



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

**O EVENTO LITERÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE:
ANÁLISE INTERDISCURSIVA DE UMA ENTREVISTA DE
CRISTOVÃO TEZZA**

JÚLIA NEVES GONÇALVES

CAMPINA GRANDE

2016

JÚLIA NEVES GONÇALVES

**O EVENTO LITERÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE:
ANÁLISE INTERDISCURSIVA DE UMA ENTREVISTA DE
CRISTOVÃO TEZZA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso. Orientador: Prof. Dr. Aloísio de Medeiros Dantas.

CAMPINA GRANDE- PB

2016

JÚLIA NEVES GONÇALVES

**O EVENTO LITERÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE: ANÁLISE
INTERDISCURSIVA DE UMA ENTREVISTA DE CRISTOVÃO TEZZA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de
Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de
Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do
curso.

Aprovada em ___ de _____ de _____

Banca Examinadora:

Prof(a). Orientador (a) – UFCG

Prof (a). Examinador (a)1

Prof (a). Examinador (a) 2 (Opcional)

CAMPINA GRANDE - PB

2016

Dedico este trabalho aos meus pais e meus irmãos que foram e sempre serão os principais incentivadores de todas as minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Gratidão a Deus por ter me direcionado até aqui, me mostrando de todas as formas que eu fiz a escolha certa.

Gratidão a minha família, que sempre foi e sempre será o meu maior incentivo. Em especial aos meus pais (Marinês e Sandoval), meus irmãos (Gelder e Vitória) e meus padrinhos (Edineis e Paulo).

Gratidão a cada uma das pessoas que pude conviver nesses cinco anos de curso, pessoas tão especiais, que não mediam esforços para me ajudar:

Primeiramente, ao meu orientador, professor Aloísio de Medeiros Dantas, pela competência e compromisso que teve com esta pesquisa desde minhas tentativas de convencê-lo a me orientar. Pelos conhecimentos compartilhados, pela paciência com o meu jeito de ser e pela amizade construída desde 2011.

Em segundo, ao corpo docente do curso de Letras- Língua Portuguesa, pelas aulas proveitosas e pela contribuição para a minha formação como docente e pesquisadora, tenho-os como espelhos de profissionais e pessoas, deixo aqui alguns nomes como: Aloísio Dantas, José Mário, Hélder Pinheiro, Luciene Maria Patriota, Maria Angélica e Viviane Moraes.

Em terceiro a coordenação e a secretaria de Letras, pela atenção, preocupação e prestatividade que dedicaram a mim durante toda minha graduação, em especial a Auxiliadora Bezerra, Marciano, Seu Valdemar e Manassés Moraes.

E, claro, aos meus colegas de curso, ou melhor, aos meus amigos: Samyra, Thayse, Larissa, Raíssa, Saionara, Dayane, Mayara, Pablo e Paulo, por tantas coisas que me faltam palavras pra resumir, mas cada um me marcou, a sua maneira, e vou lembrá-los sempre com um sorriso no rosto, pois fiz parte da turma das melhores cabeças.

Enfim, falta pouco para essa etapa ser concluída, mas já me sinto realizada, feliz, grata...

*“O **eu** social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos **eus** profundos, vários e conflitantes”.* (Vitor Manuel de Aguiar e Silva)

RESUMO

Resumo: Este trabalho pretende analisar as marcas intradiscursivas que escondem o interdiscurso literário brasileiro na entrevista de Cristovão Tezza, especificamente, verificando as relações entre as marcas intradiscursivas, do plano enunciativo-textual, e as propriedades interdiscursivas, do plano discursivo e ainda observando como um escritor constrói, no espaço textual da entrevista, os significados de literatura brasileira, na atualidade. Dessa forma, para a abordagem dos conceitos de “intradiscurso” e “interdiscurso” serão consideradas as contribuições da Análise do Discurso *pecheutiana*. O *corpus* constitui-se por uma entrevista de Cristovão Tezza publicada no dia 13 de abril de 2014, às 10h00min por Luciano Trigo na coluna “Máquina de Escrever” do site G1.com. Os procedimentos analíticos do estudo partiram da divisão do *corpus* em Recortes Textuais (RT) – porções de fragmentos textuais marcados pela interdiscursividade, e em Sequências Discursivas (SD) – sequência de enunciados, que marcam a discursividade do sujeito. As análises revelam como o gênero *entrevista* possibilita um trabalho discursivo rico em intradiscursos e interdiscursos, principalmente pelo lado confessional que o entrevistado expõe em suas respostas. Nesse sentido, verificamos como marcas do intradiscurso literário na entrevista de Cristovão uma grande quantidade de marcações do pronome pessoal “eu” e de pronomes possessivos – meu e meus, e verbos na 1ª pessoa do singular - lembro, preferi, vivo, acho, fui, faço e etc. Identificamos como um dos principais pontos da análise sobre o interdiscurso, a relação do escritor com o passado do que propriamente com o “tempo presente”, pois a todo momento ele dizia ser contra a literatura atual e a favor de uma literatura de estética tradicional.

Palavras-chave: Interdiscurso. Intradiscurso. Discurso da história. Discurso da literatura. Gênero entrevista.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. ENTREVISTA E HISTÓRIA LITERÁRIA	4
2.1. O gênero textual entrevista	4
2.2. A história literária.....	9
2.3. Discurso da história e discurso da literatura.....	14
2.3.1 O “real” e o “ficcional”	14
3. A interdiscursividade: o intradiscurso e o interdiscurso.....	18
4. Procedimentos metodológicos	27
5. A interdiscursividade literária em voz autoral	29
5.1. O intradiscurso literário	29
5.2. O interdiscurso literário	43
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
7. Referências bibliográficas:	51
8. ANEXO	53

1. INTRODUÇÃO

A palavra “definição” na literatura dificilmente encontrará respaldo, se pensarmos no caráter predominantemente subjetivo que dá vida as múltiplas formas e manifestações que a sustém, porém, estudiosos, filósofos e escritores vêm buscando conceituá-la há cerca de dois mil anos, a fim de delimitar suas funções, o seu valor e até mesmo o modo como deve ser feita. Partindo desse pressuposto, temos em mente que falar sobre literatura é falar intrinsecamente sobre História, a partir do momento em que consideramos o “fazer literário” como um dado da cultura dos povos através dos tempos.

Sabendo que toda essa reflexão parte da questão da linguagem, uma vez que *a linguagem constitui o humano e o sentido se institui no social*¹, acrescentamos o viés discursivo, que tratará de como os sentidos se constituem nos textos, tornando-os discursos que circulam na sociedade.

Dessa forma, um dos pontos fundamentais a ser levado em conta nesta pesquisa diz respeito às relações desencadeadas entre discurso, literatura e História, levando em consideração a maneira pela qual os três campos de saber se intermedeiam, construindo formas específicas de produção e recepção. Ou seja, cada período histórico produz e difunde a literatura, visando conceber sua natureza e finalidade, o que lhe confere um aspecto discursivo. Assim também se caracteriza o texto literário, visto não unicamente por sua dimensão linguística, mas, sobretudo como manifestação e organização da visão do mundo a partir de realidades históricas e sociais, conferindo às mesmas um aspecto ideológico.

Levando em conta, nesse primeiro momento, a constituição discursiva dos textos contemporâneos, por exemplo, a entrevista que trata de literatura, podemos pensar no questionamento da natureza do texto literário em termos discursivos. Tendo em vista essa condição, voltemos nosso olhar para a expressão “natureza literária” pensando-a como um todo que comporta as seguintes subcategorias; “discursos sobre literatura” e “condições de produção literária” e passemos a situar as mesmas no contexto sócio-histórico que se estende dos anos 1970 do século XX aos dias atuais, para que então, cheguemos a um dos caminhos pretendidos por esta pesquisa.

Um posicionamento teórico pertinente a se fazer, ainda trazendo à tona os dias atuais, seria pensar nos fatores que determinam o caráter sociopolítico que dão sustentação à

¹ Em artigo de Baccaga presente na obra “Comunicação e Análise do Discurso” org. por FIGARO (2012), pg. 120.

literatura. Buscar leituras para tais posicionamentos é tarefa que exige uma fundamentação sobre o olhar daquele que reproduz, por meio da escrita, experiências que podemos identificar na vida, isto é, o escritor literário. Assim, em conformidade com o que pensa Ribeiro (2000, p. 01) a Literatura:

(...) enquanto **instituição social viva** tem que ser entendida como um processo. Processo histórico, político e filosófico; semiótico e lingüístico; individual e social, a um só tempo. Sua realidade transcende o **texto** para assumir o **discurso**, que conta, minimamente, com as dimensões do **enunciador**, do **enunciado** e do **enunciatário**².

Em razão do exposto, escolhemos como ferramenta teórica para a pesquisa os estudos da Análise de Discurso, especificamente os conceitos de intradiscurso e interdiscurso, compreendidos de forma genérica como duas atividades distintas: a atividade enunciativo-textual e a atividade discursiva, de modo que esses trabalhos com a linguagem são enriquecidos pela compreensão do que seja o gênero textual entrevista.

Tendo em vista a escolha do gênero e os conceitos discursivos escolhidos, a pergunta de pesquisa, que norteará nosso estudo, será a seguinte: quais as marcas intradiscursivas que escondem o interdiscurso literário brasileiro na entrevista de Cristovão Tezza? Portanto, objetivamos no geral analisar as marcas intradiscursivas, que escondem o interdiscurso literário brasileiro na entrevista de Cristovão Tezza, e especificamente verificar as relações entre as marcas intradiscursivas, do plano enunciativo-textual, e as propriedades interdiscursivas, do plano discursivo e ainda observar como um escritor constrói, no espaço textual da entrevista, os significados de literatura brasileira na atualidade. Para viabilizar a análise, o *corpus* constitui-se por uma entrevista de Cristovão Tezza publicada no dia 13 de abril de 2014, às 10h00min por Luciano Trigo na coluna “Máquina de Escrever” do site G1.com.

Nesse sentido, a presente pesquisa propõe uma análise situada na esfera interdisciplinar, na medida em que buscaremos perceber como a História, a literatura e a Linguística se relacionam no discurso de um escritor literário. A respeito dessa questão, em recente entrevista publicada na revista Língua Portuguesa (Nº104) da editora Segmento, o historiador inglês Peter Burke alerta para a falta de trabalhos acadêmicos, que envolvam interdisciplinaridade. Em suas palavras:

² Grifo do autor.

As disciplinas são construções socioculturais. O número e as fronteiras entre elas mudam ao longo do tempo. A falta de tempo impede-nos de dominá-las a todas, mas quando trabalhamos num problema não devíamos permitir que as barreiras atuais entre disciplinas nos atrapalhassem. (BURKE, 2014, p. 11)

A par dessa problemática, atentaremos para a necessidade de realização de uma reflexão sobre as condições históricas de uma dada produção, abarcando a figura do escritor, o lugar social de onde ele produz, como produz, os efeitos de sentido do querer dizer e as relações de poder que perpassam o discurso do mesmo acerca de sua obra, ou seja, estabelecer um elo entre história e literatura, através da Análise do Discurso.

Acreditamos que comparar o modo de ver a literatura nos dias atuais, em contrapartida ao de décadas atrás, possibilita contribuições maciças para entendermos, enquanto leitores críticos, como as mudanças do contexto sócio-político interferem nas produções literárias, e, por conseguinte, no discurso dos escritores e leitores.

Tais questões se configuram em mecanismos de funcionamento da comunicação, e intrinsecamente carregam visões de mundo e do pensamento humano, assim, é indispensável refletir sobre as relações particulares que um discurso pode estabelecer com a realidade. Recorrer a esse tipo de estudo possibilita-nos construir uma identidade social, colhendo informações próprias de um tempo, de um lugar e de um grupo social.

Nessas condições, delimitamos para o capítulo 1, intitulado “Entrevista e História Literária”, a abordagem dos aspectos teóricos que envolvem a noção de gênero do discurso, tomando como foco o diálogo entre as concepções de gênero, texto e discurso para a Análise do Discurso. Em seguida, trataremos da “História Literária”, procurando realçar a relação entre dois campos inextricavelmente combinados e que constitui uma das temáticas em torno do *corpus* desta pesquisa.

Partindo das aproximações entre o discurso da História e o discurso da literatura, o capítulo 2, intitulado “A interdiscursividade: o intradiscurso e o interdiscurso”, tem o objetivo de trazer reflexões teóricas em torno dos conceitos já referidos anteriormente, a partir, principalmente, das contribuições de Pêcheux.

No capítulo 3 estão dispostos os procedimentos metodológicos da pesquisa e no capítulo 4, intitulado “A interdiscursividade literária em voz autoral”, encontra-se a análise da presente pesquisa.

2. ENTREVISTA E HISTÓRIA LITERÁRIA

2.1.O gênero textual entrevista

Nesta seção, consideraremos inicialmente os aspectos mais gerais que envolvem a noção de gênero de discurso, para depois discutirmos elementos particulares relativos ao gênero entrevista. Valho-me deste percurso, na medida em que, a análise de qualquer texto historicamente situado, predispõe uma reflexão paulatina sobre os gêneros enquanto atividade enunciativa das interações sociais e dos processos comunicativos.

Em meio a essa perspectiva dos gêneros do discurso em sua constituição histórica, Maingueneau (1998 apud Furlanetto 2005) explicita que analisar discursivamente um texto “não se trata de buscar nem a organização textual em si mesma, como objeto acabado, nem de considerar a situação de comunicação como moldura, mas de ressaltar sua íntima associação, sua interinfluência.” (p.266) Em outras palavras, essa associação a que se refere Maingueneau é construída pelos conceitos de discurso, texto e gênero, visto que, para ele, o texto se manifesta através de enunciados que obedecem a certos preceitos de organização, porém, uma vez que refletem o contexto sócio-histórico onde circula são considerados gêneros de discurso, sendo assim o discurso é a “moldura” de investigação associada às condições de produção dos enunciados.

Maingueneau articula o conceito de *arquivo* ao de tipo de discurso, pontuando uma multiplicidade de gêneros que são permitidos em cada um deles. A fim de explicar o conceito de *arquivo*, que mais tarde passa a ser chamado de *formação discursiva*, o autor parte dos objetivos exercidos pelo mesmo, são eles: “delimitar os corpora de enunciados associados a um mesmo posicionamento sócio-histórico e sublinhar que tais corpora são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes conferem certa autoridade.” (p.261) Desse modo, o que determinaria o tipo de discurso seria sua funcionalidade social ou da linguagem, com limites *marcados (mas não fechados)*³ entre ambos, e esses limites são determinados pela *formação discursiva*.

Verificamos que os contornos que definem o gênero, dentro da ótica de Maingueneau, também consideram *os suportes de formulação textual*⁴ – panfletos, manifestos, folders, como elementos constitutivos dos gêneros, “tornando inseparável o ‘conteúdo’ e a formatação do texto” (p.265). Nesse sentido, o autor afirma que a dimensão *midológica*, pode provocar uma

³ Expressão utilizada por Furlanetto (2005) ao se referir ao conceito de *arquivo* na página 262.

⁴ “Sinteticamente, trata-se do modo de manifestação material dos discursos, a forma de sua apresentação, envolvendo mais de um plano: oral, escrito; instrumentos de mídia; cartaz, *folder*, livro, rótulo...” (ibid, p.264)

modificação na conjuntura do gênero. Em outras palavras, a mobilidade do gênero determina diferentes recepções, fato que possibilita diferentes interpretações de seus respectivos co-enunciadores. Neste aspecto, Maingueneau parece focalizar uma questão eminentemente atual, tendo em vista os avanços dos recursos tecnológicos, que ocasionam uma expansão dos gêneros ditos tradicionais em subgêneros e novos gêneros.

Quanto ao papel do sujeito da enunciação na caracterização dos gêneros de discurso, o autor o nomeia de sujeito *genérico* [de gênero], na medida em que o sujeito não seria interpelado sob uma forma universal do sujeito da enunciação, mas em certo número de *lugares enunciativos* (de onde se fala) nos quais, enunciador e co-enunciador ocupam lugares *autorizados* para o sucesso do evento comunicativo. Ainda sobre essa condição de autoridade, Maingueneau pontifica o conceito de *competência comunicativa*, que para ele, diz respeito ao domínio dos gêneros por parte dos membros da sociedade, o qual pode variar de pessoa pra pessoa dependendo da sua formação profissional, ou seja, da sua autoridade. A fim de esclarecer essa questão, o autor distingue dois tipos de competências: a competência genérica e a competência enciclopédica. A primeira presume um domínio parcial dos gêneros que circulam no cotidiano (pedir uma informação, escrever um cartão postal, mandar um e-mail), quanto à segunda, refere-se a uma rede de conhecimento mais ilimitado sobre o mundo de forma geral. (p.266)

Quanto à temporalidade de um gênero, Veloso (2006) com base em Maingueneau afirma em sua tese de Mestrado, que existem alguns eixos que irão demarcar essa condição, como:

"a **periodicidade** - cada gênero prevê um certo período e realização: um curso, um telejornal, etc.; **uma duração de encadeamento**, ou seja, a duração de realização de um gênero; **continuidade** - um romance requer interrupções, o que não ocorre com a piada e **validade presumida** - a revista teria um prazo de validade de uma semana, por exemplo." (p.14)

Até o dado momento, a teoria de Maingueneau tem nos apresentado caminhos para uma abordagem dos gêneros do discurso diante das possibilidades mediadas pela relação lingüístico/ extralingüístico de um texto. Vimos que para dominar vários gêneros de discurso, devemos estar atentos às *normas* ou *rotinas* necessárias para assegurar as interações sociais. As rotinas, as quais os gêneros se submetem, se realizam em função de condições de êxito, que assim são listadas por Maingueneau (2001, p. 66-68; v. também 1991, p.179 apud FURLANETTO, 2005):

- a) *finalidade reconhecida* – quando o destinatário tem o comportamento esperado ao gênero;
- b) *parceiros legítimos* – quando se estabelece os papéis específicos para enunciatários e destinatários;
- c) *lugar e momento legítimos* – quando o evento comunicativo se dá em lugares convencionais para determinado gênero;
- d) *suporte material – dimensão midiológica dos enunciados*, sendo propensa a modificações no gênero, caso haja mudança no suporte material;
- e) *organização textual– o trabalho sobre o encadeamento sintático-semântico dos componentes do texto*, ou seja, os *tipos de sequências* possíveis para determinado gênero.

Essas condições de êxito desenvolvidas por Maingueneau partiram do programa formulado por Bakhtin para o estudo da língua, no qual o texto passa a ser visto sob o viés discursivo, enfatizando a historicidade das manifestações verbais dos sujeitos. Do ponto de vista do analista, as características do processo enunciativo apresentados acima por Maingueneau orientam uma abordagem do gênero do discurso como um material condicionado pela ordem social.

Partindo da premissa de que os gêneros de discurso estão vinculados a diversos tipos de discurso, e estes por sua vez se associam a vastos setores da atividade social, o gênero “entrevista” constitui um gênero de discurso que possui as mais diversas formas: entrevista jornalística, entrevista de emprego, entrevista médica, etc. Porém, caracteriza-se por ser eminentemente oral, isso explica o fato das pessoas relacionarem a palavra “entrevista” a um jogo de perguntas e respostas. O que de certa forma não deixa de ser verdade, entretanto, este evento comunicativo vai além deste aspecto, sendo considerado nesta definição como uma prática linguística normatizada:

Uma prática de linguagem altamente padronizada, que implica expectativas normativas específicas da parte dos interlocutores, como num jogo de papéis: o entrevistador abre e fecha a entrevista, faz perguntas, suscita a palavra do outro, incita a transmissão de informações, introduz novos assuntos, orienta e re-orienta a interação, o entrevistado, uma vez que aceita a situação, é obrigado a responder e fornecer as informações pedidas (SCHNEUWLY E DOLZ, apud HOFFNAGEL, 2002, p.181)

Percebemos que a entrevista segue um modelo canônico que difere de outros eventos semelhantes, que utilizam a estrutura geral de pergunta e resposta, como por exemplo, o inquérito policial, pois os objetivos e a natureza dos atos praticados são distintos, e embora

toda entrevista tenha por objetivo obter informações, o tipo e o uso destas informações podem servir a vários fins. Faria (1989), dispõe o gênero entrevista em quatro tipos, vejamos:

- *Entrevista noticiosa* – a que procura extrair do entrevistado informações sobre fatos que resultarão em notícias.
- *Entrevista de opinião* – a que levanta a opinião do entrevistado sobre o assunto pesquisado.
- *Entrevista “de ilustração”* – aquela que levanta aspectos biográficos do entrevistado (...)
- *Entrevista coletiva* – aquela em que o entrevistado responde a perguntas de diversos repórteres de diferentes veículos de comunicação. (p. 111-112)

No caso da entrevista jornalística, sua função é obter informações ou opiniões de figuras públicas. Além deste caráter, diferencia-se dos outros tipos de entrevista, por considerar uma espécie de audiência, isto é, a escolha do entrevistado e a formulação das perguntas e das respostas são realizadas com um público específico em mente.

Considerando que a entrevista é um gênero proveniente da interação oral, podemos afirmar que as entrevistas jornalísticas publicadas em jornais e revistas, na maioria das vezes, são feitas oralmente e depois transcritas para publicação, sendo apresentada em forma de diálogo.

Sendo a entrevista jornalística nosso foco nesta pesquisa e especificamente as publicadas em revistas, virtuais ou impressas, e visando as funções de tipo de informação e público alvo, Hoffnagel (2002) delimita três tipos gerais que aparecem nessa categoria, são eles: “as que entrevistam um especialista em algum assunto com a finalidade de explicar um fenômeno, as que entrevistam uma autoridade, e as que entrevistam pessoas públicas e que têm a finalidade de promover o entrevistado ou de fazer com que o público conheça melhor a pessoa entrevistada” (Op. cit., p.183). Este último caso diz respeito à entrevista escolhida como objeto para análise do vigente trabalho, na medida em que o entrevistado é um professor/escritor – Cristovão Tezza, que busca divulgação de seu mais recente livro – “O professor”, e a partir deste propósito a entrevista irá abordar o processo de criação do romance e os laços entre a literatura e os debates acadêmicos no Brasil das últimas décadas.

Lodi (1971) apud Veloso (2006) delinea o gênero entrevista como “um método de informações que coexistiria com outros dois métodos: a observação e a documentação.” (p.44) Para este autor, o entrevistador está sempre interpretando documentos prévios à entrevista, como: ficha e resultados de testes e procurando observar o comportamento do entrevistado. Diante deste quadro conceitual, Faria (1989) também comenta que “o

entrevistador deve primeiro levantar algumas informações sobre o entrevistado e o tema das entrevistas” para que sua entrevista ganhe fluidez e consistência. (p.112)

Silveira (2002) apud Freitas (2009) enfatiza que a entrevista acontece apoiada em uma *assimetria*, já que “o uso do sufixo -or em entrevistador (indicativo de agente) e do particípio passado entrevistado, sempre indicando 'quem sofre a ação', para usarmos o velho jargão da gramática escolar, etiqueta (ainda que não de forma definitiva) os papéis que a dupla envolvida deveria assumir”. (p.12)

Como estão, todavia, envolvidos em *jogos de poder*⁵ e como os interlocutores podem fugir do esperado, o entrevistado também possui meios de resistência –“não respondendo a uma pergunta que lhe foi feita, respondendo evasivamente, enfatizando um aspecto da pergunta e ignorando outro, interpretando o que lhe foi perguntado de outra maneira, enfim, o entrevistado não está totalmente subjugado ao entrevistador.” (idem. p. 12)

Ainda no que tange às características da entrevista, de acordo com Hoffnagel (2002), *as perguntas podem ser abertas ou fechadas, diretas ou indiretas, mais ou menos polidas*⁶; a pergunta aberta, segundo a autora, dá margem ao entrevistado para falar livremente a respeito de um tópico, o que lhe confere mais chances de subterfugir, já a pergunta fechada limita a resposta a uma afirmação ou negação. Nesse sentido, Arfuch (1995) apud Freitas (2009) salienta que:

“as entrevistas são um tipo específico de conversação, ou seja, elas têm origem nos diálogos e nas interações verbais do cotidiano, apresentando características comuns a esse gênero. Assim como nas conversas cotidianas, há vários elementos que devem ser considerados e que compõem a entrevista: os olhares, os silêncios, a maneira como acontecem as trocas de turno e como é tratado o tópico discursivo.” (p.14)

Dado o caráter que o foco em gêneros, teoricamente, abre vias fecundas e de interpenetração de campos interdisciplinares para análise de gêneros, trataremos a seguir da “História Literária”, procurando realçar a relação entre dois campos inextricavelmente combinados e que constitui uma das temáticas em torno do *corpus* desta pesquisa.

⁵ Expressão utilizada por Freitas (2009, pg. 12).

⁶ Hoffnagel (2002, p. 19).

2.2. A história literária

Se observarmos a relação que se estabelece entre literatura e História, veremos que ela se mantém regida por uma ordem cronológica, pela qual nos habituamos desde nossas primeiras aulas de Literatura na escola, a enquadrar um determinado escritor e, por conseguinte sua obra, em um dado movimento literário. Dessa forma, aprendemos que para demarcar cada movimento era necessário um marco referencial que caracterizasse tanto o início quanto o fim de cada um. No tocante ao marco inicial da literatura brasileira, em meados do século XIX, estudiosos e pesquisadores deram partida a diversos posicionamentos sobre qual obra representaria este marco. Ao que parece, segundo Pereira (2011), a perspectiva que encerrou as discussões foi a de que a Carta de Pero Vaz de Caminha seria o primeiro documento da nossa literatura.

No tocante aos gêneros literários, convém mencionarmos Maingueneau (1995), posto que em seu livro “O contexto da obra literária”, o autor dinamiza essa condição de atribuímos uma obra em relação ao que ele chama de “classes genealógicas”, ou *esfera literária*. O autor afirma que:

Existe de fato uma ‘esfera’ onde estão contidas todas as obras cujo vestígio foi conservado, uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados. **Posicionar**⁷-se é colocar em relação um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo. (p.68)

Dessa maneira, ao assinalar esse *posicionamento* que deve ser tomado pelo escritor, Maingueneau irá considerar como posições, as “doutrinas”, “escolas” e “movimentos” estudados pela história literária. Uma vez ocupada uma posição, a obra estará vinculada a determinados gêneros e não a outros. Portanto, mais do que segregar as doutrinas (“classicismo”, “naturalismo” etc.), devemos vinculá-las *aos gêneros que elas fazem seus*⁸. E essa relação de uma posição com a *genericidade* varia em conformidade com as épocas, e, por conseguinte, com as circunstâncias da enunciação.

Um *posicionamento*, porém, não só depende do papel do escritor, visto que, segundo Maingueneau, “qualquer enunciação constitui certo tipo de ação sobre o mundo, cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence.” (p.65) Em outras palavras, considerando a variedade de gêneros com os

⁷ Grifo do autor.

⁸ Maingueneau (1995, p. 70);

quais convivemos no dia a dia, somos capazes, ao primeiro contato com um texto, de presumir seu gênero, sua estrutura composicional e até mesmo de prever o seu final.

Existe, em razão disso, um conjunto de normas conhecidas por interlocutores comprometidos na cooperação literária e que circunscreve um público esperado, numa espécie de contrato. Esse contrato, como pontua Maingueneau, só adquire sentido relacionado ao “‘metagênero’ que comanda seu modo de circulação e consumo, a Literatura.” (p.66)

Em meio a esse conjunto de condições enunciativas, além da estética, uma posição define o tipo de **qualificação**⁹ necessária para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando escritores e elegendo outros. Como consta em Maingueneau (1995), “os vários estados históricos do campo literário, isto é, as posições e sua hierarquia, filtram assim a população enunciativa potencial.” (p.78)

Candido (2006) discute em seu ensaio “A literatura e a vida social”, “o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurados, as condições em que se diferenciam os grupos de artistas e como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas.” (p. 34) O autor ressalva que as forças sociais condicionantes guiam o artista direta e indiretamente, obedecendo a uma sequência esquematizada que se dá da seguinte maneira:

(...) em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (p. 35)

Logo, a criação literária ou o ato criativo recebe matizes a partir de dois campos indissociáveis – um autônomo (iniciativa individual), outro heterônimo (condições sociais). A título de exemplificação, Candido menciona que as pinturas pré-históricas constituem os primeiros indícios da existência de um artista especializado, sendo reconhecido como tal, nas sociedades primitivas. Séculos mais tarde, no Ocidente Medieval, o autor faz referência aos intelectuais e artistas que se concentravam em grupos poderosos:

Assim, temos o clérigo – filósofo, teólogo, cientista – assimilado ao estamento religioso; o trovador, assimilado ao estamento cavaleiresco, ou girando em torno dos seus valores; os arquitetos e pintores, identificados aos ofícios burgueses (...) (p.40)

⁹ Maingueneau (1995, p. 78).

Em termos gerais, os artistas desde as primeiras civilizações, podem permanecer desligados entre si ou vinculados a grupos geralmente identificados pela técnica, ou seja, *aos aspectos estruturais propriamente ditos*¹⁰.

No tocante a configuração da obra, o ensaísta focaliza a interdependência entre forma e conteúdo e de que maneira os valores sociais, ideológicos e os sistemas de comunicação contribuem na criação literária. De acordo com Candido, “os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*.” (p.40, grifo do autor)

Um exemplo claro dessa influência mútua pode ser apreciado na influência decisiva do *jornal* sobre a literatura na criação de novos gêneros, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Vejamos o que diz o autor a esse respeito:

Com a invenção do folhetim romanesco por Gustavo Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico ‘romance de folhetim’, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves. (p.43)

Outro gênero literário citado pelo ensaísta é a poesia, gênero este reconhecido em suas múltiplas formas e manifestações através da história dos povos e das culturas:

Em poesia, o refrão, a recapitulação, a própria medida do verso estão ligados ao fato dela se haver originado em fases onde não havia escrita, prendendo-se, pois, necessariamente, aos requisitos da enunciação verbal, às exigências de memorização, audição etc. (42)

Com base nos postulados de Candido, podemos afirmar que as circunstâncias enunciativas (o lugar e o momento da enunciação) dinamizam as possibilidades dos gêneros literários de se reinventarem com o passar dos séculos. Assim, o efeito de um texto *não existe em si mesmo*, como já dizia Pêcheux (1997), mas se realiza na simetria entre a materialidade lingüística e o espaço social definido.

Reportando-nos aos dias atuais, ainda de acordo com Maingueneau, os questionamentos se voltam em busca de uma maneira de inscrever na história contemporânea, a narrativa literária que se publica à nossa volta, ou seja, agrupar produtores e produtos literários em escolas ou estéticas, um desafio e tanto, considerando que o Modernismo do

¹⁰ Candido (2006, p. 40)

século passado pregava teorias inesgotáveis sobre a concepção de moderno, não dando espaço para o surgimento de um novo movimento.

O texto de Bosí (apud PEREIRA, 2011, p.35) é considerado o ponto de partida historiográfico da produção contemporânea, pois o renomado crítico propõe “linhas de força” que atravessam o fim do século, considerando como ponto de partida os anos 1964-1974, os quais foram marcados pelo Regime Militar, suscitando dos escritores da época um tipo de escrita denominada literatura-reportagem, narrativas publicadas em livro por jornalistas, debruçadas em temas que caberiam ao noticiário policial.

Voltado para a literatura do final do século XX, Candido (Apud op. cit., p.36), analisando obras de escritores como Êrico Veríssimo e Renato Patajós, denomina uma linha de teor inconformista, que vai chamar de “literatura do contra”, onde se criticavam a *escrita elegante*, a *lógica narrativa*, a *convenção realista* e a *ordem social*¹¹.

Silverman (Apud op. cit., p.38) em seu ensaio “Protesto e o novo romance brasileiro”, faz um exercício de leitura da produção do período que abarca os anos 1960 a 1980, o qual vai chamar “romance pós-64”, caracterizado por comunicar a realidade e as notícias censuradas em forma de romance. Nas palavras do autor esses romances foram os que:

(...) ‘melhor puderam comunicar a dura realidade, as notícias que, por longo tempo, ficaram oficialmente abafadas’. Inesperadamente, todavia, o final da ditadura ‘trouxe consigo não uma mudança abrupta, mas em vez disso, um gradual e contínuo refinamento do projeto romanesco, em linha com a nova realidade’. (SILVERMAN 2000 apud PEREIRA, 2011, p.38)

Em se tratando da ficção brasileira dos anos 90 até o momento, Nelson Oliveira (Apud op. cit., p.42-43) define essa geração como a da ascensão de jovens escritores que por influência das mídias digitais elaboram narrativas experimentais que se opõem à escrita formal da tradição literária, o que não impede de se fazer presente ora o formalismo inovador, de linguagem menos refinada e mais próxima do cotidiano e ora a escrita tradicional, carregada de subjetividade e metáforização.

Segundo Candido (2006), “desejosos de fama e bens materiais, muitos autores modernos se ajustam às normas do romance comercial” (p.45), dessa forma o interesse renovado pela literatura parece estar ligado de um lado, à ampliação das editoras comerciais e do consumo de livros, e, de outro, ao fenômeno da internet, que por suas características

¹¹ Pereira (2011, p.36)

intrínsecas, democratiza a produção e o acesso a uma multiplicidade de manifestações escritas.

Em termos de recursos narrativos na contemporaneidade, o foco se faz presente nos planos das personagens e do narrador, partindo do pressuposto de que as personagens são apresentadas aos leitores com descrições mínimas para que o posicionamento que os mesmos irão estabelecer através de um discurso esteja em evidência na obra mais que qualquer outro aspecto. Nas palavras do autor:

Em nossos dias o bolchevismo, na sua fase ascendente, deu lugar a um tipo de romance coletivista, em que os protagonistas são substituídos pelo esforço anônimo da massa (...) e uma poesia sintética, agressiva e marcante, tendendo, nas mãos de alguns, ao cartaz poético, feito para a apreensão imediata das multidões, como nos versos de circunstância de Maiakovski. (p.42)

Tomando o elemento espacial das obras, é possível dizer que os romances do século XXI, se configuram em uma espécie de “pós-regionalismo”, pelo fato de que a mudança do espaço rural para o espaço urbano gerou a busca de uma nova identidade, que para tanto, será necessário pôr em jogo as relações familiares ou interpessoais, *recoberta por uma elaboração no nível do discurso, que se compõem intertextualmente*.¹²

Dessa forma, o nível do discurso se sobressai em meio a essa reinvenção da literatura, em decorrência do diálogo que é estabelecido com outros tempos e outras áreas e é claro, com o tempo presente. Concluimos esse percurso que realizamos sobre a História Literária com uma passagem do ensaio de Pereira (2006), na qual a autora resume o panorama da narrativa brasileira contemporânea reunindo os elementos narrativos supracitados, vejamos:

A ficção ainda hoje recria a violência, o niilismo, o esgarçamento do tecido social e a degradação das condições de vida nos grandes centros urbanos, com a perplexidade de seres humanos que, sem outras raízes, chegam ao leitor envoltos em um trabalho textual que lhes dá sentido. (...) Imprevisíveis deslocamentos de foco, em que a paisagem surge personificada, em contraste com os indivíduos reificados pela brutalidade do contexto, instauram no texto, muitas vezes um inesperado lirismo. Constatam-se com surpresas as freqüentes releituras dos mitos, num trabalho incessante em que a literatura se atualiza, realimentada em fontes milenares. (...) Enfim, a busca das peculiaridades da narrativa contemporânea concentra-se no discurso esteticamente elaborado, que instaura a representação ficcional, vinculada a diferentes circunstâncias sociais, políticas, artísticas e culturais. (p.46-47)

¹² Pereira (2011, p.45)

Vimos até aqui uma percepção de literatura que abarca não só a contemporaneidade, mas envolve todo o processo histórico literário, a partir do momento em que a produção ficcional se constitui apoiada no diálogo entre o passado e o presente, isto é, nas relações teóricas e práticas que estão presentes na sociedade de ontem e de hoje, portanto, no próximo tópico discutiremos as relações entre ficção e realidade, a fim de percebermos as aproximações e os distanciamentos na construção de sentidos do discurso da história e do discurso da literatura.

2.3. Discurso da história e discurso da literatura

2.3.1 O “real” e o “ficcional”

Visando compreender como as temáticas “ficção” e “realidade” se fazem presente na mídia atualmente, Baccega (2012) busca estabelecer, em suas pesquisas, uma sincronia entre Análise do Discurso e Comunicação, e paralelamente entre Literatura e História, partindo do princípio que rege as relações comunicativas do homem; a linguagem, sobretudo como a própria autora enfatiza, a linguagem verbal.

Inicialmente, suas concepções destacam a necessidade de enxergar o poder da “palavra” no processo narrativo, isto é, no social, na medida em que “o sentido aparece no seio da narrativa, em confronto ou complementação com os elementos do narrado, o que por sua vez, vem carregando a história no seu interdiscurso” (BACCEGA, 2012, p.120). O que implica dizer que se a narrativa está ligada à práxis da sociedade, o sentido do signo ou da palavra, dentro dessa narrativa, carregará consigo “as relações teóricas e práticas que estão presentes na sociedade naquele momento” (Op. cit., p.120).

O discurso por assim dizer, se instaura nessa conjunção entre a concretude da linguagem e o sentido social, sentido este que possui uma heterogeneidade de aspectos significativos, se levarmos em conta os variados discursos que se fazem presentes no cotidiano, atuando no pensar e no comportamento dos sujeitos acerca dos domínios da sociedade. Seguindo esta linha de pensamento, a autora alerta para um problema da contemporaneidade, que se faz presente na informação propagada pelos meios de comunicação: a falta de relação entre os domínios que constituem o momento histórico vigente, tornando as notícias meros dados sem qualquer herança de conhecimento.

É necessário que haja, segundo a pesquisadora, essa inter-relação entre os domínios, pois “em cada domínio, o signo assumirá o sentido adequado a ele. E o sentido que ele

assume traz os traços semânticos dos vários domínios, por onde ele circula”. (Ibidem, p.121). Sendo os domínios os constituintes da história, a palavra assume a responsabilidade de perceber as mudanças que ocorrem na sociedade, assim o indivíduo/sujeito, seja ele um escritor, historiador ou comunicador devem ter consciência da sua elaboração. Nas palavras de Baccega (2012):

O indivíduo/sujeito assume a palavra e ele tem maior ou menos sensibilidade para ela, assim sendo, toda palavra é uma palavra dada, queremos dizer, é uma palavra que está pronta. Mas ela é ao mesmo tempo uma palavra dando-se, ou seja, é uma palavra em construção. (p. 122)

Considerada por Baccega (2012) como “narrativa de fatos da realidade objetiva”, a História em seu processo de construção e escrita sempre andou de mãos dadas com o discurso, uma vez que o historiador “é sempre um sujeito no presente, com um determinado ponto de vista, com um determinado objetivo social, a partir de determinado paradigma, que vai escolher fatos do passado para juntá-los e dizer que a história foi daquele modo” (Ibidem, p.123).

De sua parte, Barthes (1984) também aponta para essa intermitência entre o discurso histórico sob o prisma do historiador ou *informador*, termo adotado pelo autor, como podemos observar no excerto a seguir:

O discurso histórico parece comportar dois tipos regulares de embriadores. O primeiro tipo engloba aquilo a que poderíamos chamar os embriadores de escuta (...), isto é, além do acontecimento relatado, o discurso menciona ao mesmo tempo o ato do informador e a fala do enunciante que a ele se refere. (...) O segundo tipo de *shifters* cobre todos os signos declarados através dos quais o enunciante, na ocorrência o historiador, organiza o seu próprio discurso, o retoma, o modifica pelo caminho, numa palavra, nele dispõe pontos de referência explícitos. (p.122)

Essa expressão *shifters*, a qual o autor se refere, na verdade representa os signos que incidem sobre o próprio processo da enunciação. Isto é, essa relação entre língua e História apenas se realiza por meio da prática do sujeito, que deve se submeter ao simbólico para a produção dos sentidos.

Sobre esse ponto, Barthes (1984) traz reflexões a cerca dos signos de enunciante (ou destinador), os quais, em suas palavras:

(...) são evidentemente muito mais freqüentes; devemos incluir aqui todos os fragmentos de discurso em que o historiador, sujeito vazio de enunciação, se enche a pouco e pouco de predicados variados destinados a

fundá-lo como uma pessoa, provida de uma plenitude psicológica, ou ainda (a palavra é precisamente figurada) de uma continência. (p.124)

Neste sentido, o historiador no processo de construção do discurso histórico busca ausentar-se do discurso, procurando não deixar vestígio de qualquer signo que remeta para o emissor da mensagem histórica, fazendo com que o receptor tenha a impressão de que a história parece contar-se sozinha. O autor fomenta essa concepção concluindo o seguinte:

Ao nível do discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto daquilo a que poderíamos chamar a ilusão referencial, visto que o historiador pretende aqui deixar o referente falar sozinho. (p.124)

Podemos concluir, então, que a História diz respeito tanto ao discurso, como aos fatos propriamente ditos, na medida em que de um lado temos o resultado da análise de um determinado acontecimento histórico, e do outro o postulado, isto é, a teoria que se constrói diante desse resultado.

Como a História se faz através de textos, só este material era suficiente para o historiador, até o surgimento da Escola dos Annales, que passou a considerar como documento histórico todos os códigos, de todos os campos semiológicos, seja um objeto, ou desenhos deixados em cavernas e até o silêncio deve contar como História. Barthes (1984) buscando acionar a importância dessas fontes para o historiador atesta que:

No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre «preencher» o sentido da História: o historiador é aquele que recolhe, não tanto fatos, mas antes significantes e os relata, isto é os organiza com o fim de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da pura série. (p.128)

Logo, os documentos de arquivos são de suma importância, pois uma vez descobertos como marcas deixadas por um povo de um dado momento, esse material serve como prova verídica da realidade dos fatos. Por outro lado, quando não se dispõe dessas ferramentas, fica a cargo do historiador retratar os acontecimentos, estudando a rede de relações do período. Barthes (1984) focaliza que “o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, verificativo; o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso.” (126)

Desse modo, podemos afirmar que o discurso histórico é consequência da correlação entre o real e o sujeito historiador e que o fato histórico é composição do historiador; assim sendo, suas escolhas estão arraigadas à sua formação ideológica e à sua formação discursiva. Assim, conforme Baccega (2012), “existem vários fatos, o autor escolhe entre eles, congrega-os, tomando em conta o que considera de importância na contemporaneidade histórica, numa visão que desvela sua proposta de futuro.” (p.127)

O autor considera que, assim como o historiador, o escritor literário também utiliza-se da linguagem e muitas vezes da realidade que o mesmo vive ou a que lhe é exprimida através do que outros sujeitos relatam para a sua produção artística. A palavra tem papel fundamental nesse processo, uma vez que através das palavras que dispomos no dia a dia, o escritor configura uma realidade nova, articulando novos sujeitos, situações e sentidos para uma realidade já existente.

Fazer literatura permite ao artista se colocar certos problemas sobre a realidade que ele vive ou que lhe é relatada e responder artisticamente a esses problemas, sempre de acordo com seu ponto de vista. Na verdade, tu o que rodeia o homem (a natureza, os outros homens, as ações, etc.) pode ser pista, que o encaminhará para a inclusão de um outro problema, resolvendo-o artisticamente. (Ibidem, p.128)

Dessa forma, fica evidente que os limites para caracterizar um determinado campo literário são complexos, visto que as obras literárias não possuem apenas uma motivação estética, mas ela normalmente se insere num campo mais vasto – o extraliterário, isto é, a partir da soma entre linguagem e contexto sociocultural, o escritor faz emergir novas realidades na superfície da folha de papel.

Ainda em relação ao discurso na literatura, conforme Baccega (2012), este se dá através de um “rompimento com o que lhe é exterior, ao mesmo tempo em que esse rompimento, ao instituí-lo, distingue-o de tudo que o rodeia. É assim que constrói seus próprios limites.” (Idem, p.128)

Nesse sentido, a fim de estabelecer essa dicotomia entre o “real” e o “ficcional”, a autora, nos diz o seguinte:

Um das distinções que poderíamos colocar é aquela segundo a qual o ficcional está no âmbito da consciência estética e a “realidade”, a História, no âmbito da consciência social. Consideramos, porém, que ambos se interpenetram permanentemente. (p.129)

Porém, o escritor literário pode caminhar livremente entre ambas as consciências, na proporção em que, através de sua percepção de mundo, ou seja, da realidade à sua volta, este pode utilizar-se dessas observações do “real” no seu discurso ficcional e, mediante sua obra, construir uma mudança ou permanência de certos costumes da sociedade – o *status quo*. A autora salienta que cada um desses discursos pertence a certo domínio, e que devemos ter cuidado para não confundi-los, nesse sentido, ela afirma que:

Os discursos literários estão presos aos domínios literários da sociedade em que se instauram, e os discursos históricos, aos domínios do estudo da História daquela sociedade. Ou seja, o domínio a que pertence um ou outro discurso vai fornecer o corredor de sentido (isotopia) no qual ele deverá ser lido. E ambos aparecerão no discurso da Comunicação. (Ibidem, p.130)

Podemos concluir que os discursos da História e da ficção, apesar de se encontrarem em âmbitos separados, compartilham de algumas aproximações, além da linguagem como recurso expressivo, ambos dialogam com a vida social e seus integrantes, e é exatamente no entremeio dessas aproximações que surge a Análise do Discurso, como veremos no próximo tópico.

3. A interdiscursividade: o intradiscurso e o interdiscurso

Partindo do princípio de que nesta pesquisa buscamos investigar tanto a organização interna do discurso na sua estruturação lingüística, quanto a historicidade do texto, esta seção está reservada para as reflexões teóricas em torno dos conceitos da Análise do Discurso a partir dos quais analisaremos o *corpus*: o intradiscurso e o interdiscurso.

Na década de 70, o linguista M. Pêcheux, observando as publicações mais recentes produzidas pela “análise automática do discurso”, constata que as pesquisas careciam de uma reformulação em nível teórico e analítico, a fim de reduzir a distância que estava sendo instaurada entre a análise de discurso e a teoria do discurso.

Dessa forma, o autor propõe um quadro epistemológico geral, à luz da relação entre lingüística e teoria do discurso, por meio da articulação de três regiões do conhecimento científico:

1. *o materialismo histórico*, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. *a lingüística*, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;

3. *a teoria do discurso*, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. (p. 163-164)

Isso implica dizer que, naquela época, Pêcheux já evocava a necessidade de uma discussão interdisciplinar entre História, literatura e Análise do Discurso nos procedimentos de análise de textos em trabalhos científicos, assim como propomos na referida pesquisa.

Essa articulação destas três grandes áreas, preconizada pelo autor, tem como ponto de partida a definição de três conceitos, que também se encontram indissociáveis, são eles: formação social, língua e discurso.

Pêcheux, inicialmente, estabelece que a formação social é denominada pela “região do materialismo histórico que diz respeito à superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção” (PÊCHEUX, 1990, p.165). Logo, essa instância ideológica vai determinar o lugar que cada sujeito ocupa na sociedade, sem que o próprio sujeito perceba, dando-o a impressão de estar exercendo sua livre vontade, através da materialidade linguística do inconsciente e da ideologia.

Nesse sentido, o autor menciona Althusser para mostrar que a Ideologia é mantida pelos “aparelhos ideológicos do Estado”, “que se caracterizam pelo fato de colocarem em jogo práticas associadas a lugares ou relações de lugares que remetem às relações de classes sem, no entanto, decalcá-las exatamente.” (ibidem, p.166). Portanto, podemos afirmar que esse *assujeitamento* ao qual somos mantidos por essas instâncias de poder, é responsável pela manutenção da condição de conformidade das classes dominadas a cerca da posição social em que se encontram.

A partir do que abordamos sobre “formação social”, vamos, neste momento, estabelecer uma diferença do que vem a ser a formação ideológica (FI) e a formação discursiva (FD). Conforme Pêcheux existe uma dificuldade entre os teóricos em caracterizar as fronteiras reais dos conceitos de *formação ideológica*, *formação discursiva* e *condições de produção*¹³.

Para chegar a um consenso que distinga esses conceitos, o autor observa que a Ideologia se materializa em forma de discursos e posturas que são propagados nos contornos da comunicação verbal e não-verbal. Pêcheux afirma que:

O ponto da exterioridade relativa de uma formação ideológica em relação a uma formação discursiva se traduz no próprio interior desta formação discursiva: ela designa o efeito necessário de elementos ideológicos não-

¹³ Em Pêcheux (1990, p. 168)

discursivos (representações, imagens ligadas a práticas etc.) numa determinada formação discursiva. (ibidem, p.168)

Isto equivale a dizer que as FDs são responsáveis pelas representações que criamos em torno dos papéis sociais durante todo o processo histórico da sociedade, estabelecendo relações de poder que determinam as condições em que o discurso se produz e seu processo de significação. Orlandi (1999) ressalta que “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada- ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada- determina o que pode e deve ser dito.” (p.43)

Tendo em vista, que o efeito **subjeto** da linguagem em forma de “sequência discursiva concreta”, depende de relações constituídas nas/ pelas formações discursivas, chegamos aos dois últimos conceitos que Pêcheux estabelece para o estudo da AD: língua e discurso. É por essa via que Pêcheux (1988) vai tratar da multiplicidade de sentidos dos discursos tomando a relação entre *base* (linguística) e *processo* (discursivo-ideológico), em suas palavras:

(...) se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma proposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente ‘evidentes’- conforme se refiram a esta ou aquela formação discursiva, é porque uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem *um* sentido que lhe seria ‘próprio’, vinculado a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva. (p.161)

Do ponto de vista da teoria do discurso, podemos afirmar, sob a esteira de Pêcheux, que a língua constitui o *lugar material* onde se realizam estes efeitos de sentido, sendo assim compreendida, não só como uma estrutura, mas, sobretudo como “funcionamento”. (1990, p.172)

Sobre essa questão da *língua* nos processos discursivos, Foucault (apud GEDRAT, 2006), alude que existe “uma distinção entre a materialidade do discurso e a da língua, situando o enunciado no plano discursivo, isto é, conferindo-lhe natureza ideológica, apesar de ser expresso em signos lingüísticos.” (id.,p.138) O enunciado, nesse sentido, assume o papel de materialização da ideologia e passa a ser produzido toda vez que a posição de sujeito ou sua FD é ocupada. O autor conclui em decorrência disso que:

Encontram-se, dessa forma, o enunciado numa dimensão vertical, da formação, que é o interdiscurso, e a enunciação numa dimensão horizontal, da formulação, o intradiscurso, no qual o enunciado é colocado em sequência e que constitui o plano linguístico. O Sentido está na dimensão vertical do interdiscurso, onde cada FD organiza os elementos do saber à sua maneira. (op. cit., p.138)

Diante disso, o processo de enunciação consiste no acionamento da língua pelo sujeito enunciador para a produção do seu enunciado, assim o sujeito é levado a crer que é o detentor da fonte de sentido de seu discurso, porém, como Pêcheux reitera em suas teorias, toda FD pertence a uma “matriz do sentido” que servirá como “matéria-prima representacional” para os discursos posteriores.

Tomando esse conceito de “matriz de sentido”, Orlandi (2001, p.59) afirma que “para que nossas palavras tenham sentido é preciso que já tenham sentido”, isto é, a referência sêmica da palavra não varia quando aplicada neste ou naquele contexto, mas “constitui-se por filiação a redes de memória”¹⁴ das formações discursivas que ali interagem.

Dessa forma, a autora complementa que *os sentidos* se constituem independentes de processos de ensino e aprendizagem, não havendo, portanto, a possibilidade de serem transmitidos como um saber sistemático. Assim, ela considera a linguagem como uma prática, que se dá na “mediação necessária entre o homem e sua realidade natural e/ou social”¹⁵ e é a partir dessa articulação entre o linguístico e o sócio-histórico, que surge o **discurso**. Em suas palavras:

O discurso, definido em sua materialidade simbólica é ‘efeito de sentidos entre locutores’, trazendo em si as marcas da articulação da língua com a história para significar. À diferença da Linguística, que calcula formas abstratas, no discurso trabalhamos com o que (...) chamo de formas materiais (linguístico-históricas), formas linguísticas encarnadas no mundo, significando os sentidos e os sujeitos e significando-se pelos sujeitos que as praticam. (id. p. 63)

Em consequência disso, nos estudos atuais sobre a comunicação, não se trabalha mais com a visão da Linguística, que toma a língua como uma estrutura fechada em si mesma, mas com o discurso, que é um objeto sócio-histórico, construído por sujeitos e sentidos afetados pela ideologia e o inconsciente. Portanto, cabe-nos dizer que a Análise de Discurso procura

¹⁴ Em Orlandi (2001, p. 59)

¹⁵ Ibid, p. 63

num gesto de interpretação, captar o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica.

É pensando nessa abordagem, que Pêcheux (1982) apud Orlandi (2001), preceitua que, “todo enunciado é ‘linguisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possível oferecendo lugar à interpretação. Todo enunciado está intrinsecamente exposto ao equívoco da língua, sendo, portanto, suscetível de tornar-se outro” (id., p.60).

Esse “lugar do outro”, o qual o autor menciona, se dá nos mecanismos “função-autor” e no “efeito-leitor”, na medida em que, a partir desses conceitos podemos observar a relação do sujeito com a sua memória na produção discursiva. Em suas palavras:

(...) o sujeito-autor projeta-se imaginariamente no lugar em que o outro o espera com sua escuta e, assim, ‘guiado’ por esse imaginário, constitui, na textualidade, um leitor virtual que lhe corresponde, como um seu duplo” (id., p.61).

Já ao tratar do sujeito-leitor, a autora assenta que esta posição:

se constitui na relação com a linguagem (enquanto intérprete) em função da textualidade, à qual se submete. (...) Diante do texto o olhar ‘bate’ em pontos diversos, mas pela sua inclinação, há uma disciplina que faz com que o olhar dirija-se a esse e não aquele ponto. E isso se dá face à resistência material do texto à qual o sujeito se ‘submete’, inclina-se. (ibid., p. 63)

Em um primeiro momento temos o sujeito - autor, sujeito este regido pela força do imaginário da unidade, que na formulação do seu texto estabelece uma relação de *dominância* de um possível referente que lhe corresponda. Em um segundo momento, percebemos que o sujeito- leitor tem sua identidade configurada enquanto tal pelo lugar social em que se insere, refletindo assim, na sua interpretação, ou no “seu olhar” sobre o texto. Diante desses apontamentos, a autora considera que a relação entre texto e discurso:

“(...) está sempre sendo elaborada, mesmo se, como sabemos (M. Pêcheux, 1994), há modos institucionais, na história de toda formação social, de se administrar a divisão social do trabalho da leitura, estabelecendo-se quem tem e quem não tem direito à interpretação e em que condições” (Op. cit., p. 66).

É por essa razão que o texto carrega em si o princípio da heterogeneidade, pois ao passo que o sujeito-leitor se apega a um e não a outro sentido, o texto se abre para diferentes

leituras, graças à possibilidade de equívoco que se instaura entre o real do discurso e a sua textualização.

Para reforçar o que estamos dizendo, Augustini (2007, p. 307), ao tratar das formas de ser sujeito de dizer e os processos de subjetivação diante de um texto, afirma que “(...) a subjetividade não é um processo individual ou coletivo; é um processo em que as múltiplas práticas languageiras movimentam a constituição de formas historicamente válidas de ser sujeito de dizer”.

Essa afirmação respalda sobre os modos de “resistir” do sujeito de dizer, que, afetado por forças exteriores, resiste a discursos e posições que contradizem as ideologias de sua formação discursiva, provocando rupturas e deslocamentos de sentidos. Nessa perspectiva, a autora acrescenta que:

A luta pela subjetividade passa, portanto, por uma resistência às duas **formas de sujeição** que afetam o indivíduo na constituição do modo ser sujeito em suas práticas languageiras:

- 1) a sujeição à individuação de acordo com as exigências do poder;
- 2) a sujeição à identificação com os outros (id., p. 307).

O sujeito é aqui duplamente constituído por duas instâncias, uma que diz respeito à submissão aos aparelhos ideológicos do Estado e a outra incide sobre o efeito da interpelação ideológica de outras formações discursivas na identificação com os outros. É por essa via, que Orlandi (2001) vai tratar das *regiões de significação* onde se realizam os possíveis sentidos do discurso, segundo a autora:

“Na textualização, a forma da organização do dizer reflete o jogo das diferentes regiões de significação. O espaço de interpretação no texto atesta a materialização do político, por esta partição do texto que projeta as diferentes formações discursivas, em diferentes pontos de subjetivação, diferentes posições do sujeito, dispersas textualidade.” (p. 94)

Podemos concluir que essas regiões de significação movimentam o interdiscurso, uma vez que “o sujeito (unidade imaginária) é movimentado por lugares sociais e, por conseguinte, por diferentes regionalizações de sentidos, o que lhe permite a assunção a diferentes posições-sujeito” (AUGUSTINI, p. 308).

Pensando na produção do sentido de um enunciado na sua emissão e recepção, Orlandi (2011) especifica que:

A noção de *materialidade discursiva* enquanto nível de existência sócio-histórica, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as ‘mentalidades’ de uma época, mas que remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada. (id.,p.151-152)

Essa premissa enxerga o texto enquanto propriedade discursiva que refere a língua à história para significar. Portanto, o que irá caracterizar o discurso, antes de tudo, não é seu tipo, é seu modo de funcionamento.

Diante dessa evidência, não há como pensar em discurso se não houver a exteriorização do mesmo, da mesma forma que não há discurso se este não for afrontado com outros discursos, a partir da interação enunciativa. O que queremos dizer, e aqui utilizamos as palavras de Brandão (1991, p. 71), é que a Análise do Discurso está fundada nesse princípio da “heterogeneidade”, “que liga de maneira constitutiva o Mesmo do discurso com o seu Outro ou, em outros termos, que permite a inscrição no discurso daquilo que se costuma chamar seu ‘exterior’”.

Logo uma FD, nas concepções de Pêcheux (1990, p. 177-178), é constituída pelo que é exterior, isto é, “aquilo que aí é estritamente não-formulável, já que a determina”, e, essa exterioridade não deve ser confundida com o *espaço subjetivo da enunciação* ou “espaço imaginário que assegura ao sujeito falante seus *deslocamentos no interior do reformulável*, de forma que haja a possibilidade de uma reformulação do dizer, possibilitando ao sujeito agir reflexivamente sobre o enunciado.

Seguindo esta linha de pensamento, Orlandi (1999) chama a atenção para a necessidade dos trabalhos nessa área, buscarem valorizar essa heterogeneidade dos discursos, e, como resultado disso, entender que dialogando ou não, estes discursos constituem a formação social de um dado momento histórico.

Brandão (1991) parte da premissa de que é necessário reconhecer a coexistência de “várias linguagens em uma única”, diferentemente de como se pensava anteriormente de “uma única linguagem para todos”, assim “uma FD é atravessada por várias FDs e, conseqüentemente, que toda FD é definida a partir de seu interdiscurso”. (BRANDÃO, 1991, p.72)

A autora conclui que o estudo da especificidade de um discurso se faz relacionando-o com outros discursos, e que o *interdiscurso* nada mais é que um espaço composto por diversos discursos, cada um com sua identidade estruturada de acordo com a relação interdiscursiva, ou seja, há, inicialmente, a dependência um dos outros para depois serem

colocados em confronto. Brandão (1991), concernente a Courtine e Marandin (Apud BRANDÃO, 1991, p.74), afirma que *o interdiscurso*

consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é conduzida (...) a incorporar elementos preconstituídos produzidos no exterior dela própria, a produzir sua redefinição e seu retorno, a suscitar igualmente a lembrança de seus próprios elementos, a organizar sua repetição, mas também a provocar eventualmente seu apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação.

Podemos dizer então, seja pela modalidade escrita ou oral da língua, que por trás de toda enunciação existem dizeres de outros sujeitos, de outros lugares, e até mesmo de outros momentos históricos. Esse conjunto de discursos que influenciam o sujeito ao se expressar através da linguagem, de acordo com Pêcheux (1988) apud Dantas (2007), é resultado das formações discursivas “que são *desiguais*, porque sempre dizem algo diferente, *contraditórios*, porque surgem de lugares diferentes, e *subordinados*, porque são determinados por heterogêneos sistemas culturais” (p. 74).

Segundo Orlandi (1999), o interdiscurso só se realiza quando o sujeito se apropria de uma alienação enunciativa, que irá fazer com que as origens do dizer que influenciam seu discurso se apaguem para que através de uma apropriação da fala do outro, o sujeito acredite que foi ele próprio quem o produziu.

Conforme Pêcheux (1990), na medida em que o sujeito é recoberto pela “ilusão de estar na *fonte do sentido*, sob a forma da retomada pelo sujeito de um sentido universal preexistente” (p.169), o mesmo está sob o efeito do *esquecimento n° 1*, caracterizado por uma natureza *inconsciente*, porém quando “o sujeito se corrige para explicitar a si próprio o que disse, para aprofundar ‘o que pensa’ e formulá-lo mais adequadamente”, ele se encontra na zona do *esquecimento n°2*, que “se caracteriza por um funcionamento do pré-consciente/consciente”. (p.177)

Em vista disso, Gedrat (2006) conclui que a memória também integra as condições de produção do discurso e o que o dizer não é uma *propriedade particular*, dessa forma, infere-se que “há uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo, isto é, entre o interdiscurso e o intradiscurso, ou entre a constituição do sentido e sua formulação.” (p.151)

Para se perceber isso, se voltarmos ao conceito de espaço imaginário defendido por Pêcheux, chegaremos ao conceito de “intradiscurso”, uma vez que, neste espaço ocorre “o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que

eu disse antes e ao que direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘coreferência’ que garantem aquilo que se pode chamar o ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito)” (PÊCHEUX, 1988, p. 166).

Assim, esse funcionamento do discurso sobre si mesmo está atrelado ao efeito do interdiscurso se considerarmos a “forma-sujeito”¹⁶, isto é, a identificação do sujeito com a formação discursiva que o constitui. O que nos aponta que este sujeito “tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, *ela simula o interdiscurso no intradiscurso*, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intra-discurso, no qual ele se articula por ‘co-referência’.” (Op. cit., 167).

Por fim, podemos afirmar que a relação do sujeito enunciador com o sujeito de saber e, conseqüentemente, com a posição-sujeito é deslocada para as relações de identificação/determinação do lugar discursivo tanto com a forma-sujeito histórica (**ordem da constituição/do interdiscurso**), quanto com a posição-sujeito (**ordem da formulação/do intradiscurso**)¹⁷.

¹⁶ A expressão “forma-sujeito” é introduzida por L. Althusser apud Pêcheux (1988) apud Pêcheux (1988): “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se, se revestir da forma sujeito. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais”. (p.183)

¹⁷ GRIGOLLETO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. Letras/UNISINOS, 2005.

4. Procedimentos metodológicos

Na Análise do Discurso, como seu próprio nome pressupõe, a investigação do fenômeno escolhido se dá através de um dispositivo de interpretação que tem como motivação as relações sociais em sua materialidade linguística. A partir do momento em que temos a língua como alvo de estudos, devemos ter em mente que enraizada à mesma se manifestam o inconsciente e a ideologia, assim, ao produzirmos um enunciado, automaticamente deixamos em aberto uma rede de significantes, e é papel do analista construir um dispositivo capaz de apreender os sentidos pretendidos por esse sujeito. Encontramos nas palavras de Orlandi (1999, p.60) a seguinte informação:

O dispositivo, a escuta discursiva, deve explicitar os gestos de interpretação que se ligam aos processos de identificação dos sujeitos, suas filiações de sentido: descrever a relação do sujeito com sua memória. Nessa empreitada, descrição e interpretação se inter-relacionam. E é também tarefa do analista distingui-las em seu propósito de compreensão.

Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que a pesquisa de cunho discursivo é qualitativa, de natureza descritiva ou interpretativa, pelo fato de que a partir da constituição do material de análise, ou seja, o *corpus*, o pesquisador terá que se imbuir de um dispositivo que contemple em suma uma mediação teórica, que sustentará a alteridade científica da pesquisa, e de um olhar neutro sobre o objeto simbólico, investindo assim na *opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico*¹⁸.

A autora complementa esse procedimento, afirmando que o dispositivo analítico sustenta-se pela mediação teórica e particulariza-se, para o analista, em função das seguintes etapas metodológicas: a) a questão que o analista faz ao seu material de análise (o *corpus*); b) o domínio científico a que ele vincula sua pesquisa; c) os resultados a que ele pode chegar com seu dispositivo analítico de descrição e interpretação (Id., p. 62).

Portanto, notamos que para alcançar os efeitos que se encontram nas entrelinhas da superfície linguística, o processo de compreensão do analista será constituído mediante a relação entre descrição e interpretação.

Seguindo essa linha de pensamento, falemos então do *corpus*, pensado como um dos primeiros pontos a se considerar para a realização de uma pesquisa em Análise do discurso. De acordo com ORLANDI (1999), é necessário ter em mente que o *corpus* não segue critérios

¹⁸ Orlandi (1999, p. 61)

empíricos, mas teóricos, isto é, o que vai ser levado em conta primordialmente, é enxergar o objeto escolhido por um prisma “vertical”. Vejamos:

Essa exaustiva vertical, em profundidade, leva a consequências teóricas relevantes e não trata os “dados” como meras ilustrações. Trata de “fatos” da linguagem com sua memória, com sua espessura semântica, sua materialidade linguístico-discursiva.” (ORLANDI, p.63)

Dessa forma, o *corpus* é caracterizado como empírico – o material concreto em sua múltipla modalidade, oral, escrita, visual etc. – e como teórico – o objeto que resulta da pergunta de pesquisa, ou seja, a discursividade que será analisada. Essa passagem entre o objeto empírico e o objeto analítico se processa através das categorias teóricas de intradiscorso e interdiscorso que nortearão os procedimentos analíticos do estudo. Feita esta ressalva, temos, então, a seguinte divisão:

- a) Objeto empírico e unidade de análise: o texto, que é observado em Recortes Textuais (RT) – porções de fragmentos textuais que reúnem mais de um enunciado, que marcam a intradiscursividade (eles são identificados por números 1, 2, 3...). Um dos RTs será subdividido por conter um número de enunciados maior que os demais. Obtendo à seguinte identificação: RT8(a), RT8(b) e assim por diante;
- b) Objeto teórico: o discurso, que é observado em Sequências Discursivas (SD) – sequência de enunciados, que marcam a discursividade do sujeito (elas são identificadas por números 1, 2, 3...). As perguntas da entrevista serão enumeradas de 1 a 7, portanto, na análise do interdiscorso literário, elas irão aparecer da seguinte forma: pergunta de nº1, pergunta de nº2 e assim por diante, pelo fato de terem sido apresentadas na íntegra anteriormente.

Feita essa ressalva, o *corpus* escolhido para analisarmos a partir dessa divisão metodológica, trata-se de uma entrevista com o escritor Cristovão Tezza, publicada no domingo, 13 de Abril de 2014, por Luciano Trigo, na coluna “Máquina de Escrever” do site g1.globo.com.

5. A interdiscursividade literária em voz autoral

Iniciaremos a análise verificando como as marcas intradiscursivas e interdiscursivas constroem o tecido discursivo da entrevista de Cristovão Tezza.

5.1.O intradiscorso literário

A entrevista, intitulada “Nas últimas décadas, a ficção brasileira perdeu seu leitor” é introduzida com um pequeno resumo sobre o enredo do livro “O professor” e alguns detalhes sobre o mesmo, como a editora, número de páginas e o preço. A partir dessas informações, podemos afirmar que a entrevista em análise se enquadra em três tipologias apresentadas anteriormente. Temos uma “Entrevista de opinião”, denominada por Faria (1989), pois o entrevistado discorrerá comentários a respeito da literatura e os debates acadêmicos no Brasil das últimas décadas sob uma ótica pessoal, por conseguinte, pode ser definida como aquela que entrevista um especialista e concomitantemente como aquela que entrevista uma pessoa pública com a finalidade de promover o entrevistado, essas últimas definições, de acordo com Hoffnagel (2002).

O título da entrevista não nos dá indício de que o foco da mesma será a divulgação de um escritor/livro, e sim uma discussão acerca da “ficção brasileira na contemporaneidade”, porém, não é necessário lermos a entrevista para nos darmos conta de que existe um discurso de divulgação de uma obra ali presente, já que temos a imagem da capa do livro “O professor”, de Cristovão Tezza, colocada estrategicamente abaixo da apresentação da entrevista com destaque significativo.

Passada a leitura da apresentação da entrevista, o leitor toma conhecimento de que a obra ali divulgada será o ponto de partida para a reflexão que intitula o texto em análise. Vejamos o que o jornalista diz nas últimas linhas que antecedem as perguntas e respostas:

“Nesta entrevista, Tezza fala sobre o processo de criação do romance e analisa os laços entre a literatura e os debates acadêmicos no Brasil das últimas décadas.”

Como podemos perceber nessa passagem do texto, o entrevistador ao lançar mão do objetivo da entrevista, que seria estabelecer um encadeamento entre o “processo de criação do romance” e “os laços entre a literatura e os debates acadêmicos no Brasil das últimas décadas”, está, de certa forma, justificando a escolha de determinado escritor e da sua autoridade para falar sobre os temas citados. Para quem não conhece o escritor Cristovão

Tezza, essa escolha será compreendida pelo leitor no decorrer da leitura da entrevista e iremos verificar de que modo isso acontece posteriormente.

Chegamos à primeira pergunta lançada pelo entrevistador, a qual diz o seguinte:

1 - A situação do protagonista e alguns aspectos da linguagem de “O professor” me lembraram o filme “Morangos silvestres”, de Ingmar Bergman, no qual um professor idoso também se prepara para receber uma homenagem.

A primeira impressão que temos é a de que o entrevistador atende ao que Lodi (1971) apud Veloso (2006) postula sobre os princípios da *observação* e da *documentação*, no que tange ao gênero entrevista, uma vez que percebemos que houve um processo que antecede a entrevista, a partir do qual o entrevistador fez um levantamento de documentos e informações sobre o entrevistado e o tema da entrevista, como também pontua Faria (1989). Dessa forma, a partir dessa pergunta introdutória, subentende-se que o entrevistador além de ter lido o romance de Tezza – “O professor”, possui certo interesse em filmes clássicos, pois conseguiu estabelecer uma possível intertextualidade entre o filme “Morangos silvestres”, do cineasta sueco Ingmar Bergman e a obra em questão. Percebemos que o gênero entrevista trabalha na confluência das formações discursivas dos integrantes (entrevistador e entrevistado) desse processo comunicativo.

Pensando nisso, segue abaixo um sucinto perfil de Luciano Trigo disponibilizado pelo site G1.com na coluna “Máquina de Escrever”, a fim de percebermos a qualificação que este sujeito possui para estar na posição de entrevistador:

Luciano Trigo é escritor, jornalista, tradutor e editor de livros. É pai da Valentina. Autor de "O viajante imóvel", sobre Machado de Assis, "Engenho e memória", sobre José Lins do Rego, e meia dúzia de outros livros, entre eles infantis. Foi editor dos suplementos "Idéias", no Jornal do Brasil, e "Prosa & Verso", no Globo, e colaborador de diversos jornais. Editou também as revistas "Leia Livros" e "Poesia Sempre". Foi editor da Nova Fronteira e da Odisséia Editorial.

Já com o intuito de nos situar sobre as obras tratadas na pergunta de Luciano Trigo, separamos uma sinopse do filme “Morangos silvestres” disponibilizada pelo site AdoroCinema.com, vejamos:

Isak Borg (Victor Sjöström) é um professor de medicina que revisita vários momentos marcantes de seu passado durante uma viagem de carro até sua antiga universidade, onde ele irá receber uma honraria. Acompanhado de sua nora Marianne (Ingrid Thulin) ele evoca memória de sua família e de sua ex-namorada. Durante a viagem ele conhece uma garota adolescente que em

muito se assemelha a Sara, seu antigo amor. A jovem pega carona com o professor e Marianne. Quanto mais Borg recorda as decepções e desilusões que viveu, mais ele se sente frio e cheio de culpa. Esses sentimentos se afloram quando ele encontra seu filho, igualmente frio e ressentido. (Acesso dia 10/04/2016)

Partindo do pressuposto de que reservamos para esta seção a análise das marcas intradiscursivas, o que nos interessa da primeira resposta dada por Cristovão Tezza é o seguinte recorte textual:

RT1: *“Quando estava terminando “O professor”, comentei com uma amiga o tema do livro e ela citou justamente “Morangos silvestres” – de que não lembro mais nada. Mas preferi não rever o filme para não criar ruído no meu texto.”*

O enunciado acima se caracteriza por *intradiscurso* na medida em que temos um sujeito-autor (Cristovão Tezza), que aciona a língua para construir um discurso na atualidade sobre a sua formação discursiva como sujeito escritor, estabelecendo assim, uma relação de *dominância de um possível referente que lhe corresponda*. Porém, esse sujeito parece resistir ao efeito da interpelação ideológica de outras formações discursivas - tomada como uma das *formas de sujeição* ensejada por Augustini (2007), quando diz não lembrar mais nada do filme “Morangos Silvestres”. É possível perceber que em sua resposta o autor parece esquecer o *interdiscurso* do cinema de Ingmar Bergman, o qual como o próprio escritor menciona, fez parte de sua juventude - como veremos com mais detalhes na próxima seção, *no intradiscurso* formulado na resposta dada a Luciano Trigo.

Já em relação à segunda pergunta, o entrevistador indaga:

2 - O impulso de balanço e de reflexão sobre o envelhecimento que estrutura a narrativa de “O professor” é de alguma forma autobiográfico? Você costuma fazer balanços de sua vida? Como lida com a perspectiva de envelhecer?

Como vemos, essa pergunta recai no processo de criação do romance, tomando como base a temática do “envelhecimento”, sendo assim, o *intradiscurso* se faz presente em praticamente toda a resposta dada por Tezza, pois o mesmo esboça seu posicionamento em face de determinadas ideologias. No primeiro recorte temos:

RT2: *“Não faço balanço de nada – vivo desde sempre sob a urgência do tempo presente. Claro, às vezes abro uma cerveja e penso: “Caramba, como fiz bem em sair da universidade!” Ou então converso com a Betinha, minha mulher: Será que a gente deveria ter se mudado de Curitiba anos atrás? Mas são pequenos jogos inseqüentes (...)”*

Nessa formulação, o escritor procura responder ao segundo questionamento – **“Você costuma fazer balanços de sua vida?”**, dentre os três presentes na mesma pergunta. Sua resposta vai direto ao ponto, quando se utiliza de uma negação para iniciar o seu posicionamento– *“Não faço balanço de nada”*. Mais adiante, Tezza faz uso de uma estrutura – “desde sempre”, formada por uma preposição e um advérbio de tempo respectivamente, que soa um tanto quanto restritiva, pois o sujeito parece *apagar* as outras posições de sujeito da sua formação discursiva e passa a considerar apenas a sua posição-sujeito escritor na atualidade – *“vivo desde sempre sob a urgência do tempo presente”*.

Pavam (2014) em uma crítica a revista “Carta Capital” sobre o livro “O professor” aborda que a relação de Tezza está mais voltada ao passado do que propriamente ao “tempo presente”, quando nos diz que “Cristovão Tezza talvez seja, entre os escritores brasileiros contemporâneos, aquele com a capacidade mais ampla de reinventar o passado, o seu e, principalmente, o de nossa história literária.” (p.1)

Mais adiante, Tezza parece acionar sua memória discursiva e confessa que vez ou outra se pega fazendo algumas constatações sobre determinados momentos de sua vida, mas não considera esses espasmos de memória como um “balanço da vida”, e os denomina de “pequenos jogos inseqüentes”, se encontrando assim em seu intradiscurso uma contradição.

Casarin (2014) afirma que como Heliseu, personagem principal do romance “O professor”, Cristovão Tezza também teve uma carreira de professor universitário, que durou mais de duas décadas. Foi o sucesso de “O Filho Eterno”, um romance com toques autobiográficos sobre a aceitação de um pai a seu filho com síndrome de Down, que possibilitou que deixasse a sala de aula para se dedicar exclusivamente à criação ficcional. Dado este que explica a seguinte passagem do RT²:

Claro, às vezes abro uma cerveja e penso: “Caramba, como fiz bem em sair da universidade!”

Ao responder à pergunta: **“O impulso de balanço e de reflexão sobre o envelhecimento que estrutura a narrativa de ‘O professor’ é de alguma forma autobiográfico?**, o romancista nos diz o seguinte:

RT3: *“Curiosamente – e isso me ocorre agora – a literatura nunca foi para mim uma questão “pessoal” – o confessional dos meus livros mergulha sobre os outros. Até em “O filho eterno” eu me transformei*

num outro, ou não conseguiria escrever. Eu tenho um lado ensaísta, que meus tempos de professor reforçaram, e acho que isso rebateu na minha ficção, que é uma forma maravilhosa de pensar sobre o mundo. Meu realismo é inteiro reflexivo.”

O intradiscurso se faz presente nesse RT, quando o escritor define o conceito de “ficção”, a partir da sua perspectiva sobre “o confessional” dos seus livros. A dicotomia entre o “real” e o “ficcional” na qual Tezza se apropria reflete nos postulados de Baccega (2012), na medida em que, para a autora o escritor literário pode caminhar livremente entre ambas as consciências, na proporção em que, através de sua percepção de mundo, este pode utilizar-se dessas observações do “real” no seu discurso ficcional e, mediante sua obra, construir uma mudança de certos estereótipos literários.

Todavia, parece haver uma disparidade entre Cristovão Tezza e os estudiosos de suas obras, quanto ao teor autobiográfico das mesmas. Enquanto, o escritor afirma que a literatura nunca foi para ele uma questão “pessoal”, Almeida (2011) conclui que:

Cristovão Tezza parece pertencer à categoria dos romancistas que mais se confessam, isto é, daqueles que menos se escondem e menos se dissimulam (não pela falta de tentativa). Os seus romances estão repletos de alusões e indicações de natureza autobiográfica - alusões e indicações feitas com um mínimo de disfarce, às vezes até sem disfarce algum. (p. 23)

Já em outro momento de sua dissertação, Almeida postula que Tezza recusa o gênero puramente autobiográfico, optando pela ficção. Ultrapassando a zona do interdito, a linguagem discursiva faz um grande papel, corporificando em sua integridade. (ibidem p.27)

Como podemos observar no RT³, a literatura de Tezza corrobora o que Deleuze (1988 apud Augustini 2007) aborda sobre a questão da subjetivação assentada na temática do duplo, que segundo o autor, deve ser compreendida como “uma interiorização do lado de fora, uma (re) duplicação do outro. Nessa perspectiva, quando o romancista afirma em sua resposta “*Até em ‘O filho eterno’ eu me transformei num outro, ou não conseguiria escrever.*”, quer dizer que sua subjetivação no ato da escrita é resultante da própria exterioridade, isto é, de um outro que o constitui como *sujeito do dizer*.

Em relação à pergunta: **Como lida com a perspectiva de envelhecer?**, temos o seguinte exemplo de intradiscurso:

RT4: “*Mas, no meu caso, penso apenas, quando penso nisso, o que é raro, no lado prático da velhice, o seu problema operacional, por assim dizer. Em suma, meus personagens são muito mais interessantes do que eu.*”

Aqui, o escritor formula o seu discurso acerca da “velhice”, que, como podemos observar, é para ele algo que raramente lhe ocorre à memória e quando isso acontece, este relaciona essa fase aos “problemas operacionais” que irão surgir com o desgaste físico do processo de envelhecimento.

Para entendermos o processo de interpelação do indivíduo em sujeito – neste caso, em sujeito escritor de Literatura, veremos como essa percepção da velhice, mencionada por Tezza, se instaura na obra “O professor”:

“Quanto tempo? Setenta– e olhou os dedos, movendo-os lentamente, sentindo a leve dor que acompanhava os gestos ao amanhecer.” (p. 8)

“Essa pele despencada grudando-se ao que resta de apoio, para se espriar em ossos secos que se erguem como raízes de árvores arruinadas.” (p. 9)

“Heliseu mordeu devagar a torrada, como a provar-lhe a consistência seca – ultimamente alguns produtos, nozes castanhas, torradas, causavam-lhe um desconforto na garganta, sempre inesgotavelmente seca: o envelhecimento nos seca, senhoras e senhores, vamos nos encolhendo (...)” (p. 82)

Como esboça Agustini (2007) sobre os efeitos de “pluralidade contraditória de filiações históricas e ideológicas” causados pela incompletude do processo de “interpelação ideológica”, chegamos a conclusão que o interdiscurso da velhice como “um problema operacional” pode ser encontrado tanto no intradiscurso da resposta do escritor cedida à entrevista, quanto no intradiscurso da obra “O professor”.

Posteriormente, o entrevistador lança a seguinte pergunta:

4 - Como você avalia os debates acadêmicos que determinaram os rumos da teoria literária desde os anos 70? Que impactos e desdobramentos a teoria tem sobre a literatura produzida, e como sua própria obra se encaixa nisso?

Trigo, ao propor que o entrevistado comente como sua obra se encaixa no contexto dos impactos e desdobramentos da teoria literária desde os anos 70, conseqüentemente, estimula a presença do modo intradiscursivo de ver a história literária na resposta do escritor. Como podemos observar a seguir:

RT5: *“No meu caso, eu não me encaixei neste “mainstream” teórico, menos por sabedoria e mais por instinto, ou por fidelidade à minha formação clássica romanesca.”*

Nesta circunstância, devemos nos reportar ao que Maingueneau (1995) comenta sobre o *posicionamento* que um escritor deve ter frente às “classes genealógicas”, ou *esfera literária* de seu momento e lugar determinados. O autor afirma que “posicionar-se é colocar em relação

um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo”, porém, como podemos notar no exemplo acima, Tezza diz não participar deste campo das obras das últimas décadas, estando mais próximo do clássico romanesco.

Isso aponta para o que vimos em Candido (2006), quando o mesmo afirma que os artistas desde as primeiras civilizações, podem permanecer desligados entre si ou vinculados a grupos geralmente identificados pela técnica, ou seja, *aos aspectos estruturais propriamente ditos*.

Essa atitude de Tezza em confessar que procura ser fiel a sua formação clássica romanesca recai no conceito de *qualificação* de Maingueneau (1995), que está intrinsecamente relacionado ao posicionamento do escritor e, ao mesmo tempo, determina a autoridade enunciativa deste sujeito. Em suma, a qualificação de Tezza como sujeito-autor romancista se deu graças a sua formação clássica, o que lhe rendeu uma posição de renome na lista de escritores brasileiros da atualidade, segundo os críticos literários.

Sérgio Rodrigues na coluna "Livros", da revista Veja, confessa que ninguém pode acusar Cristovão Tezza de cair nas armadilhas populistas do sucesso. Em sua opinião: “O Professor’ eleva a aposta do autor em sua literatura realista, historicamente enraizada, mas antinaturalista e rigorosa.” (p.117)

Passemos para a próxima pergunta, nesta o entrevistador diz o seguinte:

5 - (...) Hoje as obras de ficção parecem mais descoladas da realidade, das questões sociais, e são quase inofensivas politicamente falando, independente do seu valor estreitamente literário. Você concorda?

Na pergunta acima, o interdiscuro presente gira em torno do conceito de “ficção na atualidade” dentro de um comparativo com a literatura dos anos 70. Assim, baseado em seu conhecimento de mundo na área, Trigo dá um parecer sobre o panorama atual da ficção literária e pergunta se Tezza concorda com essa constatação. Logo, teremos a seguinte formulação intradiscursiva de Tezza:

RT6: *“Não acho que nada disso seja propriamente inofensivo; é uma transição que vai deixando marcas. O “inofensivo” está no fato de que a ficção brasileira perdeu o seu leitor nas últimas décadas. Circulamos quase que num clube de especialistas. Mas sou otimista: acho que estamos pouco a pouco recuperando esta ligação.”*

Essa transição a qual o escritor se refere diz respeito às mudanças que ocorreram dos anos 70 e suas temáticas político-sociais para a temática intimista da geração atual, um

período, segundo ele, “de autoinvestigação que está em pleno andamento”, o que verificaremos com mais precisão posteriormente.

Para Tezza, o processo que se deu no decorrer dessa transição está deixando marcas na produção literária atual, de modo que não categoriza essa geração como inofensiva, por não conferir uma crítica social em seus livros. Portanto, Tezza discorda com a colocação do entrevistador quando, este último afirma que “*hoje as obras de ficção parecem mais descoladas da realidade, das questões sociais, e são quase inofensivas politicamente falando, independente do seu valor estreitamente literário*”, conforme o escritor, o inofensivo reside na perda de leitores que verificamos nas últimas décadas. Dessa forma, a literatura não tem alcançado um público mais abrangente, deixando os possíveis debates sociais presentes na ficção atual a cargo de um grupo restrito que tem contato com essas obras. No final de seu posicionamento, Tezza diz ser otimista e acredita que essa ligação entre escritor e leitor está sendo recuperada gradativamente, portanto o enunciado “*Sou otimista*” prende o sujeito-autor intradiscursivamente a seu discurso contra a literatura política e a favor de uma literatura de estética tradicional, o que mergulha o sujeito em paradoxos de tradição/modernidade.

Posteriormente, o entrevistador elabora a seguinte pergunta:

6 - Em “O professor”, a evocação dos problemas familiares e de relacionamentos frustrados com mulheres tem algo de psicanalítico. Que influência a psicanálise tem na sua formação e na sua escrita? A literatura pode ser uma forma de terapia?

Nesse exemplo, Trigo cita uma das temáticas do livro “O professor”- *os problemas familiares e os relacionamentos frustrados com mulheres*, para tratar da relação da vida do escritor com a psicanálise. Em vista disso, Tezza elabora o seguinte intradiscorso:

RT7: *E eu nunca fiz terapia. Primeiro, porque – jovem arrogante e ignorante – não achava que eu tivesse algum problema. Bem, e o dinheiro era tão curto que a opção nem se apresentava. Depois, mais por brincadeira, eu dizia que, se fizesse terapia, mataria o escritor. O que faz sentido. Relendo meus livros, sinto a tentação de interpretá-los psicanaliticamente. Em “Trapo”, o conflito entre o poeta autêntico suicida – que inconscientemente, digamos, eu acabava de matar ao aceitar o sistema e entrar para o curso de Letras – e o velho derrotado – o professor Manuel, um velho conservador e rabugento, minha imagem no futuro – foi sublimado literariamente, quando eu “compreendi”, pela ficção, os dois lados. Em “Juliano Pavollini” – que vai virar filme com direção do Caio Blat –, o decalque psicanalítico é mais escancarado: Isabella é a “mãe” e a amante de Juliano, e ele terá de se livrar dela para enfim “nascer”. Enfim, acho que psicanálise tem tudo a ver com literatura. Mas a coisa talvez funcione melhor quando não temos consciência dela.*

Dentre todos os RTs intradiscursivos, esse é o mais confessional, na medida em que o sujeito, intrasubjetivamente, mostra o seu inconsciente inter-relacionado ao processo criativo literário. Esse diagnóstico é passível de comprovação, pela quantidade de marcações do pronome pessoal – “eu”, pela presença de pronome possessivo – “meus”, e pelo verbo achar conjugado no presente do indicativo – “acho”, e no pretérito imperfeito – “achava”, todos na 1º pessoa do singular.

Buscando suplementar essa discussão sobre a Psicanálise, nos embasamos em Leite (1994), a fim de nos situarmos sobre a especificidade com que se envolvem as noções de sujeito e sentido a partir da conjectura do inconsciente. Sob a esteira de Lacan, Leite vai tratar do conceito de “inconsciente”, segundo a autora ele é estruturado:

(...) não por uma linguagem, mas como uma linguagem, à moda de uma linguagem, o que necessariamente aponta para um resto, para o qual Lacan forja o termo **alíngua**, numa tentativa de nomear justamente aquilo que se furta à univocidade inerente a qualquer nomeação, uma vez que se trata de apontar para o registro que, em toda língua, consagra-a ao equívoco. (p.36)

Esse termo “alíngua” estaria na linha da articulação entre a língua e o inconsciente, isto é entre a Linguística e a Psicanálise, de forma que a capacidade para criar consiste, inicialmente, em organizar o inconsciente em uma “estrutura pré-subjetiva”. O “equivoco”, de que trata Leite, seriam “os efeitos reais do inconsciente no Simbólico”, isto é, os deslocamentos que incidem sobre um texto, uma vez que existe o lugar do “Outro” onde surge o primeiro significante, que constitui o sujeito.

Dessa forma, a criação literária de Tezza busca, em primeiro lugar, recriar a partir do seu “*decalque psicanalítico*”, uma organização que pertence ao domínio da linguagem, retomando esse outro engendrado. Essa condição nos faz compreender o fato do entrevistado afirmar que “*se fizesse terapia, mataria o escritor*”, em outras palavras, a percepção da existência desse outro, apagaria a necessidade de criar. Fato este que é retomado no final se sua resposta, quando Tezza declara *que psicanálise tem tudo a ver com literatura, mas a coisa talvez funcione melhor quando não temos consciência dela.*

Assim, ao descrever os conflitos presentes em torno das personagens de algumas de suas obras, como “Trapo”, o romancista dá voz a um “outro” que foi suprimido por alguma razão vivenciada pelo “eu”- Cristovão Tezza, como por exemplo, ao entrar para o curso de Letras, o escritor sentiu-se impelido a criar um conflito entre um poeta autêntico suicida e um

velho derrotado, - que seria o próprio Tezza no futuro. Portanto, o escritor através do intradiscorso revela a dupla face de ser sujeito escritor, onde se faz necessário um equilíbrio entre o caos do inconsciente, - típico do recalçamento do “outro”, e a organização do texto – premissa de todo sujeito falante regido pela linguagem.

Chegamos à penúltima pergunta feita pelo entrevistador, na qual Trigo faz a seguinte indagação:

7- Você já afirmou que “O professor” é seu melhor livro. Por quê? Considera que amadurece a cada nova obra, como escritor? Como você definiria o seu estilo literário e de que maneira ele evoluiu?

Como podemos ver, essa pergunta tem um direcionamento com foco no sujeito em relação a si mesmo, sendo assim a resposta tende a se desenhar em cima do intradiscorso, pois o entrevistado terá que se valer de argumentos pessoais sobre o processo criativo de composição da obra “O professor” para atender ao objetivo da pergunta. Vejamos como Tezza desenvolve seu intradiscorso:

RT8: *Sou muito competitivo comigo mesmo. E todo escritor tem ciúme de seu maior sucesso. Eu não aguentava mais ser “o autor de ‘O filho eterno’” – assim tinha de escrever um livro melhor. Bem, é uma brincadeira minha, mas deve ter um fundo de verdade.*

Tezza dá início a sua resposta dando dois motivos que o levaram a dar início à obra “O professor”; o primeiro diz respeito ao instinto de competição que o escritor tem consigo mesmo, bem marcado pelo verbo na 1ª pessoa do singular no presente do indicativo e pelo pronome oblíquo com a função de adjunto adverbial de companhia - “*Sou muito competitivo comigo mesmo*”, e o outro é sustentado por um interdiscorso, que o autor diz ser propagado entre os escritores – “*E todo escritor tem ciúme de seu maior sucesso*”.

Em vista disso, vale salientar Candido (2006), quando o mesmo afirma que uma das forças condicionantes que guiam o artista no ato criativo é o fato deste utilizar sua obra “como veículo das suas aspirações individuais mais profundas”. Portanto, a característica de sujeito competitivo acrescido ao desejo de superar o sucesso saturado do romance “O filho eterno” configuraram-se como aspirações individuais do escritor Tezza em virtude da produção de um novo romance.

Mais adiante o romancista complementa sua resposta com o intuito de sanar o primeiro questionamento feito por Trigo –“**Você já afirmou que “O professor” é seu melhor livro. Por quê?**”:

RT8 (b): *Como eu disse, sempre vivo o momento presente. Depois de “O filho eterno”, mergulhei nos contos da “Beatriz”, e um deles se tornou a novela “Um erro emocional”. São livros mais leves e soltos, que me relaxaram da tensão, e acabaram me preparando para escrever “O professor”, uma ideia antiga que eu tinha. Sim, penso que é o meu melhor livro, o mais complexo, existencial e literariamente.*

Nesse trecho, Tezza reafirma o fato de viver o momento presente e novamente acreditamos que o escritor se contradiz, tanto é que posteriormente, o próprio afirma que a criação de obras anteriores ao romance “O professor” foram essenciais para que este último fosse escrito. Identificamos nesse intradiscorso, que inconscientemente Tezza afirma se valer de outros discursos e processos enunciativos recuperados da sua memória discursiva, que deram sentido a forma material do romance em questão.

Sobre esse “apagamento”, podemos citar Pêcheux (1988), na medida em que ao tratar da formação discursiva, ele pontifica que por trás de toda enunciação existem dizeres de outros sujeitos, de outros lugares, e até mesmo de outros momentos históricos. Por essa via, podemos concluir que o intradiscorso do escritor Tezza é presente, no sentido de ter sido formulado naquele determinado lugar e tempo, porém comporta uma série de “já-ditos” que pertencem a interdiscursos “já-sedimentados”.

Após argumentar o “porque” de já ter afirmado em outras ocasiões, que “O professor” é o seu melhor livro, o romancista (re) atualiza esse discurso com o seguinte intradiscorso: “*Sim, penso que é o meu melhor livro, o mais complexo, existencial e literariamente.* Aqui, Tezza além de afirmar o que o entrevistador pontua na pergunta, ele cita em quais aspectos o romance ganha esse *status*, são eles: a complexidade e a temática existencialista, que se sobressaem nessa obra.

Quando perguntado como o escritor definiria o seu estilo literário e de que maneira ele evoluiu, Tezza dá a seguinte resposta:

RT8 (c): *Acho que nenhum escritor evolui em linha reta; há recuos estratégicos. Sem “Um erro emocional” a minha linguagem não estaria madura para enfrentar “O professor”. Lembro que quando*

publiquei “Aventuras provisórias”, depois do – relativo – sucesso de “Trapo”, no final dos anos 80, muitos torceram o nariz – “mas é uma historinha tão comum, o sujeito com três mulheres, uma narrativa sem ‘invenção!’ Mas “Aventuras provisórias” foi literariamente uma educação realista, que me tirou daquele registro ainda poético-romântico do “Trapo”.

A intradiscursividade se faz presente nesse trecho logo de início pela expressão “acho que”, utilizada para marcar o posicionamento do entrevistado sobre de que maneira um escritor evolui dentro do seu estilo literário e segundo o romancista, essa evolução não se dá em linha reta, “há recuos estratégicos”. Tezza chega a essa conclusão baseado na sua própria experiência como escritor, na medida em que no decorrer de sua resposta, ele relata o percurso de obras pelo qual passou e em quais aspectos estas contribuíram no processo criativo do romance “O professor”.

Nesse percurso, Tezza menciona, por exemplo, a obra “Aventuras provisórias”, destacando que a mesma foi escrita após um dos seus grandes sucessos – “Trapo”, e que quando publicada, recebeu críticas sobre a narrativa, pois as pessoas esperavam uma obra semelhante ou superior a antecessora. Porém, o autor defende que o romance “Aventuras provisórias” foi responsável por situar o escritor em uma atmosfera mais realista, diferente da abordada na obra “Trapo”, e na qual ele iria permanecer para escrever o que veio a se tornar o melhor livro de sua carreira- “O professor”. Através desse relato, Tezza esclarece o que seriam esses “recuos estratégicos” no processo evolutivo do seu estilo literário ou de qualquer outro escritor, que busca se reinventar após um grande sucesso.

No parágrafo final da resposta em análise, Tezza formula este comentário:

RT8 (d): *Isto é, mais por acaso do que por tirocínio, eu fui me mantendo fielmente longe das modas do tempo, cuidando de educar a minha linguagem e minha visão de mundo. E, é claro, a passagem do tempo vai mudando a vida e dando consistência a quem escreve.*

Dessa forma, fica evidente no intradiscursos acima, o que discutimos sobre os limites para caracterizar um determinado campo literário. Apesar de estar inserido na geração de escritores contemporâneos, Tezza procura se distanciar dos “modismos” literários do seu tempo. Como vimos em Oliveira apud Pereira (2011), apesar dos jovens escritores da atualidade se opor em escrita formal da tradição literária, podemos encontrar tanto o formalismo inovador, quanto a escrita tradicional.

É o que se observa em Cristovão Tezza, que segundo Almeida (2011), procura ter consciência da importância da linguagem, das suas ideias acerca da literatura e opiniões sobre

a cultura brasileira, de reflexões sobre o ato da escrita, sobre si mesmo e como homem público de letras. (p. 70)

E pra finalizar a entrevista e, por conseguinte, a análise do recortes intradiscursivos presentes na mesma, vejamos a última pergunta feita por Trigo e em seguida a resposta dada por Tezza:

8- O romance combina de forma muito sutil um eixo realista e o registro subjetivo da memória, em duas camadas. Método ou intuição?

RT9: As duas coisas, mas hoje eu diria que a intuição tem muito mais força em tudo que eu escrevo. O método já se integrou à alma, por assim dizer, já é o meu jeito de me organizar, já virou instinto. Hoje eu acredito em intuição e que escrevo por inspiração. Na composição de “O professor”, todos os dias, no ato mesmo de escrever, surgiam frases, cenas e evocações no texto que nem de longe teriam me ocorrido ao pensar naquele capítulo no dia anterior. O esqueleto da história era muito tênue, com alguns momentos chaves de âncora, previamente fundados; o resto foi inspiração, linha a linha.

O contexto da pergunta acima segue a mesma linha de pensamento da pergunta anterior, porém, com um diferencial, nessa o foco intradiscursivo se faz exclusivamente sobre a metalinguagem, enquanto que a outra além desse aspecto trazia marcas do sujeito em relação a si mesmo.

Levando em conta o que analisamos até o momento, somos capazes de traçar um perfil das características principais que envolvem o estilo literário de Tezza, e nesta última resposta, percebermos algumas delas quando o escritor vai tratar, especificamente, sobre a escrita de “O professor”, e não mais no processo em torno dessa obra, o qual foi tocado nas perguntas anteriores.

No início de sua fala, o romancista confessa que a intuição pesa mais na sua escrita do que o método, e que de certa forma, essas duas noções estão tão imbricadas, que se confundem:

“(...) hoje eu diria que a intuição tem muito mais força em tudo que eu escrevo. O método já se integrou à alma, por assim dizer, já é o meu jeito de me organizar, já virou instinto.”

É esperado esse tipo de intradiscursos, pois como vimos anteriormente, Tezza é um escritor fiel a sua intuição, pois busca se diferenciar dos escritores contemporâneos da

atualidade, quanto ao estilo e a formação discursiva. Mais adiante, o romancista se coloca diante do interdiscurso da “inspiração”, o qual é tão debatido, tanto por escritores, quanto por estudiosos da área:

“Hoje eu acredito em intuição e que escrevo por inspiração.”

Baccega (2012) ao distinguir o discurso da literatura e o discurso da história, afirma que “o ficcional está no âmbito da consciência estética”, dessa forma, Tezza quando afirma que hoje acredita mais em intuição do que no método, é porque essa consciência estética já está sedimentada na sua memória discursiva. Portanto, o método “clássico romanesco” o afeta constitutivamente, porém, o escritor parece negar a existência dessa condição de organização do texto literário.

Em seguida, Tezza explica de que modo a inspiração foi fundamental para a escrita do romance:

“Na composição de ‘O professor’, todos os dias, no ato mesmo de escrever, surgiam frases, cenas e evocações no texto que nem de longe teriam me ocorrido ao pensar naquele capítulo no dia anterior. O esqueleto da história era muito tênue, com alguns momentos chaves de âncora, previamente fundados; o resto foi inspiração, linha a linha.”

Como podemos perceber o romance não foi concebido integralmente por inspiração, houve um processo prévio de organização textual, tomando como referência a narrativa em prosa, especificamente o romance, e suas características formais. Valemo-nos do que Maingueneau (1995) comenta sobre os gêneros literários, segundo a autora, eles não podem ser considerados:

“como ‘procedimentos’ que o autor ‘utilizaria’ da maneira que lhe aprouvesse para ‘passar’ de forma diversa um conteúdo estável, mas como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico. (p.66)

Portanto, apesar de colocar em segundo plano a questão do método, Tezza inconscientemente na composição de sua obra, é influenciado por interdiscursos que compõe a estética de um gênero literário e por imagens subjetivas que não são aleatórias, mas que foram movimentadas pela exterioridade – “o espaço-tempo da memória”.

5.2.O interdiscurso literário

Reservamos este tópico para a análise das marcas interdiscursivas presentes na entrevista “Nas últimas décadas, a ficção brasileira perdeu seu leitor”, portanto, tomaremos como sujeito do discurso o escritor Cristovão Tezza, que, em seu modo forma-sujeito histórica, recorre ao interdiscurso – saberes da área da Literatura e do senso comum, e incorpora os enunciados pertencentes a esses saberes, materializando-os no intradiscurso de suas respostas, um discurso direcionado a um leitor específico. Vale salientar que o sujeito faz esses movimentos inconscientemente, sem se dar conta que os sentidos presentes em seu discurso já existiam antes de se apropriar deles.

A primeira SD encontrada se faz presente na resposta da pergunta de nº1, na qual Tezza declara:

SD1: *Bergman era um cineasta obrigatório nos meus anos de juventude e formação, e certamente alguma coisa marcou do olhar dele – aliás, dos nórdicos em geral, que me atraem até hoje. Alguém disse que o primeiro capítulo do meu livro “Juliano Pavollini” parece uma cena nórdica, o que é engraçado. Uma certa dureza no olhar, não complacente, e ao mesmo tempo estranhamente pacificada.*

Nesse trecho podemos identificar o interdiscurso do cinema nórdico, isto é, produção cinematográfica realizada na Suécia, Noruega, Finlândia ou Dinamarca. No artigo "Ingmar Bergman, o dramaturgo da câmera", por Luís Antônio Giron para o portal online da revista “Época”, o colunista comenta algumas características do cineasta sueco Bergman:

Morte, amor, sexo, finitude e angústia existencial são alguns dos temas favoritos de Bergman. Ele trouxe para o cinema temas da filosofia. Foi chamado de "poeta da câmera", porque soube levar a câmera ao interior dos indivíduos, trazendo à luz a fragilidade humana.

Bergman não fundou exatamente uma escola, mas transpôs a tradição do teatro nórdico e do cinema mudo para o cinema sonoro, reciclando as formas primitivas do cinema dramático.

Uma arte híbrida, entre o teatro e o cinema, fundada na busca do inconsciente, das zonas proibidas do desejo, do não-dito, da angústia de viver e do medo de se despedir para sempre. Sua obra é uma elegia à finitude e ao espanto perante a aniquilação cotidiana do homem. (p.1)

Nos trechos acima, Giron nos apresenta um panorama da obra de Bergman e de como seu trabalho se tornou uma referência para o cinema nórdico e mundial, assim, retomando a SD1, vemos que o entrevistado afirma que certamente alguma coisa marcou do olhar desse cineasta, como dos nórdicos em geral, tanto nas suas obras, quanto em seus discursos. Um

exemplo disso se encontra na tênue semelhança entre as temáticas favoritas de Bergman citadas por Giron e os temas que circundam as obras de Tezza, como a morte, o amor e, principalmente, a angústia existencial. O entrevistador reafirma essa semelhança na própria pergunta, quando destaca que a situação do protagonista e alguns aspectos da linguagem de “O professor” lembram o filme “Morangos Silvestres”, de Bergman, portanto, os indícios de que o interdiscurso do cinema nórdico faz parte dos dizeres de Cristovão Tezza são bem claros, quando observamos a confluência do eixo da memória discursiva do escritor (interdiscurso) e o da atualidade (intradiscurso), o que se mostra discursivamente na seguinte comparação: *o primeiro capítulo do meu livro “Juliano Pavollini” parece uma cena nórdica, em que o espaço da memória – cena nórdica – se constitui e é apropriada pela fala da forma-sujeito histórica como o livro “Juliano Pavollini”.*

Mais adiante, na resposta dada à pergunta de nº 2, identificamos os interdiscursos abaixo:

SD2: *sempre acabo chegando à conclusão de que nada poderia ter sido diferente e que eu vivo no melhor dos mundos possíveis, como na proposição de Leibniz – que Voltaire, aliás, demoliu saborosamente em “Cândido”.*

SD3: *Camus dizia que o suicídio era único problema filosófico realmente importante do nosso tempo. Talvez seja a velhice de fato o grande problema – o que, é claro, só nos ocorre depois dos 60, porque os jovens são imortais.*

A SD2 e a SD3 fazem parte do trecho no qual o entrevistado comenta se costuma fazer balanços da vida e como lida com a perspectiva da velhice. Para concluir sua reflexão a respeito dessas temáticas, Tezza se apropria de interdiscursos manifestados sob a forma de intertextualidade intradiscursiva. Este último conceito, segundo, Gedrat (2006) aproxima-se da interdiscursividade, pois ambos designam a heterogeneidade constitutiva do discurso, porém, sob a esteira de Orlandi (2003), a autora afirma que “o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer, enquanto o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos”. (p. 153) Aqui, denominaremos essa intertextualidade de intertextualidade intradiscursiva.

Nesses exemplos, a intertextualidade intradiscursiva ocorre na repetição de enunciados e proposições de textos produzidos anteriormente ao discurso de Tezza, para dar margem a suas conclusões sobre as temáticas supracitadas. No primeiro caso, o escritor faz referência à “concepção do melhor dos mundos” de Leibniz, a partir da qual, Vagna (2006) em seu artigo

“Leibniz e sua concepção do melhor dos mundos”, conclui que essa concepção é fruto do otimismo leibniziano:

que garante ter Deus escolhido este como o melhor dos mundos, entre todos os possíveis que se apresentaram a Ele. Concebendo haver um número infinito de substâncias simples, das quais são formados os compostos, Leibniz defende estarem elas unidas numa harmonia já preestabelecida pelo Criador. Utilizando-se de leis simples e universais para criar, Deus conseguiria atingir a maior diversidade de fenômenos, e, portanto, a máxima perfeição no mundo. (p.46)

Em seguida, Tezza complementa sua referência ao filósofo Leibniz, citando a obra de Voltaire intitulada de “Cândido, ou o Otimismo”, com o intuito de acrescentar um dado, que vem comprovar a autoridade e o domínio por parte desse sujeito, de interdiscursos pertencentes ao campo tanto da Literatura, quanto da Filosofia. Para entendermos o comentário, que Tezza faz sobre este livro – “*que Voltaire, aliás, demoliu saborosamente em ‘Cândido’*”, retiramos do site CompanhiadasLetras.com, um trecho de uma descrição da referida obra, vejamos:

Cândido, ou o Otimismo é um retrato satírico de seu tempo. Escrito em 1758, situa o leitor entre fatos históricos como o terremoto que arrasou Lisboa em 1755 e a Guerra dos Sete Anos (1756-63), enquanto critica com bom-humor as regalias da nobreza, a intolerância religiosa e os absurdos da Santa Inquisição. Já o caricato mestre Pangloss é uma representação sarcástica da filosofia otimista do pensador alemão Gottfried Leibniz (1646-1716).

No segundo caso (SD3), o que determina a presença da intertextualidade intradiscursiva é a referência que o escritor faz a uma tese de Camus – jornalista, romancista, teatrólogo e pensador francês, que em seu livro “Mito de Sísifício – Ensaio sobre o Absurdo”, alega que: “*Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio*”. Por esse viés, Tezza se apropria do dizer de Camus e o reformula na atualidade partindo de outro princípio, no qual o romancista defende que, na verdade, a velhice seja o grande problema do nosso tempo e não o suicídio - *Talvez seja a velhice de fato o grande problema – o que, é claro, só nos ocorre depois dos 60, porque os jovens são imortais.*

Dando continuidade, identificamos na pergunta de nº 3 o interdiscurso abaixo:

SD4: *É muito difícil escapar das forças do momento presente – os anos 70 foram uma ruptura generalizada no mundo, em todas as áreas. Na teoria literária, houve uma certa hipertrofia dos estudos formais, em geral pela redescoberta entusiasmada dos formalistas russos dos primeiros anos do século 20. Em outra vertente, o “irracionalismo criador” que deu alma aos anos 60 – “é proibido proibir”, “todo poder à imaginação” – encontrou sustentação filosófica, por assim dizer, nas análises de texto, em que a linguagem parecia um deus sem dono. Na paisagem caseira, o Brasil, o silêncio da ditadura empurrou a literatura para a universidade – e os militares, paradoxalmente, fortaleceram e ampliaram o modelo estatal da universidade pública que existe hoje –, de tal modo que não é exagero dizer que a teoria passou a dar a pauta da criação literária, de uma forma quase que determinante. É indiscutível que este movimento sofisticou profundamente a discussão literária brasileira – basta citar a força e a influência do movimento concreto –, mas, em contrapartida, cortou até a raiz o vínculo vivo com uma tradição narrativa e poética que bem ou mal conversava com o país nas décadas anteriores. Certamente isso exerceu um impacto na literatura brasileira – mas talvez ainda seja cedo para avaliar. A literatura é uma arte lenta.*

Pensando no tópico discursivo lançado pelo entrevistador na pergunta que originou essa SD – “os rumos da teoria literária desde os anos 70”-, o interdiscurso presente diz respeito ao diálogo entre a História e as críticas literárias no Brasil e no mundo. Dessa forma, Tezza inscreve-se em formações discursivas que fazem parte dos âmbitos literários, histórico, políticos e acadêmicos para significar o seu discurso de especialista ou “autoridade”.

Partindo desse pressuposto iremos analisar o trabalho com a literatura como um interdiscurso silencioso que circulava na década de 70, em razão da Ditadura Militar, período histórico, que como vimos em Pereira (2011), caracterizado na Literatura por uma linha de teor inconformista, onde se criticavam a escrita apurada, a *lógica narrativa*, a *convenção realista* e a ordem social vigente. Por essa razão, Tezza ao mencionar em sua resposta o “irracionalismo criador”, vai ao interdiscurso de sua FD e seleciona dizeres para aquela situação discursiva dada, mas que pertencem ao contexto sócio-histórico dos anos 60, como: “*é proibido proibir*”, “*todo poder à imaginação*”, tanto é que, o entrevistado utiliza as aspas a fim de demarcar o interdiscurso alheio.

Mais adiante o escritor aborda o interdiscurso da ditadura no Brasil e destaca de que forma esse regime militar influenciou a criação literária da época, tendo como fator

predominante a relação da literatura com a universidade pública, como podemos observar nos enunciados a seguir: “o silêncio da ditadura empurrou a literatura para a universidade, a teoria passou a dar a pauta da criação literária; este movimento sofisticou profundamente a discussão literária brasileira”.

Porém, ao contrário do que diz Pereira (2011) sobre um conseqüente refinamento do projeto romanesco, em linha com a nova realidade, causado pela ditadura, Tezza novamente defende o seu discurso contra a literatura política e a favor de uma literatura de estética tradicional, quando afirma que este movimento “cortou até a raiz o vínculo vivo com uma tradição narrativa e poética que bem ou mal conversava com o país nas décadas anteriores.” O escritor chega à conclusão em sua resposta, de que “a literatura é uma arte lenta”, pois acaba levando em conta o fato de que a Literatura na contemporaneidade ainda está em formação e de que certa forma, não existe mais uma estética que sirva de modelo para todos os escritores.

Na pergunta seguinte – pergunta de nº4, a sequência discursiva retirada da resposta de Tezza foi à seguinte:

SD5: *Nos anos 70 a inserção política de quem circulava no meio das letras era certamente mais intensa e mais polarizada – mas não acho que isso se refletia de fato na nova produção literária, ou pelo menos em sua face mais visível e duradoura. Os autores mais fortes do período ainda eram os escritores de uma geração mais antiga; vinham com uma pauta social com raízes nos anos 40 e 50. Os mais jovens foram rapidamente se descolando desta vinculação, até por influência formal da universidade que os refugiava.*

A geração atual (“geração” é um termo impreciso demais, as faixas etárias vão se sobrepondo – digamos, a meninada hoje entre os 35 e os 45 anos) vem de uma matriz bastante distinta daquela que me formou; praticamente já nasceu com a internet, a ditadura é assunto dos pais, a tal globalização é mesmo um fato e o país definitivamente se urbanizou. A luta pela liberdade do indivíduo, que inflamou corações e mentes nos anos 60 e 70, triunfou de maneira espetacular – olhando de certo jeito, hoje todo mundo é um pequeno imperador.

A temática que envolve essa SD segue a mesma linha de pensamento da SD4, uma vez que vamos tratar aqui da literatura brasileira moderna ou contemporânea. Segundo o discurso de Tezza, os escritores da contemporaneidade podem ser divididos nas duas gerações, assim procuraremos analisar esse tópico discurso, sob os seguintes interdiscursos: autores de geração antiga e geração atual.

Para o primeiro interdiscurso destacamos o seguinte trecho: “*Os autores mais fortes do período ainda eram os escritores de uma geração mais antiga; vinham com uma pauta social com raízes nos anos 40 e 50*”, no qual o escritor faz referência aos escritores modernistas mais experientes, que prezavam pela crítica ao sistema político em suas obras.

A respeito do segundo interdiscurso separamos o enunciado a seguir: “*A geração atual vem de uma matriz bastante distinta daquela que me formou; praticamente já nasceu com a internet, a ditadura é assunto dos pais, a tal globalização é mesmo um fato e o país definitivamente se urbanizou.*” Sobre esta concepção de geração, vale salientar o que Candido (2006) pontua sobre os romances do século XXI e o “pós-regionalismo”, assim podemos perceber como tudo o que já se disse sobre literatura moderna e pós-moderna, está de certa maneira significando na resposta de Tezza.

Chegamos ao último registro interdiscursivo encontrado na entrevista em análise, o qual se faz presente na resposta da pergunta de n°5:

SD6: *A psicanálise é uma arte literária fantástica. Eu digo “arte” relacionando-a com os processos de autoinvestigação. Nos meus tempos de comunidade de teatro, caiu nas minhas mãos uma coleção inteira de Freud, em espanhol. A leitura de “A interpretação dos sonhos” para mim teve a força narrativa de “Os três mosqueteiros” ou dos enigmas de Sherlock Holmes. Freud me fascinou. Depois li bastante Wilhelm Reich, que passou a ser meu herói, naqueles tempos ativistas; quanto a Jung (citando os três nomes mais populares aos leigos na área naquele tempo), nunca me apaixonou – sempre fui, por alguma lacuna da formação, um anti-místico. Mas foi certamente ele que melhor respondia à minha geração. Eram leituras apenas de leitor curioso, não de alguém que quisesse enveredar por esta área – a literatura estava sempre no centro da minha vida.*

O interdiscurso da forma-sujeito histórica, que parte da psicanálise – com referências a Freud, Reich, Jung – se caracteriza por transformar a psicanálise em literatura, por meio dos enunciados “*A psicanálise é uma arte literária fantástica*”; “*A leitura de ‘A interpretação dos sonhos’ para mim teve a força narrativa de ‘Os três mosqueteiros’*” ou “*dos enigmas de Sherlock Holmes e Freud me fascinou*”. Dessa forma, o inconsciente, enquanto discurso e **alíngua**, produz os equívocos de sustentar e comparar a psicanálise com o fantástico, o livro *A interpretação dos sonhos*, de Freud, em plano de igualdade com o romance de capa e espada, de autoria de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros*, bem como a um plano discursivo de *fascinação*, ao comparar a mesma obra de Freud com os romances policiais de Sherlock Holmes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No contorno da palavra, o desenho do sentido.”

(Autor Desconhecido)

O presente trabalho buscou encontrar as marcas intradiscursivas que escondem o interdiscurso literário brasileiro na entrevista de Cristovão Tezza; dessa forma, as análises revelam como o gênero *entrevista* possibilita um trabalho discursivo rico em intradiscursos e interdiscursos, principalmente pelo lado confessional que o entrevistado expõe em suas respostas.

Nesse sentido, verificamos como as marcas do intradiscurso literário na entrevista de Cristovão Tezza superaram, em termos quantitativos, as marcas interdiscursivas, uma vez que temos um sujeito-autor, que aciona a língua para construir um discurso na atualidade sobre a sua formação discursiva como sujeito escritor, em praticamente todo o desenrolar da entrevista. Esse dado pode ser comprovado pela quantidade de marcações do pronome pessoal “eu” e de pronomes possessivos – *meu* e *meus*, e verbos na 1º pessoa do singular - *lembro*, *preferi*, *vivo*, *acho*, *fui*, *faço* e etc.

Além disso, outro ponto marcante da análise do intradiscurso se faz quando o discurso que o escritor defende pode ser encontrado tanto no intradiscurso da resposta cedida na entrevista, quanto no intradiscurso da obra "O professor", demonstrando como o sujeito manifesta a dupla face de ser sujeito escritor ao dar voz a um “outro” que foi suprimido por alguma razão vivenciada pelo “eu”- Cristovão Tezza.

Sabendo que, ao formular intradiscursivamente seu discurso, Tezza já estava sendo interpelado por interdiscursos de diversas ordens, identificamos, como um dos principais pontos da análise sobre o interdiscurso, a relação do escritor com o passado, bem mais que com o denominado “*tempo presente*”, pois, a todo momento ele dizia ser contra a literatura atuale a favor de uma literatura de estética tradicional.

O evento literário na contemporaneidade: uma análise interdiscursiva de um Cristovão Tezza é o resultado de uma ideia surgida em dois mil e catorze e que foi ganhando forma até chegar aqui, quase dois anos depois. No entanto, acreditamos que essa pesquisa ainda merece um aprofundamento maior, na medida em que o seu viés interdisciplinar requer um estudo teórico mais detalhado e consistente, e, por conseguinte, mais tempo e experiência na área da Análise do Discurso.

Finalizo este trabalho com esse sentimento de dar continuidade a essa pesquisa e de me enveredar cada vez mais nos contornos das palavras e suas discursividades.

7. Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Trad. GONÇALVES, António. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p.71-81, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p.197-217, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 27-49, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, p.169-191, 2004.
- CIESZINSKA, Béata; FRANCO, José E.; IÉIRI, M. **Revista Língua Portuguesa**, nº 104: entrevista com Peter Burke. São Paulo: Segmento, 2014.
- DANTAS, Aloísio de Medeiros. **Sobressaltos do discurso: algumas aproximações da análise do discurso**. Campina Grande: EDUFCG, 2007.
- DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Ana Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (org.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 180-193, 2002.
- FERREIRA, Maria Cristina e INDURSKY, Freda (org.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. – São Carlos: Claraluz, p.303-312, 2007.
- PÊCHEUX, Michel – 1938 – 1983. **Análise de Discurso: Michel Pêcheux: Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi** – Campinas, SP: Pontes Editores, p. 151-160, 2011.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. **O jornal na sala de aula**. – São Paulo: Contexto, p.100-125, 1989.
- FIGARO, Roseli (org.). **Comunicação e Análise do discurso**. São Paulo: Contexto, p. 119-139, 2012.
- LEITE, Nina. **Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura**. – Rio de Janeiro: Campo Matêmico, p. 31-43, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**; tradução Maria Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, p.63-80, 1995.
- MEURER, J. L.; BONINI, Adair, MOTTA-ROTH, Désirée (org.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. – São Paulo: Parábola Editorial, p. 261-281, 2005.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ORLANDI, E. P. **Discurso e Texto**: formação e circulação dos sentidos. Campinas, SP: Pontes, p. 59-126, 2001.

PÊCHEUX, Michael. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 87-185, 1988.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso In GADET, Françoise e HAK, Tony (org.). Trad. MARIANI, S. Bethania... [et al.]. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, p. 163-235, 1990.

PEREIRA, Helena Bonito (org.). **Novas leituras da ficção brasileira no século XXI**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, p.31-47, 2011.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Geometrias do Imaginário**. Santiago de Compostela: EdiciónsLaivento, 2000. Disponível em <<http://lfilipe.tripod.com/geometria/historia.html>> Último acesso em 18/05/2015.

TEZZA, Cristovão, 1952 – **O professor**. – 2º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

VELOSO Simone Ribeiro de Ávila. **O ethos discursivo em entrevistas publicadas em VEJA**: a divulgação da ciência no campo jornalístico. São Paulo: 2006.

FREITAS Leticia Fonseca Richthofen de. **Recorrências e rupturas no gênero discursivo entrevista**: uma análise a partir do texto acadêmico. Caxias do Sul - RS: 2009.

TRIGO, Luciano. Máquina de Escrever: Um olhar crítico sobre literatura, cinema e artes plásticas. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever>. Último acesso em 13/04/2016.

Página AdoroCinema. com. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-4032/>. Último acesso em 10/04/2016.

PAVAM, Rosane. Muito o que não dizer: Em novo romance, Cristovão Tezza desenha a ambiguidade brasileira. Publicado em 13/04/2014 na revista "Carta Capital". Disponível: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_carta_capital_13abr14.htm. Último acesso em 01/05/2016.

CASARIN, Rodrigo. Cristovão Tezza cruza memórias com passado do Brasil em "O professor". Publicado em 28/05/2014 no UOL entretenimento. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_UOL_28mai14.htm. Último acesso em 01/05/2016.

ALMEIDA, Veridiana. Confissão com ficção [tese]: a criação biográfica-literária de Cristovão Tezza. orientadora, Heloísa Fava Tornquist. - Florianópolis, SC, 2011.

RODRIGUES, Sérgio. Um lance de mestre. Publicado em 09/04/2014 na revista Veja. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_veja_um_lance_de_mestre.jpg. Último acesso em 01/05/2016.

GIRON, Luís Antônio. "Ingmar Bergman, o dramaturgo da câmera". Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR78342-6006,00.html>. Último acesso em 27/04/2016.

Companhia Das Letras. Seção de Catálogo. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=85059>. Último acesso em 29/04/2016.

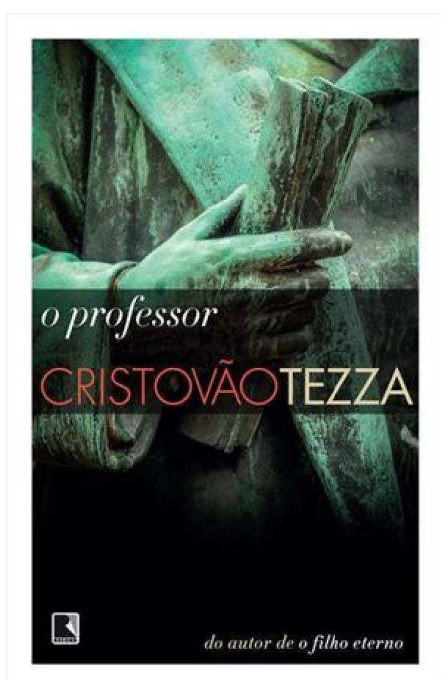
VAGNA, Rogério. Leibniz e sua concepção do melhor dos mundos. Revista de Iniciação Científica da FFC, v.6, n.1/2/3, p.46-53, 2006.

8. ANEXO

Domingo, 13/04/2014, às 10:00, por [Luciano Trigo](#)

'Nas últimas décadas, a ficção brasileira perdeu seu leitor'

Enquanto prepara o discurso de agradecimento para uma homenagem da universidade onde lecionou a maior parte de sua vida, Heliseu, um professor de 71 anos é tomado por uma sucessão de lembranças que o fazem voltar a momentos nem sempre felizes: o convívio com o pai severo, a morte da mãe, o seminário, o casamento, o relacionamento difícil com o filho; a paixão pela misteriosa Therèze. As lembranças se entrelaçam com a história do Brasil, desde o regime militar até os governos mais recentes, e assim o acerto de contas de Heliseu com seu passado se torna também um recorte da história recente do país. É este o enredo de “O professor” (Record, 240 pgs. R\$ 32) que Cristovão Tezza – sempre lembrado pelo sucesso do confessional “O filho eterno” – considera seu melhor livro. Nesta entrevista, Tezza fala sobre o processo de criação do romance e analisa os laços entre a literatura e os debates acadêmicos no Brasil das últimas décadas.



A situação do protagonista e alguns aspectos da linguagem de “O professor” me lembraram o filme “Morangos silvestres”, de Ingmar Bergman, no qual um professor idoso também se prepara para receber uma homenagem.

Tezza: Bergman era um cineasta obrigatório nos meus anos de juventude e formação, e certamente alguma coisa marcou do olhar dele – aliás, dos nórdicos em geral, que me atraem até hoje. Alguém disse que o primeiro capítulo Do meu livro “Juliano Pavollini” parece uma cena nórdica, o que é engraçado. Uma certa dureza no olhar, não complacente, e ao mesmo tempo estranhamente pacificada. Quando estava terminando “O professor”, comentei com uma amiga o tema do livro e ela citou justamente “Morangos silvestres” – de que não lembro mais nada. Mas preferi não rever o filme para não criar ruído no meu texto.

O impulso de balanço e de reflexão sobre o envelhecimento que estrutura a narrativa de “O professor” é de alguma forma autobiográfico? Você costuma fazer balanços de sua vida? Como lida com a perspectiva de envelhecer?

Não faço balanço de nada – vivo desde sempre sob a urgência do tempo presente. Claro, às vezes abro uma cerveja e penso: “Caramba, como fiz bem em sair da universidade!” Ou então converso com a Betinha, minha mulher: Será que a gente deveria ter se mudado de Curitiba

anos atrás? Mas são pequenos jogos inconsequentes – sempre acabo chegando à conclusão de que nada poderia ter sido diferente e que eu vivo no melhor dos mundos possíveis, como na proposição de Leibniz – que Voltaire, aliás, demoliu saborosamente em “Cândido”.

Curiosamente – e isso me ocorre agora – a literatura nunca foi para mim uma questão “pessoal” – o confessional dos meus livros mergulha sobre os outros. Até em “O filho eterno” eu me transformei num outro, ou não conseguiria escrever. Eu tenho um lado ensaísta, que meus tempos de professor reforçaram, e acho que isso rebateu na minha ficção, que é uma forma maravilhosa de pensar sobre o mundo. Meu realismo é inteiro reflexivo.

Camus dizia que o suicídio era único problema filosófico realmente importante do nosso tempo. Talvez seja a velhice de fato o grande problema – o que, é claro, só nos ocorre depois dos 60, porque os jovens são imortais. Mas, no meu caso, penso apenas, quando penso nisso, o que é raro, no lado prático da velhice, o seu problema operacional, por assim dizer. Em suma, meus personagens são muito mais interessantes do que eu.

Como você avalia os debates acadêmicos que determinaram os rumos da teoria literária desde os anos 70? Que impactos e desdobramentos a teoria tem sobre a literatura produzida, e como sua própria obra se encaixa nisso?

É muito difícil escapar das forças do momento presente – os anos 70 foram uma ruptura generalizada no mundo, em todas as áreas. Na teoria literária, houve uma certa hipertrofia dos estudos formais, em geral pela redescoberta entusiasmada dos formalistas russos dos primeiros anos do século 20. Em outra vertente, o “irracionalismo criador” que deu alma aos anos 60 – “é proibido proibir”, “todo poder à imaginação” – encontrou sustentação filosófica, por assim dizer, nas análises de texto, em que a linguagem parecia um deus sem dono.

Na paisagem caseira, o Brasil, o silêncio da ditadura empurrou a literatura para a universidade – e os militares, paradoxalmente, fortaleceram e ampliaram o modelo estatal da universidade pública que existe hoje –, de tal modo que não é exagero dizer que a teoria passou a dar a pauta da criação literária, de uma forma quase que determinante. É indiscutível que este movimento sofisticou profundamente a discussão literária brasileira – basta citar a força e a influência do movimento concreto –, mas, em contrapartida, cortou até a raiz o vínculo vivo com uma tradição narrativa e poética que bem ou mal conversava com o país nas décadas anteriores. Certamente isso exerceu um impacto na literatura brasileira – mas talvez ainda seja cedo para avaliar. A literatura é uma arte lenta. No meu caso, eu não me encaixei neste “mainstream” teórico, menos por sabedoria e mais por instinto, ou por fidelidade à minha formação clássica romanesca.

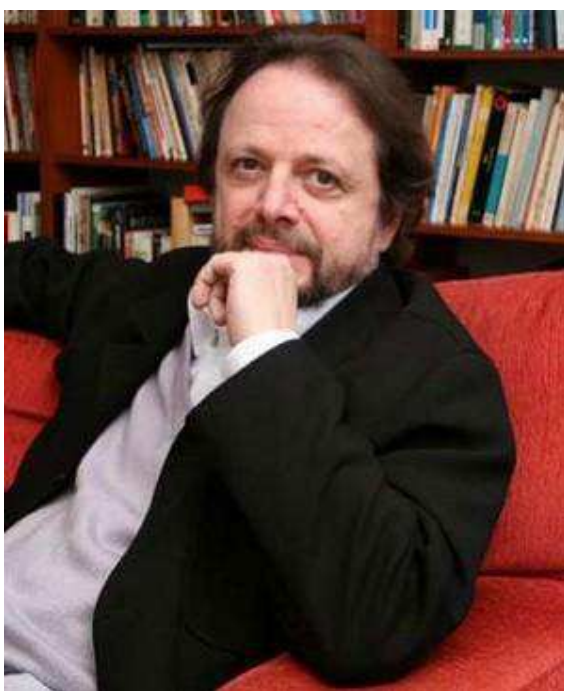
A relação da literatura com a realidade também mudou? Nos anos 70 a inserção social e política da literatura era muito maior. Hoje as obras de ficção parecem mais descoladas da realidade, das questões sociais, e são quase inofensivas politicamente falando, independente do seu valor estreitamente literário. Você concorda?

Nos anos 70 a inserção política de quem circulava no meio das letras era certamente mais intensa e mais polarizada – mas não acho que isso se refletia de fato na nova produção literária, ou pelo menos em sua face mais visível e duradoura. Os autores mais fortes do período ainda eram os escritores de uma geração mais antiga; vinham com uma pauta social

com raízes nos anos 40 e 50. Os mais jovens foram rapidamente se descolando desta vinculação, até por influência formal da universidade que os refugiava.

A geração atual (“geração” é um termo impreciso demais, as faixas etárias vão se sobrepondo – digamos, a meninada hoje entre os 35 e os 45 anos) vem de uma matriz bastante distinta daquela que me formou; praticamente já nasceu com a internet, a ditadura é assunto dos pais, a tal globalização é mesmo um fato e o país definitivamente se urbanizou. A luta pela liberdade do indivíduo, que inflamou corações e mentes nos anos 60 e 70, triunfou de maneira espetacular – olhando de certo jeito, hoje todo mundo é um pequeno imperador.

A temática intimista, de fato, parece que passou a ser dominante durante um tempo, mas talvez como reflexo da própria adolescência literária de um período novo que está surgindo, depois do longo corte dos anos 70. Entre um momento e outro, houve a emergência da questão dos gêneros, as fragmentações de identidade e reconhecimento – sexual, social, racial, político –, um período de autoinvestigação que está em pleno andamento, por assim dizer. Não acho que nada disso seja propriamente inofensivo; é uma transição que vai deixando marcas. O “inofensivo” está no fato de que a ficção brasileira perdeu o seu leitor nas últimas décadas. Circulamos quase que num clube de especialistas. Mas sou otimista: acho que estamos pouco a pouco recuperando esta ligação.



Em “O professor”, A evocação dos problemas familiares e de relacionamentos frustrados com mulheres tem algo de psicanalítico. Que influência a psicanálise tem na sua formação e na sua escrita? A literatura pode ser uma forma de terapia?

A psicanálise é uma arte literária fantástica. Eu digo “arte” relacionando-a com os processos de autoinvestigação. Nos meus tempos de comunidade de teatro, caiu nas minhas mãos uma coleção inteira de Freud, em espanhol. A leitura de “A interpretação dos sonhos” para mim teve a força narrativa de “Os três mosqueteiros” ou dos enigmas de Sherlock Holmes. Freud me fascinou. Depois li bastante Wilhelm Reich, que passou a ser meu herói, naqueles tempos ativistas; quanto a Jung (citando os três nomes mais populares aos leigos na área naquele

tempo), nunca me apaixonou – sempre fui, por alguma lacuna da formação, um anti-místico. Mas foi certamente ele que melhor respondia à minha geração. Eram leituras apenas de leitor curioso, não de alguém que quisesse enveredar por esta área – a literatura estava sempre no centro da minha vida.

E eu nunca fiz terapia. Primeiro, porque – jovem arrogante e ignorante – não achava que eu tivesse algum problema. Bem, e o dinheiro era tão curto que a opção nem se apresentava. Depois, mais por brincadeira, eu dizia que, se fizesse terapia, mataria o escritor. O que faz sentido.

Relendo meus livros, sinto a tentação de interpretá-los psicanaliticamente. Em “Trapo”, o conflito entre o poeta autêntico suicida – que inconscientemente, digamos, eu acabava de matar ao aceitar o sistema e entrar para o curso de Letras – e o velho derrotado – o professor Manuel, um velho conservador e rabugento, minha imagem no futuro – foi sublimado literariamente, quando eu “compreendi”, pela ficção, os dois lados. Em “Juliano Pavollini” – que vai virar filme com direção do Caio Blat –, o decalque psicanalítico é mais escancarado: Isabella é a “mãe” e a amante de Juliano, e ele terá de se livrar dela para enfim “nascer”. Enfim, acho que psicanálise tem tudo a ver com literatura. Mas a coisa talvez funcione melhor quando não temos consciência dela.

Você já afirmou que “O professor” é seu melhor livro. Por quê? Considera que amadurece a cada nova obra, como escritor? Como você definiria o seu estilo literário e de que maneira ele evoluiu?

Sou muito competitivo comigo mesmo. E todo escritor tem ciúme de seu maior sucesso. Eu não aguentava mais ser “o autor de ‘O filho eterno’” – assim tinha de escrever um livro melhor. Bem, é uma brincadeira minha, mas deve ter um fundo de verdade.

Como eu disse, sempre vivo o momento presente. Depois de “O filho eterno”, mergulhei nos contos da “Beatriz”, e um deles se tornou a novela “Um erro emocional”. São livros mais leves e soltos, que me relaxaram da tensão, e acabaram me preparando para escrever “O professor”, uma ideia antiga que eu tinha. Sim, penso que é o meu melhor livro, o mais complexo, existencial e literariamente.

Acho que nenhum escritor evolui em linha reta; há recuos estratégicos. Sem “Um erro emocional” a minha linguagem não estaria madura para enfrentar “O professor”. Lembro que quando publiquei “Aventuras provisórias”, depois do – relativo – sucesso de “Trapo”, no final dos anos 80, muitos torceram o nariz – “mas é uma historinha tão comum, o sujeito com três mulheres, uma narrativa sem ‘invenção!’ Mas “Aventuras provisórias” foi literariamente uma educação realista, que me tirou daquele registro ainda poético-romântico do “Trapo”.

Isto é, mais por acaso do que por tirocínio, eu fui me mantendo fielmente longe das modas do tempo, cuidando de educar a minha linguagem e minha visão de mundo. E, é claro, a passagem do tempo vai mudando a vida e dando consistência a quem escreve.

O romance combina de forma muito sutil um eixo realista e o registro subjetivo da memória, em duas camadas. Método ou intuição?

As duas coisas, mas hoje eu diria que a intuição tem muito mais força em tudo que eu escrevo. O método já se integrou à alma, por assim dizer, já é o meu jeito de me organizar, já

virou instinto. Hoje eu acredito em intuição e que escrevo por inspiração. Na composição de “O professor”, todos os dias, no ato mesmo de escrever, surgiam frases, cenas e evocações no texto que nem de longe teriam me ocorrido ao pensar naquele capítulo no dia anterior. O esqueleto da história era muito tênue, com alguns momentos chaves de âncora, previamente fundados; o resto foi inspiração, linha a linha.