



O funcionamento do equívoco no discurso literário: literal e(é) metafórico no conto 'O homem podre' de Natália Borges Polesso¹

Janaina Cardoso Brum

Universidade Federal de Pelotas, Rua Gomes Carneiro, 1, 96010-610, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: Janaina.brum@ufpel.edu.br

RESUMO. Neste artigo, filiadas à Análise do Discurso fundada por Michel Pêcheux, propomo-nos a analisar o conto 'O homem podre', de Natália Borges Polesso (2018), escritora brasileira contemporânea, pensando o discurso literário como o lugar em que a lógica binária que rege o 'mundo semanticamente normal' é suspensa e dá espaço para o equívoco, o absurdo e o *non-sens*. Para tanto, articulamos aos pressupostos teóricos da AD o conceito de revolução estética, tal como pensado por Jacques Rancière, a fim de configurar o que chamamos de Formação Discursiva Estética (FDE), região do interdiscurso cujos saberes prototípicos giram em torno do desmonte da ilusão de transparência e unidade. O processo pendular entre teoria e *corpus* próprio aos procedimentos analíticos da teoria do discurso mostrou que, no conto em análise, o efeito de questionamento das evidências está relacionado ao jogo equívoco entre a ilusão de literalidade, o metafórico e o metonímico. No texto, o literal insurge-se no lugar em que comumente o metafórico é esperado, de forma a implodir as barreiras entre o que seria o sentido 'legítimo' de uma dada palavra ou enunciado e o sentido tomado no senso comum como marginal. Esse procedimento estético flagra o real da língua, sempre dissimulado em outras formações discursivas, o que se desdobra em uma potência transgressora própria do artístico e do literário.

Palavras-chave: discurso literário; formação discursiva estética (FDE); *non-sens*; real da língua.

The functioning of misconception in the literary discourse: literal and(is) metaphorical in the short story *O homem podre* by Natália Borges Polesso

ABSTRACT. In this article, affiliated with the Discourse Analysis founded by Michel Pêcheux, we propose to analyze the short story *O homem podre*, by Natália Borges Polesso (2018), a contemporary Brazilian writer, thinking of literary discourse as the place where the 'semantically normal world' is suspended and gives space to misconception, absurdity and non-sens. Therefore, we articulate to the theoretical assumptions of D.A the concept of aesthetic revolution, as thought by Jacques Rancière, in order to configure what we call Aesthetic Discursive Formation (ADF), a region of interdiscourse whose prototypical knowledge revolves around the dismantling of the illusion of transparency and unity. The pendulum process between theory and corpus proper to the analytical procedures of discourse theory showed that, in the short story under analysis, the effect of questioning the evidence is related to the equivocal game between the literal, the metaphorical and the metonymic. In the text, the literal arises in the place where the metaphorical is commonly expected, in order to implode the barriers between what would be the 'legitimate' meaning of a given word or utterance and the meaning taken in common sense as marginal. This aesthetic procedure captures the real of the language, always hidden in other discursive formations, which unfolds in a transgressive power typical of the artistic and the literary.

Keywords: literary discourse; aesthetic discursive formation (ADF); *no-sens*; real of the language.

Received on August 4, 2022.
Accepted on February 17, 2023.

Introdução

A partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, podemos dizer que a literatura, assim como outros campos discursivos, pode servir como sustentação ou como forma de ruptura com o que Pêcheux (2015, p. 34) chama de "[...] mundo semanticamente normal". Gadet e Pêcheux (2010), ao traçar sua história da

¹ O presente artigo apresenta parte da pesquisa intitulada *Literatura e(m) resistência: investigações discursivas em torno da prosa brasileira contemporânea*, realizada em estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob supervisão da Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Leandro Ferreira, no período de março de 2022 a março de 2023.

Linguística sob um ponto de vista discursivo, diferenciam o *joke* americano do *Witz* judeu. Esse uso do humor para falar de outra coisa nos parece significativo não só como analogia, mas na própria qualificação do *joke* e do *Witz* em si e, ainda, de outras manifestações discursivas que tomam o equívoco como modo de significar, como é o caso da literatura. Para os autores, apesar de haver traços em comum entre o humor judeu e o humor anglo-saxão, ambos se diferenciam por questões linguísticas e históricas; enquanto o *joke* americano é fruto de uma cultura expansionista cujo otimismo operatório atua diretamente na transformação do mundo – o que derivou da dominância do liberalismo –, o *witz* carrega em si o pessimismo lúcido de quem sofre com o ‘destino histórico’.

O primeiro, então, resulta no uso domesticado e pedagógico do absurdo com vistas a organizar e dominar as necessidades do mundo – não qualquer mundo, mas aquele construído ideologicamente como o ‘império americano’, em detrimento de outros mundos existentes ou possíveis. Nesse sentido, o equívoco emerge como defeito a consertar e, com isso, fazer desaparecer pela via do raciocínio lógico. Já o humor judeu estabelece uma relação totalmente outra com o absurdo: em sua perspectiva, a ambiguidade não é um problema a ser resolvido, mas um índice de alteridade que não pode ser reduzido pelo raciocínio lógico, um ‘aquém da frase’ que fica, sempre, em suspenso. O absurdo resta, então, como ponto irredutível à razão. É também o que aponta Leandro-Ferreira (2021) em relação às concepções da ambiguidade que a Linguística faz circular em torno do equívoco próprio da língua.

A literatura funciona nessa mesma disjunção entre o absurdo do *joke*, redutível a uma resolução lógica que devolve à realidade sua consistência, e o absurdo do *Witz*, que estilhaça essa mesma realidade – cuja estrutura, aliás, segundo Pêcheux (1988a), é a de uma ficção –, permanecendo o *non-sens* como ponto a partir do qual o sentido vem a ser produzido.

Essa disjunção pode ser representada pela tensão entre o ‘cânone literário’ – instituição que regula o legível na formação social (Zinani & Polesso, 2010) – e a ‘literatura dissidente’ (Polesso, 2020; Lima, 2021). Assim como entre o *Witz* e o *joke*, há traços compartilhados entre a literatura canônica e a literatura divergente; em *Madame Bovary*, para usar um exemplo clássico do cânone ocidental, uma mulher rompe com o papel que lhe é preestabelecido, perturba a ordem da sociedade, que, não obstante, é recuperada após a sua morte. A ruptura, na obra de Flaubert, é condição para devolver à ordem social sua consistência, mesmo considerando o escândalo que o romance causou à época de sua publicação.

A literatura brasileira contemporânea tem se constituído como solo fértil para a inscrição das dissidências no espaço do possível (Cf. Rancière, 2009b). Mesmo as grandes editoras têm se voltado para a publicação de obras que, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista político, têm potencial para perturbar as evidências próprias à ideologia dominante. A Companhia das Letras, um dos maiores grupos editoriais do país, por exemplo, tem publicado sistematicamente autores e autoras voltados para temáticas sociais e identitárias; é o caso de Jeferson Tenório, recentemente premiado por seu romance *O avesso da pele* (2020), Paulo Scott, autor de *Marrom e amarelo* (2019), Carol Bensimon, que escreveu, entre outros, *Clube dos jardineiros de fumaça* (2017), além da também premiada Natália Borges Polesso, autora dos romances *Controle* (2019) e *A extinção das abelhas* (2021), além dos livros de contos *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2018) e *Amora* (2016), este último ganhador do Prêmio Jabuti de 2016.

Polesso, além de ser escritora de literatura, é também pesquisadora e tem trabalhado numa geografia de autoras lésbicas. Inscreve-se no âmbito teórico dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista, centrando seus estudos na literatura lésbica, mais precisamente em um mapeamento de escritoras ao redor do mundo. Temos, portanto, uma escritora que não só pensa a literatura desse lugar, mas também do olhar terceiro da estudiosa que, ainda que inscrita em um campo teórico heterogêneo ao que adotamos, nos fornece pistas importantes.

Já em seus estudos de mestrado, a autora, junto a sua orientadora (Zinani & Polesso, 2010), aponta a necessidade de desuniversalização do ponto de vista masculino heterocentrado no que concerne à Literatura. Nessa perspectiva, consideram que a Literatura não é nem completamente determinada de seu exterior, nem independente dele, já que é afetada pelas relações sociais – diremos em *Análise do Discurso*, determinada pela ideologia. É dessa forma que o cânone literário – como instituição (Zinani & Polesso, 2010) – será ele mesmo o vetor da invisibilização do que rompe com o dominante. Mais recentemente, em seus trabalhos sobre geografias lésbicas, a autora desenvolverá esse ponto ancorando-se em autores como Foucault, a partir de quem dirá: “Toda dominação é falsa. Ilegítima. No sentido de que nunca será completa. Há escolhas. Há sempre brechas” (Polesso, 2020, p. 2).

Embora, como já dissemos, com aparato teórico diferente do nosso, Polesso, a pesquisadora, aposta na falha – que, em AD, é própria ao ritual ideológico (Pêcheux, 1988b). É nessa direção que tomaremos como material de análise a literatura de Polesso, a qual, no nosso entender, não é só dissidente em relação às questões

de gênero, mas também em relação às formas estabilizadas de produção de sentidos. Dito de outro modo, não é somente o rompimento com as ‘estruturas normativas’ (Cf. Polesso, 2020) que nos interessa, mas a relação com o equívoco que a arte, em maior ou menor grau, convoca. Para esta análise, tomaremos o conto ‘O homem podre’, publicado na coletânea *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (Polesso, 2018), por convocar explicitamente o absurdo, a metáfora e a metonímia a fim de fazer moverem-se as redes estabilizadas de sentidos, conceitos que são fundamentais para a consideração da literatura no âmbito teórico da Análise do Discurso.

Nesse sentido, o questionamento que nos move é: de que forma a literatura contemporânea rompe e/ou pode romper com os universos logicamente estabilizados? É na tensão entre a ilusão de evidência própria à lógica disjuntiva e o equívoco próprio ao discursivo que tomamos por objeto a relação entre o literal, o metafórico e o metonímico no conto de Polesso como objeto.

A arte como discurso: entrelaçando a teoria estética de Jacques Rancière à Análise do Discurso de Michel Pêcheux

Para Rancière (2009a), a estética é, desde Kant e Hegel, não mais a disciplina que trata da arte do belo, mas um regime específico de pensamento. Trata-se de um regime histórico que difere de dois regimes anteriores, o regime ético das imagens e o regime poético. No primeiro, a arte era tomada como uma pedagogia modeladora da comunidade; no segundo, as artes, consideradas como um âmbito específico, era tomada como uma forma de representar ações (modelo aristotélico). Se o modelo ético das imagens participava como uma forma entre outras de fazer na partilha do sensível, o regime poético dá às artes autonomia e corresponde a um regime de visibilidade, o que chamamos, desde a Idade Clássica de ‘belas artes’.

Já o que Rancière (2009b) nomeia regime estético das artes diz respeito a um modo de ser próprio às coisas da arte. Trata-se de um sensível que, subtraído às conexões ordinárias, é dotado de uma potência heterogênea, a qual se especifica por um pensamento estranho a si mesmo, “[...] produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (Rancière, 2009a, p. 32). Em outras palavras, no regime estético, a arte se especifica por uma identidade de contrários, um pensamento confuso, pensamento daquilo que não pensa ou, ainda, não-pensamento no interior do pensamento (Rancière, 2009a).

A essa ruptura operada a partir do Romantismo Alemão, Rancière (2009a) chama ‘revolução estética’. Trata-se de uma transformação histórica que rompe com a discursividade anterior das ‘belas artes’ e funda um novo pensamento próprio do discurso artístico que, para além dele, implode a ideia de um conjunto de regras próprios às artes e as coloca no que Rancière (2009a) chama de ‘partilha do sensível’. Essa revolução inaugura não só as maneiras de ser, ver e dizer da arte, mas também de outras áreas, como é o caso da Psicanálise², e, mais amplamente, reconfigura o domínio do possível na partilha do sensível, já que não se reconhecem mais formas de ser específicas das artes. É nesse sentido que o autor aproxima arte e política; para ele, o regime estético das artes “[...] funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (Rancière, 2009b, p. 34).

Apesar de não se filiar aos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, Rancière (2009a; 2009b) situa a arte na história, dando-lhe consistência, além de reafirmar sua condição política e, diríamos em AD, ideológica. A revolução estética trata-se de uma ruptura histórica que faz do princípio estético dominante no campo do discurso artístico, em contradição com princípios anteriores que, contudo, não deixam de existir completamente. Estamos diante de uma relação de dominância histórica e ideologicamente determinada que pode ser especificada discursivamente como um confronto ideológico em condições de produção específicas.

As obras de arte são, portanto, dotadas de historicidade, o que para Orlandi (2007) não se refere à cronologia ou à história oficial, mas à inscrição dos sentidos na história. Assim, em termos discursivos, as obras de arte constituem-se como a materialidade histórica do que Rancière (2009a; 2009b) chama de regime estético das artes. Situando-nos, então, no campo epistemológico da Análise do Discurso, diremos que uma obra de arte é produzida em dadas condições de produção histórica e ideologicamente determinadas, estando, portanto, entre as formas de fazer e ser na formação social³. Isso implica também considerarmos uma dada relação com a língua e com o sujeito.

²Rancière (2009a) tributa à revolução estética e à consequente fundação de uma nova discursividade no campo das artes a possibilidade de fazer da patologia algo da ordem do pensamento, assim como a interpretação freudiana do Édipo, interdita no regime histórico das belas artes, que dá sustentação a essa ideia fundadora da Psicanálise.

³ Aqui entendida, conforme Tadioto (2021), como a expressão de um momento histórico específico, no qual há a dominância de um modo de produção, no caso de nossa formação social, o modo de produção capitalista.

Se dizemos que a arte se constitui como discurso e, como tal, tem sua especificidade determinada ideologicamente em relação à língua e ao sujeito, isso não implica dizer que seu funcionamento é indistinguível de outros campos discursivos. Apesar de não se constituir como um processo excepcional de trabalho simbólico (Cf. Pêcheux, 2015, p. 52), como o “[...] domingo do pensamento [...]”, o campo discursivo das artes, aqui considerado em seu recorte estético, opera a partir de saberes específicos que constituem o que vimos chamando de Formação Discursiva Estética (Brum, 2015; 2019). Rancière (2009a), como já dissemos, aponta como característica da arte após a revolução estética a identidade de contrários, o que podemos especificar em AD como contradição (Cf. Lara, 2016).⁴ É a contradição entre a realidade e o objeto de arte, entre aquilo que esse objeto ‘pensa’ e aquilo que não pensa que faz do discurso artístico, em especial, da literatura, polissêmico, disruptivo em relação ao ‘mundo semanticamente normal’ (Cf. Pêcheux, 2015), nos quais os processos de produção de sentido levam à ‘lógica do ou... ou’. Ficam, na arte denominada estética a partir de Rancière, suspensos os sentidos do comum, estabelecidos social e discursivamente, para fazer funcionar outras possibilidades, sempre múltiplas e não hierarquizadas entre si, embora organizadas a partir de formações discursivas.

Rancière (2009a) define a partilha do sensível como um conjunto de recortes, no espaço do comum, caracterizados pela imposição do possível – e consequentemente do impossível – a dizer, ver e produzir. Analogamente, em AD, as formações discursivas são regiões do todo complexo com dominante que é o interdiscurso, como a definem Pêcheux e Fuchs (2010), as quais determinam ideologicamente o que pode e deve, assim como o que não pode e não deve ser dito. O sensível também é, para Rancière (2009a), aquilo que cria evidências partilhadas, o que entendemos em AD serem produto do interdiscurso regionalizado em formações discursivas, já que elas determinam os sentidos que podem ou não circular discursivamente, isto é, estabelecem o limite – sempre ilusório, embora concreto – entre o possível e o impossível, o dizível e o indizível. É a partir da articulação entre os conceitos de formação discursiva, interdiscurso e o de partilha do sensível, bem como o de revolução estética, que pensamos ser possível conceber uma Formação Discursiva Estética (FDE) (Cf. Brum, 2015).

Dessa maneira, a FDE especifica-se por rearranjos nas relações parafrásticas que dão origem a efeitos de sentido nos quais o equívoco emerge no próprio fio do discurso. Expliquemo-nos: a identidade de contrários típica do regime estético das artes resulta em uma determinação dupla dos efeitos de sentido, pela realidade imaginária e pela FDE. A FDE caracteriza-se, então, por um deslocamento constante de sentidos, pelo movimento – entendido como um processo de desarranjo-rearranjo dos sentidos – que sempre engendra em seus processos de produção discursiva o polissêmico, o desmonte das evidências e, dessa forma, os processos metafórico e metonímico.⁵ Se, em Análise do Discurso, por meio de um trabalho teórico-analítico, admitimos que não existe sentido em si mesmo, a FDE dá a ver essa condição sem passar pela via teórica.

Isso não significa dizer que, na FDE, o sujeito encontra-se livre das coerções próprias aos sistemas de evidências que constituem as formações discursivas, mas que a evidência primeira que rege os processos de produção discursiva em seu interior é a de que não existem evidências (Brum, 2015). Esse funcionamento só é possível diante da heterogeneidade da formação discursiva que, segundo Indursky (2007), comporta também uma divisão em sua forma-sujeito. A contradição é constitutiva não só do sujeito, mas da formação discursiva e da forma-sujeito que lhe é correspondente. A isso está associado o movimento dos sentidos, os quais, segundo o primado da metáfora e o processo metonímico que arranja seus efeitos no dito, são constituídos no *non-sens*. Dessa forma, na FDE, cujo principal saber é o questionamento das evidências, o sentido é sempre, de antemão, não-idêntico a si próprio.

Adorno (1970), ao falar dos movimentos artísticos surgidos na década de 1910, defende que, simultaneamente, a arte reflete a empiria ao mesmo tempo em que trabalha sobre ela, fornecendo ao sujeito aquilo que lhe é negado no cotidiano. Sem compromisso com a ‘realidade’, a FDE recusa o evidente, desmontando-o e, dessa forma, flagrando sua condição desde sempre ilusória. A partir disso, defendemos em trabalho anterior (Brum, 2015) que as obras de arte filiadas à FDE trabalham sempre em relação a outras formações discursivas de cujos saberes se apropriam para desmontá-los, trabalhando explicitamente sobre sua ilusão de evidência ‘sobre’ o sentido. É de uma tensão que se trata; em última análise, da contradição.

Lara (2016) enfatiza a importância da categoria de contradição para se pensar o funcionamento do discurso artístico. Baseada em Pêcheux (1988a), a autora esclarece que a contradição, em AD, não pode ser pensada

⁴ Voltaremos a isso na sequência.

⁵ Voltaremos a isso na seção seguinte.

como oposição, já que se refere à relação assimétrica de tensão entre as classes em luta no processo ideológico. Assim, a contradição aponta para uma profunda impossibilidade de síntese que, não obstante, organiza os processos de produção de sentidos. Compreendendo o discurso artístico como polissêmico *a priori*, no entanto, a autora também chama a atenção para o fato de que a arte pode, ainda com suas propriedades polissêmicas, levar a um fechamento discursivo e não somente à abertura e ao deslocamento. Não fosse assim, o artístico podia figurar, segundo ela, como uma tipologia discursiva, cujo funcionamento estável poderia ser tomado como uma propriedade. Ao contrário, suas propriedades não podem ser dadas de antemão, mas apreendidas na análise, já que o discurso – o artístico aí incluso – só pode ser analisado a partir de uma materialidade dada, a qual adquire sua consistência em relação à história, à língua e ao sujeito.

Lara (2016), então, propõe que o discurso artístico seja pensado como funcionamento e não como propriedade discursiva, em cuja análise a categoria discursiva de contradição seja central. A teoria de Michel Pêcheux mostra-nos que, de toda maneira, a evidência, sempre-já feito, é sempre submetida ao equívoco, o que é tomado de invisibilidade no ‘mundo semanticamente normal’. No discurso estético, no entanto, a equivocidade própria à língua funciona como um saber, ou seja, como algo próprio das artes que comanda a produção de sentidos nesse campo. Em outras palavras, o próprio funcionamento discursivo, invisibilizado no funcionamento lógico do ordinário do sentido, é tomado, no campo estético, como um saber fundacional do artístico. Não se pode dizer que todas as obras de arte se submetem a esse conjunto de saberes determinados historicamente, mas é naquelas que se concentram na equivocidade como um saber que recai o foco do presente trabalho, por entendermos que encerram, em seu funcionamento, um trabalho no real da língua.

Na coincidência entre contrários em que opera o discurso estético desde a revolução de que nos fala Rancière (2009a; 2009b), reencontramos o equívoco como intrínseco a toda evidência, esse próprio do discurso que o faz poder sempre ser outro; esse próprio da língua que a faz ser irreversivelmente não toda (Cf. Milner, 2012). Leandro-Ferreira (2013) empreende essa aproximação entre a Teoria Materialista do Discurso de Michel Pêcheux, a Arte e, ainda, a Psicanálise. Para a autora, linguagem e sujeito são pontos em comum entre as três áreas, conceitos concebidos em referência à ideia de torção, própria à topologia da fita de *Moebius* em Lacan:

É a torção da linguagem que produz o equívoco, é a torção do sujeito que faz irromper o inconsciente e é a torção da memória que faz com que outros sejam lembrados. Essa condição de poder passar do possível ao impossível, do visível ao invisível, que faz a superfície bilateral se transformar em unilateral e manter ainda as duas dimensões simultaneamente constitutivas nos leva à representação topológica da fita de *Moebius* (Leandro-Ferreira, 2013, p. 130).

A passagem do possível para o impossível, do visível ao invisível que é representada pela torção da fita de *Moebius*, como sugere a autora, também é, segundo o que vimos a partir de Rancière, característica da arte contemporânea. Esse desfazimento de fronteiras (Cf. Leandro-Ferreira, 2013), essa indistinção entre contrários (Cf. Rancière, 2009a), articulado às noções de linguagem-equívoco e sujeito-inconsciente e ao aparato teórico-analítico da Análise de Discurso podem, sem limitá-la a categorias estanques, situar a arte como discurso, trabalhando explicitamente, como diz Michel Pêcheux (1983), o fato estrutural do equívoco.

Ao fazer sua história da linguística, Gadet e Pêcheux (2010) dissecam aquilo que a linguística insiste em excluir do seu objeto, o real da língua. Este que é categorizado por Milner (2012) como o impossível, a alíngua de Lacan, já que a língua não pode dizer tudo ou, ainda, força a dizer de uma maneira determinada. No entanto, “[...] a língua sustenta o real de lalíngua [...]” (Milner, 2012, p. 28), o que aponta para o fato de que esse impossível a ser dito comparece na linguagem:

Lalíngua é marcada pelo não-todo, uma vez que ela sempre falta com a verdade. Esse não-todo se manifesta como uma série de pontos de impossível: pensar a língua é assumir que esses pontos constituem rede e que essa rede é representável. É pensar, além disso, que essa rede é representável como um todo e é obtida pela conjunção contraditória das duas proposições iniciais: a língua é o todo do não-todo (Milner, 2012, p. 111-12).

É nesse espaço de impossível, representável somente como buraco, que reside a possibilidade de o inconsciente emergir; a possibilidade do lapso, do ato falho, do chiste e, estreitamente relacionado a isso, a arte da palavra. Milner (2012), Pêcheux (2015), Gadet e Pêcheux (2010) referem-se ao poético, além do chiste, mas entendemos que essa designação não se restringe à poesia como gênero literário, mas ao trabalho do sentido sobre o sentido, sobre esses pontos de impossível, e isso pode se dar em diferentes materialidades, sejam elas verbais propriamente, verbo-visuais, visuais, táteis, audiovisuais etc. literatura, no entanto, é a arte que toma a língua como ‘matéria-prima’, o que nos autoriza a pensar que, diferentemente de outras materialidades estéticas, trabalha especificamente sobre esse real da língua.

A literatura abrigada na FDE trabalha especificamente no que, na língua, é cortado por falhas, é não-idêntico, pois não se inscreve no espaço do repetível. É nesse sentido que convocamos os conceitos de metáfora e de metonímia, pensados respectivamente como o deslocamento de sentidos operado na passagem de uma formação discursiva a outra (Cf. Amaral, 2013) e como tratamento desses sentidos por meio da articulação dos significantes no intradiscurso (Cf. Rosa, 2020). É o que pretendemos aprofundar na seção seguinte.

Metáfora e metonímia no funcionamento discursivo-estético

Se o equívoco, na FDE, surge justamente dos efeitos de evidência que, no discurso cotidiano, o encobrem, como se organizam os processos de produção de sentidos que causam esse efeito de impossível no interior do possível?

A partir da observação dos contos que compõem o livro *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2018), de Natália Borges Polesso, percebemos que as relações entre metáfora e metonímia podem nos dar pistas na direção de uma resposta. A ideia socialmente aceita de que, em literatura, múltiplos sentidos podem funcionar em um mesmo enunciado, assim como a utilização estética da metáfora e da metonímia, tal como entendidas na retórica, amplamente presente nos textos literários, funcionam de modo a fazer emergir, no fio do discurso, o diferente, o impensado, em última análise, o impossível. Trata-se do equívoco próprio ao discursivo funcionando no âmbito que lhe é dado como único, já que a ruptura e a transgressão são tidas como características do literário, como se pudessem ser barradas em outros espaços discursivos (!), como se fossem facilmente domesticadas no âmbito estético.

Nossa hipótese é a de que essas propriedades comumente associadas ao literário e ao artístico geram a potência de uma desestabilização da ‘realidade’, esta que é construída discursivamente como unívoca, na qual não existe espaço para o ambivalente. Nesse sentido, o literário age retroativamente sobre essa realidade, trabalhando nas suas bordas e, com isso, ampliando-as, na medida em que flagra seu engodo. Talvez seja por isso que a arte é tão necessária, esta que, segundo Leandro-Ferreira (2020, 10’11”-10’20”), “[...] nos salva e nos espanta, nos provoca estranheza e nos desacomoda, nos aguça os sentidos e nos leva a viajar por outros imaginários, por vezes menos sombrios e dilacerantes”.

Tomemos, primeiramente, o título do conto de Polesso a fim de analisar os processos de produção de sentidos engendrados no fio do discurso. ‘O homem podre’ (Polesso, 2018) é um enunciado que, no cotidiano, é tomado como uma metáfora. Temos, então, que: qualificar algo ou alguém como ‘podre’ requer uma interpretação contextual capaz de desfazer a ‘ambiguidade’ entre o que é concebido como literal e metafórico. O próprio enunciado desfaz essa ambiguidade quando associa a ‘podre’ algo humano ou inumano orgânico; se dizemos que uma fruta está podre, o ‘contexto’ seleciona o sentido associado à deterioração física. Já quando se trata de um elemento associado ao humano vivo, o contexto remete a uma deterioração moral, abstração feita a partir do que é comumente aceito como o ‘literal’ – a decomposição orgânica – em direção ao sentido ‘figurado’ ou metafórico. A essa concepção subjaz a ideia de que há um sentido colado originalmente à palavra – o literal – e outros que podem se associar a ele por um procedimento retórico, do qual resultaria a metáfora.

Para Pêcheux (1988a), não existe um sentido primeiro que seria colado ao significante⁶, o qual, *a posteriori*, assumiria um sentido outro. O sentido é, ao contrário, contemporâneo do significante, ao qual se associa no interior mesmo da formação discursiva. Nessa perspectiva, não há naturalidade do signo, mas são os saberes próprios a cada FD que fornecem a um dado enunciado seu(s) sentido(s). Nas palavras de Pêcheux:

[...] 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 – vamos repetir – 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 (Pêcheux, 1988a, p. 161, grifo do autor).

É na FD, então, que um significado é ‘fixado’ no significante, assumindo, dessa forma, seu aspecto de evidência e transparência. A ambiguidade, pois, não decorre de um ‘defeito’ da língua ou da formulação que poderia ser resolvido pelo contexto, mas é, segundo Leandro-Ferreira (2021), o caso-limite do equívoco próprio ao linguístico, o índice de um mais além que emerge no fio discursivo como sintoma do real da língua.

⁶ Tomamos aqui o termo significante tal como o concebem Pêcheux (1988) e Lacan (1999), para quem, distintamente da concepção saussuriana, o significante preside o trabalho do simbólico e designa aquilo que representa o sujeito para outro significante. Nesse sentido, o conceito toma uma importância não existente no estruturalismo.

Quando lemos o título do conto em análise, por sua associação significativa a um elemento humano, remetemos imediatamente à deterioração moral colada ao significante ‘podre’. O que se espera, então, é um texto sobre um indivíduo de gênero masculino dotado de certos atributos, como corrupção, caráter duvidoso, atitude moral condenável, etc.

Trata-se, aqui, de um elemento do interdiscurso que emerge no fio discursivo como algo dado, algo da ordem do universal, ‘todo mundo sabe’ o que é um homem podre. Estamos diante do pré-construído de que nos fala Pêcheux (1988a), funcionamento no qual um elemento discrepante surge no enunciado e capta o sujeito no processo de interpelação que o constitui. Esse elemento “[...] situado antes, em outro lugar, independentemente [...]” (Pêcheux 1988a, p. 156), esse efeito, a um só tempo, ‘estranho e familiar’⁷ é associado, por Tadioto (2021), ao processo metafórico, o qual, para Pêcheux (1988b), preside o processo de produção discursiva. Nesse funcionamento, no interior da formação discursiva, um sentido fixa-se a um dado significativo, produzindo a ilusão de que essa conexão é ‘natural’ ou, ao menos, de que sempre esteve lá.

Assim, o significante ‘homem podre’ funciona como um objeto de pensamento exterior e independente do intradiscurso que incide no dito como algo estranho. Se ultrapassamos o título do conto, podemos perceber que, ao contrário da evidência esperada, o texto trata de um homem ‘padrão’ da formação social capitalista, o Senhor Antônio Carlos da Rocha, o qual está em processo de deterioração orgânica, embora vivo; não se trata, como esperado, a partir da metáfora, de um homem cuja moral não corresponde aos ideais da formação social capitalista na qual nos inserimos. Vemos, então, esse estranhamento próprio ao pré-construído atrelado a um processo de significação que inverte o esperado e, dessa forma, estabelecendo o novo a partir do mesmo, o que corresponde à definição de metáfora como perturbação, tal como a descreve Pêcheux (2011). Sem haver naturalidade na relação entre significante e significado, entretanto, a transparência atribuída à língua simula, no interior da discursividade, uma evidência a partir da fixação – ‘ponto de basta’, segundo Lacan (1999) – entre um e outro, do que decorre a impressão (imaginária) de que o ‘signo’ é unívoco.

Temos, então, que o sentido metafórico advindo do cotidiano é obliterado, ascendendo no enunciado o efeito de sentido literal. Esse desmonte primeiro da evidência, essa falha que faz insurgir o impossível no espaço literário, nos dá indícios de que o absurdo pode significar e, por isso, traz à luz, nesse caso, à própria superfície discursiva, o equívoco. O literal, então, funciona às avessas: não mais como o índice da ilusão imaginária que o prende – ao mesmo tempo em que prende o sujeito – a uma relação “natural” entre significado e significante, mas como o absurdo do homem que apodrece, embora vivo. Lá onde não se espera, o literal faz furo no simbólico.

Ao longo do conto, esse literal será articulado a outros significantes, de modo a estabilizar a perturbação instituída pela metáfora. A essa modalidade de incidência do interdiscurso no intradiscurso Pêcheux (1988a) nomeia discurso transverso. Por um procedimento metonímico, o pré-construído, ou seja, o objeto discursivo pensado antes e independentemente, vem articular-se ao dito em uma conexão entre significantes, o que culmina em uma relação explicativa entre os elementos do discurso. O discurso transverso é o que dá sustentação, no âmbito sintagmático, à exterioridade que incide no dizer; é, também, o efeito metonímico do tratamento da perturbação, introduzida pela metáfora, na estabilidade imaginária dos sentidos (Cf. Pêcheux, 2011).

A designação ‘homem podre’ é, assim, integrada em uma sequência parafrástica que lhe dá sustentação; no decorrer do conto, vemos essa designação deslizar, por meio das relações estabelecidas entre os significantes, para outras. Vejamos a série na qual está inserida:

Homem podre – Homem confiante – Cidadão de bem – Homem podre.

Observemos, de início, que a designação ‘homem podre’, apesar de constituir o título do conto, só aparece na narrativa ao final, de forma que o título estabelece uma discrepância, como já dissemos, com o início do texto. De antemão, a evidência desfaz-se e o equívoco é convocado no fio mesmo do discurso, já que os sentidos do comum não coincidem com o esperado. Essa discrepância, perturbação metafórica que institui um sentido outro, é tratada no texto por uma série parafrástica que vai funcionar como uma tentativa primeira de estabilização do absurdo produzido pela associação entre ‘homem podre’, ‘homem confiante’ e ‘cidadão de bem’. Esse processo metonímico, característico do discurso transverso, no entanto, vai esbarrar em um novo pré-construído que, se associado à mesma rede de discursividade, à mesma região do interdiscurso na qual se aloca ‘homem podre’, significa justamente o seu contrário. ‘Homem podre’ e ‘cidadão de bem’ encontram-se, como objetos de pensamento presentes no interdiscurso, em uma relação de oposição.

⁷ A utilização, por Pêcheux (1988a), da expressão ‘estranheza familiar’ remete ao texto ‘O estranho’, publicado por Freud (1996) em 1919.

Se temos que, no senso comum, ‘cidadão de bem’ designa aquele que segue as regras e leis que regem a formação social e que só pratica ‘o’ bem, sua inscrição em determinadas regiões do interdiscurso nos dá pistas de que seu sentido muda de acordo com a posição de quem se (auto)designa dessa forma. Para Figueira (2019), aqueles que se autodesignam dessa forma associam-se a um discurso conservador, que pode remontar ao jornal racista *Good Citizen*, mantido pela KuKluxKlan em meados do século XIX. Essa designação, assim, é índice da contradição política brasileira e, como tal, disputada discursivamente. Se, de um lado, temos uma parcela da população e, notadamente, de políticos de extrema direita, que reivindicam a designação para si, de outro, temos o deslocamento de sentidos produzido pelo uso que discursos ditos de esquerda fazem do enunciado. No discurso que ostensivamente se opõe ao conservadorismo, vemos a designação (não mais autodesignação) ‘cidadão de bem’ coincidir justamente com o contrário do que nomeia no discurso conservador. A passagem do mesmo enunciado de uma formação discursiva a outra desloca radicalmente os sentidos. No processo metafórico em questão, o ‘cidadão de bem’ do discurso conservador não coincide com o do discurso de esquerda; é de uma interdição que se trata.

Se no discurso de esquerda que se contrapõe ao ‘cidadão de bem’, vemos uma crítica acirrada aos valores atribuídos à designação pelo discurso conservador, no conto de Polesso (2018), essa crítica se faz presente pelo processo metafórico que faz esse cidadão ser agente de ações como olhar a mulher julgando seu envelhecimento, rir-se do vizinho, furar o sinal e, por assim dizer, apodrecer. O deslocamento do enunciado ‘cidadão de bem’ para a FDE faz emergir, diferente do que aconteceria no deslocamento para uma eventual formação discursiva de esquerda, a multiplicidade de sentidos e não o seu fechamento em um sentido único oposto ao conservador. Esses múltiplos sentidos funcionam, no conto, ao mesmo tempo, de forma a fazer coincidir ‘cidadão de bem’ e ‘homem podre’.

Outros elementos, no conto, também designam a personagem central. É o caso do nome próprio. Temos a seguinte sequência:

Senhor Antônio Carlos da Rocha – Senhor Rocha – Sr. Rocha – Antônio Carlos – Antônio – Caco

O homem começa o conto com nome e sobrenome, além de pronome de tratamento. Ao longo da narrativa, o homem confiante torna-se Senhor Rocha, Sr. Rocha, Antônio Carlos, Antônio e, por fim, Caco. Trata-se, aqui, de designações referentes ao nome próprio. Segundo Pêcheux (1988a), *a priori*, o nome próprio não comporta nenhuma determinação, o que resulta em uma série de expressões parafrásticas do tipo “[...] aquele que [...]” que correspondem à sua determinação, culminando em uma “[...] determinação ao extremo” (Pêcheux, 1988a, p. 99). É o caso da sequência ‘homem podre’ – ‘homem confiante’ – ‘cidadão de bem’ que analisamos anteriormente. Essa rede parafrástica que funciona, no texto, como discurso transversal determina também o(s) nome(s) próprio(s). O absurdo literal do apodrecimento do corpo vivo que ocorre gradualmente na narrativa é acompanhado pela degradação do nome próprio, este que, vazio de determinação, é saturado pelas designações que o cercam. É dessa forma que o jogo entre a perturbação metafórica introduzida pelo pré-construído – e o correspondente *non-sens* que faz sua aparição no fio do discurso – e o encadeamento metonímico que corresponde ao discurso transversal entrelaçam-se a ponto de serem codependentes.

Até o momento, então, temos: 1. Uma perturbação decorrente da incidência discrepante do pré-construído (processo metafórico) ‘homem podre’ em relação à caracterização da personagem Antônio Carlos da Rocha (o qual, a rigor, corresponde ao ideal dominante na formação social capitalista); 2. O encadeamento significativo (processo metonímico) que sustenta a associação ‘estranha e familiar’ entre ‘homem podre’ e ‘cidadão de bem’ e, assim, as articula em um todo coerente; 3. O nome próprio que se decompõe, à maneira do corpo vivo, em uma relação de parte-todo (processo metonímico). Ora, se na definição de Pêcheux (2011) a metáfora é perturbação das evidências de sentido e a metonímia corresponde a um tratamento cuja finalidade é inserir essa perturbação em uma cadeia significativa coerente, o que vemos no conto de Polesso é um processo em que a sustentação característica do discurso transversal dá consistência a uma associação que, no todo complexo com dominante do interdiscurso em nossa formação social, é absurda. Se o processo metonímico ‘trata’ a perturbação metafórica no discurso literário, estabelece, com relação à realidade ilusória, uma discrepância, o que corresponderia ao processo metafórico de perturbação próprio ao pré-construído. De onde concluímos que, na FDE, os processos metafórico e metonímico – os quais são, para Lacan (1999), funções criadoras do significante – podem – coincidir à maneira dos efeitos de sentido contraditórios entre si que, não obstante, funcionam esteticamente ao mesmo tempo.

O último elemento da série parafrástica dos nomes próprios é, como vimos acima, ‘Caco’. Essa designação surge ao final do conto, conforme a sequência:

Na sala, sua filha pedia atenção manhosamente, sentou-se sobre as pernas do pai e depois de alguns minutos, quando bem aninhada, dormiu. Mas ‘Antônio assistia à cena de longe’. Tentava rolar até o quarto para chamar sua mulher. Não podia falar, ‘sua língua ficara boiando no copo d’água que tentou beber’. A menina dormia mole entre os ‘membros pestilentos’. Chegou ao quarto, fazendo ruídos. A mulher reprimiu-o ‘Caco’, tu estás tão abatido! Credo! ‘Não és nem metade do homem com o qual eu me casei’. Virou-se e dormiu (Polesso, 2018, p. 107, grifo nosso).

Neste trecho, o homem já tinha perdido os braços e perde também a língua. O que resta é um ‘caco’, ‘nem metade do homem’. A literalidade do apodrecimento do corpo vivo, além de tomar consistência pela deterioração do nome, culmina em uma coincidência entre o apelido ‘Caco’ e a condição de ‘caco’. Tudo se passa como se houvesse uma interdição à rede parafrástica ‘homem podre’ – ‘cidadão de bem’, como se essa associação fosse impossível. Interditada, ela deriva para o literal. Trocoli (2015, p. 104)⁸, embasada na psicanálise lacaniana, diz: “Aquilo que foi exilado do universo simbólico retorna como literal”. O apodrecimento literal, no conto de Polesso (2018), retorna, por assim dizer, da expulsão, no âmbito do possível do discurso dominante, da associação metonímica ‘homem podre’ – ‘cidadão de bem’. A construção estética do conto, podemos dizer, retroage sobre os saberes dominantes, os quais constroem a ‘realidade’ como unívoca e transparente, fazendo emergir o equívoco no próprio fio do discurso. O deslizamento sem fim dos significantes encontra seu ‘ponto de basta’ estético quando fixa esses saberes exteriores à FDE em uma relação parafrástica. O literal, dessa forma, funciona como metáfora, o que desmonta a ilusão de que existe um sentido ‘verdadeiro’ do qual outros derivam. ‘Uma palavra por outra’ é a definição de metáfora que, segundo Pêcheux (1988b), governa a significação. Desfaz-se a noção restrita de metáfora advinda da retórica (Cf. Radde, 2020), para derivar em uma noção que a coloca no centro do processo de produção de sentidos, já que estes só existem nas relações de transferência (*meta-phora*), tal como afirma Pêcheux (1988a). O que a literatura faz, nesse sentido, é trazer à superfície o processo que é comum a todo discurso, daí Gadet e Pêcheux (2010) afirmarem que não existe poesia, justamente porque o que é identificado como próprio à poesia é um traço comum a todo discurso. No entanto, no discurso literário, esse processo é levado ao extremo. O equívoco, desse modo, inscreve-se na língua (Cf. Gadet & Pêcheux, 2010), no caso da literatura, no fio mesmo do discurso. Não havendo um centro de significação, o primado da metáfora, ou seja, o deslizamento sem origem do significante (Cf. Pêcheux, 1988a) preside a produção dos sentidos e é, também, o “[...] ponto em que o ritual [ideológico] se estilhaça no lapso” (Pêcheux, 1988b, p. 301).

Considerações finais

A literatura inscrita na rede de discursividades que convencionamos chamar Formação Discursiva Estética não tem, decerto, o poder de modificar a realidade material tal como se configura em nossa formação social. O que, da literatura, se realiza em potência de transformação e de ruptura com o mundo semanticamente normal dá-se, sempre, de forma particularizada na relação com o leitor. No entanto – talvez seja nosso desejo entrando em cena –, de seu funcionamento, algo de irreduzível ao pensamento lógico resta como um estranhamento, um índice de que todo discurso pode tornar-se sempre outro, como diz Michel Pêcheux (2015). Foi esse índice de agitação que nos levou a tomar a literatura como objeto; antes disso, ainda, foi essa inquietação nascente na literatura que nos levou a trilhar os caminhos da Análise do Discurso. Não, ‘não há fumaça sem fogo’ (Pêcheux, 1988b).

Essa potência heterogênea estranha a si própria que assombra as coisas da arte faz eco justamente porque encontra o real do discurso; na literatura, encontra mais especificamente o real da língua, o equívoco. Por certo, como aponta Lara (2016), a arte pode encontrar os caminhos do fechamento, do retorno do mesmo. Por isso, neste trabalho, tomamos como objeto a literatura inscrita na estética, tal como compreendida por Rancière (2009a; 2009b), a qual toma, como defendemos ao longo do artigo, o equívoco como modo primeiro de significar.

O modo como são mobilizados esses saberes depende, é claro, da materialidade discursiva em si; não podemos dizer que a literatura se inscreve de uma forma ou outra nas redes de memória de antemão; essas afirmações devem ser feitas a partir das análises propriamente ditas. Antes disso, só podemos enunciar princípios gerais que regem o funcionamento da FDE. Caso tentássemos apreender esse funcionamento de forma generalizada, não faríamos mais que encerrá-lo em um conjunto de características ou regras estéreis, já que sem considerar suas condições históricas de produção.

⁸ Em seu artigo, a autora trata da relação entre literal e metafórico em Clarice Lispector e da ausência de metáforas em José Almino.

Na análise do conto ‘O homem podre’, de Natália Borges Polesso (2018), observamos o funcionamento dos processos metafórico e metonímico em relação com o equívoco próprio ao discurso, e princípio do qual a estética, enquanto discurso das artes historicamente situado, parte. A partir do batimento entre descrição e interpretação e do movimento pendular entre teoria e análise (Cf. Ernst-Pereira, 2009), percebemos que a relação entre metáfora e metonímia se dava de uma forma heterogênea em relação àquela do discurso atrelado ao mundo semanticamente normal de que nos fala Pêcheux (2015). Nestes, a metonímia funcionaria como uma espécie de domesticação do absurdo próprio ao efeito metafórico, que para Lacan (1999) e para Pêcheux (1988a) é o deslizamento sem origem do significante. No conto de Polesso (2018), a metonímia, ao invés de normalizar esse deslizamento, fixando os sentidos em relação a um conjunto de significantes específico, reforça o absurdo e o *non-sens* da metáfora em sua filiação original, trazendo à tona, na materialidade literária, a multiplicidade dos sentidos e, com isso, implodindo as barreiras entre o literal – a ilusão do sentido único e transparente – e o metafórico – esse princípio simbólico que funda a possibilidade de criação, ou seja, do novo na língua.

Podemos afirmar, dada a análise empreendida, que os processos metafórico e metonímico, considerados por Lacan (1999) como funções criadoras do significante, têm, na literatura filiada à FDE, um funcionamento levado ao extremo, de forma a desestabilizar os sentidos que vêm de fora, ou seja, de outras regiões do interdiscurso, e linearizá-los de forma equívoca no fio mesmo do discurso. Essa desestabilização não cessa de se inscrever no texto literário e, assim, de apontar para o engodo da realidade imaginária. Se sustentamos a ideia de que a ficção é da ordem do imaginário, precisamos levar em conta também que esse imaginário é falho, tecido que é entre o simbólico e o real. O que a literatura de Polesso faz é, metaforizando a realidade, apontá-la como imaginária.

Imaginário, no entanto, não designa, como sabemos em Análise do Discurso, algo que é da ordem do inexistente. Ao contrário, o imaginário tecido no discurso literário é, dado que atravessado pelo simbólico, material e, como tal, incide, de uma forma ou outra, nas redes de significação que contribuem na formação desse objeto também imaginário que é a realidade. Sem pretender elidir as singularidades de cada obra, podemos dizer, a partir da análise ora empreendida, que o discurso literário funciona como metáfora da realidade, no sentido de que a toma como objeto para dar lugar a outra coisa. Com bastante liberdade, ousamos dizer ‘outra cena’, que, não obstante, ergue-se a partir dela, tocando seu equívoco. O discurso literário, nesse sentido, não se inscreveria na continuidade da realidade que simula, mas a engendraria. Não estamos afirmando, com isso, que todo texto literário realiza uma ruptura com a realidade, mas que carrega, em si, pela sua inscrição na FDE e por ter a língua – e consequentemente a alíngua – como matéria-prima, uma potência transgressora.

Referências

- Adorno, T. W. (1970). *Teoria estética* (A. Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Amaral, P. C. (2013). *Mar de sentidos: a metáfora no enlaçamento com a subjetividade e o imaginário na construção do significante ‘mar’* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Bensimon, C. (2017). *O clube dos jardineiros de fumaça*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Brum, J. C. (2015). *Sentidos em desalinho: o ‘Fantasma da Liberdade’ entre a evidência e o equívoco* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, RS.
- Brum, J. C. (2019). Pensar a arte na análise do discurso: uma análise n’O fantasma da liberdade. *Linguagem em (dis)curso*, 19(2), 255-72. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-4017-190202-2518>
- Ernst-Pereira, A. (2009). A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/intepretação do *corpus* discursivo. In *Anais do IV SEAD- Seminário de estudos em Análise do discurso 1969-2009: Memória e história na/da Análise do Discurso* (p. 1-6). Porto Alegre, RS. Recuperado de <https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/AracyErnstPereira.pdf>
- Figueira, F. P. (2019). Memória discursiva e sátira política: a paródia da (auto)designação ‘cidadão de bem’ pelo ‘The Piauí Herald’. *Estudos Linguísticos*, 1(48), 223-241. DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v48i1.2304>
- Freud, S. (1996). O estranho. In: S. Freud. *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1918) (p. 233-273, J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Gadet, F., & Pêcheux, M. (2010). *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Campinas, SP: Editora RG.

- Indursky, F. (2007). Formação discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela? In F. Indursky, & M. Leandro-Ferreira (Orgs.), *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites* (p. 163-172). São Carlos, SP: Claraluz.
- Lara, R. M. (2016). O sujeito na/da arte contemporânea: nos entremeios do discurso da/sobre a arte. *Signum: Estudos Linguísticos*, 19(2), 170-192. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-4876.2016v19n2p170>
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Leandro-Ferreira, M. C. (2013). Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In F. Indursky, M. C. Leandro-Ferreira, & S. Mittmann (Orgs.), *O acontecimento do discurso no Brasil* (p. 127-139). Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Leandro-Ferreira, M. C. (2020). O ano de nunca acabar. In F. Galli, J. Briak, & M. Zoppi-Fontana (2020). *O não-sentido como espaço de (r)existências: processos de subjetivação na pandemia* (livro interativo, vídeo 10'11" - 10'20"). São Carlos, SP: Pedro & João Ed.
- Leandro-Ferreira, M. C. (2021). *Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Campinas, SP: Pontes Editora.
- Lima, L.(2021). A ordem patriarcal e a literatura dissidente. In *Anais do V Seminário Internacional Desfazendo Gênero* (online). Uberlândia, MG. Recuperado de <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79149>
- Milner, J. C. (2012). *O amor da língua*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Orlandi, E. P. (2007). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes Editora.
- Pêcheux, M., & Fuchs, C. (2010). A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In F. Gadet, & T. Hak, *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux* (p. 159-249). Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Pêcheux, M. (1988a). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP; Editora da Unicamp.
- Pêcheux, M. (1988b). Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês. In M. Pêcheux, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (p. 293-304). Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Pêcheux, M. (2011). Metáfora e interdiscurso. In: E. P. Orlandi (Org.), *Análise de discurso: Michel Pêcheux* (p. 151-161). Campinas, SP: Pontes.
- Pêcheux, M. (2015). *O discurso: estrutura ou acontecimento* (E. P. Orlandi, Trad.). Campinas, SP: Pontes.
- Polesso, N. B. (2016). *Amora*. Porto Alegre, RS: Não Editora.
- Polesso, N. B. (2018). *Recortes para álbum de fotografia sem gente*. Porto Alegre, RS: Não Editora.
- Polesso, N. B. (2019). *Controle*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Polesso, N. B. (2020). Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 1(61), 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018611>
- Polesso, N. B. (2021). *A extinção das abelhas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Radde, A. (2020). Metáfora/metonímia. In M. C. Leandro-Ferreira (Org.), *Glossário de termos do discurso* (p. 215-219, edição ampliada). Campinas, SP: Pontes Editores.
- Rancière, J. (2009a). *O inconsciente estético* (M. Costa Netto, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Rancière, J. (2009b). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Rosa, M. M. C. (2020). Na aquarela do discurso: memória, metáfora e metonímia. *Cadernos do IL: Estudos Linguísticos*, 61(1), 298-321. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-6385.103005>
- Scott, P. (2019). *Marrom e amarelo*. São Paulo, SP: Alfaguara.
- Tadioto, M. V. (2021). *Ainda acerca das reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais: uma crítica ao fenômeno turístico* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul.
- Tenório, J. (2020). *O avesso da pele*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Trocoli, F. (2015). Potências simbólicas e fiapos da história: resistências da literatura. In A. S. Ferrari, B. Mariani, S. Dela Silva, & V. Medeiros (Orgs.), *Discurso, resistência e...* (p. 95-107). Cascavel, PR: EdUnioeste.
- Zinani, C. J., & Polesso, N. B. (2010). Da margem: a mulher escritora e a história da literatura. *Métis: História & Cultura*, 18(9), 99-112.