nosso belo / Quadro social... / Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada / Cheia de dentes / Esperando a morte chegar... / Porque longe das cercas / Embandeiradas / Que separam quintais / No cume calmo / Do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora / De um disco voador... / Ah! / Eu que não me sento / No trono de um apartamento / Com a boca escancarada / Cheia de dentes / Esperando a morte chegar... / Porque longe das cercas / Embandeiradas / Que separam quintais / No cume calmo / Do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora / De um disco voador... (*“Ouro de Tolo”*, Raul Seixas, 1973).

Como podemos observar, inicialmente são construídas na canção cenas em que aparecem elementos que podem aludir a um modo de ser da classe média brasileira da época, evidenciando marcas de desenvolvimento material. É apresentado um cidadão respeitável, contente, empregado, com um bom salário, com sucesso na vida artística, com um carro do ano (Corcel 73) e que mora em um local nobre do Rio de Janeiro (Ipanema). Este sujeito diz que deveria estar orgulhoso, pois “venceu” na vida ao obter êxito financeiro, mesmo depois de ter passado dois anos de fome; diz que deveria estar contente, mas que na verdade está decepcionado.

A expressão “devia estar contente” (que pressupõe que se têm motivos para estar contente, mas não se está) coloca par a par duas cenas distintas (uma que alude aos valores da classe média brasileira e outra de contraposição), sem, entretanto, separá-las definitivamente: o enunciador está inscrito numa cena em que aparecem elementos da classe média, mas estabelece com ela uma relação de alteridade, contrapondo-se a ela. Essa relação de alteridade faz emergir das cenas construídas a dimensão paratópica na canção de Raul Seixas, isto é, a difícil negociação entre se inscrever e não se inscrever socialmente: o estar e não estar.

É nesse sentido, pois, que afirmamos que a prática discursiva de Raul Seixas, em *Ouro de tolo*, se dá a partir de um posicionamento de contracultura. À medida que esta prática instaura cenografias que se contrapõem e que, por isso, legitimam (e são legitimadas) por este posicionamento, constroem-se uma cronografia, um tempo de *inconformidade com os valores da sociedade vigente*, e uma topografia, um lugar *de embate com os valores postos na sociedade*. Podemos afirmar ainda que esse movimento coloca em funcionamento dois tipos

de paratopia: a *espacial* (meu lugar não é o meu lugar) e a *temporal* (meu tempo não é o meu tempo), que corroboram o modo pelo qual funciona a dimensão paratópica da obra em estudo.

Este mesmo movimento que, a partir de um posicionamento de contracultura, estabelece as coordenadas espaço-temporais da *dêixis* discursiva, impulsionando, consequentemente, a própria paratopia, está presente em todos os versos da canção. Apenas para citar mais um trecho:

Eu devia estar feliz pelo Senhor / Ter me concedido o domingo / Prá ir com a família / No Jardim Zoológico / Dar pipoca aos macacos... / Ah! / Mas que sujeito chato sou eu / Que não acha nada engraçado / Macaco, praia, carro / Jornal, tobogã / Eu acho tudo isso um saco... (“Ouro de Tolo”, Raul Seixas, 1973).

Esse trecho apresenta uma cenografia típica da classe média, que alude ainda ao típico cidadão da classe média brasileira: cristão, religioso, que tem um momento para lazer (como ir ao zoológico). Porém, ao ser introduzida pela expressão “devia estar feliz”, de modo semelhante ao que ocorre em trecho anterior da canção (pela expressão “devia estar contente”), permite que se construa, mais uma vez, uma *dêixis* discursiva marcada por um tempo-espaço de felicidade (característica da classe média da época), ao mesmo tempo, entretanto, em que realiza a desconstrução desse tempo-espaço, uma vez que o termo “devia” permite significá-lo, neste caso, como “tempo em que se devia estar feliz, mas não se está”. Emerge, então, desse materializado pela expressão “devia estar feliz”, outra cena, com um sujeito incomodado, contrário aos elementos da cultura convencional (carro, praia, macaco, jornal e tobogã), características que reafirmam o posicionamento contracultural do compositor.

Vale destacar ainda outro trecho de *Ouro de tolo*, que diz: “*Porque longe das cercas embandeiradas / Que separam quintais / No cume calmo / Do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora / De um disco-voador...*”. Esse trecho coloca em cena a reivindicação/anunciação de um novo tempo-espaço, que está para além da enunciação: *um tempo transcendental (de completude)* e *um lugar metafísico (de felicidade e ventura plena)*. A referência à visão de “*uma sombra sonora de um disco-voador*” (elemento que será mais bem explorado no item em que trataremos do código de linguagem) coloca em cena o elemento paratópico exemplar recorrente na obra de Raul Seixas: o disco-voador. Trata-se de um elemento paratópico por excelência, por situar-se na transição entre dois mundos, um mundo telúrico, terreno, e um mundo extraterreno, sublime. A presença desse elemento na canção, supomos, reforça a ideia de reivindicação/anunciação de um tempo-espaço transcendente/metafísico.

6.2.1.2 *Cenografias que instauram um posicionamento de contracultura e que impulsionam a paratopia criadora nas práticas discursivas de Raul Seixas*

Como vimos anteriormente, na análise da canção *Ouro de tolo*, a cenografia de solilóquio legítima e é legitimada por um posicionamento de contracultura, na medida em que essa cena de fala implica uma crise pessoal e/ou existencial que se estrutura a partir das coordenadas de tempo e espaço da *dêixis*, que instala, por sua vez, um tempo de inconformidade com os valores da sociedade vigente e um lugar de embate com os valores hegemônicos da sociedade, de modo a instaurar, também, um tempo-espaço para além da enunciação: um *tempo transcendental (de completude)* e um *espaço metafísico (de felicidade e ventura plena)*.

A cenografia de solilóquio também se fará presente em outras produções de Raul Seixas recortadas para compor o nosso *corpus* de análise e, num movimento similar ao que ocorre em *Ouro de tolo*, também legítima e é legitimada pelo posicionamento de contracultura. Consideremos a canção *Areia da ampulheta*, lançada em 1988, no álbum “A pedra do Gênesis”:

Eu sou a areia da ampulheta / O lado mais leve da balança / O ignorante cultivado / O cão raivoso inconsciente / O boi diário servido em pratos / O pivete encurralado / Eu sou a areia da ampulheta / O vagabundo conformado / O que não sabe qual o lado / Espreita o pesar das pirâmides / Cachaceiro mal amado / O triste-alegre adestrado / Eu sou a areia da ampulheta / O que ignora a existência / De que existem mais estados / Sem ideia que é redondo / O planeta onde vegeta / Eu sou a areia da ampulheta / Eu sou a areia / Eu sou a areia da ampulheta / Mas o que carrega a sua bandeira / De todo o lugar o mais desonrado / Nascido no lugar errado / Eu sou, eu sou você. (“*Areia da ampulheta*”, Raul Seixas).

Nessa canção também podemos observar uma crise pessoal e existencial; o enunciador da canção parece atestar que é um “estranho” no mundo em que vive, uma personagem marginalizada, que assume diferentes personas e que, em última instância, também é paratópica: “o ignorante cultivado”, “o cão raivoso inconsciente”, “o boi diário servido em pratos”, “o pivete encurralado”, “o vagabundo conformado”, “o cachaceiro mal amado”, o “nascido no lugar errado”, a “areia da ampulheta”. A partir dessas personas, podemos perceber o funcionamento de pelo menos três tipos de paratopia: uma paratopia de identidade, que também é espacial, em especial pela figura daquele “nascido no lugar errado”; uma paratopia temporal, considerando a metáfora da *areia da ampulheta*, que também pode ser

tomada como um símbolo da paratopia espacial, uma vez que o enunciador se vê como aquele que está em transição entre dois mundos, que se esvai entre um plano e outro, localizado em um espaço fugaz e passageiro. Essas paratopias temporal e espacial também são embreadas pelas coordenadas da *dêixis* discursiva, em um movimento similar ao que já foi apresentado em *Ouro de tolo*: constrói-se um mundo ancorado no tempo-espaço da enunciação, ao qual se contrapõe um mundo que excede a essa enunciação, em função da construção de um tempo *transcendente* (cronografia) e de um espaço *metafísico* (topografia).

É possível perceber, na/pela enunciação de *Areia da ampulheta*, uma forte imbricação entre posicionamento, cenografia e gestão de uma paratopia. O posicionamento de contracultura regula a construção das figuras marginalizadas, que vivem fora de seu tempo e de seu espaço, a partir das quais é construída a própria paratopia, embreada pela cenografia construída na/pela enunciação; tem-se, pois, um ciclo em que os elementos discursivos nele dispostos constroem, ao mesmo tempo, o posicionamento e o seu excedente, no caso, a paratopia.

A canção *O homem*, lançada no álbum “Eu nasci há 10 mil anos atrás”, de 1976, também mobiliza uma cenografia de solilóquio. Nessa canção, o enunciador estabelece um diálogo consigo mesmo, instaurando um momento em que fala com a sua própria alma, de suas angústias:

"No momento em que eu ia partir, eu resolvi voltar" / (vou voltar) / Sei que não chegou a hora de se ir embora, é melhor ficar... / (vou ficar) / Sei que tem gente cantando, tem gente esperando a hora de chegar... / (vou chegar) / Chego com as águas turvas, eu fiz tantas curvas pra poder cantar... / Esse meu canto que não presta / Que tanta gente então detesta / Mas isso é tudo o que me resta / Nessa festa, nessa festa... / Eu... / (vou ferver) / Como que um vulcão em chamas, como a tua cama que me faz tremer... / (vou tremer) / Como um chão de terremotos, como amor remoto que eu não sei viver... / (vou viver) / Vou poder contar meus filhos, caminhar nos trilhos, isso é pra valer... / Pois se uma estrela há de brilhar / Outra então tem que se apagar / Quero estar vivo para ver / O sol nascer, o sol nascer, o sol nascer... / Eu... / (vou subir) / Pelo elevador dos fundos, que carrega o mundo sem sequer sentir... / (vou sentir) / Que a minha dor no peito, que eu escondi direito agora vai surgir... / (vou surgir) / Numa tempestade doida pra varrer as ruas em que eu vou seguir / Em que eu vou seguir, em que eu vou seguir... (“*O homem*”, Raul Seixas/Paulo Coelho).

É possível perceber na/pela canção a construção de uma cenografia de solilóquio em que o enunciador tematiza sobre suas angústias, que parecem estar relacionadas a um momento de depressão, indiciando uma vontade de desistir de algo, ao mesmo tempo,

entretanto, que demonstra ter uma força de superação. Esse contraponto encontra-se sintetizado no verso “*no momento em que eu ia partir, eu resolvi voltar*”.

Na canção *O homem*, pode-se perceber, também, além da presença da cenografia de solilóquio, um modo de funcionamento similar da *dêixis* discursiva: há um tempo e um espaço da enunciação, em que o enunciador expõe os seus conflitos: *um tempo de inconformidade* (aquele que quer partir) e um *espaço de embates com uma cultura vigente*, perceptível no seguinte trecho: “*Esse meu canto que não presta / Que tanta gente então detesta / Mas isso é tudo o que me resta / Nessa festa, nessa festa...*”. Há ainda a anunciação de um novo tempo-espaço, para além da enunciação, em função do qual o enunciador diz que irá “seguir”; constrói-se, assim, uma *cronografia transcendente* e uma *topografia metafísica*. Mais uma vez, a cenografia, tanto a partir da cena de fala quanto pelas coordenadas da *dêixis*, legitima um posicionamento de contracultura e embreia a paratopia construída na/pela enunciação.

Ainda há uma outra canção que recortamos para constituir o *corpus* dessa pesquisa, que também se encena como um solilóquio. Trata-se da canção *Carpinteiro do Universo*, de 1989, presente no álbum “A panela do Diabo”. Mais uma vez, observaremos o enunciador dialogando consigo mesmo:

Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Não sei por que nasci / pra querer ajudar a querer consertar / O que não pode ser... / Não sei, pois nasci para isso, e aquilo, / E o enguiço de tanto querer. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Humm... Estou sempre, / pensando em aparar o cabelo de alguém. / E sempre tentando mudar a direção do trem. / À noite a luz do meu quarto eu não quero apagar, / Pra que você não tropece na escada, quando chegar. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / O meu egoísmo, é tão egoísta, que o auge do meu egoísmo é querer ajudar. / Mas não sei por que nasci pra querer ajudar a querer consertar / O que não pode ser... / Não sei, pois nasci para isso, e aquilo, / E o enguiço de tanto querer / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou. / Carpinteiro do universo inteiro eu sou (Ah eu sou assim!). / No final, / Carpinteiro de mim! (“*Carpinteiro do Universo*”, Raul Seixas/Marcelo Nova).

Como podemos perceber, o enunciador da canção apresenta-se como aquele que “quer mudar o mundo”, que, em alguma medida, sente-se inconformado com os valores e acontecimentos da sociedade e quer transformá-los de alguma forma: “*Estou sempre, / pensando em aparar o cabelo de alguém. / E sempre tentando mudar a direção do trem*”; “*O meu egoísmo, é tão egoísta, que o auge do meu egoísmo é querer ajudar*” etc. A figura do

“*carpinteiro do Universo*” implica um enunciador que quer “consertar” os problemas de um mundo físico, telúrico, buscando transpor esse Universo material para um novo Universo, metafísico (“tentando mudar a direção do trem”; “pensando em aparar o cabelo de alguém”; “querendo consertar o Universo” etc.), que está para além da enunciação, em uma localidade paratópica. Esse enunciador pode ser considerado um elemento paratópico, na medida em que sua enunciação coloca em cena um mundo físico e reivindica um mundo de tempo *transcendente* e espaço *metafísico*, construindo, novamente as mesmas coordenadas da *dêixis* (cronografia e topografia) recorrentes nas práticas discursivas já analisadas. O carpinteiro do Universo é uma expressão que representa uma paratopia: o carpinteiro trabalha sobre uma materialidade terrena (a madeira), e o Universo implica materialidades que excedem a existência terrena.

Além da cenografia de solilóquio, há outras que estão presentes nas práticas discursivas de Raul Seixas. Há a ocorrência em nosso *corpus* de duas cenografias que, a partir de um posicionamento de contracultura, podem gerir uma dimensão paratópica, a saber: a cenografia de manifesto e a cenografia de confissão.

A cenografia de manifesto implica uma declaração formal, geralmente escrita, que transmite intenções, opiniões, decisões ou ideias políticas, particulares a uma pessoa ou a um grupo de pessoas. A presença dessa cenografia na obra em estudo legitima o posicionamento de contracultura (ao mesmo tempo em que é legitimada por ele) e põe a funcionar, de certo modo, uma paratopia. Em outras palavras, o manifesto é uma forma de um grupo contrapor-se ao que está posto socialmente; seu enunciador coloca-se na brecha, entre o lugar e o não-lugar, para contrapor-se ao que se vê. Não nos concentraremos em aprofundar em uma análise da cenografia de manifesto neste item, visto que, além de já termos tematizado, de alguma maneira, essa problemática do manifesto, no início deste capítulo (a partir das canções “A Lei” e “Sociedade Alternativa”, que são construídas, mantendo uma intertextualidade com o manifesto *Liber Oz*, de Aleister Crowley), ainda voltaremos a tratar da cenografia de manifesto, por ocasião da análise do gibi “*A Fundação de Krig-ha*”, que fora distribuído nos shows da época de lançamento do álbum “*Krig-ha, bandolo!*”. Faremos isto em uma seção à parte, ainda neste capítulo, em função de esse objeto possibilitar, de maneira privilegiada, a análise das três embreagens paratópicas que estamos nos propondo a analisar em nossa dissertação. Na análise do gibi “*A Fundação de Krig-ha*”, buscaremos demonstrar o modo como a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem são mobilizados em prol de uma paratopia criadora.

A cenografia de confissão, por sua vez, será, a seguir, considerada, a partir da análise da canção *Metamorfose ambulante*, de 1973, lançada no álbum *Krig-ha, bândolo!*. A confissão é um gênero em que se é declarado algo que se reconhece ter sido feito; a confissão também pode ter um caráter de declaração de princípios e manifestação, isto é, de ser uma ação que torna algo público; um ato de expressar um pensamento, ideia, ponto de vista etc.; uma revelação e manifestação do pensamento. Consideremos a letra da canção *Metamorfose Ambulante*:

Prefiro ser/ Essa metamorfose ambulante/ Eu prefiro ser/ Essa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Eu quero dizer/ Agora o oposto do que eu disse antes/ Eu prefiro ser/ Essa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Sobre o que é o amor/ Sobre o que eu nem sei quem sou/ Se hoje eu sou estrela/ Amanhã já se apagou/ Se hoje eu te odeio/ Amanhã lhe tenho amor/ Lhe tenho amor/ Lhe tenho horror/ Lhe faço amor/ Eu sou um ator/ É chato chegar/ A um objetivo num instante/ Eu quero viver/ Nessa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Sobre o que é o amor/ Sobre o que eu nem sei quem sou/ Se hoje eu sou estrela/ Amanhã já se apagou/ Se hoje eu te odeio/ Amanhã lhe tenho amor/ Lhe tenho amor/ Lhe tenho horror/ Lhe faço amor/ Eu sou um ator/ Eu vou desdizer/ Aquilo tudo que eu lhe disse antes/ Eu prefiro ser/ Essa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo/ Do que ter aquela velha opinião/ Formada sobre tudo. (“*Metamorfose ambulante*”, Raul Seixas).

Como já apontado em *Ouro de tolo, Areia da ampulheta, O homem e Carpinteiro do Universo*, na canção *Metamorfose ambulante* também se constroem cenas que legitimam (e são legitimadas) por um posicionamento de contracultura, mas a partir de uma cenografia diferente da do solilóquio: a confissão.

O enunciador da canção declara que não se prende a velhas opiniões, ao contrário, ele se posiciona como um sujeito mutável, que pode dizer algo em determinado momento e, posteriormente, desconstruir o que já foi dito. Observamos nesta canção um enunciador que privilegia a dúvida em detrimento da certeza, ele contraria as opiniões cristalizadas, singulares, estáveis, faz oposição aos que têm “*a velha opinião formada sobre tudo*”, vislumbrando ser uma “*metamorfose ambulante*”. Novamente, observa-se aqui, por meio da contraposição entre dois estados - “*a velha opinião sobre tudo*” e o caráter passageiro de uma “*metamorfose ambulante*” -, a construção de coordenadas da *dêixis* que se implicam um tempo e espaço da enunciação e outro tempo e espaço para além da enunciação, transcendental e *metafísico*, figurado pela metáfora da metamorfose ambulante. Tal contraposição faz funcionar ainda uma paratopia, na medida em que é no limite entre esses

dois estados que se negocia um tempo e um espaço para além da enunciação, construídos na transição de um processo de metamorfose.

Consideramos ainda que emerge dessa cenografia um *ethos* *místico* e *messiânico*, que só faz reforçar o caráter paratópico das cenografias construídas na/pela enunciação (já que o *ethos* emerge delas). Estamos, portanto, supondo que o *ethos* do enunciador, assim como as cenas construídas na/pela enunciação, também funciona como um embreante paratópico, na medida em que esse tom *místico* e *messiânico* releva da característica transitória de um sujeito que se coloca como uma “metamorfose ambulante”; em outras palavras, o *ethos* *místico* e *messiânico* do enunciador advém das cenas que se assentam na transitoriedade de opiniões, na impossibilidade de ser lógico o tempo todo, na efemeridade e mistério das coisas: “*se hoje eu sou estrela /Amanhã já se apagou/ Se hoje eu te odeio/ Amanhã lhe tenho amor*”. Sobre a embreagem paratópica implicada no investimento de um *ethos*, discorreremos com mais profundidade no subitem a seguir, debruçando-nos sobre práticas discursivas pelas quais focalizaremos especificamente essa categoria discursiva.

6.2.1.3 O *ethos* *messiânico* em Raul Seixas

Neste item do nosso capítulo de análise, buscaremos demonstrar aspectos da paratopia em práticas discursivas de Raul Seixas, sobretudo tendo em vista a embreagem paratópica construída na obra por meio do investimento de um *ethos*. Nessa perspectiva, ainda que nos remetamos à cenografia, já que é dela que o *ethos* emerge, nosso olhar estará voltado principalmente para essa última categoria discursiva.

Para verificar em que medida a emergência de um *ethos* pode, no nosso *corpus* de análise, embrear e impulsionar uma paratopia que é, também, em alguma medida, gerida pelo próprio posicionamento do autor no campo, recortamos cinco objetos oriundos da obra de Raul Seixas, a saber, três capas de LPs: i) *Krig-ha, bandolo!* (1973); ii) *Há 10 mil anos atrás* (1975); iii) *A pedra do Gênesis* (1988); iv) uma apresentação musical em um festival, intitulado *Phono 73* (1973); e v) a letra da canção *Eu nasci há 10 mil anos atrás* (1975).

Por meio das análises das capas dos álbuns que recortamos para compor o nosso *corpus*, veremos, fundamentalmente, a emergência de um *ethos* *messiânico* e *místico* que, conforme consideramos, corrobora fortemente a hipótese da inscrição do compositor em um posicionamento de contracultura, já que o messias e o místico são figuras que mostram o caminho para a felicidade, para a vida eterna, para a luz, para o tempo das boas novidades etc., caminho que se contrapõe com o que está estabelecido culturalmente e politicamente na

sociedade, o que é, também, uma forma de gerir a paratopia constituída nas/pelas práticas discursivas de Raul Seixas.

Em geral, a capa de um álbum é composta por um título, por alguma imagem e o nome do cantor/banda. As capas dos LPs de Raul Seixas são conceituais e pretendem ser um abre-alas dos discos, no sentido de que o título e a imagem constroem sentidos que podem sugerir sobre o que se trata os outros elementos ligados à prática discursiva de seu sujeito-autor.

Considerando que a prática discursiva em estudo é uma forma de inscrição social de seu sujeito-autor em um posicionamento de contracultura, no interior do campo literomusical brasileiro, operacionalizaremos nossa análise, a priori, no nível da cena de enunciação, focalizando, especificamente, a cenografia e, por conseguinte, na emergência de um *ethos* que, supomos, embreia a paratopia construída na/pela obra em questão. Consideremos a capa do LP “Krig-ha, bandolo!”:

ILUSTRAÇÃO 01 CAPA DO LP “KRIG-HA, BANDOLO!”



Para a análise da capa do álbum *Krig-ha, bandolo!*, algumas postulações acerca de seu título se fazem necessárias. Este título é constituído de uma expressão que nos remete às

histórias em quadrinhos do herói Tarzan e, segundo as legendas da obra, é um grito de alerta que avisa sobre a presença de um inimigo que se aproxima: “*Cuidado, aí vem o inimigo!*”. No caso da capa do LP, “*Cuidado, aí vem o inimigo!*” aponta para a existência de forças antagônicas às defendidas pelo seu sujeito-autor, de modo que poderíamos supor que o título materializa o posicionamento de contracultura de Raul Seixas no campo literomusical brasileiro e, em certa medida, gere a sua paratopia.

Tomando o título do LP aliado à imagem do protagonista da capa, podemos supor a construção de uma cena com enunciadores e co-enunciadores duplos, a saber, uma em que o enunciador posa de herói que alerta seus co-enunciadores (leitores/ouvintes): “*Cuidado, aí vem o inimigo!*”, e outra em que o enunciador se coloca na posição de inimigo e alerta aqueles aos quais ele irá se contrapor, também com o mesmo grito de “*Cuidado, aí vem o inimigo!*”. Observamos, pois, um enunciador duplo, um herói e um anti-herói, que se dirige, como demonstraremos a seguir, a um co-enunciador também duplo, o que incorre na construção de uma cena que pode reiterar o posicionamento de contracultura do compositor/cantor.

O efeito desses enunciadores duplos se mostra diferente. Apesar de tanto o herói como o anti-herói se contraporem a valores políticos-culturais convencionais, podemos observar *ethé* diferentes que emergem desses dois enunciadores. Nesse sentido, quando consideramos o enunciador herói, ocorre a emergência de um *ethos* heróico, messiânico, de liderança; quando nos referimos ao enunciador anti-herói, há a emergência de um *ethos* puramente contestador.

Em se tratando do enunciador-herói, que se apresenta como um Tarzan, herói clássico, ele interpela o co-enunciador (comunidades discursivas específicas – supostamente os grupos sociais que se alinham aos valores sócio-político-culturais vigentes na época), alertando-o sobre a presença de um inimigo.

No caso do enunciador anti-herói, que se contrapõe ao que seria o herói clássico (não é musculoso, tem uma aparência pouco imponente, é barbudo e está de peito nu: um Tarzan às avessas), ele se coloca como o inimigo e alerta para terem cuidado com ele, já que, nessa perspectiva, contrapõe-se aos valores sócio-político-culturais da época. Nesse caso, o co-enunciador interpelado poderia ser as entidades que regulam esses valores; mais especificamente, podemos supor que seriam os governantes da ditadura e a população conformada.

Em função desses enunciadores e co-enunciadores duplos e antagônicos, que constituem uma cenografia com um herói e um anti-herói, da qual emerge uma topografia, um lugar de embate entre os valores sócio-político-culturais vigentes na época, e uma cronografia, um tempo de inconformidade, denúncia e alerta, pode-se sustentar, a partir de um

ethos messiânico que surge da prática discursiva analisada, a hipótese de que há também a reivindicação ou anunciação de novo tempo e espaço, que estão para além da enunciação: um *tempo transcendental, de completude* e um *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*.

Esse *ethos* messiânico sustenta-se também pela consideração da postura corporal que o protagonista da capa apresenta: de braços abertos, nu, de olhos fechados e com uma barba volumosa, um visual parece estar ligado fortemente à figura de Jesus Cristo na cruz, um messias que aponta caminhos para um novo tempo e espaço.

A hipótese de que há, em função desse *ethos* messiânico, a anunciação de novo tempo e espaço, de natureza *transcendental* e *metafísica*, sustenta-se, ainda, em função de alguns elementos discursivos presentes na capa de *Krig-ha, bandolo!*, como o símbolo estampado na mão da personagem, uma cruz *ahnk*, acrescida de degraus, como se fosse uma cruz com a ponta de uma chave. Essa cruz, de acordo com a escrita hieroglífica egípcia, é o símbolo da vida. Nesse sentido, podemos considerar o símbolo como uma chave para a verdadeira vida, para um verdadeiro tempo-espaço de *completude, felicidade e ventura plena*. Vale ressaltar que o símbolo da cruz *ahnk* com uma chave é muito recorrente na obra de Raul Seixas, conforme será possível observar nas análises seguintes, e ficou conhecido como o símbolo da Sociedade Alternativa, a grande filosofia difundida nas produções do compositor baiano, conforme já mencionamos.

Além desse símbolo, podemos observar ainda o protagonista da capa portando um colar com uma espécie de mandala, objeto que representa geometricamente a dinâmica relação entre o homem e o cosmo. Toda mandala é, ainda, a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino, o que, alinhado ao símbolo da Sociedade Alternativa, faz emergir um *ethos* messiânico radicalmente imbricado à reivindicação/anunciação de um novo tempo e um novo espaço: *tempo transcendental, de completude*, e um *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*.

Conforme mencionamos, é possível perceber a emergência desse mesmo *ethos* místico e messiânico em outras práticas discursivas de Raul Seixas, como no caso da capa do álbum *Há 10 mil anos atrás* (1975). No entanto, antes de nos debruçarmos sobre esse objeto em específico, analisaremos a letra da canção *Eu nasci há 10 mil anos atrás*, que dialoga diretamente com a capa de seu álbum, já que o título da canção é quase homônimo do título do álbum. Consideremos a letra da canção:

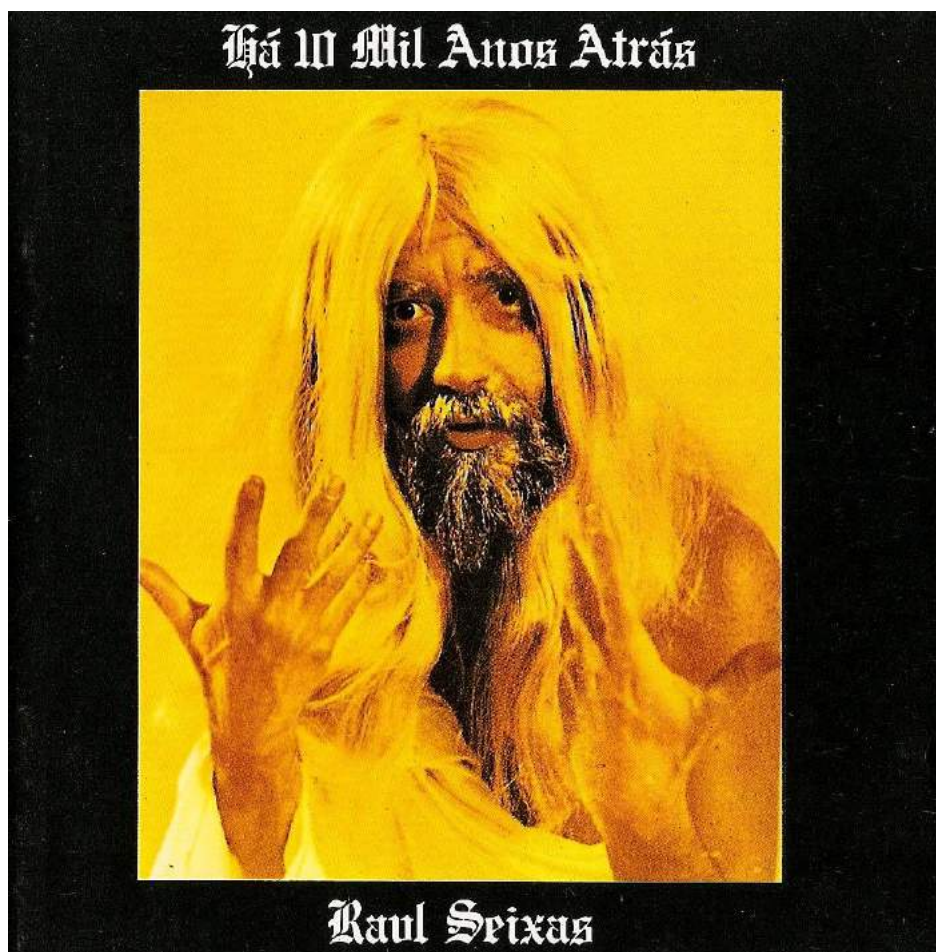
-"Um dia, numa rua da cidade / Eu vi um velhinho / Sentado na calçada /
Com uma cuia de esmola / E uma viola na mão / O povo parou para ouvir /
Ele agradeceu as moedas / E cantou essa música / Que contava uma história /

Que era mais ou menos assim: / “Eu nasci! / Há dez mil'anos atrás / E não tem nada nesse mundo / Que eu não saiba demais... / Eu vi Cristo ser crucificado / O amor nascer e ser assassinado / Eu vi as bruxas pegando fogo / Pra pagarem seus pecados / Eu vi!... / Eu vi Moisés / Cruzar o Mar Vermelho / Vi Maomé / Cair na terra de joelhos / Eu vi Pedro negar Cristo / Por três vezes / Diante do espelho / Eu vi!... / Eu nasci! (Eu nasci!) / Há dez mil anos atrás / (Eu nasci há 10 mil anos!) / E não tem nada nesse mundo / Que eu não saiba demais... / Eu vi as velas / Se acenderem para o Papa / Vi Babilônia / Ser riscada no mapa / Vi Conde Drácula / Sugando sangue novo / E se escondendo atrás da capa / Eu vi!... / Eu vi a arca de Noé / Cruzar os mares / Vi Salomão cantar / Seus salmos pelos ares / Eu vi Zumbi fugir / Com os negros prá floresta / Pro Quilombo dos Palmares / Eu vi!... / Eu nasci! (Eu nasci!) / Há dez mil anos atrás / (Eu nasci há 10 mil anos!) / E não tem nada nesse mundo / Que eu não saiba demais... / Eu vi o sangue / Que corria da montanha / Quando Hitler / Chamou toda Alemanha / Vi o soldado / Que sonhava com a amada/ Numa cama de campanha / Eu li! / Eu li os símbolos / Sagrados de umbanda / Eu fui criança pra / Poder dançar ciranda / Quando todos / Praguejavam contra o frio / Eu fiz a cama na varanda... / Eu nasci! (Eu nasci!) / Há dez mil anos atrás / (Eu nasci há 10 mil anos atrás!) / E não tem nada nesse mundo / Que eu não saiba demais... / Não! Não! / Eu tava junto / Com os macacos na caverna / Eu bebi vinho / Com as mulheres na taberna / E quando a pedra / Despencou da ribanceira / Eu também quebrei a perna / Eu fui testemunha / Do amor de Rapunzel / Eu vi a estrela de Davi / Brilhar no céu / E para aquele que provar / Que eu tô mentindo / Eu tiro o meu chapéu... / Eu nasci! (Eu nasci!) / Há dez mil anos atrás / (Eu nasci há 10 mil anos atrás!) / E não tem nada nesse mundo / Que eu não saiba demais... (*“Eu nasci há 10 mil anos atrás”*, Raul Seixas/Paulo Coelho).

Há, nessa canção, a construção de uma cenografia de relato, em que o enunciador é uma personagem que foi testemunha ocular de várias histórias conhecidas, tanto do mundo fictício, quanto do mundo real: a crucificação de Cristo, a passagem de Moisés pelo Mar Vermelho, a fuga de Zumbi para o Quilombo dos Palmares, Conde Drácula fazendo vítimas, a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, o amor de Rapunzel etc. A nosso ver, mais uma vez, emerge da enunciação um *ethos* místico e messiânico, fundamentalmente em função de o relato apresentado falar de um enunciador que, de um modo “sobrenatural”, esteve presente em várias situações conhecidas, em diferentes épocas, lugares e “mundos”. Podemos supor fortemente, tendo em vista o enunciador diz de si, que se trata de um ser sábio e onipresente, capaz de estar presente em vários momentos e lugares, semelhante a figuras divinas e/ou messiânicas conhecidas do campo religioso. Em última instância, trata-se de um ser do espaço “divino”, mas que atua, também, no espaço mundano ou vice-versa, e tenta realizar (por meio do próprio relato) a difícil negociação entre um lugar e um não-lugar, um tempo e um não-tempo, além de reforçar o posicionamento de contracultura em questão, na medida em que se evoca paratopias de espaço e de tempo, que podem ser tomadas, respectivamente, pelas máximas: “meu lugar não é o meu lugar”, “meu tempo não é o meu tempo.

Com base nessa análise é que sustentamos que dessa canção e da capa do LP *Há 10 mil anos atrás*, que será analisada a seguir, emerge um *ethos* místico e messiânico. Consideremos a capa do álbum:

ILUSTRAÇÃO 02 CAPA DO LP “HÁ 10 MIL ANOS ATRÁS”



Nessa capa, é apresentada uma figura masculina, de cabelos longos e brancos (nivelados pouco abaixo do peito), com barba cheia e grisalha, vestida por uma túnica e com as mãos abertas, espalmadas para si e com os dedos para cima, como quem chama o interlocutor, o que parece ser reforçado pelo olhar compenetrado dessa figura, voltado diretamente para os olhos de quem olha para a imagem. Tal figura, conforme supomos, parece ser uma representação muito próxima ao que se convencionou ser a imagem de Jesus no Ocidente, mas aproxima-se também da representação de Zeus, pai dos deuses e dos homens, segundo a mitologia grega. Essa construção imagética sustenta nossa hipótese da emergência de um *ethos* místico e messiânico, implicado na figura de um ser que se coloca como o que

mostra a luz, o caminho, um novo tempo e um novo espaço. Esse *ethos* pode ser reforçado ainda pela própria fonte gráfica empregada para escrever o título na capa do LP, que remete à grafia hebraica, língua em que foi escrito o Antigo Testamento. Esse *ethos* místico e messiânico que emerge na/pela enunciação anuncia, mais uma vez, um *tempo transcendental, de completude* e um *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*, que evocam as paratopias de tempo e espaço, já referidas neste trabalho.

Uma fonte gráfica, semelhante à utilizada na capa de “*Há 10 mil anos atrás*”, também estampa o a capa do álbum *A pedra do Gênesis* (1988). Dela, parece também emergir um *ethos* místico e messiânico. Vejamos:

ILUSTRAÇÃO 03 CAPA DO LP “A PEDRA DO GÊNESIS”



Esse *ethos* místico e messiânico parece emergir, mais uma vez, da figura estampada na capa, que apresenta diversas características que podem ser relacionadas ao místico e ao messiânico: usa óculos escuros com design futurista, barba volumosa e uma capa (vestuário bastante característico de magos e bruxos) estampada com figuras astronômicas, como estrelas. Esse visual do místico e do mago reforçado ainda, pelo livro, similar a uma bíblia,

que segura nas mãos. Entretanto, o livro segurado pelo protagonista da capa do álbum é o *Livro de Abramelin* (ou *O Livro da Magia Sagrada de Abramelin, o Mago*), considerado uma obscura obra de Magia, que se acredita ter sido escrita por volta do ano 1600 e cuja autoria é atribuída ao mago Abramelin. Fundamentalmente, o livro descreve um ritual pelo qual um aspirante espiritual poderia invocar e unir-se com o seu Santo Anjo Guardião, considerado a própria Voz de Deus dentro do indivíduo.

O título da capa do álbum também alimenta a hipótese de dela emerge um *ethos* místico e messiânico, uma vez que *Gênesis* (em grego: origem e nascimento) remete ao livro primeiro do Antigo Testamento (de mesmo título), que narra a história da criação. Há, pois, aqui, uma intertextualidade com uma produção do campo religioso. Podemos relacionar também o termo *Gênesis* à *gênese* da Sociedade Alternativa, que também é mencionada na capa do LP, conforme se pode observar no canto inferior esquerdo da capa: o símbolo *ahnk*, acrescido de uma ponta de chave (símbolo da Sociedade Alternativa), idêntico ao que já aparece no álbum *Krig-ha, bandolo!*. No entanto, no caso de *A pedra do Gênesis*, o selo estampa também a inscrição “Sociedade Alternativa – Imprimatur”, o que pode reforçar ainda mais a hipótese de que há um *ethos* místico e messiânico que releva desta prática discursiva, que é de contracultura, na medida em que *Imprimatur* (em latim: imprima-se) significa, no campo católico, a liberação para publicações, após a aprovação de uma autoridade eclesiástica, de obras com assuntos teológicos ou morais previamente censuradas. Trata-se, pois, de um elemento discursivo que pode, ironicamente (e a ironia é uma forma de contraposição), constituir um selo que valida produções que tematizam sobre a Sociedade Alternativa. Um elemento discursivo que pode, ironicamente, supomos, constituir um selo que valida produções que tematizam sobre a Sociedade Alternativa.

A partir de todos os elementos que apresentamos como constitutivos da capa do álbum *A pedra do Gênesis*, podemos afirmar, similarmente ao que já supomos anteriormente, a emergência de um *ethos* místico e messiânico, que anuncia um novo tempo e espaço, a saber, um *tempo transcendental, de completude*, e um *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*, implicando, novamente, nos tipos paratópicos de tempo e espaço. Além disso, a dimensão paratópica construída na/pela capa do álbum também é colocada em funcionamento, na medida em que a figura do messias/místico evoca uma paratopia de identidade (“meu grupo não é o meu grupo”), visto que esse ser destoa, em um mundo material, dos demais indivíduos.

Corroborar, ainda, essa hipótese do *ethos* messiânico, decorrente, sobretudo, da gerência de uma paratopia estruturada a partir de um posicionamento de contracultura, uma

apresentação de Raul Seixas, em um festival musical, o *Phono 73*, ocorrido no mesmo ano em que Seixas lançou o seu primeiro disco, o *Krig-ha, bandolo!*.

O cantor se apresentou no palco do *Phono 73* socando o ar, contorcendo e cantando as músicas *Let me sing, let me sing* e *Loteria da Babilônia*. Este evento

foi um festival realizado no Palácio de Convenções do Anhembi, entre 11 e 13 de maio de 1973, com todo o elenco da Phonogram, hoje Universal. A multinacional tinha quase todos os grandes nomes da dita MPB e resolveu reuni-los em um grande evento de marketing - embora a palavra não fosse usual na época - que também tinha um inevitável viés político, já que se vivia o período mais repressivo da ditadura militar. (VIANNA, 2005, s/p.)

Armando Pittiglian, diretor do departamento de serviços criativos (cargo conhecido hoje como direção de Marketing) da Phonogram e diretor-geral do *Phono 73*, conforme entrevista concedida à Folha de S. Paulo, afirma: “Os militares achavam que a gravadora estava cheia de comunistas, e os artistas nos viam como direitistas. Na verdade, o que nós queríamos era gravar boa música brasileira” (VIANNA, 2005, s/p.).

Para se ter noção do caráter político que o evento assumiu, tem-se registro da censura (corte de microfone por policiais no momento do show) sofrida por Gilberto Gil e Chico Buarque, ao tentarem cantar Cálice, música que já havia sido censurada. O evento contou também com artistas como: Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Odair José, Toquinho, Vinicius de Moraes, Erasmo Carlos, Sérgio Sampaio, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Jorge Mautner, Wanderléa, Ronnie Von, dentre outros nomes da MPB.

É nesse contexto que surgia Raul Seixas, no início de sua carreira, com seus gritos e acordes “contraculturais”. Nas imagens que se tem de sua apresentação, Raul aparece com o seguinte visual: cabelo na nuca, barba cheia e o corpo magro; vestia uma jaqueta aberta, de tecido semelhante ao jeans, em um forte tom de roxo, que contrastava com algumas lantejoulas; portava uma corrente no pescoço com uma espécie de mandala (a mesma que aparece na capa do álbum *Krig-ha, bandolo!*); usava também uma calça marrom com tecido que parece veludo, além de calçar botas estilo *cowboy*. Tudo isso resultava numa imagem muito contracultural e, de certa maneira, paratópica: uma mistura de hippie com *rockstar* e cowboy norte-americano, uma figura totalmente destoante e paradoxal se comparada com outros cantores da MPB, como os que participaram do festival, conforme já mencionamos. Tal questão nos faz supor a incidência de uma paratopia de identidade, representada pela máxima: “meu grupo não é o meu grupo”. Essa paratopia se põe a funcionar na medida em que o autor (cantor/compositor), inscrito no interior de um campo literomusical brasileiro,

parece contrapor-se a seus pares presentes no *Phono 73*. Enquanto havia uma predominância de artistas sob o posicionamento da Jovem Guarda ou da Bossa Nova, Raul Seixas importava uma cultura norte-americana e se inscrevia, em alguma medida, num posicionamento de contracultura.

Na apresentação no festival, o autor inicia o seu canto (ou seu grito) repetindo os versos “*Let me sing, let me sing, let me sing my rock’n’roll, Let me sing, let me sing, let me sing my blues and go...*” (“deixe-me cantar meu rock’n’roll, deixe-me cantar meu blues e ir...”), estralando os dedos e de pernas abertas, ao estilo Elvis Presley. Tratava-se de uma apresentação muito americanizada que, de certa forma, pode ser vista como contracultural (e paratópica), pois os intelectuais da época condenavam este estilo, falavam que era alienação, que era negar a cultura do país. A prática discursiva de Raul Seixas fazia emergir um rock’n’roll dos Estados Unidos da década de 50, no estilo de Elvis, Chuck Berry, Little Richard, sobretudo porque cantava em inglês. Raul ainda se contorcia no palco e socava o ar, como quem protesta, fazendo vibrar um grito de inconformidade.

Na continuação de sua apresentação, Raul imita o som da guitarra com a sua voz, fazendo-a coincidir com o solo da guitarra elétrica ao fundo. O cantor também faz “caras e bocas”, como se estivesse tocando mesmo o instrumento. A guitarra elétrica, importada dos EUA, era vista também como um elemento de alienação para a MPB, e Raul foi um dos primeiros do país a ser adepto ao instrumento, o que consideramos ser mais um grito de inconformidade, indício de contracultura, ainda mais considerando que o movimento tem raízes em solos estadunidenses. Esse posicionamento contracultural constrói, em relação ao campo literomusical brasileiro, uma paratopia, no caso, conforme já afirmamos, de identidade.

No decorrer de seu show, Raul continua a proferir frases em inglês e, em consonância com os instrumentos (guitarra e bateria), dá socos e chutes no ar e joga os braços para trás, enquanto mantém as pernas abertas e vibrando. Então, com um batom desenha no peito o símbolo da Sociedade Alternativa (cruz ahnk acrescida de degraus, formando uma chave). Raul faz o desenho e profere: “*Está lançada aqui a semente, a semente de uma nova idade, que todos vocês são testemunhas*”. Em seguida, Seixas grita: “1, 2, 3, 4” e passa a cantar trechos da música *Loteria da Babilônia*:

[...] Tudo o que tinha/ Que ser chorado/Já foi chorado/ Você já cumpriu/ Os doze trabalhos/ Reescreveu livros/ Dos séculos passados/ Assinou duplicatas/ Inventou baralhos.../ Passeou de dia/ E dormiu de noite/ Consertou vitrolas/ Para ouvir música/ [...] Mas o que você/ Não sabe por

inteiro/ É como ganhar dinheiro/ Mas isso é fácil/ E você não vai parar/
 Você não tem perguntas/ Prá fazer/ Porque só tem verdades/ Prá dizer/ A
 declarar!... (Raul Seixas & Paulo Coelho, *Loteria da Babilônia*, Raul
 Seixas).

Com um jeito explosivo e uma forte presença de palco, Raul Seixas canta e grita esses versos, desferindo uma crítica à sociedade ocidental e suas verdades absolutas, ao mesmo tempo, que parece liderar um grito anárquico e contracultural. Pelos versos cantados e, sobretudo, em função do que Raul profere ao estampar o símbolo da Sociedade Alternativa em seu peito (“*está lançada a semente de uma nova idade*”), consideramos, mais uma vez, a emergência de um *ethos* messiânico, um *ethos* que anuncia um novo tempo e um novo espaço: um *tempo transcendental, de completude*, e um *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*, que podem ser caracterizados pelos tipos de paratopia de tempo e de espaço que, em alguma medida, também são geridas pelo posicionamento de contracultura.

Além da cenografia e do *ethos*, outro embreante paratópico, também mobilizado na obra de Raul Seixas, é o código de linguagem, decorrente de um posicionamento na interlíngua. Esse tópico será considerado, de maneira específica, na seção a seguir.

6.2.1.4 Um código de linguagem e um posicionamento na interlíngua

Conforme já apontado no capítulo 3, *Posicionamento e “vida literária”*, o criador da obra posiciona-se na interlíngua para construir o *código de linguagem* da obra. Maingueneau ressalta que o autor não usa meramente uma língua, mas realiza, na obra, a interação entre possíveis “línguas” (dialetos, linguagem específica de determinada área do conhecimento, registros formais ou coloquiais etc.), para instituir um posicionamento. Assim, para que nos debrucemos sobre essa questão, a problemática da língua deve ser deslocada para a *interlíngua*. É, pois, a partir de um posicionamento na interlíngua que o código de linguagem empregado em determinada obra pode embrear e gerar a sua paratopia.

Neste subitem em que olharemos especificamente para o código de linguagem, mais especificamente, para o posicionamento instituído na interlíngua a partir das práticas discursivas de Raul Seixas, realizaremos, sobretudo, uma análise mais ampla e transversal de parte de nosso *corpus*, a fim de colocar em relevo a dimensão paratópica da obra de Raul Seixas a partir dessa embreagem paratópica específica.

Observaremos que, a partir do *corpus* recortado para verificar de que forma é mobilizado o código de linguagem em produções de Raul Seixas e, mais especificamente, de

que forma o posicionamento na interlíngua pode gerir uma paratopia, há uma forte presença de um registro (reconhecível, principalmente a partir da mobilização de um determinado léxico), bíblico e místico, que remete a uma grade semântica, que designaremos aqui de messiânica. A presença recorrente desse registro pode reiterar o posicionamento de contracultura na obra de Raul Seixas, na medida em que a figura do messias (como aquele que mostra o caminho para a felicidade, para a vida eterna, para o tempo das boas novidades etc.) anuncia/reivindica valores que se contrapõem ao que está estabelecido culturalmente e politicamente na sociedade. Focalizaremos, em nossa abordagem, o modo como esse léxico é mobilizado nas produções de Seixas e o que implica essa mobilização, isto é, de que forma o trabalho com a língua pode reiterar um posicionamento de contracultura e, por conseguinte, gerir uma paratopia criadora.

Além de olhar para os registros de língua e de que modo são mobilizados em algumas letras de canções de Raul Seixas, também analisaremos algumas metáforas que estão presentes na obra em questão, bem como alguns elementos do universo rítmico das canções, ampliando, pois, a noção de interlíngua a textos não verbais. Evidentemente, essa ampliação implica ressalvas para o uso do termo, que será aspeado, quando estivermos nos referindo a semioses não verbais.

Iniciaremos a nossa análise com a canção *Um messias indeciso*, lançada no álbum “Metrô Linha 743” (1984):

Certa vez houve um homem / Comum, como um homem qualquer / Jogou pelada descalço / Cresceu e formou-se em ter fé / Mas nele havia algo estranho / Lembrava ter vivido outra vez / Em outros mundos distantes e assim acreditando se fez / E acreditando em si mesmo Tornou-se o mais sábio entre os seus / E o povo pedindo milagres / Chamava esse homem de Deus / Há quantas ilusões / Nas luzes do arrebol / Quantos segredos terá / E enquanto ele trabalhava / Na sua tarefa escolhida / A multidão se aglomerava / Perguntando o segredo da vida / E ele falou simplesmente / Destino é a gente que faz / Quem faz o destino é a gente / Na mente de quem for capaz / E vendo o povo confuso / Que terrível, cada vez mais lhe seguia / Fugiu pra floresta sozinho / Pra Deus perguntar pra onde ia / Há quantas ilusões / Nas luzes do arrebol / Quantos segredos terá / Mas foi sua própria voz que falou / Seja feita a sua vontade / Siga o seu próprio caminho / Pra ser feliz de verdade / E aquela voz foi ouvida / Por sobre morros e vales / Ante ao messias de fato / Que jamais quis ser adorado / Há quantas ilusões / Nas luzes do arrebol / Quantos segredos terá. (“*Um messias indeciso*”, Raul Seixas/Kika Seixas)

Na letra de *Um messias indeciso*, é preciso perceber, a partir do léxico mobilizado, um registro de língua que remete a uma grade semântica messiânica e bíblica. O próprio título da canção, que menciona um *messias*, o escolhido, o líder ideal, aquele que anunciará um tempo

de paz, já indicia um posicionamento que atualiza um arquivo bíblico e místico. Outros itens lexicais reiteram também a remissão a uma grade semântica messiânica e bíblica, são eles: *fé, milagres, Deus, destino, segredo da vida etc.*

Entretanto, considerar apenas o léxico em si não é suficiente, faz-se necessário reconhecer, nessa canção, o funcionamento de uma modalidade enunciativa de certeza que, por vezes, se vale do modo verbal no imperativo: “*quem faz o destino é a gente*”, “*seja feita a sua vontade*”; “*siga o seu próprio caminho*”. Esse tipo de funcionamento, que apresenta muitas similaridades com a enunciação bíblica, é recorrente nas práticas discursivas do autor.

Movimento semelhante ocorre em diversas práticas discursivas de Raul Seixas, como se pode observar na canção *A geração da luz*, lançada no álbum “Metrô Linha 743” (1984):

Eu já ultrapassei a barreira do som / Fiz o que pude às vezes fora do tom /
Mas a semente que eu ajudei a plantar já nasceu / Eu vou / Eu vou m'embora
apostando em vocês / Meu testamento deixou minha lucidez / Vocês vão ver
um mundo bem melhor que o meu / Quando algum profeta vier lhe contar /
Que o nosso sol tá prestes a se apagar / Mesmo que pareça que não há mais
lugar / Vocês ainda têm / Vocês ainda têm / A velocidade da luz pra alcançar
/ Vocês ainda têm / Vocês ainda têm / A velocidade da luz pra alcançar /
Então vai lá! / Além, / depois dos velhos preconceitos morais / Dos
calabouços, bruxas e / temporais / Onde o passado transcendeu a um reinado
de paz / Vocês / serão o oposto dessa estupidez / Aventurando tentar outra
vez / A / geração da luz é a esperança no ar / Quando algum profeta vier lhe
contar / Que o nosso sol tá prestes a se apagar / Mesmo que pareça que / não
há mais lugar / Vocês ainda têm / Vocês ainda têm / A velocidade / da luz pra
alcançar / Vocês ainda têm / Vocês ainda têm / A velocidade da luz pra
alcançar. (“*A geração da luz*”, Raul Seixas/Kika Seixas)

Novamente, ocorre aqui, a mobilização de um léxico específico e de um modo específico de enunciação que remetem a uma grade semântica messiânica e mística (da qual releva também um *ethos* messiânico) que, em certa medida, gere uma paratopia na obra em questão. Na canção apresentada, constituem esse registro lexical messiânico e místico, as seguintes expressões: *geração da luz, profeta, semente, bruxas, passado transcendeu a um reinado de paz, aventurado, esperança etc.* Além disso, o modo como esse léxico é mobilizado, por meio de uma modalidade enunciativa de certeza, valendo-se, por vezes, do modo verbal imperativo, também evoca uma semântica messiânica, como é possível perceber nos seguintes trechos: “*eu já ultrapassei a barreira do som*”, “*a semente que eu ajudei a plantar já nasceu*”, “*vocês vão ver um mundo bem melhor que o meu*”, “*vocês ainda têm a velocidade da luz pra alcançar*”, “*então vai lá!*”, “*a geração da luz é a esperança no ar*”.

Na canção *A ilha da fantasia*, lançada no álbum “Por quem os sinos dobram” (1979), também podemos observar a mobilização de um léxico bíblico e místico:

Vamos logo que já tá na hora de zarpar / Vem sem medo que não vamos naufragar / Navegador! / Não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho / Navegador! / Vê se na praça tem alguém para vir / A barca de Noé já vai partir, navegador / A barca de Noé já vai partir/ Navegador! / Não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho / Navegador! / Vê se na praça tem alguém pra vir / A barca de Noé tá pra sair, navegador / A barca de Noé já vai partir / Vamos escolher bem melhores condições / Longe desse triste carnaval de ilusões / Navegador! / Deixa os que sonham em ser felizes / Habitando o paraíso / Navegador! / Já faz tempo que esperou / Vivendo sob leis que não criou / Navegador / Vivendo sob as leis que não criou. (“*A ilha da fantasia*”, Raul Seixas/Oscar Rasmussen)

Podemos recortar dessa canção, para demonstrar uma remissão a uma grade semântica relacionada ao universo bíblico e místico, os seguintes itens lexicais: *a barca de Noé*, *naufragar* e *paraíso*. Da mesma maneira em que ocorre em outras canções, em *A ilha da fantasia* o modo de se mobilizar o código de linguagem é muito característico de um registro de língua bíblico que aponta, por sua vez, para um novo tempo e um novo espaço, paratópicos, para além da enunciação, um *tempo transcendental*, *de completude* e um *espaço metafísico*, *de felicidade e ventura plena*, conforme podemos observar no verso: “*vamos logo que já está na hora de zarpar*”, em que o enunciador da canção interpela o co-enunciador, a partir do convite: “*vem sem medo que não vamos naufragar*”. Em outros trechos, é possível perceber esse mesmo movimento: “*não se esqueça, meu amigo, de chamar o seu vizinho*”, “*vamos escolher bem melhores condições, longe desse triste carnaval de ilusões*”, “*deixa os que sonham em ser felizes, habitando o paraíso*”, “*já faz tempo que esperou, vivendo sob as leis que não criou*”.

Observaremos, ainda, a mobilização de um código de linguagem que remete a uma grade semântica bíblica e mística, bem como um modo de enunciação de certeza, também na canção *A pedra do Gênesis*, lançada no álbum homônimo de 1988:

"No fundo do oceano existe um baú / Que guarda o segredo almejado desde a aurora dos tempos / Por gênios, sábios, alquimistas e conquistadores / Eu conheci esse baú num estranho ritual reservado a poucos / Hoje eu posso enfim revelar que essa busca de séculos foi em vão" / A Pedra do Gênesis, a Pedra do Gênesis / Está bem aqui e agora, a Pedra do Gênesis / Você pode tocar / É a escada do seu velho sonho / Que vai dar sempre onde começou / É a chave do maior poder / Que não vale um chiclete / Que alguém mascou, mascou / A Pedra do Gênesis, a Pedra do Gênesis / Está bem aqui e agora, a Pedra do Gênesis / Você pode tocar / É a Pedra de cada dia / Que está no chão de qualquer lugar / Aonde o mendigo pisa / E o santo cospe quando passa nessa pedra / A Pedra do Gênesis, a Pedra do Gênesis / Está bem aqui e agora, a Pedra do Gênesis / Você pode tocar / É Deus traçando linhas tortas / É mais um que nasce e começa a morrer / Jogando jogo da velha, o jogo da guerra / Sem poder vencer, sem vencer / A Pedra do Gênesis, a Pedra do

Gênesis / Está bem aqui e agora, a Pedra do Gênesis / Você pode tocar, a Pedra do Gênesis. (“*A pedra do Gênesis*”, Raul Seixas/Lena Coutinho/J. Roberto Abrãao)

O enunciador dessa canção também mobiliza um léxico bíblico e místico, valendo-se de uma modalidade enunciativa de certeza, que revela coisas ocultas, o que novamente reforça a existência de um *ethos* messiânico construído na/pela enunciação, conforme é possível observar nos seguintes trechos: “*no fundo do oceano existe um baú, que guarda o segredo almejado desde a aurora dos tempos*”, “*eu conheci esse baú num estranho ritual reservado a poucos*”, “*é a chave do maior poder*”, “*a Pedra do Gênesis está bem aqui e agora, a Pedra do Gênesis você pode tocar*”, “*é mais um que nasce e começa a morrer*”.

Na canção *O segredo do universo*, lançada no álbum “Por quem os sinos dobram” (1979), também é possível perceber esse movimento de revelação de coisas ocultas:

Dentro do mambo e da consciência / Está o segredo do universo / Dentro do mambo e da consciência / Está o segredo do universo / Você que não se deixa delirar com a lua mãe / O sol que brilha nela e que a promessa é tua luz / Enquanto os transeuntes na avenida comercial / Muito preocupados sem saber em que pensar / Você está no mundo, só tem uma opção / O caminho é longo, homem / Ser feliz ou não / Queimando a consciência e a sequência que ela traz / Momentos diferentes que confundem a tua paz / Trabalha cego para receber, não é? / O prêmio Nobel de um freguês / Daquilo tudo que você já fez / Já fez, já fez / Trabalha cego para receber, né? / O prêmio Nobel de um freguês / Daquilo tudo que você já fez / e fez e refez / Dentro do mambo e da consciência / Está o segredo do universo / Dentro do mambo e da consciência / Está o segredo do universo. (“*O segredo do universo*”, Raul Seixas/Oscar Rasmussen)

Nessa canção, a identidade criadora sabe onde está o segredo do universo, como um messias, que aponta e revela coisas ocultas: “*dentro do mambo e da consciência está o segredo do universo*”; “*o caminho é longo, homem, ser feliz ou não*”. O léxico, agora relativo à astrologia, remete a uma grade semântica que acaba por construir um espaço (*lua mãe, sol, luz, mundo, universo*) para além do espaço da enunciação, configurando uma forma de paratopia.

Consideramos mais uma canção:

Que luz é essa que vem vindo lá do céu? / Que luz é essa que vem vindo lá do céu? / Que luz é essa? / Que vem chegando lá do céu? / Que luz é essa que vem vindo lá do céu? / Brilha mais que a luz do sol / Vem trazendo a esperança / Pra essa terra tão escura / Ou quem sabe a profecia das divinas escrituras / Quem é que sabe o que é que vem trazendo esse clarão / Se é chuva ou ventania, tempestade ou furacão / Ou talvez alguma coisa que não é nem Sim nem Não / Que luz é essa, gente / Que vem chegando lá do céu /

É a chave que abre a porta / Lá do quarto dos segredos / Vem mostrar que nunca é tarde / Vem provar que é sempre cedo / E que pra todo pecado sempre existe um perdão / Não tem certo nem errado / Todo mundo tem razão / E que o ponto de vista / É que é o ponto da questão. (*“Que luz é essa?”*, Raul Seixas/Cláudio Roberto)

Na letra de *Que luz é essa?*, canção lançada no álbum “O dia em que a Terra parou” (1977), percebemos, mais uma vez, um código de linguagem, construído por meio de um posicionamento na interlíngua, que faz alusão a uma grade semântica relativa à astrologia (*luz, céu, sol*, etc.) e ao universo místico e bíblico (*profecia, divinas escrituras, pecado, perdão*, etc.), que acaba por construir um tempo/espço paratópico. Ademais, como já demonstramos, o modo pelo qual esse léxico é mobilizado por meio de uma modalidade enunciativa de certeza (*“vem trazendo a esperança”, “é a chave que abre a porta lá do quarto dos segredos”, “vem mostrar que nunca é tarde”, “vem provar que é sempre cedo”, “pra todo pecado sempre existe o perdão”, “não tem certo nem errado, todo mundo tem razão”*) constrói um *ethos* messiânico, que reforça o funcionamento de uma paratopia temporal e espacial, que anuncia um novo tempo e espaço, para além da enunciação, definida segundo as coordenadas da *dêixis discursiva*, a partir dos seguintes termos: um novo *tempo transcendental, de completude*, e um novo *espaço metafísico, de felicidade e ventura plena*.

Essa paratopia, constituída a partir de um posicionamento na interlíngua, também se fará presente na canção *As profecias*, lançada no álbum “Mata virgem” (1978). Vejamos:

Tem dias que a gente se sente / Um pouco, talvez, menos gente / Um dia daqueles sem graça / De chuva cair na vidraça / Um dia qualquer sem pensar / Sentindo o futuro no ar / O ar, carregado sutil / Um dia de maio ou abril / Sem qualquer amigo do lado / Sozinho em silêncio calado / Com uma pergunta na alma / Por que nessa tarde tão calma / O tempo parece parado? / Está em qualquer profecia / Dos sábios que viram o futuro, / Dos loucos que escrevem no muro. / Das teias do sonho remoto / Estouro, explosão, maremoto. / A chama da guerra acesa, / A fome sentada na mesa. / O copo com álcool no bar, / O anjo surgindo no mar. / Os selos de fogo, o eclipse, / Os símbolos do apocalipse. / Os séculos de Nostradamus, / A fuga geral dos ciganos. / Está em qualquer profecia / Que o mundo se acaba um dia. / Um gosto azedo na boca, / A moça que sonha, a louca. / O homem que quer mas se esquece, / O mundo dá ou do desce. / Está em qualquer profecia / Que o mundo se acaba um dia. / Sem fogo, sem sangue, sem ás / O mundo dos nossos ancestrais. / Acaba sem guerra mortais / Sem glórias de Mártir ferido / Sem um estrondo, mas com um gemido. / Os selos de fogo, o eclipse / Os símbolo do apocalipse / A fuga geral do ciganos / Os séculos de Nostradamus. / Está em qualquer profecia / Que o mundo se acaba um dia / Um dia... / Sim, sim, sim... (*“As profecias”*, Raul Seixas/Paulo Coelho).

Essa canção também mobiliza um código de linguagem, a partir de um posicionamento na interlíngua, que também remete a uma grade semântica bíblica e mística, sobretudo em função da seleção dos seguintes itens lexicais: *futuro, alma, tempo, profecia, sábios, loucos, sonho remoto, estouro, explosão, maremoto, chama da guerra, anjo, mar, selos de fogo, eclipse, símbolos do apocalipse, os séculos de Nostradamus, ancestrais, Mártir*, etc. Esse léxico é mobilizado, novamente, por uma modalidade enunciativa de certeza, típica de textos bíblicos, como ilustra o seguinte trecho: “*está em qualquer profecia que o mundo se acaba um dia*”.

Na canção *Gita*, do álbum homônimo de 1974, em que o enunciador se define de várias formas, a partir da expressão “*eu sou*”, é possível perceber a construção de um código de linguagem, que mantém relações com o texto bíblico, mais especificamente, com o versículo do evangelho de João: “*eu sou o caminho, a verdade e a vida*”. Consideremos a canção:

- Eu que já andei pelos quatro cantos do mundo procurando, foi / justamente num sonho que Ele me falou / Às vezes você me pergunta / Por que é que eu sou tão calado / Não falo de amor quase nada / Nem fico sorrindo ao teu lado / Você pensa em mim toda hora / Me come, me cospe, me deixa / Talvez você não entenda / Mas hoje eu vou lhe mostrar / Eu sou a luz das estrelas / Eu sou a cor do luar / Eu sou as coisas da vida / Eu sou o medo de amar / Eu sou o medo do fraco / A força da imaginação / O blefe do jogador / Eu sou, eu fui, eu vou / Gita! Gita! Gita! / Gita! Gita! / Eu sou o seu sacrifício / A placa de contra-mão / O sangue no olhar do vampiro / E as juras de maldição / Eu sou a vela que acende / Eu sou a luz que se apaga / Eu sou a beira do abismo / Eu sou o tudo e o nada / Por que você me pergunta? / Perguntas não vão lhe mostrar / Que eu sou feito da terra / Do fogo, da água e do ar / Você me tem todo dia / Mas não sabe se é bom ou ruim / Mas saiba que eu estou em você / Mas você não está em mim. / Das telhas eu sou o telhado / A pesca do pescador / A letra A tem meu nome / Dos sonhos eu sou o amor / Eu sou a dona de casa / Nos pegue pagues do mundo / Eu sou a mão do carrasco / Sou raso, largo, profundo / Gita! Gita! Gita! / Gita! Gita! / Eu sou a mosca da sopa / E o dente do tubarão / Eu sou os olhos do cego / E a cegueira da visão / Eu! / Mas eu sou o amargo da língua / A mãe, o pai e o avô / O filho que ainda não veio / O início, o fim e o meio / O início, o fim e o meio / Eu sou o início / O fim e o meio / Eu sou o início / O fim e o meio. (“*Gita*”, Raul Seixas/Paulo Coelho).

Conforme mencionamos, o enunciador da canção se auto-define de várias formas, a partir de um código de linguagem tipicamente messiânico, de auto-definição, como nos seguintes versos: “*eu sou a luz das estrelas*”, “*eu sou a cor do luar*”, “*eu sou as coisas da vida*”, “*eu sou o medo de amar*”, “*eu sou o medo do fraco*”, “*eu sou, eu fui, eu vou*”, “*eu sou o seu sacrifício*”, “*eu sou a vela que acende*”, “*eu sou a luz que se apaga*”, “*eu sou a beira do abismo*”, “*eu sou o tudo e o nada*”, “*eu sou feito da terra, do fogo, da água e do ar*”, “*dos*

sonhos eu sou o amor”, “*eu sou a dona de casa*”, “*eu sou a mão do carrasco*”, “*sou raso, largo, profundo*”, “*eu sou o início, o fim e o meio*”, etc. Além do modo de mobilizar o léxico, a partir da definição de si, o que, por si só, já poderia remeter a uma grade semântica bíblica, o autor, nessa canção, se posiciona na interlíngua, construindo, também, uma intertextualidade com o livro hindu *Bhagavad-Gita*, uma das principais obras religiosas sagradas da cultura da Índia. Mais uma vez, o código de linguagem, construído na/pela canção, reforça o funcionamento: i) de uma paratopia temporal (imanência/transcendência – o enunciador está inscrito no tempo da enunciação, vislumbrando, ao mesmo tempo, um novo tempo de completude); ii) de uma paratopia espacial (físico/metafísico – o enunciador está inscrito no espaço de enunciação, vislumbrando, ao mesmo tempo, um novo espaço onde será possível viver a completude); iii) e, também, de uma paratopia de identidade (“meu grupo não é meu grupo”, uma vez que a figura do messias (evocada por meio da grade semântica mobilizada nas canções, da qual emerge um *ethos* messiânico) implica um sujeito que está em um grupo, mas não é do grupo, como explicita o próprio discurso cristão: “estará entre eles, mas não será um deles”. Nesse sentido, o código de linguagem da obra, decorrente de um posicionamento na interlíngua, é um embreante paratópico polivalente, que põe a funcionar, não apenas uma paratopia linguística (“minha língua não é minha língua”, na medida em que, nas canções, fala-se “a língua dos anjos, dos profetas, do messias”), mas ainda, como um gatilho, põe a funcionar as demais paratopias aqui abordadas.

No tratamento do código de linguagem da obra de Raul Seixas, vale ainda ressaltar a presença de diversas metáforas decorrentes de um modo específico de posicionamento na interlíngua. Para tratarmos dessa questão, não nos restringiremos à análise de textos verbais.

A metáfora, conforme Azeredo (2010, p. 484) implica um “princípio onipresente da linguagem”, pois é uma forma de “nomear um conceito de um dado domínio de conhecimento pelo emprego de uma palavra usual em outro domínio”. Recorrendo, ainda, à origem latina do sentido de metáfora, definida como *mudança, transposição*, pode-se afirmar que esse recurso linguístico institui uma transposição do sentido próprio de uma palavra ou expressão ao seu sentido figurado. Assim, “como componente da função estética da linguagem, a metáfora tende para uma fusão de imagens que se afigura rara, imprevisível ou mesmo anômala”, essa fusão entre dois domínios, um do sentido próprio e outro do sentido figurado, situa a metáfora, em certa medida, na transição entre dois “mundos”, de modo que ela tem se mostrado um recurso eficiente para a construção da paratopia na obra de Raul Seixas. No caso específico do *corpus* considerado, há duas metáforas muito recorrentes, que parecem desempenhar um forte papel de interligação entre dois mundos: um mundo telúrico, concreto,

da enunciação, e outro mundo para além da enunciação, transcendental e metafísico. Referimo-nos aqui às metáforas do *disco-voador* e do *trem*.

Conforme já apontamos em *Ouro de tolo*, o disco-voador é um elemento metafórico que, por si só, já pode ser considerado como paratópico, por esse objeto transitar por dois mundos, um mundo telúrico, terreno e um mundo extraterreno, já que esse veículo é fortemente relacionado a seres extraterrestres, mas é descrito a partir de uma perspectiva terrestre. Isto é, trata-se de um objeto que se localiza em um lugar de transição, a saber, o espaço sideral, o vão entre a Terra e outros planetas, um lugar puramente paratópico que, sendo recorrente em diversas canções de Raul Seixas, acaba por construir uma *dêixis* discursiva que implica a anunciação de um tempo-espaço transcendente/metafísico, para além da enunciação.

Esse elemento, o disco-voador, se fará presente em várias outras canções do autor em estudo, como no caso de *Fazendo o que o diabo gosta*, lançada em 1988, no álbum “A pedra do Gênesis”:

Casamos num motel / Bem longe do altar / Lua de mercúrio, fogo e mel / Não fui o seu primeiro / Você já tinha estrada / Dois filhos, um travesseiro e a empregada / Um anjo embriagado num **disco voador** / Jurou que o nosso amor era pecado / Mas a história mostra/ Que a gente agrada a deus / Fazendo o que o diabo gosta / Casamos por tesão, tesão, tesão, tesão / Bateu o terror não tem mais solução / Te entrego os meus medos, meus erros, meus segredos, / Divido minhas guimbas com você / Um anjo embriagado num **disco voador** / Jurou que o nosso amor era pecado / Mas a história mostra / Que a gente agrada a deus / Fazendo o que o diabo gosta / Quebramos nossas caras / Pra se lambar depois / Amor é ódio, é o certo pra nós dois / Casamos num motel / Bem longe do altar / Lua de mercúrio, fogo e mel / Fogo e mel. (“*Fazendo o que o diabo gosta*”, Raul Seixas/Lena Coutinho)

Nessa canção, a referência ao disco-voador, no verso “*um anjo embriagado num disco voador jurou que o nosso amor era pecado*”, pode ser compreendida como uma construção metafórica de paratopia entre dois mundos, um mundo telúrico e outro mundo transcendente e metafísico, de um novo tempo e de um novo espaço.

Esse elemento também está presente na canção *Dentadura postiça*, lançada no álbum “Krig-ha, bandolo!” (1973), colocando a funcionar, novamente, a paratopia espaço-temporal. Observemos o destaque em negrito:

Vai cair, vai cair, vai cair / A estrela do céu / Vai cair / A noite no mar / Vai cair / O nível do gás / Vai cair / A cinza no chão / Vai cair / Juízo final / Vai cair / Os dentes de Jó / Vai cair / O preço do caos / Vai cair / Peteca no chão / Vai sair / O sol outra vez / Vai sair / Um filho pra luz / Vai sair / Da cara o

terror / Vai sair / O expresso 22 / Vai sair / A máscara azul / Vai sair / O verde do mar / Vai sair / Um novo gibi / Vai sair / Da cara o suor / Vai subir / Cachorro urubu / Vai subir / O elevador / Vai subir / O preço do horror / Vai subir / O nível mental / Vai subir / **O disco voador** / Vai subir / A torre babel / Vai subir O Cristo pro céu / Vai subir / A chama do mal / Vai cair / Estrela do céu / Vai cair / A noite no mar / Vai cair / O nível do gás / Vai cair / A cinza no chão / Vai cair / Juízo final / Vai cair / Os dentes de Jó / Vai cair / O preço do caos / Vai cair / Peteca no chão / Vai sair / O sol outra vez / Vai sair / Um filho pra luz / Vai sair / Da cara o terror / Vai sair / O expresso 22 / Vai sair / A máscara azul / Vai sair / O verde do mar / Vai sair / Um novo gibi / Vai sair / Da cara o suor / Vai subir / Cachorro urubu / Vai subir / O elevador / Vai subir / O preço do horror (“Dentadura postiça”, Raul Seixas).

Na canção *S.O.S.*, presente no álbum “Gita” (1974), verifica-se, também, a presença do disco-voador:

Hoje é domingo / Missa e praia / Céu de anil / Tem sangue no jornal / Bandeiras na Avenida Zil... / Lá por detrás da triste / Linda zona sul / Vai tudo muito bem / Formigas que trafegam / Sem porque... / E da janela / Desses quartos de pensão / Eu como vetor / Tranquilo eu tento / Uma transmutação... / Oh! Oh! Seu Moço! / **Do Disco Voador** / Me leve com você / Prá onde você for / Oh! Oh! Seu Moço! / Mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem / Tanta estrela por aí... / Andei rezando para / Tótems e Jesus / Jamais olhei pr'o céu / Meu Disco Voador além... / Já fui macaco / Em domingos glaciais / Atlântas colossais / Que eu não soube / Como utilizar... / E nas mensagens / Que nos chegam sem parar / Ninguém, ninguém pode notar / Estão muito ocupados / Prá pensar... / Oh! Oh! Seu Moço! / **Do Disco Voador** / Me leve com você / Prá onde você for / Oh! Oh! Seu Moço! / Mas não me deixe aqui / Enquanto eu sei que tem / Tanta estrela por aí... / Enquanto eu sei que tem / Tanta estrela por aí! / Enquanto eu sei que tem / Tanta estrela por aí!... (“S.O.S”, Raul Seixas).

No caso de *S.O.S.*, o enunciador da canção pede à uma figura que “pilota” o disco-voador, “*o moço do disco-voador*”, para levá-lo em sua jornada, o que, mais uma vez, pode indicar, conforme supomos, uma transitoriedade entre um mundo da enunciação, telúrico, concreto e outro mundo para além da enunciação, transcendente, metafísico, paratópico, que implica um novo tempo e espaço, respectivamente, *transcendental*, *de completude*, e *metafísico*, *de felicidade e ventura plena*.

Outra metáfora recorrente na obra em estudo é a do trem que, supomos, desempenha um efeito metafórico similar ao desempenhado pelo disco-voador, na medida em que o trem também é um veículo que faz a transição entre dois lugares, isto é, ele se localiza entre uma coisa e outra, podendo ser compreendido, na obra em questão, como uma metáfora de paratopia: o elemento destinado a fazer a ligação, transitória, efêmera, instável, entre um “mundo” e outro. A canção *O trem das 7*, presente no álbum “Metrô linha 743” (1984), é

exemplar para se demonstrar como essa metáfora do trem é mobilizada na obra de Seixas. Vejamos a partir dos lexemas em destaque na letra da canção:

Ói, ói o **trem**, vem surgindo de trás das montanhas azuis, olha o **trem** / Ói, ói o **trem**, vem trazendo de longe as cinzas do velho aeon / Ói, já é vem, fumegando, apitando, chamando os que sabem do **trem** / Ói, é o **trem**, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem / Quem vai chorar, quem vai sorrir? / Quem vai ficar, quem vai partir? / Pois o **trem** está chegando, tá chegando na estação / É o **trem** das sete horas, é o último do sertão, do sertão / Ói, olhe o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais / Vê, ói que céu, é um céu carregado e rajado, suspenso no ar / Vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões / Ói, lá vem Deus, deslizando no céu entre brumas de mil megatons / Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral / Amém. (*“O trem das 7”*, Raul Seixas)

Consideramos que o trem na canção acima pode causar o efeito de sentido metafórico do “veículo” que faz a transição entre dois mundos, um mundo telúrico, de inconformidade, e um mundo divino, transcendental e metafísico, de felicidade. A partir de alguns versos da canção, que apresentam o momento em que o trem realiza uma transição entre um “mundo” e outro (*“Ói, olhe o céu, já não é o mesmo céu que você conheceu, não é mais [...] vê, é o sinal, é o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões. Ói, lá vem Deus...”*), é possível sustentar a hipótese de que o trem é um elemento de caráter metafórico, que simboliza a paratopia entre dois mundos. Tal elemento se faz presente também na canção *A hora do trem passar*, do álbum “Krig-ha, bandolo!” (1973):

Você tão calada e eu com medo de falar / Já não sei se é hora de partir ou de chegar / Onde eu passo agora não consigo te encontrar / Ou você já esteve aqui ou nunca vai estar / Tudo já passou, o **trem** passou, o barco vai / Isso é tão estranho que eu nem sei como explicar / Diga, meu amor, pois eu preciso escolher / Apagar as luzes, ficar perto de você / Ou aproveitar a solidão do amanhecer / Pra ver tudo aquilo que eu tenho que saber (*“A hora do trem passar”*, Raul Seixas/Paulo Coelho).

Conforme anunciado no início desta seção, não trataremos da problemática do posicionamento na interlíngua analisando apenas textos verbais, e isso se justifica pela natureza de nosso *corpus*. Assim sendo, gostaríamos, por fim, de demonstrar, a partir de uma canção que compõe o nosso *corpus*, como a paratopia também pode ser constituída em decorrência da mobilização de ritmos. Em outras palavras, gostaríamos de demonstrar como o posicionamento diante de diversos ritmos disponíveis no arquivo do campo pode, também, do mesmo modo como ocorre com a língua, embrear e impulsionar uma paratopia criadora.

Supomos que a pluralidade de ritmos presente na obra de Raul Seixas, em que são colocados vários “mundos rítmicos” em cena, pode incidir na construção de uma paratopia, na medida em que a “mistura” de ritmos pode supor um posicionamento contracultural dentro de um campo literomusical brasileiro, sobretudo pelo posicionamento que releva na obra de Raul Seixas, de não se alinhar a posicionamentos hegemônicos do campo literomusical brasileiro, que defendem modos “puristas” de se fazer música nacional, como é o caso da Bossa Nova², para citar um exemplo.

Para demonstrar como é mobilizada a confluência de ritmos em canções de Raul Seixas, iremos nos ater a percorrer apenas sobre uma canção, a saber, *Let me sing, let me sing* do álbum “Let me sing my rock’n roll” (1985), por supormos que, nessa canção, a identidade criadora coloca em cena dois mundos rítmicos que, a partir de um posicionamento contracultural, gere uma paratopia criadora.

Em *Let me sing, let me sing*, observamos que a canção é introduzida por um solo de guitarra típico do rock norte-americano que consagrou Elvis Presley, seguida pelo canto do verso: “*A wa bop a loom map lop bang boom*”, recortado da canção *Tutti-frutti* de Presley. A música de Raul segue, ainda em seu início, mantendo-se em uma base de três acordes básicos de guitarra, enquanto é cantado o verso: “*Let me sing, let me sing, let me sing my rock and roll. Let me sing, let me swing, let me sing my Blues and go*”, refrão que é repetido, mas acompanhado por um coro de vozes, algo semelhante ao que ocorre com o blues e o gospel norte-americano, gêneros com raízes nos estilos musicais afro-americanos, que influenciaram no surgimento do rock’n’roll, no final da década de 1940, nos Estados Unidos.

Logo em seguida, a canção sofre uma mudança abrupta de ritmo, a letra passa a ser cantada em português: “*Não vim aqui tratar dos seus problemas, o seu messias ainda não chegou. Eu vim rever a moça de Ipanema e vim dizer que o sonho, o sonho terminou*”, tendo como base musical o acento rítmico do baião brasileiro, de Luiz Gonzaga, construído por meio de instrumentos típicos desse gênero: a viola caipira, o acordeon e o triângulo. As estrofes são, do mesmo modo como ocorre com os versos em inglês, repetidas com o acompanhamento de um coro de vozes no mesmo tom, característica marcante do baião.

A música volta a ser cantada em inglês com os versos de seu refrão: “*So, let me sing, let me sing, let me sing my rock and roll. Let me sing, let me swing, let me sing my Blues and go*”, mas, nesse segundo momento, há uma confluência dos dois ritmos colocados em cena,

² A respeito da problemática em torno do que é fazer música nacional no campo literomusical brasileiro desse período, consultar a dissertação de mestrado *Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda*, defendida por Heloisa M. Mendes, em 2009, na Universidade Federal de Uberlândia.

uma vez que o refrão em inglês é executado com uma ênfase num “sotaque” tipicamente nordestino, que contrasta com o verso seguinte (“*tenho 48 quilos certo, 48 quilos de baião, não vou cantar como a cigarra canta, mas desse meu canto, eu não abro mão*”), cantado em português com a base rítmica do baião, mas com um “sotaque” que busca imitar o estilo de cantar de Elvis Presley, ou seja, em um tom grave e com uma vibração vocálica característica da música gospel e negra norte-americana.

Este mesmo movimento, em que se reveza e “mistura” o rock de Elvis e o baião de Gonzaga, se repete em mais dois versos da canção, com a mesma estrutura rítmica que descrevemos. Este modo de mobilizar dois ritmos/estilos, um tipicamente nacional e regionalista, e outro importado dos Estados Unidos, permite-nos supor, fortemente, que esse modo de se posicionar na “interlíngua”, a partir de um posicionamento de contracultura (que se põe na contramão dos posicionamentos nacionalistas hegemônicos do campo literomusical brasileiro), gere, embreia e impulsiona uma paratopia criadora.

Tendo em vista o que já mencionamos no início deste capítulo, ainda há um objeto a ser analisado, o gibi “A Fundação de *Krig-ha*”, pertencente ao espaço associado do autor em questão. Conforme demonstraremos no subitem a seguir, a análise do gibi possibilitará uma abordagem extremamente imbricada das três embreagens paratópicas, a saber, a cenografia, o *ethos* discursivo e o código de linguagem, o que justifica analisá-lo em um tópico à parte.

6.3 O gibi “A Fundação de *Krig-ha*”: o imbricamento das três embreagens paratópicas

No presente item, objetivamos demonstrar o modo pelo qual se constitui a paratopia no gibi “A fundação de *Krig-ha*”, de autoria de Raul Seixas, Paulo Coelho e Adalgisa Rios (ilustradora da obra). Nesta produção recortada do espaço associado de Raul Seixas, veremos funcionar as três embreagens paratópicas de forma imbricada, em um ciclo em que tanto a cenografia, quanto o *ethos*, como o código de linguagem reiteram o posicionamento contracultural da obra de Raul Seixas, impulsionando, num processo de retroalimentação, sua paratopia criadora.

O gibi “A Fundação de *Krig-ha*”, cujo texto foi redigido por Raul Seixas em coautoria com Paulo Coelho, foi distribuído nos shows de estreia solo do cantor baiano, em outubro de 1973, mesmo ano de lançamento do álbum *Krig-ha, bandolo!*, como já mencionamos neste capítulo de análise. Conforme atesta o próprio gibi, em sua última página, a sua leitura é a chave para a compressão do disco *Krig-ha, bandolo!*: “A chave da compreensão do long-play está em ouvir o disco lendo ‘A fundação de *Krig-ha*’”:

ILUSTRAÇÃO 04 “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”



A cena genérica deste objeto de análise pode ser definida como sendo a de um gibi: *A Fundação de Krig-ha* é composta por 16 páginas, contando com a capa; possui páginas sem divisões e outras que se dividem em formato de história em quadrinhos; possui texto verbal e não verbal, bem como personagens e balões de fala.

No entanto, consideramos que o que mais se coloca em relevo neste gibi é a sua cenografia, ou seja, de que forma sua cena de fala é encenada. Dessa perspectiva, consideramos que *A Fundação de Krig-ha* possui uma cenografia de manifesto, por ser encenada como um texto fundador de um movimento, cujos líderes objetivavam transmitir suas ideias, suas propostas etc. Considerando as condições de produção do gibi, bem como tudo o que foi analisado, até aqui, da obra de Raul Seixas, que podemos considerar que este gibi que se encena como um manifesto cumpre o intuito de fundar a ideia de Sociedade Alternativa, tão difundida na obra do compositor baiano. Conforme poderemos observar no

decorrer deste tópico, por meio de suas imagens, o gibi parece organizar o processo enunciativo “ordenando” por artigos: artigo de saudação, artigo 1000, artigo 1055, artigo 2000, artigo 2001, artigo 3000, artigo 6900, artigo 4000, artigo 8002, artigo 7000 e artigo final, o que, em alguma medida, reitera que sua cenografia seja de manifesto, já que, nesse gênero, geralmente as ideias são topicalizadas de alguma forma.

No gibi, a cenografia de manifesto legitima e é legitimada por um posicionamento de contracultura, no seguinte sentido: a cenografia de manifesto do gibi “A Fundação de *Krig-ha*” declara, em tom de texto fundador, a fundação de novas ideias que entram em embate com a cultura vigente e instauram a perspectiva de um novo tempo, para além do tempo da enunciação. Esse novo tempo anunciado/reivindicado no/pelo gibi-manifesto advém, conforme explicita o próprio gibi, da imaginação individual e coletiva:

3.000 - A semente poderá brotar quando a imaginação se unir. O passo imediato começa quando a imaginação coletiva tem meios de se manifestar, porque através dela se adquire a liberdade de imaginação individual; a colaboração de vários indivíduos, apesar de suas maneiras e de seus pontos de vista, fazem da imaginação algo bastante significativo na erradicação definitiva dos conflitos humanos. A diversidade de conceitos leva ao respeito, ao reconhecimento e a compreensão. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)

A enunciação desse artigo 3.000, que compõe a cenografia de manifesto do gibi, instaura uma *dêixis* discursiva, cujas coordenadas tempo e espaço, de natureza ideológica, podem ser descritas de maneira análoga à que foi descrito no item referente à cenografia: a partir de um tempo e um espaço da própria enunciação, reivindica-se/anuncia-se um novo tempo e um novo espaço, que existiriam na imaginação. Trata-se, portanto, de instauração de uma *cronografia de tempo transcendental (de completude)* e uma *topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena)*.

No gibi, além da cenografia discursiva, é possível também perceber o funcionamento, conforme já dissemos, de mais duas embreagens paratópicas, a saber, o *ethos* e o código de linguagem, sobre as quais nos debruçaremos a seguir. Um outro aspecto a ser esclarecido é que, devido à extensão do gibi-manifesto (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973), optamos por reproduzi-lo integralmente somente nos anexos desta dissertação, de modo que iremos reproduzir, no decorrer deste item, apenas algumas páginas pertinentes à nossa análise.

O código de linguagem do gibi “A Fundação de *Krig-ha*”, da mesma forma como podemos observar em algumas canções que compõem o nosso *corpus* de análise, constitui-se de um léxico bíblico e místico, que remete a uma grade semântica messiânica, que instaura e é

instaurada pelo posicionamento de contracultura na obra de Raul Seixas, na medida em que a figura do messias, a que esse código de linguagem remete, mostra o caminho para a felicidade, para a vida eterna, para o tempo das boas novidades etc., caminho este que se contrapõe ao que está estabelecido culturalmente e politicamente na sociedade. Nesse sentido, olhar para o código de linguagem implica também se debruçar sobre o *ethos* que emerge da enunciação. Em outras palavras, a construção de um código de linguagem, a partir de um posicionamento específico no campo e na interlíngua, faz emergir um corpo enunciante, um *ethos*, que valida o posicionamento e impulsiona a paratopia criadora da obra em questão.

Temos nos referido a um léxico bíblico e místico, tomando um pelo outro, uma vez que esse registro linguístico é comum tanto nos textos bíblicos, quanto em textos do campo do ocultismo. O mesmo faremos em relação aos termos profético e apocalíptico, que mobilizaremos a seguir em função de sua difícil distinção em nosso *corpus*: ambos os termos mobilizam uma semântica que implica a revelação de coisas ocultas, a princípio, conhecidas apenas pelo autor do texto. Vale ressaltar, entretanto, que o texto apocalíptico pode ser considerado um prolongamento do dizer profético.

No artigo de saudação, na página 3 de “A Fundação de *Krig-ha*”, podemos observar a presença de uma linguagem apocalíptica e profética, tanto em função da referência aos quatro elementos que compõem o universo (terra, fogo, água e ar), como em função da combinação desses elementos, que resultaria em uma “consciência cósmica”:

SAUDAÇÃO - existem várias imagens para se descrever o caminho das coisas visíveis, uma das imagens é esta: o universo. É composto de 4 (quatro) elementos, ou seja, a terra, o fogo, a água e o ar. Os quatro elementos combinam-se num só: a consciência cósmica. A vida é uma praça onde várias ruas desembocam. Você vem por uma rua e sai por outra. A rua da morte é mais ousada, mas não é a única rua de saída. Existem 17 praças no universo. E cada praça possui 4 elementos. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)

ILUSTRAÇÃO 05 “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”



Entender, pois, como é o Universo e como se convergem os seus quatro elementos pode ser o caminho para um despertar de uma dita consciência cósmica. O código de linguagem investido na construção do artigo de “saudação” do gibi é um modo de se posicionar na interlíngua e de se fazer emergir um código de linguagem do qual, emerge um *ethos* messiânico e místico, que embreia e impulsiona a paratopia criadora. Essa paratopia se configura, por sua vez, as coordenadas da *dêixis* discursiva que se estabelece a partir de um tempo e espaço da enunciação em que um corpo enunciante reivindica ou anuncia um novo tempo e espaço, que extrapola a enunciação, estabelecendo uma *cronografia de tempo transcendental (de completude)* e uma *topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena)*. A paratopia, portanto, instaura a *dêixis* e, nesse sentido, a cenografia, ao mesmo tempo em que é por ela instaurada.

Conforme já apontamos em seção anterior, a modalidade enunciativa de certeza também caracteriza o código de linguagem da obra de Raul Seixas e, portanto, também do gibi-manifesto, como é possível perceber nos trechos a seguir: “*uma das imagens é esta: o*

universo”; “o universo é composto de 4 elementos”; “a vida é uma praça onde várias ruas desembocam”; “a rua da morte é mais ousada”. Isto é, o autor mobiliza um léxico a partir de modalidade enunciativa de certeza, o enunciador, sem titubear, define coisas, assim como um messias o faria.

Recortamos ainda de “A Fundação de Krig-ha” outro artigo, o 4.000, em que podemos verificar como o código de linguagem e o *ethos*, que emergem na/pela enunciação, embreiam e impulsionam a paratopia criadora:

4.000 - Cada homem tem seu caminho e sua forma de agir. A nossa foi Krig-ha. Destruiremos sem compromisso algumas crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura. Somos mais parecidos com bárbaros que com Robespierre. Aprendemos a ler no grande livro os segredos da chuva e das pedras. Krig-ha é apenas o estágio do momento. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)

ILUSTRAÇÃO 06 “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”



Nesse trecho, podemos, mais uma vez, verificar a ocorrência de uma linguagem apocalíptica e profética, que implica revelação de coisas ocultas. No caso do artigo 4.000, a identidade criadora se coloca como alguém que sabe, que tem consciência que “Krig-ha” foi uma forma de agir e um caminho a se seguir no momento da enunciação e faz referência

também a um grande livro, no qual aprendeu o segredo (oculto aos outros) das chuvas e das pedras. Essa linguagem profética possibilita a construção de um *ethos* messiânico e místico, que funciona como uma embreagem paratópica, que instaura, no tempo/espaço da enunciação, um tempo e um espaço futuros (essa é a função do messias), que destruirão “sem compromisso algumas crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura”. Nesse sentido, a paratopia, instaura e é instaurada por um posicionamento de contracultura, a partir do qual o enunciador, colocando-se na brecha, acaba por constituir uma *cronografia de tempo transcendental (de completude)* e uma *topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena)*, pondo a funcionar, a partir das coordenadas espaço-temporais da *dêixis*, mais uma embreagem paratópica, a saber, a cenografia.

Objetivando também demonstrar a forte imbricação entre as três embreagens paratópicas, consideramos ser produtivo focalizar, ainda, um aspecto do código de linguagem, ao qual já nos referimos em seção anterior, a saber, o modo verbal imperativo, presente em alguns trechos do gibi-manifesto, que aparece sempre vinculado à modalidade enunciativa de certeza. Esse modo verbal permite remontar à cenografia de manifesto, uma vez que é parte constitutiva do estilo desse gênero. Vejamos ao menos um exemplo de emprego do modo imperativo em “A Fundação de Krig-ha”:

2.001 - abram seus olhos, porque a ironia acordou e habita em todas as coisas. E a ironia é uma das poucas formas que a imaginação tem para se manifestar agora.

Houve uma época em que caíram sementes na Terra.

As pessoas caminharam pela geração da espada e pela geração da flor. A semente pede luz de sol.

É preciso permitir isso.

ILUSTRAÇÃO 07 “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”



Na expressão “abram seus olhos”, a forma verbal imperativa sugere, estimula, roga, convida o co-enunciador a cumprir uma ação indicada, nesse caso, “abrir os olhos para enxergar que a ironia habita em todas as coisas, sendo essa uma das formas da imaginação se manifestar”. Nesse sentido, o modo de enunciar em que se privilegia a forma verbal imperativa pode, além de reforçar a cenografia de manifesto que decorre do gibi, reiterar também um *ethos* messiânico, justamente pela modalidade enunciativa de certeza, implicada no uso do imperativo, e tão característica do dizer profético/messiânico.

Ainda considerando o posicionamento do autor na interlíngua, consideramos que seja produtivo se pensar no código de linguagem do gibi-manifesto, analisando seus elementos não verbais. Para tanto, analisaremos uma das páginas do gibi:

ILUSTRAÇÃO 08 “A FUNDAÇÃO DE KRIG-HA”



Na figura apresentada, podemos observar a confluência de várias imagens e símbolos, dentre os quais destacamos a figura de um felino sobre um automóvel com a placa do ano de 1973, bem como o bico de uma aeronave que parece estar cercada por planetas. A escolha por tais símbolos, por parte do autor, também é um modo de se posicionar na “interlíngua”. Concentraremos em levantar questões apenas acerca de dois elementos que aparecem na figura, o automóvel e a aeronave, ainda que os demais elementos também corroborem para a construção da paratopia. O carro, datado no ano de 1973, funciona como um embreante que ancora a enunciação no tempo presente, além de personificar toda uma cultura consumista vigente na sociedade. Já a figura da nave pode ser compreendida como a representação de um novo tempo/espço outro, transitório. De uma perspectiva discursiva, pois, esses dois elementos imagéticos colocam em cena, mais uma vez, um mundo da enunciação e um mundo para além da enunciação, a partir do qual remonta-se uma *dêixis* discursiva, cuja *cronografia* pode ser descrita como um *tempo transcendental*, e cuja *topografia* pode ser definida como sendo a de um *espaço metafísico*. Em outras palavras, esses dois elementos – o

carro e a aeronave –, construções metafóricas do tempo/espço da enunciação, são elementos do código de linguagem do gibi, que, do mesmo modo que os outros aqui analisados, põem a funcionar a paratopia criadora, caracterizada como a difícil negociação entre estar e não estar inscrito em um tempo, em um espaço, em um grupo, a partir da mobilização de uma língua que não é “a minha”.

Assim, tendo em vista o que foi analisado no gibi “A Fundação de *Krig-ha*”, que esperamos ter sido possível demonstrar o imbricamento dos três embreantes paratópicos aqui considerados, bem como sua relação com o posicionamento de contracultura que rege as práticas discursivas de Raul Seixas, a partir do qual se dá a gestão de uma paratopia.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, nos propusemos a analisar práticas discursivas do cantor e compositor Raul Seixas, a fim de verificar o modo de constituição da paratopia em sua obra e de que forma ela é gerida por um posicionamento inscrito em um campo discursivo. Tendo em vista esse objetivo maior, focalizamos as análises do nosso *corpus* em função dos embreantes paratópicos, mais especificamente, em relação às operações enunciativas por meio das quais se constituem a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem em práticas discursivas recortadas da obra de Raul Seixas. Ademais, lançamos o olhar para o nosso objeto de estudo, a partir da hipótese de Costa (2012), segundo a qual a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e pode, por isso, ser tratada como tendo um estatuto semelhante ao do discurso literário. A partir das análises realizadas em nossa dissertação, foi possível chegar a algumas conclusões a respeito do funcionamento das práticas discursivas do compositor em estudo que, apesar de terem sido apontadas no decorrer deste trabalho, retomaremos, a seguir, à guisa de conclusão:

- i) A Sociedade Alternativa parece ser o lugar paratópico pleno na obra de Raul Seixas, na medida em que esse lugar se insere no limite, no inalcançável, num lugar impossível ao *establishment*. Isso porque a Sociedade Alternativa de Raul Seixas possui características da paratopia espacial (“meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar”), quando o enunciador evoca, ancorado em uma sociedade vigente, uma nova sociedade, uma sociedade alternativa, com outra perspectiva ideológica diferente da estabelecida; da paratopia temporal (“meu tempo não é meu tempo”), que se institui na contradição de viver o tempo presente, de valores presentes, mas reivindicar um novo tempo, um tempo em que tudo que o homem quiser será de seu direito, um tempo transcendental; da paratopia de identidade (“meu grupo não é meu grupo”), na medida em que o enunciador, às margens da sociedade estabelecida, com valores já estabilizados, “vive” uma sociedade alternativa; da paratopia linguística (“minha língua não é minha língua”), um embreante paratópico polivalente que põe a funcionar as demais paratopias apresentadas. Vale ressaltar que todas elas associam-se fortemente à difícil negociação entre o mundo material e o sublime; o

físico e o metafísico; o telúrico e o transcendental, sendo nas brechas desses pares que se constitui, por excelência, o funcionamento paratópico da obra em questão.

- ii) As práticas discursivas de Raul Seixas, geridas por um posicionamento de contracultura, reivindicam e/ou anunciam um mundo que está para além do tempo e espaço da enunciação, que coloca em cena, nas produções que compuseram o nosso *corpus*, uma dimensão *transcendente* e *metafísica*, que pode ser acessada pelas coordenadas espaço-temporais da *dêixis* discursiva, a saber, a cronografia e a topografia, descritas pelos seguintes termos, respectivamente: *tempo transcendental* (*de completude e felicidade*); e *espaço metafísico* (*de ventura plena*).
- iii) O nosso recorte no *corpus* denota a incidência, segundo as análises realizadas, de três cenografias, acessadas por meio da consideração das cenas de fala encenadas no/pelo texto. Tais cenografias, que reiteram o caráter paratópico da/na obra em questão, são de: *solilóquio*, *confissão* e *manifesto*. A primeira (solilóquio) caracteriza-se por colocar em cena um enunciador que “fala sozinho”, dialoga consigo mesmo, com sua alma, a fim de enfrentar a si mesmo, tematizando, geralmente, a respeito de problemáticas relacionadas a crises, pessoais ou existenciais, características de quem está inconformado com alguma situação. A segunda (confissão) configura-se como um gênero por meio do qual se declara algo que se reconhece ter sido feito, podendo ter um tom de manifestação de opiniões/sentimentos pessoais (tornando públicos pensamentos, ideias ou pontos de vistas) e/ou de declaração de princípios (apontando novos caminhos e perspectivas a se seguir). Por fim, a terceira cenografia (o manifesto) objetiva, tipicamente, ser um texto fundador de um movimento, cujos líderes buscam transmitir suas intenções, suas ideias e suas propostas; no caso das práticas discursivas de Raul Seixas encenadas pelo gênero manifesto, pode-se pensar na legitimação de um posicionamento contracultural, visto que a declaração e a fundação de novas ideias entram em embate com ideias já postas na sociedade. Todas essas cenografias reforçam, em alguma medida, o caráter paratópico da obra de Raul Seixas, na medida em que o enunciador nelas encenados, situando-se no tempo/espaço da enunciação, vislumbram (lidando com suas crises, realizando confissões e posicionando-se contra certos valores vigentes) um novo tempo (transcendental) e um novo espaço (metafísico).
- iv) Considerando o *ethos* discursivo, demonstramos que essa categoria discursiva pode embrear e impulsionar a paratopia criadora em estudo, na medida em que, fundamentalmente, das práticas discursivas analisadas, de tom *místico* e *messiânico*,

relewa a figura do messias, tipicamente paratópica, uma vez que se trata de um corpo enunciante que, inscrito no tempo/espaço da enunciação, coloca-se na brecha e aponta para um novo tempo e um novo espaço, para além da enunciação.

- v) Já pelo investimento de um código de linguagem, decorrente de um posicionamento na interlíngua, observamos que as práticas discursivas analisadas mobilizam um léxico bíblico e messiânico, uma linguagem profética e apocalíptica e modos enunciativos de certeza (com ênfase no uso do tempo verbal imperativo), que podem remeter, novamente, a uma figura de messias, que põe a funcionar, de maneira exemplar, a paratopia criadora. Um aspecto de nosso trabalho que julgamos relevante é o fato de termos investido na possibilidade de se falar em posicionamento na “interlíngua”, em se tratando de aspectos constitutivos da natureza de outras semioses não verbais. É evidente que é necessário aprofundar e desenvolver mais essa questão, mas, parece-nos, que a sua consideração já pode ser vista como uma possível contribuição para o quadro teórico em que esta pesquisa se insere.
- vi) Por meio da análise do gibi-manifesto *A Fundação de Krig-ha*, produção do espaço associado da identidade criadora Raul Seixas, pudemos dar visibilidade, de forma mais efetiva, ao forte imbricamento existente entre as três embreagens paratópicas consideradas – a cenografia, o *ethos*, o código de linguagem –, além de demonstrar a produtividade da rede conceitual proposta por Dominique Maingueneau, para a análise de textos não verbais.

Apresentadas as conclusões desta dissertação, consideramos que, ainda, há muito o que explorar desse *corpus* e da rede conceitual apresentada por Maingueneau em *Discurso literário*, sendo este trabalho apenas um percurso inicial para o desenvolvimento de estudos posteriores. A questão da autoria, por exemplo, é uma das questões que vislumbraria um fecundo terreno a ser explorado, especificamente, em relação à possibilidade de se debruçar sobre o *corpus* da presente pesquisa a partir do funcionamento imbricado das três instâncias autorais, postuladas por Maingueneau, a saber, a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*. Ademais, destacamos ainda um caminho possível de ser traçado a partir dos resultados alcançados com esse trabalho: considerando os modos de circulação atual da obra de Raul Seixas na sociedade contemporânea brasileira, pode-se levantar a hipótese³ de que a essa identidade criadora

³ Conforme artigo de minha autoria, *Um percurso do enunciado “Toca Raul”*, a ser publicado na Revista Estudos Linguísticos, São Paulo, 44 (1). No prelo 2016.

foram imputados alguns deslocamentos que a alçaram a espaços tópicos da sociedade, como o da publicidade, por exemplo.

REFERÊNCIAS

AMOUSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. 205 p.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Publifolha, 2010. p 434.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisado o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012. 363 p.

FIGUEIRA, Bruno. **Um percurso do enunciado “Toca Raul”**. Estudos Linguísticos, São Paulo, 44 (1). No prelo 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011b. p. 11-30.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008. 184 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes/Ed. da Unicamp, 1997. 198 p.

MENDES, Heloisa Mara Mendes. **Transgressão e conservadorismo na prática discursiva da Jovem Guarda**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2009. (Dissertação de Mestrado)

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, São Paulo: Pontes. 2002.

SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo; RIOS, Adalgisa. **A Fundação de Krig-ha**. Gibi-manifesto, 31 jul. 1973.

VIANNA, Luiz Fernando. **"Phono 73" registra momento histórico da MPB**. In: Folha de S. Paulo. Ilustrada [on-line]. São Paulo, 2005. [15 de novembro de 2005]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55194.shtml>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

Discografia

A panela do diabo. WEA, 1989.

A pedra do Gênesis. COPACABANA, 1988.

Gita. PHILIPS, 1974.

Há 10 mil anos atrás, PHILIPS, 1976.

Krig-ha, bandolo!. PHILIPS, 1973.

Let me sing my rock'n roll. RAUL ROCK CLUB, 1985.

Mata virgem. WEA, 1978.

Metrô linha 743. SOM LIVRE, 1984.

Novo Aeon. PHILIPS, 1975.

O dia em que a Terra parou. WEA, 1977.

Por quem os sinos dobram. WEA, 1979.

ANEXO A – O *CORPUS* DA PESQUISA

CONTEÚDO DO CD-ROM:

I) Canções (organizadas por álbum):

1973 - “Krig-ha, bandolo!”

01 *Ouro de tolo* (Raul Seixas)

02 *Metamorfose ambulante* (Raul Seixas)

03 *Dentadura postiça* (Raul Seixas)

04 *A hora do trem passar* (Raul Seixas/Paulo Coelho)

1974 - “Gita”

05 *Gita* (Raul Seixas/Paulo Coelho)

06 *S.O.S* (Raul Seixas)

07 *Loteria da Babilônia* (Raul Seixas/Paulo Coelho)

1975 - “Novo Aeon”

08 *Novo Aeon* (Raul Seixas/Cláudio Roberto/Marcelo Motta)

1976 - “Há 10 mil anos atrás”09 *O homem* (Raul Seixas/Paulo Coelho)10 *Eu nasci há 10 mil anos atrás* (Raul Seixas/Paulo Coelho)**1977 - “O dia em que a Terra parou”:**11 *Que luz é essa?* (Raul Seixas/Cláudio Roberto).**1978 - “Mata Virgem”**12 *As profecias* (Raul Seixas/Paulo Coelho)**1979 - “Por quem os sinos dobram”**13 *A ilha da fantasia* (Raul Seixas/Oscar Rasmussem)14 *O segredo do universo* (Raul Seixas/Oscar Rasmussem)**1984 - “Metrô Linha 473”**15 *Um messias indeciso* (Raul Seixas/Kika Seixas)16 *A geração da luz* (Raul Seixas/Kika Seixas)17 *O trem das 7* (Raul Seixas)**1985 - “Let me sing my rock’n roll”**18 *Let me sing, let me sing* (Nadine Wisner/Raul Seixas)**1988 - “A pedra do Gênesis”**19 *A Lei* (Raul Seixas)20 *Areia da ampulheta* (Raul Seixas)21 *A pedra do Gênesis* (Raul Seixas/Lena Coutinho/J. Roberto Abrãao)22 *Fazendo o que o diabo gosta* (Raul Seixas/Lena Coutinho)**1989 - “A panela do diabo”**23 *Carpinteiro do Universo* (Raul Seixas/Marcelo Nova)**II) Capas de álbuns:**01 *Krig-ha, bandolo!* (1973)02 *Há 10 mil anos atrás* (1976)03 *A pedra do Gênesis* (1988)**III) Vídeo de uma apresentação musical***Festival Phono 73* (1973)**IV) Gibi-manifesto***A Fundação de Krig-ha* (Raul Seixas/Paulo Coelho/Adalgisa Rios)