

TRAPACEAR A LÍNGUA: O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DO EQUÍVOCO NA NOVELA *FLORIM*, DE RUTH DUCASO

ENGAÑAR AL LENGUAJE: EL FUNCIONAMIENTO DISCURSIVO DEL EQUÍVOCO EN LA
NOVELA *FLORIM*, DE RUTH DUCASO

CHEATING THE LANGUAGE: THE DISCURSIVE FUNCTIONING OF THE MISCONCEPTION
IN THE NOVEL *FLORIM*, BY RUTH DUCASO

Janaina Cardoso Brum*

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

RESUMO: No presente artigo, tomamos como material de análise a novela *Florim*, escrita por Luciany Aparecida e assinada como Ruth Ducaso. A publicação, de 2020, implode as certezas lógicas relacionadas à autoria, à dominância ideológica tomada como natural e à língua. Nosso objeto de análise é a insurgência do equívoco como um saber que rege o discurso literário. Como ponto em que se encontram o real da língua, isto é, o impossível, e o real da história, ou seja, a contradição, o equívoco funciona sistematicamente em *Florim* como um princípio que insiste em não fechar a obra, não dar a ela um sentido único. A utilização de *assinaturas estéticas*, nesse sentido, expõe um real da autoria como descentrada, constituída por uma heterogeneidade irredutível. Já a forma peculiar como o interdiscurso incide na cadeia significante leva à visada de uma outra cena política e histórica, invisibilizada na formação social. Por fim, a trapaça com a língua, tanto quanto ao léxico, à semântica e à sintaxe, mostra-se a base material do equívoco, tal como ele se apresenta no discurso literário.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso literário. Equívoco. Trapaça com a língua.

RESUMEN: En este artículo tomamos como material de análisis la telenovela *Florim*, escrita por Luciany Aparecida y firmada como Ruth Ducaso. La publicación de 2020 implosiona certezas lógicas relacionadas con la autoría, el dominio ideológico que se da por sentado y el lenguaje. Nuestro objeto de análisis es la irrupción del error como conocimiento que rige el discurso literario. Como

* Professora associada do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Práticas estéticas de resistência e revolta: investigações discursivas em torno das artes do equívoco”. E-mail:janabrum.uab@gmail.com.

punto donde se encuentran lo real del lenguaje, es decir, lo imposible, y lo real de la historia, es decir, la contradicción, el equívoco funciona sistemáticamente en Florim como un principio que insiste en no cerrar la obra, en no darle una sola palabra. significado. El uso de firmas estéticas, en este sentido, expone un real de autoría descentrado, constituido por una heterogeneidad irreductible. La peculiar manera en que el interdiscurso impacta la cadena significante lleva a vislumbrar otra escena política e histórica, invisible en la formación social. Finalmente, el engaño con el lenguaje, en cuanto a léxico, semántica y sintaxis, resulta ser la base material del error, tal como aparece en el discurso literario.

PALABRAS CLAVE: Discurso literario. Error. Hacer trampa con la lengua.

ABSTRACT: In this article, we take as analysis material the novel *Florim*, written by Luciany Aparecida and signed as Ruth Ducaso. The 2020 publication implodes logical certainties related to authorship, ideological dominance taken as natural, and language. Our object of analysis is the insurgency of the misconception as a knowledge that governs the literary discourse. As the point Where the real of language, this is, the impossible, and the real of history, this is, the contradiction, meet, the misconception works systematically in *Florim* as a principle that insists on not closing the work, not giving it a unique sense. The use of aesthetic signatures, in this way, exposes a real of authorship as decentered, constituted by an irreducible heterogeneity. The peculiar way in which the interdiscourse affects the signifying chain leads to the sight of another political and historical scene, invisible in the social formation. Finally, cheating with language, as far as the lexicon, semantics and syntax are concerned, proves to be the material bases of the misconception, as it appears in the literary discourse.

KEYWORDS: Literary discourse. Misconception. Cheat the language.

1 INTRODUÇÃO

Em 12 de dezembro de 2024, a escritora negra Eliane Marques recebeu o troféu Alcides Maya, da Academia Rio-Grandense de Letras, na categoria narrativa longa, pelo romance *Louças de Família*. Essa sua estreia como romancista lhe rendeu tantos outros prêmios, inclusive mais importantes do que este. A qualidade do romance de Marques (2023) é incontestável. No entanto, na cerimônia de premiação, o presidente da tal academia, senhor Airton Ortiz, discursou a respeito do que chamou de “pioneerismo” do Rio Grande do Sul na fundação de sua academia letrada, o que creditou à imigração alemã e italiana. Não satisfeito, comparou o estado com outros espaços geográficos brasileiros que não teriam recebido imigrantes europeus, mas imigrantes escravizados, o que atestaria sua inferioridade letrada em relação ao Rio Grande do Sul. O mal-estar culminou com um discurso indignado de Eliane Marques – a quem pediram calma – sobre o teor racista do discurso de Airton Ortiz. As mulheres negras – as mulheres negras que escrevem literatura – ainda precisam enfrentar o furor racista não só das academias, como das editoras, de leitores/as e bem se sabe o que mais. As mulheres negras ainda precisam defender sua inteligência, seu brilhantismo, seu talento – literário ou não – em todos os campos em que atuam.

Não por acaso, escritoras negras, como Eliane Marques, têm produzido literatura de qualidade excepcional. No Brasil, restringindo-nos à prosa, podemos citar, além dela, Conceição Evaristo, Eliana Alves Cruz, Jarid Arraes, Lilia Guerra e Luciany Aparecida, entre outras. Essas escritoras, além de falarem de um lugar outro/Outro, estranho ao cânone e ao discurso dominante, constantemente inovam no uso da língua. Esses dois fatores não estão dissociados. Na novela *Florim*, Luciany Aparecida (2020) promove uma mexida não somente no âmbito da literatura, mas também em outros. Além de colocar em cena uma personagem mulher negra, Dita Desdita, que não se assemelha em nada ao padrão dominante da feminilidade, provoca uma con-fusão entre os tão bem estabelecidos – sob a ilusão de controle do texto pelo autor – gêneros literários. Em suas páginas, pululam poemas, relatos íntimos ao modo do diálogo, glosas que simulam uma revisão a trechos do texto, entre outros.

Essa con-fusão se desdobra na autoria. Segundo Polessso (2022), o projeto conceitual e político que Aparecida denomina “assinatura estética” trata-se de uma experimentação fora da ordem de leitura. As obras desenvolvidas por Aparecida são assinadas com outros nomes, os quais não remetem a pseudônimos ou heterônimos. As assinaturas estéticas não designam uma “máscara” que o escritor assume ao publicar, tampouco a totalidade subjetiva que um heterônimo requer, mas promove um descentramento da noção de autoria ligada ao ego-sujeito-pleno que constitui a ilusão subjetiva. Com isso, determina a autoria a partir de um nome vazio que não pode ser saturado a partir da injunção a interpretar (Cf. Orlandi, 2007) a que o sujeito obedece. Um nome vazio que designa um certo

modo político e estético de narrar é o que Ruth Ducaso, nome com o qual Aparecida assina *Florim*, é.

O feminismo negro, há muito, vem apontando no feminismo branco e no movimento negro sexista suas contradições. De um lado, temos um feminismo que, ao não considerar as interseções de raça, mantém o racismo dominante em suas fileiras, esquecendo-se que, de sua posição de classe média branca, não consegue enxergar as opressões específicas à condição das mulheres negras e das mulheres trabalhadoras (Cf. Davis (2016 [1981]); por outro lado, os movimentos negros, sem considerar as interseções de gênero e classe, tende, também, a *esquecer* as necessidades das mulheres negras (Cf. Davis, 2016 [1981]).

Esses apontamentos, derivados sobretudo dos movimentos feministas negros, mas também dos movimentos antirracistas americanos, culminam na fundação de uma teoria social de caráter fronteiriço, a qual vem sendo chamada *Interseccionalidade* (Collins, 2022). Embora essa teoria, situada entre a ação social e o mundo acadêmico, se sustente com base no chamado pragmatismo americano – herdando, portanto, a noção de indivíduo¹ –, a metáfora² da interseccionalidade funda uma nova forma de olhar para fenômenos heterogêneos: as questões que preocupavam separadamente os movimentos classistas (socialistas e comunistas), os movimentos antirracistas e os movimentos feministas passam a ser vistas de forma estruturalmente relacionadas. Antes mesmo dessa metáfora emergir, intelectuais negras como Angela Davis (2016 [1981]) já pensavam as categorias de classe, raça e gênero de forma articuladas. Em uma conferência proferida em 2015 em uma universidade na Turquia, Davis (2018)³, de seu ponto de vista materialista, antirracista e feminista, defende que a interseccionalidade das lutas é o maior desafio para a criação de uma solidariedade internacional no combate ao imperialismo.

É Michel Pêcheux quem, em suas últimas obras, em especial em *O discurso: estrutura ou acontecimento* (2015 [1983]), nos mostra vários aspectos que o levaram – a ele e ao materialismo histórico ao qual foi, desde sempre e até o final, fiel – a uma constante revisão (o que não significa “revisionismo”) de sua obra. Se, em meados dos anos 1970, a Análise do Discurso buscava se fundar a partir de uma leitura “estruturalista” das teorias marxianas – no que, de fato, logrou êxito –, nos anos 1980, após a derrocada do socialismo na França e, de maneira mais ampla, do socialismo realmente existente na Europa, passou a empreender o que seria sua característica mais marcante: a necessidade de ater-se à materialidade das condições de produção e de vida dos povos a fim de completar o movimento dialético necessário à intersecção entre teoria e ação política. “Durante muito tempo, o velho marxista lhes [a quem lhe oferecia diferentes tipos de ferramentas – porcas – teóricas] respondia: ‘deixem-me tranquilo, deixem-me fazer meu trabalho, sem me complicar mais as coisas com suas porcas!’” (Pêcheux, 2015 [1983], p. 16).

Como esse espaço heterogêneo, a Análise de Discurso segue o legado de Pêcheux. Especialmente no Brasil, vemos um grande número de trabalhos atentos às diversas questões sociais. Certamente seremos injustas a citar alguns e não outros trabalhos, mas o faremos mesmo assim: Vinhas (2021) trabalha os cruzamentos de gênero e classe em relação ao encarceramento de mulheres; Zoppi-Fontana e Ferrari (2017) propõem que as identificações de gênero perpassam o processo de assujeitamento ideológico; Bagagli (2017; 2021) propõe-se a pensar de modo transfeminista a partir da Análise de Discurso. Nessa esteira, propomo-nos a pensar a produção estética de *Florim*, novela revolucionária que, escrita por uma mulher negra, coloca em seu centro, uma protagonista negra. Para tanto, lançaremos mão não só da interseccionalidade como algo da ordem das identificações subjetivas, tal como apontam Zoppi-Fontana e Ferrari (2017) em relação ao gênero, mas das relações entre equívoco e produção literária estética (Cf. Gadet; Pêcheux, 2010 [1981]; Leandro-Ferreira, 2022; Brum, 2019; 2023a; 2023b), da noção de autoria (Cf. Orlandi, 1993; 2007; Indursky, 2001; Lisbôa, 2020).

¹ Ao contrário da noção de *sujeito*, o indivíduo é pensado de forma autônoma, consciente de suas ações.

² Collins (2022) entende a metáfora forjada por Crenshaw (*apud* Collins, 2022) como uma metáfora cognitiva. De nossa parte, a entendemos tal como a entendem os diversos estudos conduzidos no âmbito da Análise de Discurso.

³ Embora não adira à teoria social da interseccionalidade proposta por Collins (2022), por considerar que o feminismo negro de base marxista que pratica, juntamente com outras ativistas e intelectuais, desde os anos 1970, Davis (2018) utiliza o termo não somente para referir o cruzamento entre gênero, classe e raça, mas também desses três eixos com outras formas de opressão, tais como aquelas ligadas à sexualidade não cisgênero. É no sentido de Davis que entendemos a interseccionalidade.

2 O EQUÍVOCO NA/DA AUTORIA

Gadet e Pêcheux (2010 [1981]), em seu *A língua inatingível*, propõem chamar *equívoco* ao ponto em que se encontram o impossível, como real da língua, e a contradição, como real da história. Com isso, questionam as vertentes da linguística que, aproximando-se desse equívoco, o alçam à categoria de problema a tratar. A linguística, ciência que “[...] organiza sua autonomia em troca de um certo número de ignorâncias e recalques” (Gadet; Pêcheux, 2010 [1981], p. 20), obedecendo a uma injunção política que visa terminar com os entraves à “comunicação humana”, recua diante do absurdo e do que Chomsky denomina “agramatical”, abrigando-se nas “certezas lógicas” que vigoram com a condição de que os fatos do equívoco sejam devidamente afastados de seu campo. Dessa maneira, certos usos da língua não parecem concernir em nada ao objeto da linguística desde o *Curso de Linguística Geral*, mais ainda a partir da fundação do Gerativismo. Mesmo o tratamento da literatura, campo discursivo que faz do equívoco um saber, o qual tem lugar nos heterogêneos estudos de Jakobson (2010) – não por acaso no âmbito da revolução de outubro de 1917 –, é admitido somente após uma cisão entre a língua da linguística – o sistema lógico de regras imanentes e incontornáveis – e a língua da poética – lugar de “efeitos especiais”, como bem apontam Gadet e Pêcheux (2010 [1981]).

“Não há linguagem poética” (Gadet; Pêcheux, 2010 [1981], p. 58). A exemplo de Lacan, os autores utilizam essa formulação para apontar que, na poesia – e na literatura em geral –, o que age é o próprio do discurso: sem fugir do próprio da língua, os teóricos do discurso atestam que o espaço equívoco em que a literatura se move é índice do equívoco próprio ao discursivo, do equívoco que atravessa a linguagem de forma a afetá-la, assim como aos sujeitos e à ideologia.

Ao propor a noção de uma *estética da equivocidade*, Leandro-Ferreira (2022) pensa o equívoco como o que opera um corte transversal na estética. Se a partir da obra de Gadet e Pêcheux (2010 [1981]), podemos pensar os fatos do equívoco como constitutivos do discurso e, mais, como o que de fato lhe é próprio. A partir de Leandro-Ferreira (2022), podemos tratá-los como “[...] sinalizações produtivas e valiosas para fazer emergir os desvãos do sentido, as perturbações da metáfora e as tentativas estabilizadoras da metonímia” (Leandro-Ferreira, 2022, p. 117), ou seja, considerá-los em sua constituição heterogênea e irredutível à univocidade das formas lógicas.

A Análise do Discurso, ao restituir à língua e ao discurso o seu atravessamento pelo equívoco, permite que analisemos diversas materialidades, linguísticas ou não, entre elas a literatura, cujas formas materiais (Cf. Leandro-Ferreira, 2022) comportam a contradição e o impossível. Se, nas estruturas curriculares dos cursos de Letras, ao menos no Brasil, linguística e literatura figuram como áreas distintas que, via de regra, não se tocam, a estética da equivocidade, proposta por Leandro-Ferreira (2022), pela via da Análise do Discurso fundada por Michel Pêcheux, permite-nos não só relacionar as duas áreas, mas considerar seus objetos – a língua e a literatura – como inseparáveis. A língua é a matéria-prima – no sentido materialista – da literatura (Cf. Macherey, 1971 [1966]). No entanto, essa língua, para que a literatura seja possível, não pode reduzir-se à língua lógica, cujos sentidos são uníacos, desde que respeitadas suas regras imanentes. Ao contrário, a língua, se a literatura existe, só pode ser aquela dotada de impossível, restituído pela AD a partir da consideração de um real que lhe é próprio.

Como Leandro-Ferreira (2022), na análise das esculturas de Bruno Catalano, consideramos a literatura como *objeto paradoxal*, segundo Pêcheux (2011 [1982]), simultaneamente idêntico e antagônico em relação a si mesmo. Pensar a literatura como objeto paradoxal implica voltar nosso olhar para sua constituição móvel, irregular, implica pensá-la em sua dimensão de duplo (Cf. Macherey, 1971 [1966]). Da mesma forma, podemos pensar a noção de *autoria*.

Michel Foucault (2011 [1970]) define o *autor* como um princípio que fornece unidade ao discurso. A esse princípio discursivo, é imputada a organização e a origem dos sentidos. Segundo esse desenvolvimento de Foucault, a autoria só existe em situações nas quais se funda uma nova discursividade. A partir das reflexões de Foucault, Orlandi (1993; 2007) desenvolve a noção de autoria segundo os pressupostos da Análise do Discurso. Para ela, a autoria funciona como uma “[...] função enunciativa do sujeito” (Orlandi, 2007, p. 69) que, com isso, não se restringe à produção de discursividades originais, mas se realiza sempre que o sujeito se coloca na

origem de seu dizer. Esse colocar-se na origem de seu dizer implica a construção (imaginária) de um texto⁴ homogêneo e coerente, ou seja, uma unidade não contraditória. Assim é que o sujeito passa a responder por aquilo que diz e escreve, pois se localiza em uma suposta origem de seu dizer, inserindo-se numa rede interpretável de enunciados.

Podemos dizer, a partir de Orlandi (2007), que a autoria é um princípio de organização do texto que, ao mesmo tempo em que lhe fornece uma unidade sempre ilusória, dissimula a dispersão dos sentidos e do sujeito, produzindo este último como livre e origem de seu dizer. O autor, então, responsabiliza-se pelo que diz e, por essa via, insere-se na ordem social e nela representa um papel (Orlandi, 1993). Nas palavras de Indursky (2001, p. 31): “[...] o sujeito-autor, ao reunir e organizar os recortes heterogêneos e dispersos provenientes do exterior, produz a textualização desses elementos que, ao serem aí recontextualizados, se naturalizam, “apagando” as marcas de sua procedência, de sua exterioridade/heterogeneidade/dispersão”.

Sendo esse princípio homogeneizante e unificador, o sujeito-autor, no entanto, funciona no desconhecimento ideológico. A autoria, como uma das funções do sujeito, decorre da ficção do ego-sujeito-pleno e é justamente nessa esteira que pode realizar o efeito necessário de fechamento do texto e dos sentidos. Lisbôa (2020) define a autoria, na trilha de Orlandi (1993) e Indursky (2001), como um princípio de ordem jurídica, próprio da forma-sujeito jurídico, dominante na contemporaneidade (Cf. Orlandi, 2005), o que implica pensá-la como imaginária para o sujeito. Em outras palavras, sob o efeito de homogeneidade produzido pela função-autor no objeto material que é o texto, resta a heterogeneidade irredutível do discurso.

À heterogeneidade irredutível do discurso, a partir da AD, podemos associar uma espécie de *real da autoria*, que, sob a aparência homogênea da organização textual e do correlato efeito de unidade subjetiva, desdobra-se na dispersão radical própria ao discursivo. Nesse sentido, o real da autoria trabalha nas bordas de seu princípio lógico, atestando, a um só tempo, o impossível, que é o real da língua, a contradição, real da história, e este ponto mesmo de encontro entre esses dois reais, que é o equívoco. Além disso, se essa função do sujeito é concebida desde sua relação com a forma-sujeito, podemos dizer que o real da autoria também afeta a ficção da consciência, sob a qual se encontra o real do sujeito, ou seja, o inconsciente como lugar do sujeito desejante.

Se essa concepção discursiva de autoria – e a de seu real, tal como agora o propomos – funciona sempre que o sujeito se coloca como origem e organizador de seu dizer, o que podemos supor sobre a autoria no discurso literário? Se ela funciona como o princípio fundador de novas discursividades, em Foucault (2011 [1970]), conferindo legitimação ao/à escritor/à e, ao mesmo tempo, promovendo a circulação de uma obra literária, pode, da mesma forma, ser questionada a partir de seu real, este mesmo que é próprio da função-autor, tal como descrita por Orlandi (1993; 2007) e Indursky (2001). Luciany Aparecida (2020), ao criar suas assinaturas estéticas, estilhaça o princípio de autoria, a começar pelo nome próprio que assume como escritora: sem sobrenomes, dois nomes próprios comuns no Brasil assinalam um espaço discursivo não saturado em que a escritora coincide com outros tantos indivíduos.

As obras assinadas como Ruth Ducaso tratam, em geral, de personagens que ecoam a marginalização a que são relegadas mulheres negras da classe trabalhadora. Na interseção entre classe, raça e gênero, essas personagens insurgem-se contra aquilo que lhes opriime a partir de uma violência radical que, atribuídas aos opressores típicos, não causam espanto, mas, atribuídas a essas mulheres negras e pobres, se não miseráveis, são motivo de desconforto no/a leitor/a. Em *Florim* (2020), Dita é poeta e traficante, mulher preta e mãe, sequiosa de sexo e, por isso, criminosa. Fora da norma, Dita só poderia ser criada a partir de uma autoria que se estilhaça ela própria: não só na assinatura, *Florim* é pura heterogeneidade, pois desconstrói a ilusão de ego-sujeito-pleno, causando embaraço no/a leitor/a. Vejamos um trecho de seu prólogo:

⁴ Aqui entendido, a partir de Indursky (2001), como a materialidade a ser analisada, espaço simbólico heterogêneo, não fechado em si mesmo, mas dotado de um indispensável efeito de fechamento.

Um dia, *decidi* escrever.

Ela, eu e os espasmos de nossos silêncios. Esse é um caminho de farta sinalização. As cavidades não são erros. *Tua desconfiança* é tempo. Deixa quedar *teu* tino. Leitura é coragem e permissão.

Aqui a entrada é *tua* ciência de entrega. Não é falha *minha*. É *nossa* paixão. Nossa amor. Primeiro estupidez, depois incompreensão, para finalmente o mistério.

Eu te desejo. Como desejo o que ainda não *sou*.

Nessa linha, *nossa* existência é esse jogo de *teus* olhos ascenderem a cada seguimento. *Vem. Segue comigo e ela. Nos* segura que a vida é possível sim. *Caia*. (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 11).

A multiplicidade de pessoas verbais evocadas desde as primeiras linhas desta novela, sem serem fixadas por nomes próprios, causa estranhamento: quem é esse *eu* que fala? De quem fala? Com quem fala? Nós refere-se àquela que fala e à terceira pessoa? Àquela que fala e à segunda pessoa? São todas? Todas e mais alguém? É Luciany Aparecida? Ducaso? Dita? Não sabemos, não saberemos e, no entanto, é essa abertura que caracteriza toda a obra. Se tomamos o *aparelho formal da enunciação*, tal como Benveniste (1989) o descreve podemos dizer: *eu* designa aquele que fala, *tu*, seu interlocutor; a segunda pessoa do plural abraria, numa perspectiva enunciativa, mais possibilidades de interpretação, embora de qualquer modo limitadas a um certo número de operações formais. Discursivamente, no entanto, essa determinação se encontra alhures, sempre por fazer, na relação móvel com o interdiscurso.

Podemos, de pronto, remeter à análise que Pêcheux (2015 [1983]) faz do enunciado *On a gangé*, em torno do jogo político-esportivo que tornou François Mitterrand presidente da França no início dos anos 1980. Se, lá, o campo instável e opaco do discurso político foi sobredeterminado pelas operações lógicas próprias ao campo esportivo, o que acontece aqui, no discurso literário, embora o lugar sintático de sujeitos e objetos, de enunciador e interlocutor esteja formalmente preenchido? Se, no espaço legitimado da autoria, podemos dizer que esse *eu* que toma a palavra pode corresponder à autora, à narradora, ou à personagem enquanto narradora, não podemos dizer o mesmo na obra de Ducaso [Aparecida] (2020), a qual instaura a equivocidade desde a assunção de uma assinatura estética. Do mesmo modo, aquela que decidiu escrever é Dita, a personagem? Não sabemos e esse não saber é justamente o que estilhaça a consistência lógica da autoria como esse lugar em que um indivíduo assume juridicamente (Cf. Lisbôa, 2020) o poder “extraordinário” de narrar.

Na sequência, podemos, ainda, questionar quem é o *tu* a quem se dirige(m) esse(s) enunciador(es), aquele que é provocado à “coragem e permissão” que é, na materialidade, a leitura. Trata-se do/a leitor/a? Se assim é, esse/a leitor/a – também indefinido – torna-se objeto de desejo, em toda sua “estupidez”, “incompreensão” e “mistério”, objeto de desejo que é capturado nessa estranha formulação de seu espaço no interior da obra. Mais que isso, é convocado/a a trazer seu embaraço e participar da formulação equívoca de sua leitura: “Nessa linha, *nossa* existência é esse jogo de *teus* olhos ascenderem a cada seguimento. *Vem. Segue comigo e ela. Nos* segura que a vida é possível sim. *Caia*”. De quem é essa existência que precisa ser *assegurada* pelo outro, este outro, que, não obstante, precisa cair? De onde? Para onde?

Certamente, poderíamos formular respostas hipotéticas às questões suscitadas na primeira página de *Florim* (2020). Entretanto, toda obra é atravessada por essa (in)determinação que, ao mesmo tempo, aloca locutores e interlocutores, assim como os objetos de quem fala, e os constrói em plena indeterminação. Que, ao mesmo tempo em que se utiliza da língua a ponto de que seja *inteligível*, à leva aos extremos da sintaxe, rompendo com sua estrutura ilusoriamente fixa. Desde o prólogo, *Florim* (2020) é marcada pelo equívoco não somente como algo próprio ao discursivo que precisa ser domado, controlado nos usos instituídos da língua, mas tem no equívoco um *saber*.

Leandro-Ferreira (2022) propõe a noção de *estética da equivocidade* a fim de pensar o discurso das artes na AD. Para a autora, o equívoco, como “[...] lugar que afeta e corrompe o princípio de univocidade da língua e de qualquer sistema de linguagem” (Leandro-Ferreira, 2022, p. 114), ponto em que o impossível (da língua) encontra a contradição (histórica), opera, na estética, um corte transversal. Esse corte trabalha nas fissuras que fazem emergir a falta característica da língua, os pontos de fuga que levam à resistência. Segundo a autora, da ruptura que o equívoco causa no discurso, operando como falha por onde a falta se faz visível, emerge o estranhamento. É na *forma material*, como unidade estética básica, que esse atravessamento pelo equívoco, segundo Leandro-Ferreira, resulta em “[...] um acontecimento incontornável, nem mero acidente, nem mero acaso” (2022, p. 119). Se tomadas como formas materiais, as materialidades estéticas só podem, segundo Leandro-Ferreira (2022), ser pensadas em sua espessura

semântica e densidade histórico-social.

A isso, podemos acrescentar, segundo Macherey (1971 [1966]), que, sendo a língua a matéria-prima da literatura, sobre cuja estrutura vai-se exercer o trabalho literário, o texto literário não deixa de se fazer sob determinadas condições de produção. Tomado em uma perspectiva materialista, então, o discurso literário só pode ser pensado na complexa relação matéria-trabalho/produção. A matéria-prima do discurso literário sendo a língua, no entanto, não implica que a pensemos em suas coerções lógicas, mas em relação a seu real, o impossível de ser dito ou a impossibilidade de tudo dizer (Cf. Gadet; Pêcheux (2010 [1981])). Já como produção, a literatura deve ser considerada em relação à ideologia, à história e ao real histórico, que é a contradição. Nessa dimensão, Leandro-Ferreira (2022) considera os objetos estéticos como *objetos paradoxais*, o que, para Pêcheux (2011 [1982]), designa algo que é, a um só tempo, idêntico e antagônico a si mesmo. Em outras palavras, os objetos da arte serão, desde sua constituição, heterogêneos, móveis e, embora situados no espaço do repetível, não-idênticos.

Ao mesmo tempo em que *Florim* (2020) é, de fato, um livro físico, palpável, com indicação inequívoca de autoria na capa, produto que circula sob as regras mercadológicas do capitalismo tardio, já a primeira página de seu texto opera contraditoriamente àquilo que a determina como mercadoria. Na capa, é Ruth Ducaso, sem nenhuma dúvida, a autora; na orelha e na ficha bibliográfica, é Luciany Aparecida. No prólogo, é “Ela, eu e os espasmos de nossos silêncios” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 11), *tu e*, portanto, *nós*. Se, na teoria da enunciação de Émile Benveniste (1989), é o contexto que determina a referência dos déiticos, aqui essa determinação fica no horizonte, sempre por se fazer, sempre equívoca. A ilusão de evidência da autoria estilhaça-se assim que abrimos o livro; por extensão, o que se supõe dos poderes (autoritários) de quem escreve, pela inclusão de um interlocutor que é convocado e provocado a participar – sob pena de romper com a produção de sentidos –, também se desfaz. No decorrer da narrativa, percebemos, também, que essa pluralidade desloca-se para as narradoras (em primeira e terceira pessoa) e, em última análise, para a ruptura sistemática da organização sintático-semântica. Vejamos os últimos parágrafos do prólogo:

Eu vou te contar a história dela. A vidinha dessa mulher-poeta que escreve diário e poesia. Assim temos aqui: a voz dela, a letra dela, eu interferindo, tu nos dando vida e aquela voz de quebra que não precisamos dominar existência e que aparecerá mesmo não cabendo na norma.

Fica. E não esquece que é teu corpo que ilustra nossa pele. Que ferve nossa rinha.

Assanha (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 11).

Mais uma vez, uma pluralidade de pessoas aparece formalmente, incluída aí a não-pessoa de que nos fala Benveniste (1989). No entanto, essa não-pessoa, ou seja, aquela de quem se fala, desdobra-se na “voz dela” e na “letra dela” e, ainda n” aquela voz de quebra que não precisamos dominar existência”, esta que, ainda que não caiba na norma, se faz pulsação, se dá a ver e se esconde, sem que se possa “dominar [sua] existência”. Notemos que, quando a palavra “quebra” surge no fio do discurso, ocorre uma quebra sintática típica do português brasileiro falado em que o pronome relativo esperado, pela norma culta escrita, dá lugar ao pronome relativo mais amplamente utilizado. Essa quebra, amplamente documentada pela sociolinguística, no entanto, não se dá apenas na forma linguística, mas é índice de um não dito específico, ao qual vamos nos ater na próxima seção.

3 O FUNCIONAMENTO EQUÍVOCO DO INTERDISCURSO NO TEXTO LITERÁRIO: A INTERSECÇÃO ENTRE CLASSE, RAÇA E GÊNERO

A existência de uma voz – anônima – que não cabe na norma evocada no prólogo de *Florim* (2020) ressoa no decorrer de todo o texto a partir, num primeiro momento, do que, via de regra, a norma culta da língua portuguesa falada no Brasil considera erro. É o que acontece sistematicamente, por exemplo, com a ausência de uso do plural redundante, como em “Queria tanto que meus menino não morresse” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 16), sempre na voz de Dita, personagem principal. Se, na sociolinguística variacionista, esse não uso é um formal – e quantitativo – marcador de classe, cujo interesse, para o linguista, normalmente, se reduz à constatação da variação, em Análise de Discurso, considerando-se a especificidade do discursivo, vamos além: o que esse não uso inscreve em Dita, mulher negra, mãe, poeta e traficante? Mais especificamente: o que a ausência específica da norma linguística inscreve materialmente no discurso da personagem Dita?

Mais do que um marcador formal, a ausência de redundância no uso do plural marca uma posição de classe inscrita na história e, assim, nas redes discursivas, constituídas na dissimetria da luta de classes. Trata-se do interdiscurso incidindo no dito [na Dita] de maneira lateral, não marcado pelo dizer, mas pelo não-dito, pelo que se marca apenas na falha sintática. É assim que Dita se inscreve como um não-sujeito da formação social capitalista, como parte daqueles que Rancière (2018) chama *sem-parcela*. Em outras palavras, Dita faz parte da massa indiferenciada que não detém os meios de produção e, justamente por isso, é vista como danosa em relação à comunidade: em uma sociedade gendrada e racializada (Cf. Cestari, Chaves e Baldini, 2021), uma mulher negra e pobre que escreve poesia, trafica drogas e, sobretudo, goza só pode causar danos. Podemos dizer, assim, que o desvio da norma linguística funciona metonimicamente em relação a todos os “desvios” que Dita encarna; ao romper com a prescrição linguística, a escrita de Ducaso [Aparecida] (2020) dá corpo à série de transgressões investida no ser de linguagem que é Dita/dita. Com isso, a voz anônima e amorfada das classes “ditas” dominadas na relação dissimétrica da luta de classes se faz ouvir e, por isso, causa incômodo.

Nesse sentido, convocamos Zoppi-Fontana e Ferrari (2017), para quem as identificações de gênero, assim como as de sexualidade, são constitutivas da interpelação ideológica. Em sua tomada de posição teórica, as autoras defendem que a gendrificação do processo que torna o indivíduo sujeito ocorre nos dois movimentos que constituem o assujeitamento ideológico, ou seja, o processo de subjetivação a-histórico quando do afetamento do sujeito pelo simbólico, e o processo de individualização dos sujeitos pelo Estado, este localizado sócio-históricamente na formação social. Nesse sentido, o indivíduo é sempre-já sujeito *sexuado* e *gendrificado*. De forma análoga à proposta das autoras, a partir das reflexões de Modesto (2021), consideramos aqui que o sujeito, além das determinações de gênero desde o assujeitamento, sobre também determinações *racializadas*. Resumindo, assim como o sujeito é situado de forma ambivalente no desconhecimento de suas relações de classe, também o é em relação às determinações de gênero e raça. Não queremos dizer, com isso, que os sujeitos desconhecem suas identificações de gênero e raça, que desconhecem *as determinações históricas que os situam nessas relações*. O processo de reconhecimento se dá na forma histórica da formação social. Nas palavras de Zoppi-Fontana e Ferrari (2017, p. 14):

No segundo movimento, em relação aos processos de individuação pelo Estado e pelas relações de poder e dominação que configuram uma formação social, as identificações de gênero trabalham os processos imaginários de reconhecimento/desconhecimento que constituem os sujeitos nas suas relações sociais. É nessa relação com a alteridade que se instauram as lutas por reconhecimento de outras formas de existência histórica, produzidas por processos de subjetivação nos quais as identificações de gênero e sexualidade [e de raça, acrescentamos] participam tanto para a reprodução de normas quanto para sua ruptura e deslocamento.

Com isso, dadas as relações de força próprias à formação social e dado o caráter ilusoriamente neutro do sujeito social, Dita é não-sujeito, é o desvio em relação à norma, é o outro/Outro da forma-sujeito. É a partir desse lugar social no interior das relações dissimétricas de classe, gênero e raça que se estabelece seu *lugar de enunciação* (Cf. Zoppi-Fontana; Ferrari, 2017), dimensão da posição-sujeito que vai configurar seu modo de dizer como uma prática de resistência no espaço estético da literatura. Esse modo de dizer recuperará do interdiscurso saberes a partir mesmo da sua localização de resistência.

Pêcheux (1988 [1975]) descreve as duas modalidades de incidência do interdiscurso no intradiscurso; são elas o pré-construído e o discurso transverso. A primeira modalidade especifica-se pela operação sintática do encaixe, o qual vai inscrever um objeto do interdiscurso como discrepancia no fio do discurso. Já a segunda modalidade é a da articulação entre enunciados e, dessa forma, especifica-se por linearizar, no dito, elementos exteriores, sob responsabilidade do sujeito enunciador. Ainda Pêcheux (1988 [1975]) descreve o funcionamento do discurso transverso associando-o à metonímia, não aquela da retórica, mas a responsável por estabilizar a perturbação que a metáfora causa naquilo que é dito (Cf. Pêcheux, 2011 [1982]). Tadioto (2021) aproxima o conceito de pré-construído ao de metáfora, fazendo coincidir o processo que lineariza no dito o sempre-já-lá do interdiscurso como discrepancia. Assim, à perturbação nas redes de sentido da metáfora, associa-se a modalidade do pré-construído; e à estabilização dessa mexida, associa-se o discurso transverso.

Em texto anterior (Brum, 2023a), a partir de Pêcheux (1988 [1975]), defendemos que os processos metonímico e metafórico – para Lacan (1999 [1957]), as funções *criadoras* do significante, na ficção, podem, contraditoriamente, coincidir, em um movimento típico do artístico no qual dois elementos contrários podem significar da mesma forma (Cf. Rancière, 2009; Macherey, 1971 [1966]). Na análise em questão, dizemos que a supressão da norma considerada culta figura como uma incidência lateral do interdiscurso no

intradiscursivo, o que corresponderia, via de regra, ao funcionamento do discurso transverso. No entanto, quando o dizer da personagem Dita assume essa forma, trata-se de uma incidência como *discrepança*, já que não se espera um uso socialmente não autorizado no âmbito do discurso literário, embora as personagens, frequentemente, assumam formas populares de falar, como é o caso em Graciliano Ramos, por exemplo. O que estranha o olhar do/a leitor/a aqui é o fato de Dita se dizer poeta. Esse conflito entre o socialmente autorizado e o que o texto de Ducaso [Aparecida] (2020) põe em movimento não será resolvido em toda a obra e é essa, justamente, sua especificidade literária.

Esse funcionamento disruptivo do texto literário, no entanto, não é defeito a tratar, pois é justamente ele que constitui e dá corpo ao enunciado literário. A ausência de algo que se encontra alhures é, pois, própria ao texto literário. Nas palavras de Macherey (1971 [1966], p. 82): “[...] aquilo que dá forma à obra é a alteridade radical que produz nela a justaposição ou conflito de diversos significados: este conflito não é resolvido, absorvido pelo livro, mas somente *mostrado* por ele”. Assim, o efeito perturbador da transferência de sentidos de um âmbito a outro, a metáfora, e sua linearização no discurso outro, a metonímia, nesse caso, na obra literária não funcionam como processos completamente distintos, já que, no literário, não existe a estabilização de uma dada discursividade exterior em sua interioridade, mas sempre uma *relação* cuja tensão não é desfeita jamais. É assim que a impossível Dita, criminosa que, na narrativa, é presa e morta, tem sua existência assegurada no livro e, com isso, estabelece relação com sua exterioridade.

Essa relação não se estabelece de qualquer forma, assim como essa determinação da obra literária pela história não se dá de maneira simétrica: como *forma complexa*, o texto é parte da história e, ao mesmo tempo, resistência a essa história (Cf. Barthes, 1987), já que se estabelece em relação contraditória com esta. Assim, a literatura se inscreve na história e inscreve nela o que, em outros campos discursivos, é o impossível de dizer. Vejamos a sequência:

- Sangra não que já limparam o chão do de agorinha. (*Stand Up*).
- Mas não tinha arma. (Lamento).
- Mentira. (Verdade).
- Era dona de casa, mãe de sim-humanos. (Lamento).
- Mentira, era negra, mulher, estava na rua, comia, sabia falar, tinha domínio dos braços. (Verdade) (Ducaso [Aparecida], p. 49-50).

Este trecho do capítulo VII encena, ao modo do teatro, a repercussão imediata do assassinato de Dita na rua. Além da banalidade da morte, evocada por “Sangra não que já limparam o chão do de agorinha”, notemos que há uma divergência entre as vozes anônimas que encenam o diálogo sobre a situação em que se deu o assassinato. Dita tinha ou não tinha arma? Essa divergência não será desfeita até o final da novela, pelo contrário, será reafirmada como tal, inscrevendo a morte de Dita em uma série de mortes que, discursivizadas alhures, remetem à atuação de forças policiais em relação à população negra⁵. Nesse sentido, é comum que policiais se defendam da acusação de assassinato e/ou violência policial alegando que a vítima oferecia perigo à sua integridade, seja por porte de armas de fogo ou outros instrumentos. Aqui, esses conflitos são discursivizados pela contradição entre verdade e mentira. Dita tinha e não tinha arma. “Não-humana”, era mãe de “sim-humanos”. Se, no mundo semanticamente normal, regido pela lógica disjuntiva (Cf. Pêcheux, 2015 [1983]), “[...] dona de casa, mãe de sim-humanos” não entraria em contradição com “[...] negra, mulher, estava na rua, comia, sabia falar, tinha domínio dos braços”, na novela de Ducaso [Aparecida], esses enunciados condensam a contradição insolúvel e constitutiva não só do texto literário, mas especialmente da formação social. O texto mostra seu absurdo e torna visível o que, em outros campos discursivos, é o impossível de ser dito/mostrado. E não a desfaz, ao contrário, a intensifica: Dita foi morta por vários crimes, ser negra, ser mulher, estar na rua, comer, saber falar e ter domínio dos braços.

Como vemos, tanto a transferência metafórica, “portadora” do *non-sens*, quanto a linearização metonímica que articula o elemento interdiscursivo discrepante na linearidade do texto literário não desfazem o estranhamento do enunciado, mas o levam ao extremo: ao mesmo tempo em que esse movimento dá sentidos múltiplos ao enunciado, o faz permanecer como algo da ordem do indizível. A linearização dos elementos elencados em “negra, mulher, estava na rua, comia, sabia falar, tinha domínio dos braços”, ao mesmo tempo em que descreve os crimes de Dita e, na superfície, dá sentido ao seu assassinato, permanece como uma série absurda,

⁵ Segundo relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito Homicídios de Jovens Negros e Pobres (Brasil, 2015), a maior parte dos assassinatos perpetrados pela polícia brasileira se dá contra jovens negros e pobres, moradores de periferias.

desconexa e, mesmo, aleatória, em que o *non-sens* implode a possibilidade de explicação lógica para sua morte. A isso, vem se juntar a sequência de vozes dissonantes entre parênteses, ao modo do teatro, que encenam os comentários que eventuais espectadores fazem quando o banal e absurdo assassinato de uma negra, poeta, traficante, pobre e mãe é engendrado em via pública. Aqui, é o encadeamento do discurso transverso, o tratamento metonímico sobre a perturbação que faz emergir o *non-sens*, produzindo, no discurso literário, o equívoco.

Como produção de *deslocamento* (Cf. Campos, 2010), a arte literária se faz na intersecção entre metáfora e metonímia, entre pré-construído e discurso transverso, jogando com seus limites e, por conseguinte com a separação ilusória entre exterior e interior. O universal do pré-construído, nesse sentido, não funciona como tal: o “todo mundo sabe”, no discurso literário, é sempre particularizado, trabalhado na cadeia significante de modo a engendrar o novo a partir daquilo que estabilizaria a produção de sentidos. O processo metonímico, então, pode ser visto menos como tratamento de perturbações e, mais, como o lugar do desejo (Cf. Dor, 1989) em que o sujeito se encontra implicado. Amaral (2022) já aponta para o entendimento da metonímia como estrutura fundamental de produção da metáfora. Para a autora, é o deslocamento metonímico que dá ao sujeito sua posição no processo de produção, o que possibilita a produção de novos sentidos. Se o sentido só existe nas relações de metáfora (Cf. Pêcheux, 1988 [1975]), isso só se dá a partir do deslocamento metonímico. No discurso literário, que alça o equívoco à condição de saber, essa dupla dependência entre metáfora e metonímia, entre discurso transverso e pré-construído, só fica mais evidente.

4 A LITERATURA NOS LIMITES DA SINTAXE

A con-fusão entre as duas formas de incidência do interdiscurso, que dá a ver o equívoco como algo próprio ao discursivo quando é alçado à condição de saber no discurso literário, desdobra-se na relação entre o impossível a dizer e a contradição histórica. Definição do equívoco, segundo Gadet e Pêcheux (2010 [1981]), esse ponto de encontro entre o real da língua e o real da história mostra-nos que o funcionamento do discurso literário não é tão distante do funcionamento do discurso em geral. Ele apenas toma algo que é próprio do discurso, embora obliterado de suas aparições semanticamente estabilizadas (Cf. Pêcheux, 2015 [1983]), como princípio que rege a produção literária. É nesse sentido que afirmam não existir a poesia, já que “[...] o que afeta e corrompe o princípio da univocidade da língua não é localizável nela” (Gadet; Pêcheux, 2010 [1981], p. 64), mas nesse ponto em que a língua atinge a história.

Assim como a contradição é o próprio real da história, o impossível a dizer é, segundo os autores, inscrito na própria ordem da língua. Esse impossível da língua, no entanto, se faz dialeticamente em relação à contradição histórica; não é possível pensá-lo, como o faz Milner (2012), sem tocar a questão política. O lugar do não-ídêntico, assim, é também o lugar da contradição, o que Gadet e Pêcheux (2010 [1981]) ilustram ao relacionar as grandes revoluções à fundação de novos sentidos – produzidos no interior do sem sentido – e, por outro lado, a uma correlata mexida na língua. Em Ducaso [Aparecida] (2020), a produção de sentidos a partir do sem sentido está intimamente associada ao impossível da forma linguística. No quadro a seguir, vemos alguns exemplos de processos discursivos recorrentes em que a “gramaticalidade” é posta em xeque:

Quanto ao léxico – palavras-valise	<p>“Com cautela me movimento <u>sus-piro</u>” (p. 18) Tudo faz-sina” (p. 27)</p>
Quanto à categoria semântica dos complementos	<p>“Um dia, Dita quis descansar e <i>tirou a pele</i>” (p. 42). “Ela <i>tirou a pele-dor</i> e não soube mais o que fazer consigo” (p. 43) “Com os pés na prancha, <u>mantenho-me na língua</u>” (p. 46). “Foi com essas historietas que Dita <i>construiu pele</i>” (p. 41). “[...] marcou com Carlos na rua 12, <i>praticou Carlos</i>, gozou em Carlos, dispensou Carlos” (p. 42).</p>
Quanto à transitividade do verbo	<p>“O desejo foi tão afiado que meu pêndulo enrijecido me fez <i>pensar homem</i>” (p. 13). “Dita <i>desencadeava</i>, misteriava e incompreendia” (p. 14) “Dita queria <i>sonhar infância</i>” (p. 18). “Quis gritar palavra, quis gritar solidão, mas gritava coisa nenhuma de regra, gritava coisa nenhuma de língua [...]” (p. 24).</p>

Quadro 1: Sequências em que há ruptura com a gramaticalidade

Fonte: Elaboração da autora

Para significar Dita, é preciso romper com a sistematicidade da língua. Essa ruptura, entretanto, não causa incompREENSÃO, mas trabalha nos limites do linguístico de forma a dar a ver o impossível a ser dito. Trata-se, assim, de um trabalho não somente sobre a língua, mas principalmente de um trabalho no seu real. Isso se dá, no texto de Ducaso [Aparecida] (2020), das mais variadas formas. No quadro anterior, elencamos as que se repetem, sem, no entanto, inserir-se no espaço do repetível. Forçar o verbo a dizer mais, forçar o léxico a significar além de suas possibilidades formais, implodir as determinações sintático-semânticas. Essa ordem escapa, segundo Gadet (2016 [1980]) ao linguista, mas existe produzindo efeitos. Dita Maldita só pode se mover fora da norma, “[...] aparecerá mesmo não cabendo na norma” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 11), pois é da ordem do impossível do sujeito e da formação social.

Gadet (2016 [1980]) constata que, ao mesmo tempo em que a literatura se funda sobre uma outra ordem, esta que escapa ao linguista, é produzida em um quadro sintático. Para desenvolver tal conceituação, a autora precisa desfazer o que nomeia *fantasma lexical* ou *fantasma de sintaxe imaginária*, ilusão sobre que se ergue, no interior das teorias linguísticas, o mito segundo o qual a “criação” literário-linguística só poderia inovar no âmbito do léxico e não no da sintaxe. Em suas palavras: “Parece, no entanto, que a maioria dos fenômenos considerados como exemplo de criatividade no plano lexical se apoiam na sintaxe” (Gadet, 2016 [1980]). Com uma série de exemplos retirados de autores como Jean-Claude Milner e Judith Milner, Gadet desfaz a noção tão sólida nos estudos linguísticos de que a sintaxe funciona, sem falhas, como coação e censura. Na sua concepção, é preciso restituir à ideia de que a literatura “ataca” a língua o que ela implica, interrogando-a: para fazer o quê?

Sem pretender conceber a língua como uma totalidade, a autora destaca que esse “ataque”, reivindicado pelos estudiosos da língua e da literatura, não seria ao ato linguístico em si, mas a um efeito de ordem social. Para ela, a quebra sintática pressuposta pelo exercício da literatura desdobra-se na maior subversão de que é capaz a crítica social. É nesse sentido que concebe a literatura como intervenção social. Ao proceder a uma “destruição” ou “dissolução” da linguagem, o que o discurso literário convoca, segundo Gadet (2016 [1980]), é a “desnunciação”, ou seja, a quebra da concepção de língua como instrumento de comunicação. Isso tem por consequência, também, o estilhaçamento da ilusão de que é essa comunicação que, ao fazer sentido (não apenas voluntária e conscientemente), promove a ligação social. Para Gadet (2016 [1980], p. 193), “É dessa maneira que a literatura pode ser revolucionária”, e acrescenta “Trapacear a língua/mudar a vida.”

Ducaso [Aparecida] (2020) trapaceia a língua, leva-a a dizer o equívoco; à língua dotada de regras lógicas, devolve sua inconsistência; à história homogênea e dominante, devolve sua contradição, devolve a visibilidade àquilo que ameaça a frágil e ilusória coesão social. Rompe com o que se espera de uma mulher pobre, negra e mãe – Dita é sujeito desejante –, com o que se espera de uma mulher periférica e traficante – Dita é poeta. No entanto, não se pode dizer que *Florim* (2020) viola a língua, posto que esta não é a norma, mas a subverte, rompe com sua estrutura. Nesse sentido, recusando a ideia de violação, de “ataque” à língua, Gadet (2016 [1980]) defende que a regra comporta em si mesma a possibilidade de subversão. A conclusão a que chega, a partir de tal consideração, é a de que não existe a linguagem literária, mas apenas um certo funcionamento da língua na escrita; um funcionamento que requer para si o espaço de jogo que a relação regra/subversão da regra funda. Esse funcionamento, no entanto, reivindicado ativamente pelo discurso literário, é o mesmo do uso geral da língua: da aprendizagem da língua pela criança ao espaço político; do trivial cotidiano à literatura. A língua é passível de jogo; a literatura mostra esse espaço de subversão. E, nisso, é subversiva.

Esse desenvolvimento encontra eco em Gadet e Pêcheux (2010 [1981], p. 67), que caracterizam o outubro de 1917 como um “[...] processo linguístico de massa”. Para os autores, uma tal mexida na formação social é, também, uma revolução em termos linguístico-discursivos: termos comuns mudam repentinamente de sentido, termos desconhecidos, embora existentes, sofrem lapsos deformantes que levam a uma reconstrução por derivação, enunciados de formações discursivas especializadas são retomados em outros âmbitos, o que provoca deslizamentos de sentido. A confusão, numa tal conjuntura, pode chegar ao absurdo, como bem lembram os analistas de discurso, mostrando “[...] que ‘tudo pode se dizer’, ainda que não se diga jamais ‘qualquer coisa’” (Gadet; Pêcheux, 2010 [1981]). São “processos metafóricos extremamente produtivos”, os quais derivam diretamente de relações ideológicas. Não é, de fato, só o léxico que se vê afetado por um processo revolucionário, mas a sintaxe também merece lugar de destaque, notadamente, segundo os autores, no estilo de Lênin.

Especificamente no campo da literatura, resulta daí um acontecimento que se discursiviza tanto no âmbito teórico quanto no propriamente literário: além de Jakobson e outros, Gadet e Pêcheux (2010 [1981]) citam Bakhtin, no âmbito teórico, Maiakovski, na poesia, e Eisenstein, no cinema. Esses nomes, longe de referirem-se somente a indivíduos cujo “toque de gênio” modificou o estado das coisas da arte, são índices materiais da ruptura com as formas de fazer arte imediatamente anteriores, ruptura essa que dá origem a um questionamento radical da Arte com A maiúsculo. Embora, nas palavras de Gadet e Pêcheux, estejamos diante de “[...] uma revolução cultural que não chega a se formular completamente” (2010 [1981], p. 84), ela deixa rastros, que se expressam na contradição.

É o que acontece também na literatura de Ducaso [Aparecida] (2020). Desde a criação de palavras-valise, como “faz-sina” e “sus-piro”, as quais produzem sentidos de uma heterogeneidade irredutível, passando pela “impertinência” semântica da relação entre os verbos e seus complementos, e, por fim, chegando ao âmbito da organização sintática propriamente dita, notadamente na ruptura com a transitividade esperada dos verbos.

Essa ruptura no âmbito da língua que implode a concepção de que há *um* sentido na obra literária remete para um processo mais amplo que é o da produção literária ancorada no equívoco próprio à língua e ao discurso a partir da tentativa de significar o que não pode ser significado na formação social. Se a obra literária comporta uma alteridade radical que não é dita, mas funciona, como defende Macherey (1971 [1966]), trata-se de uma ruptura com a dominância ideológica: a língua *manca* naquilo que há de indizível e, nesse movimento, diz a própria impossibilidade de dizer. Ao estabelecer, a partir da deriva da autoria, um espaço para o leitor, além de uma voz sem nome que produz seus efeitos, *Florim* (2020) convoca o desvio, o deslocamento do estabelecido e dá a ver sua condição equívoca.

Régine Robin (1989), ao deslocar o foco da análise literária da intertextualidade para a interdiscursividade, defende que às belas-letras, no pós-guerra, sucedeu um modo de fazer literatura sem estatuto claro, que desfaz as fronteiras entre o literário e o social. Nesse sentido, a literatura produzida a partir daí carrega em si a potência de uma reorganização do passado, destituindo não só os códigos estéticos, como as verdades que decorrem da ficção que é a História. A literatura, para a autora, joga o cotidiano contra a história, desprendendo-se, ao mesmo tempo, da problemática sobre uma literariedade cuja definição é impossível. Nesse movimento, ainda segundo Robin (1989), tais condições de produção da literatura desde o pós-guerra dão lugar à emergência de culturas minoritárias, marcadamente aquelas relacionadas a gênero, classe e raça. Essa discursivização que tem lugar na literatura, para a

autora, tem consequências na prática política e no conjunto de práticas estéticas que configuram a “instituição literária”.

No caso de *Florim* (2020), temos o drama vivido por Dita, mulher negra da periferia, que, com nove filhos para alimentar, torna-se traficante. Dita anda de ônibus, anda de trem, trabalha na feira e, para enfrentar sua condição, escreve poesia e diário. No decorrer da narrativa, Dita é presa, é solta e é assassinada em via pública, muito provavelmente, percebemos pelas relações estabelecidas pelo intradiscursivo com o interdiscursivo, pela polícia. Há um coro que lamenta a morte de Dita, mas também dá sentidos a ela, afirma-lhe a pertinência por ser a vítima “[...] negra, mulher, estava na rua, comia, sabia falar, tinha domínio dos braços” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. xx). Se Dita é personagem, é também construída, *dita* discursivamente. Na novela, a todo momento nos deparamos com a ambivalência na qual se constitui: Dita, nome próprio, dita, participação passado do verbo dizer. “Dita Maldita” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 15), “cor dita” (p. 20), “mal dita” (p. 22), “Calada, Dita” (p. 33), “Dita ironia” (p. 37), “Bendita” (p. 41), “dita acusada” (p. 55). No texto de Ducaso [Aparecida] (2020), a língua joga na deriva, joga no espaço equívoco que (não) “cola” um significado a um significante, contra a literalidade unívoca dos universos semanticamente estabilizados. Ao mesmo tempo em que se desenvolve a história singular de Dita, o tempo inteiro somos lembrados, por aparições fugidias, de que ela existe somente ali, na materialidade do livro: “Com os pés na prancha, mantenho-me na língua” (Ducaso [Aparecida], 2020, p. 46). É pela língua que Dita é sujeito, ali se mantém, na margem, desfazendo a dicotomia interior/exterior, tão cara à linguística. Ao mesmo tempo em que Dita só existe ali, faz ressoar, pela incidência equívoca do interdiscursivo, na dissociação própria ao literário, vidas anônimas e indistintas que constituem o indizível, o impossível da formação social. Dita resiste.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormo-nos a analisar um texto literário tomando como princípio epistemológico o aparato teórico-analítico da análise do discurso fundada por Michel Pêcheux, mobilizamos o conceito de equívoco. Entre o real da língua e o real da história, a literatura se faz de modo a questionar o mundo semanticamente normatizado do qual nos fala Pêcheux (2015 [1983]). Tendo na língua e na ideologia sua matéria-prima, a literatura de Ducaso [Aparecida] (2020) alça o equívoco à condição de um saber, um saber que rompe com as certezas lógicas da língua e do tecido ideológico da realidade, o que é possível a partir das identificações de classe, gênero e raça mobilizadas pelo texto.

Esse trabalho com o equívoco começa desde antes da obra, a partir da autoria, exposta em seu real pelas assinaturas estéticas de que Aparecida lança mão em sua produção. Entre a autora, a assinatura, a narradora em terceira pessoa e a narradora-personagem, a heterogeneidade da autoria se faz irredutível e é mostrada dessa forma ao/à leitor/a.

Da mesma forma, o equívoco atravessa, conforme proposto por Leandro-Ferreira (2022), a relação que *Florim* (2020), como materialidade, estabelece com o interdiscursivo. Na con-fusão entre discurso transverso e pré-construído, entre metonímia e metáfora, a estabilização dos sentidos provenientes do processo de produção literária não se faz, dando lugar à multiplicidade e à dissociação próprias ao literário.

A partir do lugar enunciativo de mulher negra periférica, mãe e traficante, ou seja, o não-sujeito da formação social, a violação das normas linguísticas socialmente aceitáveis é uma das formas materiais com que a novela rompe com o estabelecido. Já a produção do sentido no *non-sens*, no texto de Ducaso [Aparecida] (2020) situa-se naquele em relação ao léxico, à semântica e à sintaxe, em sua forma lógica, aquela que é objeto da linguística. Isso corrobora o que Gadet (2016 [1980]) defende a respeito de a violação, ou melhor, de a possibilidade de trapacear a língua seja constitutiva da língua. Nesse sentido, o espaço de jogo em que a língua se move figura como a matéria-prima de que se faz *Florim* (2020), o que deriva, também, para uma ruptura com os padrões estabelecidos na nossa formação social.

Robin (1989) considera que a literatura após a Segunda Guerra Mundial produz umaquebra com os modelos vigentes nas Belas-Letras e traz para a cena literária o cotidiano de discursos marginalizados, o invisível da formação social. Com a interseccionalidade entre raça, classe e gênero, nos termos como Angela Davis (2017) a utiliza, ou seja, como uma estrutura complexa que determina as relações sociais, assim como as opressões e as lutas contra essas opressões, a literatura se torna uma forma de resistência ao

dominante, o que se dá tanto na formação social, pela contradição, como na língua, pelo impossível e, nesse cruzamento, dá lugar ao equívoco.

A incidência equívoca do interdiscurso no dito, ao dar voz a sujeitos sociais, via de regra, invisibilizados, ao linearizá-los produz a quebra de que fala Robin (1989). Se a literatura não pode tudo transformar, certamente pode mexer com a lógica disjuntiva que governa o mundo semanticamente normal. Pode, sobretudo, por uma espécie de torção que opera na realidade ilusória tecida ideológica e discursivamente, mostrar o equívoco que subjaz às certezas lógicas, talvez como a resistência que acompanha, segundo Pêcheux (1988 [1978]), toda dominação.

REFERÊNCIAS

- BRUM, J. C. Pensar a arte na análise do discurso: uma análise n'O fantasma da liberdade. *Linguagem em (dis)curso*, Tubarão, v. 19, n. 2, p. 255-272, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/XPfJzWDD5HtzHjsfVyX4hyw/?lang=pt>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- BRUM, J. C. O funcionamento do equívoco no discurso literário: literal e (é) metafórico no conto 'o homem podre' de Natália Borges Polessos. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 45, n. 1, 2023a, p. 1-11. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/64620>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- BRUM, J. C. A memória entre o real da língua e o real da história: uma análise do funcionamento discursivo-estético no conto 2035, de Verônica Stigger. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 18, n. 29, p. 1-24, jan./jul. 2023b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/130275>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- AMARAL, P. C. *Vestígios (também) contam*: a metonímia na produção do sujeito-aluno de ensino médio. 2022. 140 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/248052>. Acesso em: 19 jun. 2025.
- BAGAGLI, B. P. Movimento de sentidos e constituição de subjetividade em discursos transfeministas. In: ZOPPI-FONTANA, M.; FERRARI, A. J. (org.). *Mulheres em discurso: gênero, linguagem e ideologia*. v. 1. Campinas, SP: Pontes, 2017. p. 149-169.
- BAGAGLI, B. P. Uma análise discursiva do reconhecimento do sofrimento psíquico dos sujeitos trans a partir de perspectivas patologizantes. In: ZOPPI-FONTANA, M.; BIZIAK, J. (org.). *Mulheres em discurso: lugares de enunciação e corpos em disputa*. v. 3. Campinas, SP: Pontes. 2021. p. 337-363.
- BARTHES, R. *Racine*. Tradução de Antônio C. Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Comissão Parlamentar de Inquérito Homicídios de Jovens Negros e Pobres. *Relatório final*. Brasília: Câmara dos Deputados 2015. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarIntegra?codteor=1361419. Acesso em: 15 fev. 2023.
- CAMPOS, L. J. *Imagens à deriva*: interlocuções entre a arte, a psicanálise e a análise do discurso. 2010. 156 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/27958>. Acesso em: 19 jun. 2025.

CESTARI, M. J.; CHAVES, T. V.; BALDINI, L. J. S. *O pretuguês*, a língua materna e os discursos fundadores da brasiliade. In: ZOPPI-FONTANA, M.; BIZIAK, J. (orgs.). *Mulheres em discurso: lugares de enunciação e corpos em disputa*. v. 3. Campinas, SP: Pontes, 2021. p. 27-52.

COLLINS, P. H. *Bem mais que ideias*: a interseccionalidade como teoria social crítica. Tradução de Bruna Barros e Jess Oliveira. São Paulo: Boitempo, 2022.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 [1981].

DAVIS, A. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani São Paulo: Boitempo, 2018.

DOR, J. *Introdução à leitura de Lacan*: o inconsciente estruturado como linguagem. Tradução de Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DUCASO, R.; APARECIDA, L. *Contos ordinários de melancolia*. 2. ed. Salvador: Boto-Cor-de-Rosa, 2019.

DUCASO, R.; APARECIDA, L. *Florim*. Salvador: Boto-Cor-de-Rosa, 2020.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011 [1970].

GADET, F. Trapacear a língua. In: CONEIN, B. et al. *Materialidades discursivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016 [1980]. p. 185-199.

GADET, F; PÊCHEUX, M. *A língua inatingível*: o discurso na história da linguística. 2. ed. Campinas: Editora R, 2010 [1981].

INDURSKY, F.. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo de leitura. In: ERNST-PEREIRA, A.; FUNK, S. B. (org.). *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas, RS: Educat, 2001. p. 27-42.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LACAN, J. *O seminário*. Livro 5: as formações do inconsciente. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999 [1957].

LEANDRO-FERREIRA, M. C. Por uma estética da equivocidade. In: CASTELLO BRANCO, L. et al. *Entrenós da língua, do sujeito, do discurso*. v. 2. Campinas: Pontes, 2022. p. xx-xx.

LISBÔA, N. T. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. Campinas: Pontes, 2020.

MACHEREY, P. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971 [1966].

MILNER, J.-C. *O amor da língua*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MODESTO, R. Os discursos racializados. *Revista da Abralin*, Campinas, v. 20, n. 2, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1851>. Acesso em: 17 jun. 2025.

ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, E. P. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988 [1975].

PÊCHEUX, M. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal? In: ORLANDI, E. P. (org.). *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2011 [1982]. p. 107-19.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 7. ed. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2015 [1983].

PÊCHEUX, M. Metáfora e interdiscurso. In: ORLANDI, E. P. (org.). *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2011 [1982]. p. 151-161.

POLESSO, N. B. Nos rastros de Ruth Ducaso: linguagem e liberdade nos livros de Luciany Aparecida. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 30. p. 14-35, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/201756>. Acesso em: 19 jun. 2025.

ROBIN, R. Lénigme du text littéraire. *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n. 12. 1989. p. 5-20. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/crs/1989-n12-crs1516226/1002054ar/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

TADIOTO, M. V. *Ainda acerca das reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais: uma crítica ao fenômeno turístico*. 2021. 171 f. Tese (Doutorado em Turismo e Hospitalidade) – Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/9601>. Acesso em: 19 jun. 2025.

VINHAS, L. I. *O impossível da existência: prisão, mulheres e classe*. São Carlos: Pedro & João, 2021.

ZOPPI-FONTANA, M.; FERRARI, A. J. (org.). *Mulheres em discurso: gênero, linguagem e ideologia*. v. 1. Campinas, SP: Pontes. 2017.



Recebido em 16/12/2024. Aceito em 17/04/2025.

Publicado em 02/09/2025.