

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ - UNIVÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

BRUNO CÉSAR CASTELLO ANANIAS

**SEJA MARGINAL SEJA HERÓI: DO POÉTICO E DO POLÍTICO NA ARTE DE
HÉLIO OITICICA**

Pouso Alegre, MG,
2020

BRUNO CÉSAR CASTELLO ANANIAS

**SEJA MARGINAL SEJA HERÓI: DO POÉTICO E DO POLÍTICO NA ARTE DE
HÉLIO OITICICA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Análise de Discurso

Área de Concentração: Linguagem e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles

Pouso Alegre, MG,

2020

ANANIAS, Bruno César Castello.

Seja marginal seja herói: do poético e do político na arte de Hélio Oiticica/Bruno César Castello Ananias. 2020.

111f.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre/MG, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles.

1. Discurso. 2. Arte. 3. Poético. 4. Político. 5. Materialidade Significante.
I. Título.

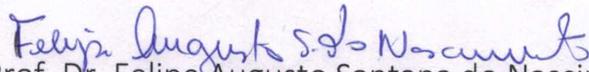
CDD - 401.41

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a dissertação intitulada “SEJA MARGINAL SEJA HERÓI: DO POÉTICO E DO POLÍTICO NA ARTE” foi defendida em 19 fevereiro de 2020, por **BRUNO CÉSAR CASTELLO ANANIAS**, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº22000006, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Prof. Dr. Atílio Catosso Salles
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientador



Prof. Dr. Felipe Augusto Santana do Nascimento
Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI
Examinador



Profa. Dra. Paula Chiaretti
Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS
Examinadora

DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA - PROPPES

A Deus pela graça da vida;
a vida pela oportunidade de aprendizado constante;
ao aprendizado que é sempre percurso e princípio do que se almeja.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Atilio Catosso Salles, que nos períodos de convivência, muito me ensinou com tamanho desprendimento, atenção e deferência, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual. Ensinou-me a ler por um outro viés. Pela paciência com minhas limitações e tolerância com minhas inseguranças. Eternamente grato. Grande profissional.

À Prof.^a Dr.^a Paula Chiaretti, pelo profissionalismo, atenção e apoio durante todo o percurso.

À Prof.^a Dr.^a Joelma Pereira de Faria Nogueira, pelo carinho e amizade sincera há tantos anos.

Ao Prof. Dr. Felipe Nascimento da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI), pelo aceite em participar da banca examinadora, pela disponibilidade e leitura criteriosa deste trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Andrea Silva Domingues, querida amiga, pelos anos de amizade e por ter-me, um dia, aberto as portas da historiografia, da pesquisa e da perspectiva social. Sempre uma boa conversa e grandes aprendizados. Sua marca é indelével.

Ao Prof. Me. Rodrigo de Lima Nascimento com quem convivi profissionalmente por mais de uma década e a quem dedico todo respeito e apreço. Foi-me apoio e suporte em momentos muito difíceis, sem nada julgar; apenas atenção e humanidade latente. Sua aura ressoa fundamentalmente neste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A quem suportou meus dissabores e alegrias, estendendo-me a mão e caminhando comigo. Meu amor, (e) agradecimentos eternos.

A arte de vanguarda está à margem de ser ou não ser o outro.

(Autor Desconhecido)

RESUMO

CASTELLO, Bruno César. **Seja Marginal Seja Herói**: do poético e do político na arte de Hélio Oiticica. Orientador: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles. 2020. 111 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020.

Tendo por base os dispositivos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, busca-se compreender nesta dissertação como se dá a formulação e o funcionamento do poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica enquanto composição artística. O poema-bandeira “seja marginal seja herói” de 1968 foi formulado no período da Ditadura Civil-Militar no Brasil e se tornou símbolo de resistência política e cultural da época. Constituiu-se lema para a jovem classe artística brasileira que ebulia através de movimentos contraculturais e formulavam produções artísticas significadas como marginais. É considerado como a obra artístico-literária que inaugurou o movimento do Tropicalismo no país. Sabe-se que diferentes materialidades instauram diversos sentidos possíveis. É na interpretação e compreensão das diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) que compõem a obra e a partir de nossa leitura, que compreenderemos os sentidos do fazer artístico/literário — ritual sujeito a falhas — capaz de movimentar sentidos e não sentidos, de ser e não ser ou, até mesmo, de ser, no possível, uma outra coisa. Neste percurso, ao considerarmos o funcionamento do discurso, procuramos ressignificar algumas noções que funcionam de distintas maneiras de acordo com a teoria na qual se inscrevem. Procuramos deslocá-las — muitas delas cristalizadas pelas teorias das artes e da literatura — num batimento entre teoria do discurso e outros ramos do saber científico a fim de compreendermos o funcionamento do objeto de análise a partir dessas considerações, sem abandonar a compreensão daquele que formula, ou seja, sua posição sujeito artista. A compreensão da composição artística, via discurso, se constitui, em nossa caminhada analítica, a partir de diferentes materialidades significantes (idem) que instauram o social e o político na contradição do jogo poético da língua e no funcionamento da rede de sentidos que escapam, fogem ou estão em fuga, fazendo do poema-bandeira de Oiticica um objeto ideológico em que a incompletude da linguagem e do sujeito, a equivocidade, a contradição e a memória discursiva compõem a interpretação e o próprio fazer artístico.

Palavras-chave: 1. Discurso. 2. Arte. 3. Poético. 4. Político. 5. Materialidade Significante.

ABSTRACT

CASTELLO, Bruno Cesar. **Be Marginal Be Hero**: from the poetic and political in the art of Hélio Oiticica. Advisor: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles. 2020. 111 p. Dissertation (Master in Language Sciences) - University of Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020.

Based on the theoretical-methodological devices of Discourse Analysis, we seek to understand in this dissertation how the formulation and operation of the poem "be marginal be a hero" by Hélio Oiticica as an artistic composition occurs. The 1968 poem "be marginal be hero" was formulated during the Civil-Military Dictatorship in Brazil and became a symbol of political and cultural resistance at the time. It was a motto for the young Brazilian artistic class that boiled through countercultural movements and formulated artistic productions meant as marginal. It is considered as the artistic-literary work that inaugurated the movement of Tropicalismo in the country. It is known that different materialities establish different possible meanings. It is in the interpretation and understanding of the different significant materialities (LAGAZZI, 2017) that make up the work and from our reading, we will understand the meanings of artistic / literary doing - ritual subject to failures - capable of moving senses and non-senses, of being and not to be, or even to be, if possible, something else. In this way, when considering the functioning of the discourse, we try to reframe some notions that work in different ways according to the theory in which they are inscribed. We try to displace them - many of them crystallized by the theories of arts and literature - in a mix between theory of discourse and other branches of scientific knowledge in order to understand the functioning of the object of analysis from these considerations, without abandoning the understanding of the one who formulates, that is, his position as an artist. The understanding of artistic composition, via discourse, is constituted, in our analytical journey, from different significant materialities (idem) that establish the social and the political in the contradiction of the poetic game of language and in the functioning of the network of meanings that escape, they flee or are fleeing, making Oiticica's flag poem an ideological object in which the incompleteness of language and the subject, equivocity, contradiction and discursive memory make up the interpretation and the artistic making itself.

Keywords: 1. Speech. 2. Art. 3. Poetic. 4. Political. 5. Significant Materiality.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1.1 Contextualizando o objeto de análise	09
1.2 Motivação da pesquisa	15
1.3 Caminhos metodológico	18
1.4 Definindo o objetivo e o procedimento de análise	19
1.5 Estruturação do trabalho dissertativo.....	20
2 DO ENTREMEIO NA ARTE E NA LINGUÍSTICA	23
2.1 A linguagem e seus caminhos conceituais	34
2.2 A enunciação, o eu e o tu	36
2.3 A linguagem e os antigos	38
2.4 A linguagem e as novas perspectivas	40
2.5 O poético e a Análise de Discurso	44
3 DA FORMULAÇÃO DO POEMA-BANDEIRA.....	62
3.1 Contexto e situação	65
3.2 Da bandeira na obra de arte.....	68
3.3 Da desestabilização dos sentidos de poema	79
3.4 O simbólico no poema “A <i>anarquia</i> ” de José Oiticica	88
3.5 Percursos da narratividade	94
3.6 Sentidos no espaço da cidade	97
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Contextualizando o objeto de análise

A arte, antes mesmo de se tornar um objeto de reflexão de âmbito acadêmico, é significada desde muito como algo que atravessa a humanidade e perpassa culturas desde os primórdios. É considerada, por uma definição muito simplificada e reducionista, como uma produção humana de cunho estético e comunicativo por uma concepção pragmática. Discursivamente, a arte é linguagem e enquanto linguagem ela serve para comunicar e não comunicar (Pêcheux, 1990).

De acordo com a História da Arte, as primeiras manifestações de arte surgiram na Pré-História, por volta de 40000 a 3000 a. C., nos períodos Paleolítico e Neolítico em que os homens eram caçadores, coletores e, posteriormente, agricultores. Naquelas épocas, as manifestações artísticas tinham caráter simbólico, religioso e ritualístico, ou seja, detinham características de magismo. Estes modos diferentes de significar a produção artística estão relacionados às condições de produção desses fazeres (ORLANDI, 2009). Os sujeitos e as situações determinam e constituem o que se compreende por condições de produção, pois é por via da situação e do sujeito que os sentidos são formulados e instaurados em contextos culturais distintos.

As primeiras manifestações de arte foram as pinturas em cavernas, chamadas de Pinturas Rupestres, muitas vezes retratando animais e partes do corpo humano, a exemplo (mãos). Foram confeccionadas pelos primeiros hominídeos que viviam em cavernas devido às baixíssimas temperaturas.

De acordo com alguns teóricos, essas primeiras manifestações da arte surgem como uma forma de magia (ritual), pois se acreditava que, ao representar os animais nas cavernas, seria mais fácil caçá-los ou livrá-los do extermínio. Outros, porém, como John Halverson, da Universidade da Califórnia, afirmam que os homens primitivos pintavam por puro amor à arte. Para David L. Willians, este tipo de pintura está associada a alguma prática religiosa que era acompanhada de música e dança. No entanto, Richard Leakey (1995), estudioso do assunto, afirma

que essas pinturas são fragmentos de uma história antiga e embora se tenha interesse em interpretá-las e constituir-lhes sentidos, são tão remotas que a compreensão de seu funcionamento passa ser limitada.

Para o homem pré-histórico, a arte era uma forma de ritual. Uma maneira pela qual seus hábitos de sobrevivência poderiam ser mantidos e constantemente atualizados (caça). Pensava-se que, ao invocar os animais, por meio de pinturas, esses permaneceriam e se subjugariam ao caçador. Há um poder mágico por meio do qual formas e cores transfiguram a realidade e nela se instaura domínio e poder que, por conseguinte, acompanhará a evolução das manifestações artísticas.

Segundo historiadores, a arte antiga surge após a criação da escrita. Para os antigos habitantes da Mesopotâmia e do Egito, a arte tinha caráter extremamente religioso e político. Religioso porque deuses eram representados nos seus monumentais templos, manipulando o destino dos homens; político devido à figura do faraó (representante divino na terra) para quem se buscavam as melhores representações pictóricas nos monumentos funerários (pirâmides) em cujas paredes se representava a vida do monarca, seus feitos e glórias, além de constituírem, por via da escrita antiga (hieróglifos) e pela escrita hierática (religiosa), orações, máximas, cânticos e rituais de magia para que o rei não se perdesse no caminho da imortalidade e pudesse a cada noite repetir o mesmo ritual eternamente. Deuses e faraó eram uma só entidade. Religião e política se atrelaram e se perpetuaram na cultura ocidental.

Documentos antigos, relatos e várias obras literárias que ficaram para a posteridade, atestam o esplendor da cultura greco-romana ou cultura clássica. No período que vai de 1000 a. C. – 300 d. C., a cultura clássica floresceu, marcando seu avanço no Ocidente. Os gregos e os romanos souberam, como nenhuma outra civilização, produzir arte em todas as esferas: arquitetura com grandes templos, teatros, aquedutos; esculturas, pinturas magníficas como os afrescos encontrados nas ruínas de Pompeia e Herculano e literatura com as épicas clássicas: narrativas dos efeitos heroicos, maravilhosos e grandiosos dos heróis.

Dentre os textos épicos que eram escritos em versos, ou seja, com estrutura de poema, os mais conhecidos são: Odisseia, Ilíada de Homero e Eneida de Virgílio. Para essa civilização, a arte poética era considerada a mais sublime dentre todas,

pois se acreditava que o poeta, ou seja, aquele que tinha a capacidade (engenho) de trabalhar a palavra, e por ela construir relatos de seus heróis, havia sido tocado pelas mãos dos deuses e era considerado, até mesmo, um semideus.

Em síntese, a arte clássica era uma fusão de naturalismo e idealismo, privilegiando o essencialmente humano, porém não se apartando das divindades, pois se acreditava que os deuses podiam determinar o caminho da humanidade, castigá-la ou protegê-la, por este motivo tantos artefatos e artes exuberantes foram feitos para agradar e acalmar os deuses. No entanto, o primado do antropocentrismo (homem no centro) e do politeísmo (vários deuses) começa a perder espaço com o advento da cristandade, por volta de 300 d. C.

Com o poderio da Igreja, a partir da oficialização do Cristianismo no Império Romano e com a entrada na Idade das Trevas ou Idade Média, a arte passou a ser essencialmente de cunho religioso (monoteísmo cristão) com suas igrejas góticas, ogivais, simbolizando a elevação a Deus; retábulos com encenações da vida dos mártires e muitos afrescos. Surgem novas técnicas e artefatos artísticos, tais como a pintura a óleo sobre madeira e a têmpera.

O simbólico, o religioso e o/a político (a) travam uma verdadeira batalha de dominância nesse período culturalmente sombrio. A arte literária também se manifesta nessa época. É o Trovadorismo com seus poemas cantados pelos jograis. As novelas de cavalaria também foram criadas. Duelos, batalhas, cavaleiros, damas e heróis.

A partir deste período de dominância de aspectos religiosos em que o fazer artístico é legitimado pelo poder da Igreja, a arte entra em uma fase de grande abrangência: a Arte da Idade Moderna. Não se deve confundir Arte da Idade Moderna com Arte Moderna. A primeira se refere ao período historiográfico. A segunda a um estilo. A arte da Idade Moderna teve uma abrangência de meio milênio. De 1350 a 1850 aproximadamente. É neste recorte temporal que se dá o Achamento do Brasil pelos portugueses e após a chegada dos Jesuítas, por volta de 1549, a arte dita canônica começa a ser produzida, também, em terras brasileiras.

Vários cânones foram se firmando e muitos estilos foram criados e reelaborados tanto na Europa quanto no Brasil recém explorado. Há, em tal fase, o

aparecimento da Renascença, o ressurgimento do Classicismo, o advento do Barroco, o idealismo, muitas vezes, utópico do Romantismo, dentre outros.

Tudo regado a um jogo de poderes, de domínio e autoritarismo. A política dos sentidos e o político da / na linguagem dividindo os sujeitos e os sentidos no que pode e deve ser dito ou silenciado. Reis, príncipes, mecenas, papas, aristocratas, nobres, senhores de engenho e políticos apoiando, cultuando, desprezando e rechaçando a arte e os artistas. A Igreja com o mundo celestial e a sociedade com o mundano; o Catolicismo versus Reforma Protestante; o Velho e o Novo Mundo, nacionalismo contra estrangeirismo. Tudo isso envolveu o fazer artístico-cultural da Idade Moderna.

Da divisão dos sujeitos e sentidos, pode-se reparar a luta de uma cultura de opostos, antagonismos sociais, contradições de práxis ideológicas que permearam o universo das artes. Manifestação da linguagem. Prática discursiva. Atividade linguageira. Com Adorno, corroboramos a ideia de que a arte é conflitante, paradoxal visto que é linguagem e a linguagem é antagônica enquanto prática discursiva (efeito de sentidos entre locutores). De outro modo, o que se compreende por arte está mais relacionado ao contexto sociocultural do que a didatismos teóricos.

Marxista ortodoxo, Theodor Adorno, encara a arte como um movimento libertador, um lugar livre de utopias, uma fuga ao condicionamento do “socialmente correcto” que através do confronto, da revolução, da luta, provoca transformações no mundo cultural e na sociedade. Encara a obra de arte na **dicotomia dos opostos, do conflito de contrários**, sendo que só nesta luta se possa aceitar a arte como arte. **Só existe arte porque existe não-arte**, só existe a parte empírica da arte porque existe a parte espírito da obra. As formas (parte empírica da obra de arte) são uma e uma só parte do todo (a obra de arte), (MONDIM, 2011, grifo nosso).

Prosseguindo ainda neste percurso, a arte chega a sua mais nova designação. Arte Contemporânea (1850 - atualidade). Aqui, talvez tenha sido a periodização mais complexa de todas. Tudo surge com a mudança no cenário político na Europa e, posteriormente, no Brasil. O Absolutismo deu lugar à Democracia. A Revolução Industrial, o Capitalismo, ascensão da Esquerda, Marxismo e luta de classes.

Houve e há um misto de fazeres culturais, de práticas, estilos e de materialidades que se fundem no gesto de composição/formulação dos artefatos artísticos. É o aço, a tinta, o tecido, a fotografia, a tela, a madeira, o decorativo, o industrial, o rústico e o elegante etc., cada materialidade com sua especificidade, jogando com as possibilidades de formulação. Desterritorialização de cânones. Insurgência. Materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) que impossibilitam, histórica e teoricamente, classificações. Segundo Radde (2017),

“tal posicionamento visa encontrar soluções para problemas, a partir de técnicas materiais as quais se opõem às técnicas de adivinhação e interpretação e que deixam de lado o que sobra, o “resto” que não cabe no que é da ordem do estabilizado, característica do que vem a higienizar as relações sociais e apagar diferenças de diversas ordens.”

O que marcou esse momento foi o questionamento de todas as teorias, das bases antigas, da tradição, dos universos discursivos logicamente estabilizados (GADET & PÊCHEUX, 2010); os cânones foram colocados de lado em detrimento de uma nova concepção de arte que pudesse não mais (somente) representar o belo, mas também que pudesse acompanhar a evolução e a mudança da sociedade. São estéticas e estilos que convivem entre si, que se excluem, se agrupam, entram em conflito, instauram o novo, reestruturam o antigo, dividem os estilos, dividem os sujeitos e os sentidos (lugar do político?), num eterno trabalho de metaforização (lugar do poético?); lugar da paráfrase e da polissemia, da memória discursiva. O pensamento de Lefebvre (1976) corrobora com tais apontamentos.

Surpreender cada coisa e todas as coisas pelo seu lado **instável**, perecível; **pôr a descoberto a aparência e toda a estabilidade**, todo o equilíbrio, toda a imobilidade; **acentuar o devir**; utilizar os germes da **destruição e de autodestruição** que qualquer realidade traz dentro de si [...] (LEFEBVRE, 1976 *apud* MONDIM, 2011, grifo nosso).

A arte, com o passar dos tempos e com sua inserção na sociedade, recebeu diversas categorizações a partir do viés pragmático, tais como arte decorativa, artes plásticas ou visual, artes do espetáculo e arte literária, apenas para destacar. Destas advêm algumas formas artísticas que conquistaram determinado prestígio social, a exemplo da pintura e do poema. A pintura é a forma mais prestigiada das artes

plásticas ou visuais e o poema da arte literária. Esta leitura que aqui se faz parte do princípio de que as categorias ou classificações constituem o universo das teorias das artes e da literatura e não o da teoria discursiva já que se pode ler em Gadet e Pêcheux (2010) que é ilusória estas estabilizações de sentidos.

Independente se categorizações, formas ou gêneros que as artes e suas funções recebem, que nada mais são que cânones ou convenções sociais instauradas pelo tempo e uso; elementos de didatismo como se fosse possível enquadrar o fazer humano em categorias, o simbólico, o religioso, o ritualístico, o estético e o político acompanham-nas. Se em todos os períodos, é algo que deve ser analisado com mais apuro a fim de que se possa sair da evidência de sentidos.

O que se pretende aqui, a partir de uma leitura discursiva, a partir dos dispositivos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, é compreender como o poético (trabalho da metáfora) e político (clivagem dos sujeitos/divisão dos sentidos) funcionam na produção artística contemporânea, em especial no poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica que é objeto de investigação deste trabalho.

O que foi proposto, até o momento, não foi um revisionismo a partir dos conceitos teóricos da historiografia das artes, mas, acima de tudo, reforçar o lugar de investigação, de compreensão, de leitura e escuta pretendidos por esta pesquisa que é de caráter de entremeio, pois se inscreve no viés da Análise de Discurso, mas também em áreas distintas do conhecimento. Por imposição mesmo do próprio objeto de investigação que é o poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Oiticica, o qual perderia muito de seu caráter qualitativo e funcional se se tentasse mobilizá-lo por meio de um único viés teórico, este trabalho se ancora, principalmente, na Linguística e na Análise de Discurso para pensar este objeto artístico, já que a arte é linguagem, estética, poética e comunicação.

Como já mencionado, a arte é de cunho comunicativo. Se mecanismo de comunicação, é linguagem, objeto também da Linguística. Tanto que se fala em linguagem artística. Se linguagem, traz em si o poético. O poético é inerente às línguas e à linguagem. E tudo isso atravessado pelo político (divisão dos sentidos e sujeitos). Em suma, se há linguagem, poético e político, há discurso: lugar dos sentidos e da interpretação, objeto da Análise de Discurso.

1.2 Motivação da pesquisa

Sempre me foi de muita importância o fazer artístico em todos os âmbitos. Acredito que a arte tem o potencial de atravessar o sujeito e instaurar nele percepções, até então desconhecidas, tirando-o da evidência e colocando-o numa compreensão outra da realidade; disse realidade, não real. No presente trabalho, noções como contradição, equívoco, poético e político apresentam-se essenciais para nossa reflexão, tendo em vista o trabalho que se empreende por via da interpretação, e sob a ótica da Análise de Discurso que tem em Pêcheux e Orlandi vozes teóricas de relevância maior, conduzindo-nos à compreensão de diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) e aos sentidos daquilo que estamos formulando como limiar entre arte visual e literatura, ou seja, o poema-bandeira de Hélio Oiticica.

Para isso, investigamos a cadeia de sentidos que se formulam a partir da equivocidade, da interpretação, do político e do poético que é próprio da língua e que se manifesta no discurso; a arte, aqui, é compreendida não como via do discurso, mas sim como o próprio discurso visto que é linguagem e acontece.

Desde o início de minha trajetória profissional, como graduado em Letras, a linguagem literária e artística sempre me inquietou, por isso mesmo, dediquei boa parte de minha carreira motivado à compreensão do funcionamento das artes. O que sempre me chamou atenção e se tornou inquietante a mim, é que, a literatura e outras manifestações das artes não sendo a realidade, muitas das vezes, funcionam como manifestação ou transfiguração desta realidade, ou seja, traz para dentro da obra e instaura fora dela, nos espaços em que se demanda arte, aspectos da realidade, como uma manifestação em verossimilhança, efeitos de sentido do fazer artístico o qual possibilita um pacto entre sujeitos: autor x leitor, espectador x obra, provocando uma aproximação do universo do artista àqueles, incitando um movimento de engajamento e de mudança de alguma organização do social.

Com efeito, o engajamento está no ato de compreender que a liberdade é atividade criadora e, partindo desta premissa, orientar a experiência estética, que o leitor extrairá da leitura para uma possível vontade de agir, é não só o que constitui o ato engajador de uma obra, como também o mínimo que se deve esperar de seu criador. (SARTRE, 2004, p.48)

Se embrenhados por uma escuta e leitura discursivas, há de se perceber que o que o pensamento sartreano evoca, e com o qual concordamos, é o político (divisão, clivagem dos sujeitos e sentidos, o que deve ser dito ou silenciado) funcionando no processo de circulação da obra. A obra engajada à qual o filósofo se refere é sociopolítica, ideológico-marxista constituída para a infraestrutura, no estado de dominados na luta de classes. Esta obra mobiliza, como diz o próprio filósofo a vontade agir — para aqueles que têm a escuta e mobiliza os sentidos de uma outra perspectiva. Aí está o funcionamento do político, desestruturando a estabilização dos sentidos. O fato de que autor/artista/obra/leitor/espectador não se desvinculam, é prova de que a exterioridade veste a constituição do sujeito e isso se reflete como práxis em suas produções, pois a historicidade é constitutiva dos sujeitos e o político o cliva.

Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem essa a finalidade última da arte: **recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é**, mas como se tivesse origem na liberdade humana (SARTRE, 2004, p. 47, grifo nosso).

Por viver na ilusão constitutiva de que é a origem dos dizeres e dos sentidos como estivessem sempre lá e sem a consciência de que se é assujeitado ao Estado e às leis, os sujeitos, pelo trabalho do inconsciente, se esquecem de que são cindidos e que a política dos sentidos funciona na constituição de si. Desta forma, a arte tem seu funcionamento catalizadora desta divisão, recuperando a totalidade da realidade representada na obra e ao mesmo tempo possibilitando ao espectador ser responsável por interpretar o que ela apresenta. Aqui é que comungamos da ideia de que a arte é transgressora, contraditória, mas também transfiguradora da realidade que muitas vezes está silenciada.

Por ser a linguagem a forma humana básica de comunicação e tendo em vista, por uma leitura discursiva, que ela não é neutra nem transparente, é que, tal pesquisa despertou-me interesse. Certa feita, o pintor expressionista Cândido Portinari [s.d.] elaborou a seguinte reflexão: “Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social.”

E é justamente a persistência do social como algo que “não cessa de se inscrever” — parafraseando Lacan (1975, p. 86) — nas obras de arte é que minha atenção se voltou a produções artísticas e literárias de caráter contraditório, questionatório ou que instigassem um movimento de reflexão acerca da realidade que nos circunda; os sentidos que determinadas obras e produções artísticas instauram na sociedade e, inclusive, seus movimentos de *ruptura* e *resistência*.

Assim se deu o interesse pela obra de Oiticica e, principalmente, pelo poema-bandeira “seja marginal seja herói”. Despretensiosamente, lendo uma página de jornal, deparei-me com o seguinte enunciado: “uma aluna da Universidade Federal da Paraíba recebeu voz de prisão, em meados de 2017, por ter pichado no mural da universidade a frase “*seja marginal seja herói*”.

Aquilo pairou-se como interrogação em minha mente. O que havia de tão nefasto para a aluna ter sido quase presa? Depredação do patrimônio público? Manifestação de ideias em um espaço público? Deturpação da ordem no espaço universitário? Ou no tal enunciado havia algo a mais?

Contaminado pela ilusão constitutiva e pelo estado de evidência, não via nada de mais na tal frase que pudesse gerar um conflito com tamanha proporção. Afinal, nem mesmo a compreendi num primeiro momento. Para mim, era mais uma formulação no universo artístico-literário. Fui ao encalço. Pesquisei. Por fim, entrei em contato com uma produção artística e um artista relevantes. O poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica. Imediatamente, o interesse por compreendê-lo instaurou-se em mim. Por isso mesmo, recorri aos estudos da linguagem e aos dispositivos teórico-metodológicos da Análise de Discurso a fim de interpretá-lo e compreendê-lo não só enquanto formulação de uma obra, mas como discurso e, principalmente, pelo viés social que tal obra traz em sua constituição.

Pelo gesto da aluna na Universidade Federal da Paraíba, vê-se a atualização da obra de Oiticica — antropofágica e tropical — que em sua essência possibilitou, no transcorrer do tempo, uma mudança intensa no cenário cultural do Brasil e que instigou em mim a necessidade de compreender esses movimentos que permanecem contemporaneamente no espaço urbano, principalmente os que derivam de reformulações de suas obras.

1.3 Caminhos metodológicos

O fato de que somos seres de linguagem, constituídos por ela e levados incessantemente a interpretar, uma noção adquirida ao ter contato com os dispositivos teóricos da Análise de Discurso, torna-se via investigativa deste trabalho. A relação entre sujeito, mundo e linguagem não é transparente. Existe uma opacidade na linguagem à qual só se tem acesso por meio de uma escuta e leitura discursivas, mobilizando dispositivos de interpretação no sentido de compreender aquilo que não é estanque mas sim caudaloso, ou seja, o discurso.

A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos (ORLANDI, 1996, p.9).

O que se faz aqui é tentativa de compreensão, de interpretação, via linguagem artística, de materialidades significantes (idem), em condições de produção distintas, com suas contradições, equivocidade; funcionamento poético e do político inerentes à língua e ao sujeito. Instaurados pelo poema-bandeira e pelo enunciado “*seja marginal seja herói*” é que se busca, à luz da Análise de Discurso, o entendimento da significação e da formulação deste discurso no que diz respeito à sua função enquanto arte. Uma obra formulada na ditadura militar, 68 que vem circulando e se ressignificando desde então.

Nascemos na linguagem, vivemos na linguagem e o discurso fala por nós pela aproximação ou distanciamento e é este viés que procuramos para compreender a arte, também, como trabalho de resistência. A resistência na arte, na língua é parte do trabalho simbólico e da ideologia, visto que a linguagem artística está veiculada à história. Por haver persistido, via memória discursiva, sua circulação e reformulação até o presente, o poema-bandeira de Hélio Oiticica presentifica-se pelo trabalho de resistência do sujeito à língua e a qualquer de suas manifestações. Pêcheux traz a lume o trabalho da resistência no funcionamento da linguagem. Segundo o filósofo,

As resistências: não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litâneas ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; **deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras...** (PÊCHEUX, [1982], 1990, p. 17, grifo nosso).

Além do trabalho da resistência, do funcionamento do poético e do político no objeto analisado, outras noções também são mobilizadas para o trabalho de interpretação e compreensão. Tais noções não são foco de análise, mas dispositivos inerentes ao processo que aqui é traçado. As noções de *ideologia, discurso, memória discursiva, materialidades significantes, equívoco, historicidade, interpretação, linguagem e arte*, possibilitaram o gesto de descrição e interpretação do objeto artístico e uma possível compreensão sobre seu funcionamento. Daquilo que lhe permanece ou lhe foge enquanto composição de uma peça artística.

1.4 Definindo o objetivo e o procedimento de análise

Duas noções são caras à Análise de Discurso e aos discursivistas. A noção de corpus e de recorte. Ao corpus compreende o objeto discursivo a ser analisado e ao recorte a parte do objeto que mais interessa ao analista. Aquela na qual o incômodo, a inquietação se instauram. Considera-se como corpus de análise para esta dissertação uma versão do poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica, algumas imagens de bandeiras, poemas completos de vários autores, recortes de poemas de outros e uma reformulação que circulou nos meios digitais, em 2018, do poema-bandeira “seja marginal seja herói”.

A princípio estes objetos serviram-nos como observatório, como um lugar profícuo para o exercício de interpretação e funcionamento metodológico da Análise de Discurso. Pensando sempre linguagem e discurso num batimento entre descrição e interpretação que segundo Pêcheux (2008) no exercício de análise não se pode separá-los, levando em consideração a historicidade e as condições de produção em que foram formulados.

Os sentidos não estão por trás da obra ou do enunciado, muito menos escondidos neles. Eles estão na discursividade que emana na própria formulação das produções artístico-literárias. O discursivista os considera a partir de sua escuta, leitura e interpretação. Por meio do jogo da linguagem, do trabalho da paráfrase e da polissemia, deve-se sair do efeito de evidência e trabalhar na opacidade da linguagem.

O objetivo fundamental desta proposta dissertativa é compreender a partir da noção de materialidade significativa, formulação de Lagazzi (2017), o funcionamento do objeto arte e do poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica em sua formulação contraditória visto que não é poema nem bandeira, não é arte visual nem literária, mas sim uma materialidade outra que constitui outrossim uma composição que pode ser ou não arte. Além do mais, busca-se compreender, em tal materialidade significativa, como o poético e o político funcionam enquanto noções estruturantes do discurso.

1.5 Estruturação do trabalho dissertativo

A fim de iniciarmos o trabalho de interpretação do objeto e de compreensão de seu funcionamento, principiamos o gesto de investigação, no capítulo II, refletindo um pouco acerca da noção de linguagem — já que arte é linguagem e aqui a compreendemos como discurso pela leitura que propomos — e de seu funcionamento em diferentes momentos da articulação e produção do conhecimento linguístico.

Para isso, utilizamos de referenciais teóricos, noções sobre linguagem via pensamento de vários linguistas, além de conhecimentos e aportes teóricos da Análise de Discurso a partir das formulações de Pêcheux, Orlandi e Haroche que possibilitaram a realização de determinadas compreensões e deslocamentos necessários e inerentes ao processo de interpretação e compreensão da arte e da obra de Oiticica no que se refere à contradição, ao poético e ao político que lemos como próprios do fazer artístico-literário.

Apoiados, em suma, pela Análise de Discurso e por aquilo que ela questiona no entremeio da Linguística, da História e da Psicanálise, é que articulamos tais reflexões pensando sempre o funcionamento do discurso da/na arte, naquilo que se é mobilizado para que ele se instaure. Por fim, compreender também, este funcionamento como um gesto de resistência dos sujeitos e de seu fazer na linguagem cerceados sempre por condições de produção distintas, historicidade e interpretação.

O trabalho precisamente de análise ocorre de maneira mais profícua no capítulo III, em que propomos a leitura e compreensão acerca das condições de produção e historicidade do poema-bandeira de Hélio Oiticica, principalmente sobre sua formulação e circulação, refletindo e interpretando a partir da noção de materialidade significativa (LAGAZZI, 2017) sobre como se dá a elaboração desse objeto arte; um possível limiar ou fronteira entre artes visuais e literatura, entre o verbal e não verbal, entre a arte e a não arte e por fim entre bandeira e poema. Compreendemos, deste modo, a partir da já citada noção de materialidade significativa formulada por Lagazzi (2017) que o poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica instaura uma nova composição. Uma materialidade outra.

Para tal compreensão, mobilizamos noções teóricas da Análise de Discurso para o gesto de interpretação, principalmente as noções contradição e de equívoco — a falha constitutiva da linguagem —, tendo em vista que tudo é atravessado pelo político e o poético — o próprio da língua. Para esta leitura discursiva, propusemos alguns deslocamentos. Saímos das categorizações e propusemos refletir a partir do conceito de noções artístico-literárias. Utilizamos, para análise, recortes de poemas completos de autores vários, versos de outros, a reprodução de uma das versões do poema-bandeira de Hélio Oiticica, uma versão do poema-bandeira que circulou em 2018 e algumas imagens relacionadas à própria criação artística de Oiticica.

Após poucas, mas importantes compreensões empreendidas nos capítulos anteriores a respeito do funcionamento discursivo do poema-bandeira e da obra de Hélio Oiticica, da linguagem, do poético, do político e do discurso na/das artes, temos a compreensão da não transparência da linguagem e de que os sentidos estão sempre abertos a interpretações e passíveis de reformulações. A última parte deste trabalho não se presta a conclusões, mas tão somente a trilhar considerações

acerca do que foi refletido e compreendido a partir dos recortes trabalhados. Talvez em uma oportunidade outra, possamos reformular ou estender todo este pensamento para significá-lo por um outro viés, confirmá-los ou responder a outras inquietudes.

2 DO ENTREMEIO NA ARTE E NA LINGUÍSTICA

O caminho trilhado pelo conhecimento sobre arte e pelas ideias sobre linguagem é amplo e longo. Para a abordagem que aqui se propõe, um recorte é essencial. Por isso, dois momentos na História e algumas reflexões acerca de linguagem são clamados para auxiliar na compreensão do objeto de análise deste trabalho, o poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica e do próprio enunciado “seja marginal seja herói” formulado pelo artista.

Pelo viés em que este trabalho se filia, toma-se como recorte e como ponto de partida reflexões sobre linguagem, seu funcionamento e seus deslocamentos; alguns enunciados que foram produzidos no Maio de 1968, na França e em paralelo a esses, o enunciado “seja marginal seja herói” de Oiticica formulado, também, em 1968 na Ditadura Civil-Militar no Brasil. Neste ínterim, os conceitos, os lugares e a época na qual tais formulações circularam são essenciais como condições de produção desses discursos. Lugares possíveis para a inscrição dos objetos artísticos.

Na França, jovens estudantes universitários a despeito da segregação que havia entre homens e mulheres nos dormitórios das universidades incitaram uma luta contra posturas conservadoras, promovendo uma renovação de valores e uma revisão de costumes instaurada por uma cultura jovem. Ao mesmo tempo, havia todo um desdobramento de várias questões já propostas por lutas políticas e obras filosóficas, impulsionadas por alguns movimentos juvenis.

O social enquanto manifestação nas artes, o poético enquanto próprio da língua e o político como divisão de sentidos se inscrevem fortemente nas produções artísticas que circularam nos períodos de repressão militar no Brasil e de revolução cultural na França.

A *linguagem poética* (conceito da pragmática), visto que o poético é o próprio da língua não existindo, portanto, linguagem poética (GADET & PÊCHEUX, 2010, p. 58), se tornou o grande estandarte de luta ocupando as ruas, os muros e as pontes de Paris como as ruas do Rio de Janeiro. Faixas de protesto com frases de efeito, marcadas por *contradições* e atravessadas pelo político, inscreveram o poético em

sua forma mais autêntica nas diversas manifestações em que a linguagem corporificou o movimento.

O historiador Michel de Certeau (1968) disse: “Em Maio de 68, a palavra foi tomada como a Bastilha foi tomada em 1789”¹. No Brasil, poetas, artistas e compositores driblaram a censura do período usando da palavra com estratégias linguísticas. Ironias, inversões, contradições e duplos sentidos (lemos aqui como equívocidade — a falha constitutiva da língua onde há o possível a se dizer, e também como metáfora — o poético, o próprio da língua).

Tudo isso reflete a desestabilização deste universo linguístico/discursivo, tomado pela pragmática, como logicamente estabilizado (GADET & PÊCHEUX, 2010). Essas estratégias linguísticas (*recursos de estilo* ou *figuras de linguagem*) como são denominadas pelas teorias de viés pragmático como a *retórica*, a *estilística*, a *oratória*, a *semântica*, e a própria *pragmática*, discursivamente são lidas como o trabalho da metáfora na própria produção da linguagem. Tal deslocamento se faz essencial, pois o funcionamento da linguagem para a Análise de Discurso compreende um outro lugar.

Se inscritos, interpretados e compreendidos por teorias outras, esses recursos funcionam em uma outra ordem que não a do discurso. Como o trabalho empreendido pelas teorias do discurso funciona sempre no batimento entre descrição e interpretação (PÊCHEUX, 2008), propõe-se aqui um batimento entre as terias do discurso e outros ramos do saber linguístico e artístico/literário com a finalidade de se chegar a uma leitura discursiva do objeto investigado.

Além do mais, por ser uma disciplina de interpretação, a Análise de Discurso trabalha no entremeio de outros saberes científicos, questionando-os acerca daquilo que se é deixado de fora (ORLANDI, 2009). E é justamente neste trabalho de entremeio que esta pesquisa se inscreve, propondo sempre uma leitura e interpretação outras, diferente daquela instaurada pelo pragmatismo. A via do trabalho de uma nova compreensão é o batimento e o questionamento de diferentes teorias.

¹ <https://www.uol/noticias/especiais/o-maio-que-eu-vivi.htm#a-palavra-era-a-bastilha>. Acesso em: 19/09/19.

Numa sondagem empirista do funcionamento dessas estratégias linguísticas, por áreas de conhecimento afins, percebe-se que da retórica à pragmática o funcionamento dessas noções é quase sempre o mesmo. Somente a teoria do discurso com seus dispositivos de análise faz um deslocamento das tais estratégias, elaborando-as por um outro viés e tomando-as não como estratégias, todavia como o trabalho da própria língua na produção do discurso.

A *Retórica*, historicamente, tem seu advento no século V a. C., certamente na região de Siracusa, na Sicília e do ponto de vista da formação do cidadão ocupou um lugar especial segundo Costa (2019). A retórica chegou a Atenas e foi introduzida pelo sofista² Górgias, desenvolvendo-se nos meios políticos e jurídicos da Grécia Antiga, o que era essencial para a prática cidadã de acordo com Costa (2019). A retórica é a arte ou técnica do bem falar. É a arte de utilizar da linguagem para comunicar de maneira eficaz e persuasiva. Discursivamente, esta eficácia do processo comunicativo não procede desta maneira. O universo da linguagem não é tão estável quanto se pensa. Os sentidos se modificam. Dizeres são mobilizados sobre dizeres, fazendo com que o conceito de transparência da linguagem caia por terra.

A opacidade da linguagem, pelo viés do discurso, não permite que se tenha acesso a uma literalidade de sentidos que seria a chave para este funcionamento persuasivo. A linguagem é um trabalho do sujeito e da língua mobilizando a política dos sentidos como nos ensina Orlandi (2009). Desta forma, pensar como os antigos ou como propõe teorias funcionalistas é deixar de fora muito do que se pode compreender acerca da linguagem. A língua serve para comunicar e para não comunicar conforme ensina Pêcheux (1990).

É sabido por diferentes perspectivas dos estudos da linguagem que a chave da retórica é a argumentação da qual o locutor se apropria por meio das figuras de retórica com a finalidade de se fazer apelos emocionais ao ouvinte para que a persuasão seja efetiva. Tal efetividade somente seria possível se houvesse a transparência da linguagem e os sentidos fossem literais. Como “o discurso é efeito de sentido entre locutores” (PÊCHEUX, [1969], 1997), a exterioridade constitutiva e

² “Na antiga Grécia (séculos V a.C. e IV a.C.), mestre da retórica que tomava a si a tarefa de ensinar conhecimentos gerais, gramática e a arte da eloquência para os cidadãos gregos postulantes à participação ativa na vida política (HOUAISS, 2009).”

as condições de produção determinam, nas manifestações do discurso, os efeitos de sentido.

O paradoxo, a contradição, por exemplo, são tomados como figuras de estilo que os oradores empregam para alterar o julgamento do público. Aqui está a ideia de transparência da linguagem. Como se o sentido daquilo que está sendo dito estivesse sempre lá e o sujeito fosse a origem desse dizer, conforme os ensinamentos de Orlandi (2009). É possível pensar, então, pela via discursiva, que a argumentação é um efeito de ilusão no que tange à persuasão dos locutores. Com Orlandi (1998), corroboramos da ideia de que a argumentação é intrínseca a própria produção do discurso. É fato de linguagem que trabalha por via da noção de antecipação — imagem que X faz de Y e vice-versa. E é neste trabalho da antecipação que o político instaura seu funcionamento na divisão dos sentidos. “Argumentar é prever, tomado pelo jogo de imagens” (ORLANDI, 1998). Em suma, a retórica pensa a linguagem sob o efeito de ilusão de que a comunicação é plena, sem levar em consideração que “a linguagem serve para comunicar e não comunicar” (ORLANDI, 2009, p. 21).

Para pensar nosso objeto de análise, o poema-bandeira e o enunciado “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica, é interessante rever a perspectiva da estilística a respeito do conhecimento da linguagem. A *Estilística* é um ramo da Linguística que estuda as variações da língua e seus usos, inclusive o uso estético³ da linguagem. A capacidade de provocar emoções e sugestões por meio de efeitos de estilo é um dos objetos de análise da estilística.

Atenta-se para o emprego dessas variações em contextos e situações distintas, por isso o lugar de investigação preferido pela estilística é a literatura. Não somente a chamada “alta literatura”, mas também textos relacionados com diferentes atividades. Dividida por Pierre Guiraud (1970, p. 62) em estilística da língua ou da expressão (ênfase à expressividade latente no sistema) e estilística genética ou do autor (ênfase à criação expressiva individual), trabalha com algumas categorias básicas, como funções da linguagem, estilo, desvio e escolha (CARVALHO, 2007).

³ A *Estética* é um ramo da filosofia que tem por objetivo o estudo da natureza, da beleza e do fundamento das artes.

Em primeiro lugar, há de se fazer uma ressalva a respeito do uso da palavra “categorias” aqui. Na perspectiva pragmático-funcionalista, categorizar é maneira pela qual se agrupam conceitos, ideais, coisas etc. a fim de lançar mão a determinados agrupamentos quando necessários ou facilitar um processo de análise. Pela perspectiva discursiva, categorizar ou elencar a partir de categorias é deixar de fora, segregar aquilo que não cabe em um universo discursivo estabilizado (RADDE, 2017, p. 111).

Sabe-se que o universo discurso se constitui a partir de uma não estabilização dos sentidos. Não há um dentro e um fora da língua. O que há é um dentro-fora inerente à linguagem e à prática discursiva. Como a fita de *Moebios*⁴, um dentro-fora que é constituinte da própria linguagem. Em que tudo é fronteiroço. É a partir desta perspectiva de que tudo se constitui ao mesmo tempo que pensamos linguagem e nosso objeto de análise.

Em segundo lugar, o que a estilística trata como funções da linguagem, estilo etc., pela perspectiva da Análise de Discurso, é compreendido não como “função”, todavia como funcionamento. É do funcionamento próprio da linguagem, da prática discursiva, aquilo que se toma como estilo poético. Não lemos como estilo poético ou função poética da linguagem variações da constituição languageira, mas sim como uma noção indissociável da linguagem. É o trabalho da metáfora, da equivocidade, falha constitutiva. O poético está em relação à língua devido à sua incompletude. Há sempre um possível a se dizer ou um dizível que se constitui na lacuna do próprio dizer. E em conformidade com Orlandi (2017, p.17): “palavras falam com palavras”.

Como foi abordado no início desta reflexão, pela perspectiva da estilística, as figuras de estilo ou de linguagem funcionam enquanto moduladores de sentimentos, sensações e emoções que podem ser apreendidas pelo interlocutor. São recursos que visam à expressividade da língua e que buscam o belo na construção artístico-literária.

No entanto, convictos de nossa filiação teórica — a perspectiva discursiva — temos e fazemos uma escuta e leitura deslocadas de tais formulações. Compreendemos que a linguagem é poética porque se abre sempre a possibilidades

⁴ Seu nome se deve a August Ferdinand Möbius, matemático e astrônomo alemão que a estudou em 1858.

outras em sua formulação (intradiscurso). Orlandi (2009, p. 33) nos elucida acerca de tal noção e com ela compreendemos que:

A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos.

Por isso, não encaramos a prática linguageira como modulares de sentimentos, sensações e emoções (talvez nem haja tal possibilidade), nem mesmo a apreensão de todas essas emoções pelo interlocutor como se a discursividade se elaborasse com tamanha transparência e literalidade, deixando de fora toda exterioridade constitutiva de todo dizer. Em suma, a estilística (perspectiva pragmática) compreende essas noções como elementos estéticos, calcados na fraseologia e na sua exuberância, sem levar em consideração que é “a inscrição da língua (gem) na história que instaura sentidos” (ORLANDI, 2009, p. 25).

Enquanto que para a *Retórica* a persuasão, por meio dos argumentos, é um fim e o uso dos recursos de estilo impulsionam as emoções do leitor/ouvinte, para a *Oratória* (que caminha lado a lado da retórica) este não é um princípio. A *Oratória* é a arte de falar bem em público. Esta é, pois, a diferença nodal entre estas duas noções.

Não é uma preocupação para a retórica a presença de um público para quem o texto deve ser dirigido. Sua inquietação é a forma de elaboração do texto; que ele seja capaz de convencer. Na oratória, a presença de um público ouvinte é uma premissa e o emprego de figuras de estilo é apenas para motivar uma mudança de reação da plateia. Na Grécia e Roma Antigas, a oratória era disciplina ensinada para aqueles que queriam se dar bem socialmente, visto que não havia defensores. Cada pessoa defendia a si mesma. Dessa forma não ter o domínio do falar em público era quase sentença de morte. Por isso, a oratória se manteve importante no Direito. O estilo latino de oratória, mais rebuscado e eloquente perdurou até o início do século XX. Após a Segunda Guerra Mundial, começou uma depreciação deste estilo, sendo ele substituído por uma forma mais fluente e casual de falar. No entanto, muitos políticos devem à oratória o sucesso de suas carreiras.

Não menos importante e talvez a mais complexa das noções trazidas à lume até agora, seja a *Semântica*. Devido a incompletude da linguagem e do sujeito que a formula, a questão do significado e dos sentidos se torna divergente se se parte de noções teóricas distintas. A bem da verdade, definir ou conceituar significado/sentido é uma empreitada quase impossível visto o atravessamento da ideologia e do inconsciente nos sujeitos que interpretam o simbólico. Todavia, parte-se da própria conceituação do que é semântica para compreender tal noção.

A tradição linguística atribui à semântica o estudo do significado. É uma área da linguística que se ocupa a investigar, interpretar e compreender as significações das palavras, enunciados e contextos. Tratar de significações é algo bem complexo, visto que se espera uma concretude de algo que é abstrato como a questão do sentido. Levar a questão da significação relacionada a possíveis sentidos que esta ou aquela palavra pode manifestar é reduzir o próprio conceito de linguagem, já que a linguagem só ganha corpo com a atividade linguística. Desta maneira, os sentidos só são instaurados se contextualizados em uma prática enunciativa.

Segundo Kempson (1980), por exemplo, a ambiguidade é um conceito obscuro e sua explicação partiria de uma teoria semântica que admitisse que léxico e enunciado têm significados relacionados. Isto vai ao encontro do pensamento culiolano de que não existe um enunciado isolado em língua. Caso se pense pelo viés discursivo, sabe-se que o sentido é instaurado no batimento, na produção do discurso entre locutor/interlocutor, numa conjuntura dada, em condições de produção específicas em que os sujeitos se inscrevem em posições sociais e discursivas também diferentes. Por isso se pensa na questão da significação como um acontecimento muito mais amplo e complexo que não caberia a manuais explicar. Pelo viés da semântica enquanto ciência da significação, compreende-se que o sentido pode ser determinado apenas pelo enunciado. Em suma, o que se pretendeu abordar, aqui, brevemente é que a significação lexical sozinha não dá conta de resolver a problemática da significação e do sentido, uma vez que “a linguagem não é uma relação de coisas e palavras termo a termo” (ORLANDI, 2007, p. 28); tem-se de traçar a relação entre léxico e enunciado para minimamente compreender os problemas semânticos.

A compreensão sobre a produção e reconhecimento de enunciados, de certa maneira, se faz complexa porque permeia Linguística e Filosofia, resultando de concepções confrontantes. Uma que diz que a significação do enunciado é apreendida tal como ela é e outra que sugere que não existe significação sem interpretação.

Se levarmos em consideração o viés dos estudos do discurso, iniciados nos meandros da década de 60, dos quais Antoine Culioli participou, ainda que adjacente, no desenvolvimento, corroborar-se-á com a segunda proposição, visto que “o sujeito é instado a todo tempo à interpretação” (ORLANDI, 2007). Dizendo com outras palavras, o sujeito está condenado a interpretar, de acordo com Orlandi (2007).

Sabe-se que a produção dos sentidos se dá por meio da interação entre sujeitos os quais enunciam crendo que, neste processo, a comunicação e a apreensão dos sentidos pelo interlocutor será unívoca. O processo de produção de sentidos nos diferentes enunciados leva em consideração não somente a relação locutor/interlocutor, mas também, ou melhor, principalmente as condições de produção destes enunciados. Existem valores que estão ligados às palavras que foram instaurados pela historicidade destes dizeres no próprio processo de produção dos discursos. Por isso dizer que há literalidade nos sentidos é uma ilusão por parte dos sujeitos que enunciam já que se acham conscientes de seus dizeres e do domínio daquilo que se está dizendo. Nem sempre o querer dizer é o que está efetivamente sendo dito, pois existe nos entremeios deste processo o não dito que, muitas vezes, diz mais do que aquilo que se supõe estar dito.

A relação do homem com a linguagem é constituída por uma injunção à interpretação: diante de qualquer objeto simbólico "x" somos instados a interpretar o que "x" quer dizer. Nesse movimento da interpretação, aparece-nos como conteúdo já-lá, como evidência, o sentido desse "x". Ao se dizer, interpreta-se — e a interpretação tem sua espessura, sua materialidade —, mas nega-se, no entanto, a interpretação e suas condições no momento mesmo em que ela se dá e se tem a impressão do sentido que se "reconhece", já-lá. Esse é o efeito da literalidade. A significância, no entanto, é um movimento contínuo determinado pela materialidade da língua e da história. Necessariamente determinado por sua exterioridade, todo discurso remete a outro discurso, presente nele por sua ausência necessária. (ORLANDI, 1994, p. 56-57).

As palavras carregam em si valores referenciais e de significação porque foram empregadas em uma conjuntura dada, num tempo/espaço dado sob condições de produção amplas e restritas, sem se esquecer do sujeito que a utiliza em seu discurso.

Cada sujeito do discurso e da enunciação é interpelado ideologicamente de uma maneira, com saberes discursivos distintos, constituídos com valores culturais e sociais mais complexos ainda; atravessados por um inconsciente que o constitui e que instaura aquilo que pode ou não ser dito e pode ou não ser interpretado. Desta maneira, dizer que não há literalidade nos sentidos/significados, pois entre enunciados e enunciação, sujeitos (locutor/interlocutor) há sempre “efeitos de sentidos” (M. PÊCHEUX, 1975). Além do mais, há as formações imaginárias como se concebe nos estudos do discurso. A imagem que o sujeito faz do outro, faz de si mesmo, faz daquilo que o outro quer dizer e do que o outro compreende que o próprio sujeito está dizendo.

Por uma necessidade que é intrínseca, muitas vezes, ocorre uma antecipação desses dizeres por parte dos interlocutores, ratificando a condenação em interpretar até mesmo o que o outro pensa que tem domínio ao dizer. São teorizações concernentes à própria compreensão da linguagem, dos estudos da linguagem e da formulação sobre discurso.

O dizer é sempre um dizer em um outro lugar. Ou seja, é um já dito em que se esqueceu o lugar. Falar de discurso intertextual como se formula nas teorias do significado (Semântica), é falar de paráfrases e polissemias próprias do estatuto da linguagem; é falar em um movimento de saberes discursivos que se acessa inconscientemente porque se é atravessado por uma memória discursiva em que tudo já está lá, só não se sabe disto.

Dentre os saberes relativos aos estudos da linguagem, a *Pragmática* tem seu lugar reconhecido por ser um ramo da Linguística que tem por objeto de investigação a linguagem em seu processo de uso, ou seja, analisa a linguagem em situação comunicacional. Para a pragmática, os sentidos são aferidos pelo uso da língua em situações comunicacionais e contextos extralinguísticos. Um ponto fundamental na compreensão da teoria pragmática é a de que existe uma intencionalidade do sujeito

que enuncia, deixando margem para a compreensão dos possíveis sentidos atribuídos pelo enunciado.

A pragmática evoluiu, depois, para uma compreensão menos filosófica, como prática social concreta, que analisa a significação linguística de acordo com a interação existente entre quem fala e quem ouve, do contexto da fala, os elementos socioculturais em uso e, também, dos objetivos, efeitos e consequências desse uso contínuo. (MARCONDES, Danilo. Desfazendo mitos sobre a pragmática, 2000)⁵.

A questão da intencionalidade do sujeito, no processo comunicativo, é, também, um ponto de interesse e investigação de vários teóricos da linguagem, principalmente daqueles ligados à linguística da enunciação que vê na enunciação o uso concreto da linguagem por meio da atividade verbal. Para que haja uma maior clareza do que se pretende expor neste ponto, alguns comentários a respeito da enunciação e intencionalidade comunicativa serão traçados. E neste percurso há de se propor contrapontos com conceitos discursivos que são foco na discussão deste trabalho.

De acordo com o que foi exposto anteriormente, estudar a significação é perpassar por unidades semânticas que garantem *uso* e *valor*. A verificação de identidades semânticas (instauração de sentidos) se dá pela *materialidade verbal*, ou seja, a *atividade linguística*. O sentido advém da articulação das palavras, está engastado nelas. Existe uma opacidade na espessura da linguagem que faz com que não se tenha acesso ao sentido puro, talvez este nem exista. Só é possível se ter acesso ao sentido por uma rede de formulações parafrásticas em que o uso e o valor vão instaurando sentidos outros e novos às palavras em decorrência desta atividade. É a interação dos signos na articulação das palavras e dos enunciados que instaura os sentidos.

Um enunciado só é interpretável mediante a um contexto ou situação que não se considera extralinguístico, se pensado pelo viés discursivo, no entanto para teorias como a pragmática, este extralinguístico é o espaço situacional em que o sentido pode ser instaurado; o sentido se determina pela matéria verbal e se

⁵ Artigo publicado e disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n1_Danilo.pdf. Acesso em: 15/10/19.

constitui pela atividade da linguagem. Dizendo de uma outra maneira, o sentido das palavras e dos textos são apreensíveis pela atividade parafrástica.

Conforme Vogüé et. al. (2011), reduzir o conteúdo ao dito é um engano; “nada garante que o dito recobre o querer dizer” (CUMPRI, 2013). Cada dizer remete a um estado de coisas e é mais um dizer entre os dizeres. Representar o mundo através de um enunciado só pode ser parcial e fragmentado. Parcial porque é de ordem subjetiva e fragmentado por não haver garantia de que um enunciado esgote o querer dizer. Em síntese, o sentido se trilha na articulação entre léxico-gramática.

Não há soberania nos atos enunciativos. As palavras não dizem por completo o que se quer dizer, de acordo com Cumpri (2013); nada garante a simetria entre enunciadador e interlocutor. A cena enunciativa convoca três querer dizer: “o do sujeito, o do mundo e o das palavras” (VOGÜÉ et. al., 2011). A subjetividade na linguagem, ou seja, a ação do homem na linguagem e pela linguagem gera o sentido nas realizações de língua (a atividade linguística) *à medida que os sujeitos enunciadores tentam contorná-lo pela (re) explicação, utilizando de processos parafrásticos, reformulando o mesmo e instaurando o novo, visto que os sentidos são deslocáveis. O sentido é instaurado por deslocamentos desses usos. “Os valores referenciais são instáveis, se movem, são provisórios” (CUMPRI, 2013) e dependem do enunciado, das operações enunciativas que são as atividades realizadas por um sujeito vistas a moldar um sentido. O sentido se constrói no e pelo enunciado, segundo Vogüé et. al., (2011)*

Para finalizar, o sentido não é dado de antemão, ele está *ligado a ação do homem na língua, subjetividade formativa e formadora e a sua intenção significativa*, de acordo com as abordagens anteriores. Desta forma, é perceptível, pelas abordagens expostas pautadas pelos especialistas supracitados, que o sentido se constrói (pensamento construtivista). O sentido deriva de valores referenciais construídos no enunciado e na enunciação, conforme formula Cumpri (2013). Por isso, a contradição, a ambiguidade, a ambivalência, o paradoxo, entre outros recursos que constituem a arte e a obra de Oiticica perdem possibilidades de sentido e de compreensão se analisadas apenas pelo viés pragmático-funcionalista, pois tal leitura deixa de lado conceitos fundamentais tais como ideologia, condições de produção e a memória dos dizeres.

2.1 A linguagem e seus caminhos conceituais

Como visto nas abordagens anteriores, este trabalho se filia às teorias discursivas. Porém, a partir deste momento, trabalhar-se-ão algumas reflexões acerca da linguagem e dos recursos que a compõem, passando por teorias e por teóricos em vários momentos do conhecimento linguístico para se chegar às Teorias do Discurso e suas noções as quais possibilitarão uma leitura outra de nosso objeto de análise e, também, constituirão interpretações possíveis.

O que vem a ser linguagem? Todos nós, em algum momento, já nos indagamos sobre isto, na tentativa não de buscar efetivamente resposta, mas sim compreender tal mecanismo. Pergunta difícil, opaca. Usá-la-emos de maneira retórica com o intuito, apenas, de promover um movimento de reflexão. Tal indagação é tão complexa de ser respondida que tentar conceituá-la seria o mesmo que conceituar a própria *Ciências Humanas*, visto que esta trata de múltiplos conhecimentos que perpassam a humanidade, tais como: filosofia, linguística, sociologia, história etc. e todos estes têm a linguagem como elemento essencial, nuclear ou, até mesmo, como o ponto de partida de suas implicações, uma vez que o que faz dos seres humanos, demasiadamente, humanos é a possibilidade de interação propiciada pela linguagem.

Tem-se, enquanto senso comum, que linguagem é processo comunicativo, contudo ela é muito mais abrangente que isso. É relevante destacar que tudo que envolve a comunicação humana e a produção de sua cultura está diretamente ligado à linguagem, no entanto a abrangência deste elemento dificultou a sua definição e gerou caminhos reflexivos distintos, até mesmo, para grandes pensadores tanto da Antiguidade quanto do século XX. Além do mais, não se pode deixar de lado que não só a linguagem, mas também a própria *Ciências da Linguagem* traz toda uma gama de complexidade conceitual em virtude de seus muitos saberes.

Distintas disciplinas do conhecimento humano são trabalhadas pela *Ciências da Linguagem* ou têm a linguagem como elemento central para suas análises. Dentre elas, pode-se destacar a Análise de Discurso que se concentra

essencialmente na linguagem humana e nas construções ideológicas como matéria-prima para o desenvolvimento do referencial teórico e analítico da mesma.

Para iniciar a reflexão, faz-se pertinente destacar, aqui, o nome de Émile Benveniste, um dos mais respeitados linguistas do século passado que, através de suas abordagens, concebeu o conceito de linguagem que se restringe ao uso da língua. Tal conceito foi compreendido e analisado por Rodrigues e Milani (2015) no artigo “O Conceito de Linguagem em Benveniste”.

Para Benveniste, a linguagem restringe-se ao uso da língua, isto é, não há linguagem, no sentido dado por ele, se não houver o emprego da língua, propriamente dito, na composição da peça comunicativa. O emprego da palavra “linguagem” para se referir a aspectos não verbais, ou textos não verbais, constitui um equívoco, na visão do linguista (RODRIGUES, 2007, *apud* RODRIGUES & MILANI, 2015).

A linguagem é essencial na comunicação humana e esta possibilita a constituição da cultura e a transmissão da mesma, visto que a função da linguagem é a de comunicar. Por isso mesmo que Benveniste exclui do conceito de linguagem toda a possibilidade de esta ser não verbal, já que a utilização da palavra se faz necessária. E as imagens, as cores, os gestos, as expressões fisionômicas não comunicam? Não são linguagem?

É, então, a partir deste conceito de equívoco elaborado por Benveniste ao tratar dos textos não verbais ou das composições não verbais que procuraremos, num batimento, por via das teorias discursivas depreender outras possibilidades de compreensão acerca da linguagem. Não apenas as interações verbais, mas também as produções em que o não verbal, o visual, o pictórico instauram sentidos a partir de suas formulações.

A linguagem é o mecanismo social que opera a língua e o discurso. Ela é a própria cultura, e com esta se confunde. É na linguagem que o ser humano se torna um ser social. A linguagem possibilita o acréscimo social sobre a biologia humana e, portanto, é parte da natureza humana e responsável por fazer desta espécie, uma espécie social. Sem a linguagem, o ser humano não existiria como tal. Assim se constitui a visão de Benveniste sobre a linguagem. Nas palavras do linguista: “Antes de qualquer coisa, a linguagem significa, tal é seu caráter primordial, sua vocação original que transcende e

explica todas as funções que ela assegura no meio humano.” (BENVENISTE, 1989, p. 222, *apud* RODRIGUES & MILANI, 2015).

Ainda dentro do conceito de linguagem, o linguista conceitua língua e linguagem de maneiras distintas daquelas feitas por Saussure. Conforme Benveniste (2005), a língua constitui o significado de forma semiótica, ou seja, a partir dos signos linguísticos e a linguagem o constitui através da forma semântica; “a saber, *na enunciação é que se dá a significação através do discurso* e, deste a da linguagem” (GIACOMELLI E SOBRAL, 2018).

É da oposição dos seus elementos constitutivos que a linguagem produz o significado: A linguagem, porém, é realmente o que há de mais paradoxal no mundo, e infelizes daqueles que o não veem. Quanto mais nos adiantarmos, mais sentiremos esse contraste entre a unicidade como categoria da nossa percepção dos objetos e dualidade cujo modelo a linguagem impõe à nossa reflexão. Quanto mais penetrarmos no mecanismo da significação, melhor veremos que as coisas não significam em razão do seu serem-isto substancial, mas em virtude de traços formais que as distinguem das outras coisas da mesma classe que nos cumpre destacar. (BENVENISTE, 2005, p. 45, *apud* RODRIGUES & MILANI, 2015).

Dito de outra forma, é, justamente, através do contraste que ocorre a significação da linguagem de acordo com Benveniste. O fundamental não é o que significa, mas sim o que não está expresso, o que não foi dito. É do contraste do dizer isto e não aquilo que se manifesta a expressividade e as possibilidades da significação da linguagem.

2.2 A enunciação, o eu e o tu

De acordo com Benveniste, a linguagem só existe no processo comunicativo, no instante em que o *locutor* e *interlocutor* se utilizam da palavra, no momento da interação, a fim de constituir a linguagem a qual se materializa no discurso. Aqui se instaura a *enunciação*. O emprego da língua em situações específicas. Um sujeito que se apropria da língua (ato individual de utilização) e a coloca em funcionamento, constituindo-se, assim, a enunciação (BENVENISTE, 2005 *apud* GABRIEL, F.,

2013). Segundo Benveniste (2005), a linguagem estabelece o estatuto humano ao homem e reitera o conceito de ego. Esta é a subjetividade da qual fala o linguista, a capacidade que o locutor tem para se submeter como sujeito. Não é a experiência individual, mas sim a criação da categoria de pessoa.

Neste estabelecimento, devem-se considerar o ato e as situações em que isto se realiza, ou seja, o processo dêitico ou dêixis. Pode-se verificar na teoria de Benveniste, a presença das condições de produção como elemento primordial para a atribuição de sentido ao discurso), e ainda os instrumentos de sua realização. De acordo com Benveniste (2005 *apud* GABRIEL, F., 2013), “o ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor, um “*eu*” que pode ser qualquer sujeito, visto a “mágica da linguagem” como parâmetro nas condições necessárias da enunciação”.

Antes da enunciação, a língua é possibilidade de língua, depois da enunciação a língua é posta nas instâncias das categorias dêiticas (***eu***, ***tu***, ***aqui*** e ***agora***) e isto necessita de um locutor (enunciador - eu) e um interlocutor (enunciatório - tu) que, por sua vez, ouve e possibilita um retorno enunciativo (reversibilidade). Em outras palavras, o locutor se apropria do *aparelho formal da língua* e enuncia a sua posição de locutor por meio de indícios específicos. Para Benveniste, a referência é parte integrante da enunciação, pois o locutor necessita referir pelo discurso e para o *outro* a possibilidade de correferir identicamente no consenso pragmático que faz de cada locutor um colocutor (BENVENISTE, 2005 *apud* GABRIEL, F., 2013).

Dada a essa capacidade de o locutor se instaurar enquanto sujeito do e no discurso através do “*eu*” é que se pode pensar a subjetividade da linguagem, os enunciados vários, os aspectos enunciativos — o irrepetível, circunstâncias no momento do discurso —, suas condições de produção, o lugar do acontecimento discursivo e também a “instauração de um “*tu*” no instante da enunciação” (CAVALCANTI, FERREIRA JÚNIOR *et al.*, 2015).

Para compreender a reflexão, deve-se levar em consideração os seguintes aspectos. A enunciação (ato de dizer) é a instância de mediação entre língua e fala, ou seja, o enunciador precisa tomar a palavra e no ato do dizer ele cria o enunciado, a saber, o dito. A enunciação é a instância do *ego – hic – nunc*, quer dizer, do *eu*, do *aqui* e do *agora* que “são as categorias da enunciação, indicadoras (dêiticos) da pessoa, do espaço e do tempo” (CAVALCANTI, FERREIRA JÚNIOR *et al.*, 2015)

que se tornam as condições de produção necessárias para que o dizer tenha sentido.

Ancorados pelo pensamento de Benveniste (2005), alguns elementos linguísticos só fazem sentido quando o locutor toma a palavra. A exemplo, o “*eu*” e o “*tu*” que somente se constituem no ato de dizer, visto que na enunciação pressupõe-se um enunciador. Dito de outra maneira, pressupõe-se um “*eu*” que diz o enunciado. Ainda dentro desta pressuposição, existe um “*tu*” que também é pressuposto pelo enunciado; mesmo que o sujeito fale a si próprio, há a presença suposta de um enunciatário ou interlocutor. Além disso, pode-se enunciar o enunciado, colocando-se a presença de um *eu*.

Para concluir, pode-se pensar que Benveniste anteviu princípios que hoje dialogam com fios condutores da Análise de Discurso, dentre eles, o discurso como fenômeno de análise e a percepção de que a língua é metafórica e poética por excelência. Ainda por cima, é relevante para um entendimento mais claro e abrangente do assunto nomes como os de Chomsky, Labov, Bakhtin e Ferdinand de Saussure, sendo este último, precursor dos estudos da linguagem e propiciador da autonomia da Linguística enquanto ciência. Outro nome que se faz realçar, é o de Eni Orlandi que, através de seu modo de interpretação e conceituações, desenvolveu e divulgou a Análise de Discurso como uma disciplina quase autônoma dentro dos estudos da linguagem.

2.3 A linguagem e os antigos

A linguagem, antes de mais nada, é a forma básica do processo de comunicação humana, podendo ser esta verbal (*emprego de palavras*) e não verbal (*imagens, gráficos, símbolos, gestos, entre outros*). Esta é a definição mais básica encontrada, inclusive, em livros didáticos, nos vários níveis de ensino; no entanto, faz-se pertinente rever alguns dos pensamentos mais importantes discorridos sobre o tema. Filósofos da Antiguidade — pode-se citar Platão, Aristóteles, entre outros — pensaram a linguagem, em seu tempo, a partir de outras perspectivas. O primeiro

dentre os muitos que merecem atenção é Parmênides, filósofo grego que teve seus primeiros contatos com a filosofia pela *escola pitagórica*.

Para **Parmênides**, “a linguagem consiste na doutrina do ser, sintetizada na célebre fórmula o *ser é*, o *não-ser não é*. A sua argumentação baseia-se no seguinte: “Enquanto aquilo-que-é pode ser dito – portanto, pensado –, aquilo-que-não-é afasta-se, por definição, de qualquer formulação linguística e intelectual. É impossível pensar o nada. No cotidiano, usamos o verbo *ser* de modo impróprio e acabamos por atribuir realidade a condições de ausência, a coisas que não existem: a escuridão e o silêncio, por exemplo, são condições de não-ser da luz e do som, portanto, pela lógica não existem”. (NICOLA, 2005 *apud* GREGÓRIO, 2012).

Dizendo com outras palavras, para o filósofo Parmênides, a linguagem está diretamente relacionada àquilo que existe, ou seja, o que é. Se a “coisa” existe, pode ser pensada, conseqüentemente, pode ser expressada pela linguagem através de alguma palavra. É interessante observar que o pensador considera o silêncio como algo inexistente, por isso mesmo impossível de ser pensado e representado por palavras. Na atualidade, além de se conseguir conceber o que é silêncio, encontra-se neste definições mais pertinentes relativas à linguagem. A própria Análise de Discurso teoriza de outra forma. Segundo Orlandi (2008), “onde silêncio não é falta de palavras”. Fica claro que tanto o silêncio pode ser percebido pelo pensamento quanto, nele, o discurso se prolifera e as palavras preenchem-no de valores.

Outro pensador grego que merece destaque é Górgias, niilista e formador da primeira geração de sofistas. Por este, a linguagem também foi pensada e conceituada.

Para **Górgias**, a linguagem fundamenta-se no poder mágico das palavras. Para tal, demonstra a não-culpabilidade de Helena na Guerra de Troia. Argumenta que Helena foi raptada contra a sua vontade, mas não com violência, pois teria sido seduzida pelas palavras de Paris. Usando com destreza a linguagem, pode-se produzir modificações físicas em quem escuta: rubor, medo, simpatia, antipatia etc. (NICOLA, 2005 *apud* GREGÓRIO, 2012).

Dito de outra forma, para Górgias, a linguagem carrega em si um teor mágico, pois se proferida com astúcia e destreza, ela tem o poder de seduzir as pessoas num processo quase de encantamento, provocando no receptor sensações

múltiplas. É visto que a utilização da palavra-sedução é inerente a várias áreas de conhecimento e a vários profissionais, como exemplo, advogados, professores, publicitários, jornalistas, entre outras infinidades de profissionais; mas, talvez, quem a utilize com maior agudeza, seja o político. Longe de qualquer teor crítico a respeito desse. Vale destacar que, sem sombra de dúvidas, onde a palavra se faz mais sedutora é na linguagem literária, seja na prosa ou na poética. É no pragmatismo do próprio discurso literário que ela se reveste de possibilidades significativas e valores inusitados. “Por bem, é lucido, aqui, a presença de Benveniste, que observou” (CAVALCANTI, FERREIRA JÚNIOR *et al.*, 2015) na linguagem a tessitura entre *língua, fala e uso*, sendo este último responsável pelo poético que é a própria linguagem. O filósofo iluminista e precursor do Romantismo, enquanto estética literária, confirma essa hipótese.

Segundo **Rousseau**, a linguagem nasceu sob o estímulo das emoções, não da utilidade social, como sustentava Demócrito. “Para resolver todos os problemas práticos da vida bastam os gestos e as ações; é somente para significar o amor e o ódio que as palavras se tornam imprescindíveis. A primeira linguagem dos homens era, portanto, poética, expressiva, ligada aos estados de ânimo. Depois vieram as gramáticas: ganhou-se em clareza, mas perdeu-se em poesia” (*idem*).

Após este percurso que trilhamos referente ao entendimento que os primeiros filósofos elaboraram sobre a linguagem, os quais se dedicaram a descrever, em suas épocas, o funcionamento dela, realizaremos um salto, na história do conhecimento linguístico para poder depreender dos pensadores do século XX, suas reflexões, compreensões e as novas perspectivas acerca do conhecimento da linguagem.

2.4 A linguagem e as novas perspectivas

No percurso que, ora, propomos trilhar acerca da compreensão do pensamento linguístico no século XX, vários teóricos se fazem relevantes, no entanto elencaremos, aqui, aqueles que, para nós, distinguem-se pela singularidade do pensamento e pelas contribuições deixadas à Linguística e aos estudos da linguagem. O objetivo é ter contato com a maneira pela qual determinados teóricos

refletiram a linguagem e sua forma de funcionamento. Iniciaremos esta abordagem com Ferdinand de Saussure (1857-1913) que, com suas elaborações teóricas, desenvolveu a linguística enquanto ciência.

De acordo com Saussure, a língua é social, porque o processo comunicativo é interativo e só pode ser realizado em grupos sociais, em contrapartida, a fala é individual, pois cada indivíduo tem a possibilidade de alterar sua maneira de se expressar, suprimindo e acrescentando elementos na fala que possibilitem, até mesmo, uma mudança no próprio idioma. Acrescentando outras palavras, para Saussure, linguagem é língua e fala unidas, possibilitando a comunicação.

Para Ferdinand Saussure, a linguagem é social e individual, psíquica, psicofisiológica e física. Portanto, é a fusão de língua e fala. Para ele, a língua é definida como a parte social da linguagem e que só um indivíduo não é capaz de mudá-la. O linguista afirma que “a língua é um sistema supraindividual utilizado como meio de comunicação entre os membros de uma comunidade”; por isso, “a língua corresponde à parte essencial da linguagem e o indivíduo, sozinho, não pode criar nem modificar a língua” (COSTA, 2008, p.116 *apud* LIRA, [s.d.]. Acesso em: 19/10/19).

Ainda dentro dos estudos da linguagem e de suas novas perspectivas, dando continuidade a esta maneira outra de percepção do que venha ser linguagem, encontra-se o pensamento de Noam Chomsky que refletiu a linguagem como sendo natural nos indivíduos. De acordo com Chomsky:

Parece evidente que a aquisição da linguagem se baseia na descoberta pela criança daquilo que, de um ponto de vista formal, constitui uma teoria profunda e abstrata – uma gramática gerativa de sua língua – da qual muitos dos conceitos e princípios se encontram apenas remotamente relacionados com a experiência através de cadeias longas e complexas de etapas inconscientes e de natureza quase dedutiva (CHOMSKY, 1980, p. 141).

Dizendo de outra forma, o indivíduo tem contato com a linguagem desde sua existência intrauterina; sabe-se que, após o quinto mês de gestação, a criança já tem a capacidade de ouvir e de modo especial, tem contato com a voz materna e, conseqüentemente, com os sons, palavras e estruturas da própria língua, fazendo com que ela a reconheça desde sempre, visto que há um estímulo cerebral que faz

com que aquele ser constitua, adquira e, posteriormente, produza a linguagem de maneira natural, de acordo com Burgierman (2016). Ou seja, o ser humano tem a capacidade de produzir frases naturalmente, pois isto faz parte da genética do ser (gramática gerativa) na definição de Chomsky. De acordo com o teórico, existe uma faculdade mental específica para a aquisição da linguagem e esta é inata.

Outro linguista que se faz necessário destacar neste âmbito é Mikhail Bakhtin. O pensamento de Bakhtin foi renovador aos estudos da linguagem, pois trouxe uma nova perspectiva a este conhecimento. Em Bakhtin, vê-se que a linguagem não é tratada somente a partir do conhecimento e estudo da língua como elemento primordial, mas acima de tudo, pela interação do indivíduo dentro de uma comunidade; através da língua, é que se faz a linguagem. Talvez o elemento mais interessante no pensamento desse teórico é que ele concebeu a linguagem como totalmente ideológica, já que ela é constituída por signos e estes quando inseridos, pela língua, através da interação, em uma comunidade específica, se tornam ideológicos, fazendo com que a linguagem só tenha este valor, porque está sendo utilizada. Assim se constitui o pensamento de Bakhtin.

⁶Na realidade não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial (BAKHTIN, 1998).

...a língua não se transmite (...). Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles mergulham na corrente de comunicação verbal e somente quando isto ocorre é que tomam consciência de si e do mundo que os cerca (BAKHTIN, 1972, p. 108).

...a palavra penetra literalmente em todas relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios (BAKHTIN, 1997, p. 41).

Em suma, na tentativa de síntese do pensamento do linguista, a linguagem é um elemento das relações sociais e da aquisição cultural e, obviamente, da produção da própria cultura. É nestas relações que se dá a troca ou câmbio de

⁶ As três citações entre outras informações a respeito do pensamento de Bakhtin podem ser conferidas em: <https://citacoesacademicas.blogspot.com/2016/12/citacoes-sobre-literatura-bakhtin.html>. Acesso em: 19/10/19.

informações as quais carregam em si o que se concebe por cultura — a própria produção do conhecimento —, ou seja, o ideológico.

Pode-se acrescentar que não só Bakhtin, mas também Labov, inquestionavelmente, tem máxima contribuição aos conceitos de linguagem, embora seu pensamento se contrasta com o dos outros linguistas, tais como Chomsky e Saussure. Labov constituiu o padrão sociolinguista e concebeu que as variações linguísticas são inerentes da própria linguagem e necessárias para a manutenção da mesma. Esta variação se dá por causa dos fatores externos que influenciam o falante de um idioma. Esta, por certo, é a concepção da sociolinguística para linguagem. Dito de outra maneira, a linguagem é elemento de comunicação e sofre interferências exteriores à própria língua. Consoante Labov:

Do que eu havia aprendido sobre o pequeno, novo campo da linguística parecia-me algo empolgante, consistindo, em sua maior parte, de pessoas jovens com fortes opiniões, que passavam a maior parte do tempo discutindo uns com os outros. Quando descobri que eles também estavam retirando a maioria de seus dados de suas cabeças, pensei que poderia fazer melhor. Faria um bom capital dos recursos que havia ganho na indústria. Desenvolveria uma linguística empírica, baseada no que as pessoas realmente falam, e testada por técnicas experimentais de laboratório (LABOV, 1997 *apud* SILVA, 2009).⁷

O exame da linguagem no contexto social é tão importante para a solução de problemas próprios da teoria da linguagem, que a relação entre língua e sociedade é encarada como indispensável, não mero recurso interdisciplinar. Como a linguagem é, em última análise, um fenômeno social, fica claro, para um sociolinguista, que é necessário recorrer às variações derivadas do contexto social para encontrar respostas para os problemas que emergem da variação inerente ao sistema linguístico (CAMACHO, 2001, p. 50 *apud* OLIVEIRA, 2017).

A partir das famosas dicotomias propostas por Saussure, no Curso de Linguística Geral (1916), entre língua e fala, diacronia e sincronia e a “eleição” da língua como objeto essencial da linguística, legando à fala um segundo plano nos estudos da linguagem, para a sociolinguística a fala se tornou o grande objeto investigativo, pois é a partir da fala, com seus usos e deslocamentos que as variações linguísticas são corporificadas, materializadas e podem ser lidas como a

⁷ Para mais informações acerca do desenvolvimento das ideias linguísticas de Labov, conferir em “Origem e Desenvolvimento das Ideias Linguísticas de William Labov”, Dissertação de Mestrado de Daniel Marra da Silva (2009). Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/26/o/daniel.pdf>. Acesso em: 19/10/19.

grande manifestação identitária de uma nação. Coube também à sociolinguística e aos conhecimentos desenvolvidos por Labov, observar e tomar como referencial para as diversas análises o processo diacrônico da língua, ou seja, sua evolução e mudança no decorrer do tempo.

2.5 O poético e a Análise de Discurso

Seguindo a proposta inicial deste capítulo, a presente seção tem por objetivo aclarar e relacionar o pensamento benvenisteano aos fios condutores da Análise de Discurso. Antes de qualquer possível relação entre os conceitos discursivos e o pensamento de Benveniste, procurar-se-á discutir sobre o princípio do poético na linguagem, num intercâmbio entre os postulados das teorias pragmáticas e dos postulados da Análise de Discurso.

Como se sabe, a partir das Teorias da Comunicação elaboradas pelo linguista russo Jakobson (1976), a linguagem poética está diretamente relacionada ao plano literário. A chamada função poética da linguagem. Fala-se de poético enquanto uma linguagem carregada de expressividade e emoção —, por isso diz-se *função poética da linguagem* — que é utilizada na produção textual artística, de modo especial nos poemas. A dita linguagem pessoal, carregada de novos sentidos e de várias possibilidades de emprego é uma das concepções do poético. O conotativo, o figurado, o diferente do usual. Segundo Jakobson (*apud* Schnaiderman, [1970], p. 9-10, 2018):

A poesia é linguagem em função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.

Por tal elaboração é que compreendemos que em Jakobson ([1976], 2007), a linguagem poética é estruturada pela função poética da linguagem em que o foco do processo comunicativo se dá no próprio processo de elaboração do texto. De acordo com Jakobson ([1976], 2007, p. 130), “a projeção do eixo da seleção *versus* eixo da combinação”. A função poética está centrada na própria mensagem.

Todavia, se se percorre pelos estudos da linguagem e se depara com o pensamento de Benveniste, vê-se que não existe, precisamente, uma linguagem poética ou uma função específica para isto já que a linguagem é poética — metafórica — por excelência. Onde, então, encontrar esta concepção na linguagem? Para o estudioso, a tarefa parece simples. No discurso. Aqui está a relação do pensamento de Benveniste com a Análise de Discurso. Dizendo de outra maneira, o discurso interliga os fios de condução da Análise de Discurso ao pensamento de Benveniste. Sendo assim, atente-se às palavras do linguista.

Acho que vejo agora a chave para o problema colocado pela linguagem poética (isto é, para mim, a de Baudelaire) é como um problema linguístico. Isso porque a linguagem poética não tem denotação no sentido de que a linguagem ordinária tem a função de denotar. Esta é essencialmente a razão que torna o poema inconversível em prosa. É uma língua sem denotação e que, apesar de tudo, mantém o aspecto de uma língua e assume a forma de um discurso. Como entender esse paradoxo? Que a linguagem poética não tenha denotação coloca o problema no nível não do signo, mas de todo o discurso ou melhor da função do poema como a realização de um certo exercício da linguagem poética. É todo o discurso que revela a natureza da linguagem em que é construído (BENVENISTE, 22 / fª 253 *apud* SILVA, 2012).

Assim, para Benveniste, o discurso, em si, é a própria materialidade que faz a linguagem poética; e este “poético” sempre está presente no momento em que o poeta elabora seu texto e nele materializa seu discurso. É relevante lembrar que um escritor produz um texto levando em consideração que um leitor qualquer há de lê-lo; é, justamente, neste momento em que se dá o pacto entre *escritor – texto – leitor*, ou seja, um emissor que escreve para um receptor que lê e no intervalo da escrita e leitura, materializa-se o discurso e com este a linguagem se faz poética. Por isso, a linguagem é metafórica por excelência, visto que na interação comunicativa há a produção de redes parafrásticas, o dizer-outro e o leitor interpreta-o à sua maneira. Ainda segundo Benveniste (*apud* SILVA, 2012):

... Portanto, não há mais "sinais" comuns a todos os falantes, comunicando a todos um conceito idêntico, mas algo que não é da ordem da denominação, mas da sugestão (idem, 20 / fª 205, grifo nosso).

... portanto, se existe um problema linguístico de poesia, na própria natureza das palavras como formantes da linguagem poética (idem, 22 / fª 261).

Na poesia, o objeto de que fala o poeta não é como na linguagem comum fora da linguagem, é referido pela linguagem: é interior à linguagem e criado por essa linguagem, pela escolha e pela aliança de palavras. A coisa com que ele lida vem do arranjo das palavras e de lá apenas. Essas palavras modificadas, tudo o que dizem desaparece (idem, 22 / f^o 260).

Por via dos conceitos supracitados, Benveniste possibilita a seguinte reflexão: não existe linguagem sem interação e nela o discurso se faz. Além do mais, no próprio processo de comunicação as relações parafrásticas se inscrevem, pois o enunciador quando se utiliza da palavra implica toda uma subjetividade — *sugestão* — na própria escolha vocabular (não há denotação; o ato de escolher a palavra é subjetivo e influenciado por filiações ideológicas e no instante da enunciação dessa, torna-se, ela, metafórica), por isso que Benveniste trabalha com a linguagem no nível do discurso; discurso é linguagem posta em ação; relação do eu-aqui-agora / pessoa-espaco-tempo. Conforme o linguista, “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como “eu” no seu discurso” (BENVENISTE, [1958], 2005, p. 286-287).

É, portanto, a presença do sujeito e sua submissão à língua e do discurso no pensamento de Benveniste que o liga aos fios condutores da Análise de Discurso. Para ilustrar esta relação e dar ênfase à abordagem, é pertinente a voz de uma das maiores autoridade em Análise de Discurso, reconhecida internacionalmente pelos seus influentes trabalhos na área, Eni Orlandi. Segundo a analista:

[...] Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer aos efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história, ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos (ORLANDI, 2009, p. 50).

Dizendo com outras palavras, o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, que o chama à existência e esse se assujeita à língua, fazendo com que se diga isto e não aquilo, em conformidade com os ensinamentos de Orlandi (2009). Dessa forma, ele constitui o discurso e produz significados pautados na seleção de palavras influenciadas pela ideologia que o cerca; e é no próprio ato de dizer uma coisa ao invés de outra que ocorre o poético, o metafórico, o polissêmico. A fim de se resumir tais ideias, elucida-se com a seguinte reflexão:

O lugar de acolhimento do ser humano e onde as coisas se efetivam como significantes e podem, por isso, possibilitar jogo, intercâmbio e trocas, é na linguagem, que é furada, pois é com o consentimento da entrada dela e nela, que se constituem os sujeitos que, por seu turno, fazem história (PATTI, 2009).

Ao percorrer pelos caminhos que conduzem à definição de linguagem, pode-se observar que a dificuldade em compreendê-la e defini-la com alguma precisão, levou os mais profícuos intelectuais, em todos os tempos, a dedicarem grande parte de suas vidas ao estudo daquela e a elaborarem conceitos distintos e complexos na tentativa de explicá-la. Nesta caminhada, pode-se ver, também, que as estradas do pensamento se cruzam entre este e aquele teórico, nesta e naquela reflexão de um linguista, uma vez que o gesto de pensar é sempre recapitulação de algo já dito ou proferido em um determinado lugar/tempo inacessíveis. Dentre os muitos linguistas e teóricos abordados, destacam-se, com especial atenção, Benveniste e Jakobson que trouxeram aos estudos das Ciências da Linguagem contribuições das mais valiosas — o poético e a subjetividade —, pois além de estabelecerem a linguagem dentro de suas teorias, conceituaram-na de uma maneira lírica e impregnada de possibilidades interpretativas, pois um dos principais materiais de pesquisa desses teóricos era o discurso. Este mesmo que é a materialidade da própria língua e da ideologia. O fio condutor do discurso é que faz a linguagem chegar a abstrações quase impossíveis de serem analisadas, porém com a sagacidade do olhar de um analista e com os indispensáveis aparatos teóricos, pode-se acessá-la através do discurso e, possivelmente, caminhar por outros lugares do languageiro, descobrindo, assim, que o que faz do humano, demasiadamente, humano é a linguagem. Por isso, que em Análise de Discurso, diz-se em efeitos de sentido, os quais são instaurados por deslocamentos, pela falha, inversões, contradições, equívoco.

Estas noções (sobrescritas) que integram o constructo do quadro teórico-metodológico da Análise de Discurso serão mobilizadas, ora e outra, neste trabalho, visto que elas são pontos de ancoragem para a compreensão de nosso objeto analítico.

Para tal, num primeiro movimento de leitura, a tentativa é compreender como se formula a contradição na arte de Hélio Oiticica onde o poético e o político se instauram e reclamam sentidos a partir da composição — noção que

desenvolveremos ancorados em Lagazzi (2017) — de sua obra: o poema-bandira “seja marginal seja herói”.

Para este primeiro movimento, alguns recortes que circularam em Paris no Maio de 68 estão transcritos aqui e muitos deles se referem à arte e à cultura como elementos essenciais à sobrevivência não do corpo do ser, mas sim à sobrevivência da mente, visto que a arte é ideológica porque é prática. “A ideologia é interpretação de sentidos em certa direção, determinada pela relação da linguagem com a história, em seus mecanismos imaginários.” (ORLANDI, 1994). Os recortes abaixo ilustram algumas formulações que circularam na época.

"A arte está morta. Nem Godard poderá impedir."

"A arte está morta, liberemos nossa vida cotidiana."

"A cultura é a inversão da vida."

"A poesia está na rua."

"O discurso é contrarrevolucionário."

Pode-se perceber nestes enunciados a marca da *contradição*, do *antagonismo*, do *paradoxo* e o tom *poético* que os constituem, instaurados como arma contra a opressão, formulados por estudantes frequentadores da Universidade de Paris.

A palavra era a Bastilha, o embate da criatividade e da espontaneidade contra a sisudez e a formalidade. Maio de 68 entrou para a história também pela renovação das formas de protesto. Como se dizia, ali eram todos **poetas**. Uma profusão de cartazes e pichações, com frases (ou versos) expressivos, tomou as ruas e os muros pelas mãos e bocas dos jovens. “É proibido proibir”, “Seja realista, peça o impossível”, “O sonho é realidade”, “A imaginação no poder”, “A poesia está na rua”, “Professores, vocês nos fazem envelhecer”, “A mercadoria é o ópio do povo”, “Decretado o estado de felicidade permanente”, “Camaradas, o amor também se faz na Faculdade de Ciências”... ([https://www.uol/noticias/especiais/o-maio-que-eu-vivi.htm#a-palavra-era-a-bastilha?](https://www.uol/noticias/especiais/o-maio-que-eu-vivi.htm#a-palavra-era-a-bastilha) Acesso em 14-09-19).

Dentre os muitos enunciados, há um que mais chama atenção e melhor se alinha à pretensão desta pesquisa. É o enunciado “*Sejam realistas, peçam o impossível*”, como pode ser observado no recorte abaixo.



“Sejam realistas, peçam o impossível”

<https://www.google.com.br>

Tal formulação se tornou o *slogan* do movimento do Maio de 68 e chegou até nós, também em 1968, por um movimento de paráfrase e polissemia em “*seja marginal seja herói*” no *poema-bandeira* de Hélio Oiticica.

“Sejam realistas, peçam o impossível” / “Seja marginal seja herói”

Existe aqui, como em outros enunciados já tratados neste trabalho, algumas regularidades na formulação, trabalho da paráfrase e da polissemia, as quais instauram o funcionamento do *poético*; não como um funcionamento qualquer do fazer poético determinado pela *Estilística*, mas sim como um movimento que abre espaço de significações possíveis. Todos os recortes (enunciados) tratados (e já analisados no capítulo anterior) são *dísticos*; é já referência de modalidade poética (poema); em alguns, há verbos no imperativo explícitos e por uma leitura tão somente empírica, esses enunciados se formulam por meio da contradição, do paradoxo, da ambiguidade.

Pela retórica que é a arte da eloquência, a arte de bem argumentar (HOUAISS, 2009), a contradição, o antagonismo, o paradoxo (que se alinham com o mesmo valor) e o oximoro não são bem vistos em produções de textos acadêmicos, jurídicos, científicos ou que demandam determinada clareza, visto que são recursos

de estilo que instauram mais de uma significação ao contexto como se a linguagem fosse transparente e já não tivesse sua opacidade constitutiva. Para algumas obras de referência como *Manuais de Estilo e Gramáticas Normativas da Língua Portuguesa*, esses recursos são agrupados por funções e classificados de acordo com o que se aplica ao contexto. Dentre esses, a ambiguidade, por exemplo, é classificada como um *vício de linguagem*; entende-se, pois, por vício de linguagem qualquer *erro* que se cometa contra as normas gramaticais. Desta forma, a ambiguidade é o duplo sentido causado por má construção da frase (SACCONI, 1982, p. 374). E ainda conforme o Dicionário Houaiss (2009) a ambiguidade é a

propriedade que possuem diversas unidades linguísticas (morfemas, palavras, locuções, frases) de significar coisas diferentes, de admitir mais de uma leitura; anfibologia. [A ambiguidade é um fenômeno muito frequente, mas, na maioria dos casos, os contextos linguístico e situacional indicam qual **a interpretação correta**; estilisticamente, ela é indesejável em texto científico ou informativo, mas é muito usada na **linguagem poética** e no humorismo.], (grifo nosso).

Por uma leitura discursiva desses fenômenos, de modo especial da ambiguidade, Maria Cristina Leandro Ferreira trata-a como estratégia discursiva (LEANDRO FERREIRA, 1994, p. 69). Segundo a pesquisadora “a ambiguidade deixa de ser “acidente” para ser “inerente” a todo discurso. Longe de ser apenas um procedimento estilístico inefável, ela se torna fonte de estratégia discursiva e elemento constitutivo de poder”. Leandro Ferreira cita em sua análise Haroche (1975) que de acordo com Leandro Ferreira defende convictamente a ideia da ambiguidade como estratégia do discurso.

Para Haroche (1975, 1992), a ambiguidade não é sistematizável, ou seja, não está nas estruturas ou nos sistemas da língua, mas sim no plano semântico e discursivo. Haroche pensa a ambiguidade pelo viés discursivo levando em conta a incompletude da linguagem e do sujeito que a formula. Segundo Haroche (1975, 1992), há três tipos de ambiguidade: a ambiguidade sintática, a ambiguidade referencial e a ambiguidade da linguagem, sendo esta última a mais relevante do pensamento de Haroche, já que a linguista leva em consideração toda incompletude da linguagem e a imprecisão das formas, dos signos e das ideias.

Levando-se em consideração as reflexões anteriores, principalmente a que trata desses usos na linguagem poética, há um recurso de estilo que se faz necessário um pouco mais de atenção se se quer compreender o funcionamento da linguagem e da obra poética de Hélio Oiticica. O recurso de estilo que merece atenção é o *oximoro*. Conforme Sacconi (1982, p. 371), oximoro é a associação de ideias, além de contrastantes, contraditórias. É uma antítese levada ao extremo. E segundo o dicionário Houaiss (2009), no que tange a etimologia da palavra oximoro, tem-se a seguinte observação:

gr. *oksúmoron*, ou '**engenhosa aliança de palavras contraditórias**', neutro substv. do adj. *oksúmoros, os, on* 'que sob um aspecto simples encerra um sentido profundo, espirituoso com aparência de ninharia', de *oksús, efa, u* 'agudo, sutil, fino' e *morós* 'embotado, embrutecido; insípido; tolo, louco, doido, sem bom senso'; pelo lat.tar. *oxymorum, i* 'id'; a prosódia em port. segue preferencialmente a lat., e não a gr. (grifo nosso).

Além do mais, a palavra *aliança* que está destacada na própria acepção do vocábulo traz como um de seus significados dicionarizados, o sentido de união harmoniosa de coisas diferentes entre si.

Tornando, agora, aos enunciados recortados no início deste capítulo e a outros que se apresentarão e a abordagens já realizadas no princípio deste trabalho, após esta breve reflexão acerca dos sentidos e empregabilidade dos recursos de estilo pelo viés da Estilística e da Retórica, há de se fazer um deslocamento do funcionamento destes recursos a fim de que se possa compreendê-los pelo viés dos dispositivos da Análise de Discurso. Interpretando, compreendendo sentidos outros e funcionamentos possíveis pensando sempre o discurso como “efeito de sentido entre locutores” (PÊCHEUX, 1969, p 82).

O que se propõe neste trabalho é o seguinte: a sintaxe pode ser um lugar privilegiado para acesso ao funcionamento do discurso, inclusive do discurso das artes. Como ensina ORLANDI, 1993, in. LEANDRO FERREIRA, 1994, p. 119): “Na Linguística, as teorias da sintaxe são um modo de dar conta da organização da língua, embora na sintaxe se possa reconhecer um lugar de acesso da ordem da língua. E é só nesse sentido que a sintaxe pode interessar ao analista de discurso...”.

Por uma leitura discursiva, levando em consideração que para todo dito há sempre um não-dito, há enunciados — que fazem aqui parte do corpus de análise — em que a ordenança do verbo no imperativo não se faz clara — a opacidade da linguagem instaura sempre os efeitos de evidência —, porém aquilo que deixou de ser dito ao dizer, é lido nos mesmos enunciados em que o imperativo não se constitui marca explícita. A via para a compreensão do que está sendo posto, está na *tipologia de discurso* formulada por Orlandi ([1983], 2009) em que a autora estabelece três tipos de discurso: *o discurso lúdico*, *o discurso polêmico* e *o discurso autoritário*.

Estas formulações são antes de tudo pensadas não a partir da teoria da enunciação, mas sim das regras conversacionais, da interação locutor/interlocutor e das condições de produção, visto que a autora propõe uma tipologia resultante do funcionamento discursivo (ORLANDI, 2009, p. 153). Dentre os pontos levantados pela autora como condição para descrever uma tipologia, o mais relevante, para este trabalho, seja a questão da *reversibilidade* que é a maior ou menor troca de papéis entre locutor e ouvinte no discurso (ORLANDI, 2009, p. 154) e no momento da interação; e a maior ou menor carga de polissemia na relação com o objeto do discurso (idem).

Para se compreender este funcionamento já que os recortes se inscrevem nos campos da literatura e das artes, precisar-se-á recortar da teoria alguns dispositivos, deslocar e adaptar outros, tais como a reversibilidade, a polissemia e a interação em si, visto a amplitude e a demanda teórica que o dispositivo implicaria para a análise. Partindo, então, desta possibilidade de adaptação teórica, os enunciados abaixo, recortados para análise, foram formulados:

- a) com verbos no imperativo, implícitos ou explícitos;
- b) pela memória discursiva;
- c) para um interlocutor indeterminado.

Observam-se as formulações:

- a. “Quem disser que a barca pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.”
- b. “**Doa-te** ao mundo ou **come** com fartura”

- c. “**Sejam** realistas, **peçam** o impossível”
- d. “**Seja** marginal **seja** herói”
- e. “Ordem e Progresso”
- f. “Libertas Quae Sera Tamen”
- g. “Bem-Estar e Liberdade”

Nos enunciados b, c e d, os verbos no imperativo estão explícitos como se pode observar. Já nos enunciados a, e, f e g, o verbo no imperativo não está explícito, no entanto a ordenança do mesmo pode ser verificada por gesto analítico, utilizando do recurso parafrástico como os que se seguem.

- a. “Diga que a barca pende, dir-lhe-ei, mana, que mente”
- e. “Tenha Ordem / Tenha Progresso”
- f. “Liberta-te mesmo que tardiamente”
- g. “Tenha Bem-Estar / Tenha Liberdade”

Desta forma, passando para análise, pode-se compreender que em todos os enunciados: a) há a possibilidade de aferir ordem por meio de verbos no imperativo, estejam eles implícitos ou explícitos. Gramaticalmente se tratados os enunciados, sabe-se que a função do verbo no imperativo é a de exprimir ordem, pedido, convite, conselho, súplica (SACCONI, 1982, p. 169). *Mas será que discursivamente o imperativo exerce a mesma função na estrutura sintática, a da ordem?* Para uma possível resposta, precisa-se compreender o funcionamento dos tipos de discurso; b) a memória discursiva. O papel ou funcionamento da memória é inerente a todos os dizeres. Como ensina Orlandi (2010, p. 21) “A memória discursiva é trabalhada pela noção de interdiscurso: ‘algo fala antes, em outro lugar e independentemente’. Trata-se do que chamamos saber discursivo. É o já dito que constitui todo dizer”. Dito de outra maneira, a memória discursiva é a instância de possibilidade de formulação e reformulação dos dizeres. O funcionamento da memória discursiva ou interdiscurso, nos enunciados analisados, pode ser compreendido pela possibilidade mesma de paráfrases e reformulações que se propõe. É pela memória discursiva que se constituem as famílias parafrástica em que todo os dizeres se formulam; c) interlocutor indeterminado. A ideia de interlocutor indeterminado como aqui se

formula, deve ser deslocada e analisada pelo funcionamento discursivo. Ao se tratar da indeterminação do interlocutor, pensando sempre que a Literatura e as Artes são produzidas para um leitor/espectador “desconhecido” pelo autor, pode-se dizer da indeterminação somente por esta relação de produção e recepção das obras e pautada pelas teorias das artes. Pelo viés discursivo e pelos ensinamentos de Orlandi (2009, p.153), a relação com o interlocutor é de outra ordem, a saber:

Temos afirmado que um tipo de discurso resulta do funcionamento discursivo, sendo este último definido como a atividade estruturante de um discurso determinado, para um **interlocutor determinado**, por um falante determinado, com finalidades específicas. Observando-se, sempre, que esse “determinado” não se refere nem ao número, nem à presença física, ou à situação objetiva dos interlocutores como pode ser descrita pela sociologia. Trata-se de formações imaginárias, de representações, ou seja, da posição dos sujeitos no discurso (grifo nosso).

E ainda segundo a autora (idem) ao citar Voloshinov (1976): “Na ausência de um destinatário real, se pressupõe um”. (Neste ponto, a reversibilidade no tocante da interação é chave para a compreensão do que se é proposto. E é o que será discutido a partir deste ponto). Desta maneira, mesmo não havendo na estrutura sintática a determinação do interlocutor, discursivamente, subtende-se um a efeito de instauração de sentidos. A partir desta breve reflexão, poderá se ater na tipologia de discurso orlandiana e na intensidade da reversibilidade para sustentar a análise pretendida.

Para Orlandi (2009, p. 154), como já foi posto, há três tipos de discurso: o autoritário, o polêmico e o lúdico. O primeiro é aquele em que a reversibilidade é anulada, é zero, de acordo com a autora (idem) e há apenas um agente do discurso, o exagero é a ordem, o assujeitamento ao comando, além do mais a polissemia é contida; o segundo é o que traz a reversibilidade sob certas condições, a polissemia é controlada e a injúria, o exagero (idem); no terceiro e último, a reversibilidade é total, polissemia aberta e o *non sense* é o exagero (ibidem). Pois bem, por estas exposições, compreende-se que os enunciados acima que são recortes de produção de discursos na literatura e nas artes e que pela Estilística são fragmentos poéticos, visto que são dísticos e se utilizam de recursos expressivos da linguagem em suas formulações (contradições, paradoxos, ambiguidade etc.); num primeiro movimento

de leitura, poder-se-ia tipificá-los como *discurso lúdico* — porque são formulações poéticas, artísticas, literárias — que, como já foi visto, traz uma polissemia aberta (há sempre a possibilidade do novo) e a reversibilidade é total na interação. No entanto, todos trazem verbos no imperativo, e *como funciona o imperativo nas artes da palavra, no discurso lúdico, já que denota ordem?* Tal funcionamento pode ser compreendido se se levar em consideração condições de produção amplas como períodos de época, escolas literárias e tendências artísticas, que mesmo antes de uma teoria do discurso que estabelecesse formações imaginárias para os interlocutores das obras, hoje, compreende-se, pelo viés da Análise de Discurso, que escritores, poetas, artistas vários produziam suas obras para leitores/espectadores que assumiam posições-sujeito diferentes.

Na obra *O que é a literatura* (1948), o filósofo francês Jean-Paul Sartre diz que um escritor não escreve para um leitor qualquer, mas para um leitor que leia a obra, reflita/interprete/compreenda e abstraia seu conteúdo, modifique sua realidade e modifique o mundo. Tem-se aqui a formação imaginária deste sujeito-leitor.

Ainda para efeito de compreensão, sem persistir em redundâncias, far-se-á um retorno aos enunciados, ratificando que além de tudo o que foi posto: a) todos os enunciados são dísticos; b) todos os enunciados podem instaurar ordem por meio de verbos no imperativo e c) com exceção dos enunciados “e” e “g”, os outros são contraditórios, paradoxais, antagônicos em suas formulações. Um outro lugar de observação para se compreender o que se propõe enquanto funcionamento da tipologia de discurso, do contraditório, do paradoxo, do oximoro etc., é a cronologia em que esses enunciados aparecem na Historiografia Literária e na Arte.

Sabe-se que para a Teoria Discursiva, a cronologia não é um lugar de análise, visto que o discurso é formulado em condições de produção que necessariamente não seguem uma ordenação. No entanto, compreende-se, aqui, como um lugar empírico de observação a fim de se chegar a uma leitura discursiva, ao funcionamento desses enunciados.

Desta forma, observa-se:

- a. “Quem disser que a barca pende,
dir-lhe-ei, mana, que mente.” (século XVI)

- b. “**Doa-te** ao mundo ou **come** com fartura” (século XVII)
- c. “Libertas Quae Sera Tamen” (século XVIII)
- d. “Ordem e Progresso” (século XIX)
- e. “Bem-Estar e Liberdade” (século XX)
- f. “**Sejam** realistas, **peçam** o impossível” (século XX)
- g. “**Seja** marginal **seja** herói” (século XX)

Se observada a cronologia em que se alinham estes enunciados, num recorte temporal de quatro séculos da Historiografia Literária e das produções artísticas, verificar-se-á que os chamados recursos de estilo como o paradoxo, o oxímoro, a ambivalência (levado ao cabo pela Linguística como a duplicidade de sentidos simultâneos instaurados na palavra), não os são. Que os verbos no imperativo permanecem explícitos ou implícitos; que a memória discursiva diz sem nada dizer. Por quê? Porque tudo isto *são práticas discursivas próprias do funcionamento da linguagem nas artes*. Aqui, talvez esteja o ponto crucial. Não é porque é arte que se tipifica enquanto discurso lúdico.

Em nossa entrada de análise, consideramos tais enunciados como prática discursiva e como em toda prática, que é ritualística, há a falha. A dinâmica da tipificação dos discursos se inscreve num lugar de complexidade, não por questões teóricas em si, mas pelo próprio dinamismo do funcionamento da linguagem. Em uma situação cotidiana, comum de prática de linguagem, há possivelmente uma gama de complexos intrincados que impossibilitam caracterizar o discurso como este ou aquele. É o que nos mostra Orlandi (2009, p.156) ao formular uma situação corriqueira em que o lúdico e o autoritário se mesclam enquanto funcionamento, fazendo vir à tona a equivocidade inerente da língua. E é justamente com o que corroboramos.

Nos enunciados anteriores dispostos cronologicamente, reiteramos aqui um ponto importante. Não é porque é arte, fazer literário que a polissemia é aberta e o non sense é o que mais faz sentido. Existe neles uma ordenança que se reformula constantemente e de modo secular, mostrando que há uma desarticulação, uma contradição do próprio funcionamento da linguagem. A linguagem como já foi

postulada por vários teóricos e linguistas é centrada no “eu” que enuncia, no entanto vemos aqui, por via destas formulações, que ela se desarticula e se descentraliza do “eu” e se lança para um “tu-ouvinte”, efeito do discurso autoritário que segundo Orlandi (2009, p. 157) se dicotomiza, absolutiza. “E a forma do discurso autoritário passa a ser a forma da linguagem em geral”. E ainda de acordo com a autora (idem) essa linguística privilegia a paráfrase. E nela se estampa o poético próprio da língua.

É o próprio do discurso das artes que — em condições de produção distintas e em tempos distintos — se historiciza pelo uso e pelo funcionamento do interdiscurso. O que se vê enquanto contraditório nas artes, não é mais que inerente a suas formulações. O contraditório, o paradoxal, o ambivalente na obra de Oiticica é a reformulação no discurso do próprio contraditório do sujeito que o formula. Veja-se o que diz Orlandi (2009, p. 150): “Como a apropriação da linguagem é social, os sujeitos da linguagem não são abstratos e ideais, mas estão mergulhados no social que os envolve, de onde deriva a contradição que os define”. Pode-se aferir, então, que a contradição nas artes e na obra de Oiticica é a possibilidade que o sujeito-artista tem de sair do efeito de evidência e atravessar a opacidade da linguagem, instaurando sentidos outros a si mesmo e aos outros num movimento de resistência por via da própria resistência que a língua impõe. M. Pêcheux em *Delimitações, Inversões, Deslocamentos* (1990, p. 17) formula:

As resistências: não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litâneas ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras...

Desta forma, produzir arte ou tentar compreender a linguagem das artes não é resistir somente a questões ideológicas, socioeconômicas e culturais, é uma resistência do sujeito com si próprio, uma resistência com aquilo que o atravessa e o constitui.

Em “*Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*”, Michel Pêcheux (1975) retifica conceitos concernentes à chamada Tríplice Aliança da qual se constitui e nasce a Análise de Discurso. No anexo da obra referida, intitulado “*Só há*

causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”, o filósofo se apropria da máxima de Lacan “*Só há causa daquilo que falha*” para criticar e refletir sobre os próprios conceitos teóricos da AD e (re) interpreta a teoria althusseriana acerca dos Aparelhos Ideológicos de Estado.

Para Pêcheux, o destino da Tríplice Aliança estava corrompido, pois “algo não ia bem ou tudo ia bem demais” (PÊCHEUX, 2009), assim conceitua o pensador. A Tríplice Aliança é constituída pela Linguística, pelo Marxismo e pela Psicanálise. A Análise de Discurso procura articular entre si conceitos inerentes as três disciplinas, constituindo, neste íterim, uma nova disciplina (de interpretação) nos entremeios delas. Até então, parece que tudo vai bem, no entanto algo deve ser posto a refletir: toda esta junção e articulação é atravessada pelo inconsciente e pela divisão do sujeito afetado pelo simbólico.

Desta maneira, Michel Pêcheux procura (re) interpretar a teoria, localizando, justamente, a falha teórica na própria construção da teoria. Se “*só há causa daquilo que falha*”, então algo falhou no Marxismo (talvez a tentativa de controlar a história), algo falhou na Psicanálise (tentativa de controlar o inconsciente) e não menos importante, algo falhou na Linguística (tentativa de controlar a linguagem). Pela ânsia, talvez, de fazer da AD uma teoria que pudesse analisar e interpretar o que cada uma destas disciplinas deixava de lado ou não havia possibilidade de abarcar é que se esquece de que há o real de cada uma. Há o real da língua, há o real da história e há o real do inconsciente e estes não podem ser controlados. E ainda, junto a tudo isso, há um indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia, afetado pelo simbólico (o indivíduo é afetado pela linguagem) e dividido pelos sentidos e pela relação de poder instituída pelos AIE, os quais, segundo Pêcheux (2009) “são a sede e o motivo das lutas de classes”. Desta maneira, onde está a falha? Qual é a causa desta falha? Estas perguntas estão inseridas na própria retificação de Pêcheux e nos levam a compreensões e reflexões outras acerca das materialidades que nos cercam.

Segundo Pêcheux, está na interpelação do indivíduo em sujeito, já que este é afetado pelo simbólico e atravessado pelo inconsciente e quando este está diante de um objeto de desejo se move e age impulsionado pelo desejo o qual não pode ser definido pela razão. Vê-se que não é somente a ideologia que interpela o indivíduo

em sujeito, mas também o objeto de desejo. Aí está a causa. Pensar um sujeito em que nada falha, é a própria falha (PÊCHEUX, 2009). O que falha é a razão não poder explicar a causa do desejo. Dito de outra forma, a teoria não conseguir explicar o atravessamento do inconsciente. Conforme Pêcheux (2009) “Ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja”.

Levando estas sutilezas do pensamento à reflexão e à análise de materialidades discursivas, havemos de pensar a produção artística de Hélio Oiticica, de modo especial aquela em que o artista (re) significa e (re) inscreve as imagens de dois indivíduos (Manoel Moreira, bandido carioca, executado pelo Esquadrão da Morte na década de 60, o qual era amigo de Oiticica e Alcir Figueira da Silva, bandido que se suicidou logo após ter assaltado um banco e ser cercado pela polícia), em toda uma série de produções artísticas em homenagem aos sujeitos mortos, sendo eles conhecidos ou anônimos. Para isto, três recortes se fazem importantes a fim de compreender tais materialidades.

“O homem é algo que deve ser superado. Ele é uma ponte, não um objetivo final” (NIETZSCHE, 2005). Assim pode ser definido o pensamento artístico de Hélio Oiticica. Leitor, desde os 13 anos, do filósofo e filólogo prussiano Friedrich Nietzsche, Oiticica parece ter abstraído o suposto pensamento niilista do filósofo e o transferido a sua ética enquanto artista de seu tempo. Fazendo de sua obra atemporal devido as suas intenções como idealizador de uma arte que rompe teorias e conceitos e, acima de tudo, questiona e coloca em contraponto os valores sociais vigentes de toda uma geração.

A arte de Hélio, de ideário anarquista, se funda na contradição e nos questionamentos daquilo que é posto como regra moral e ética daquela sociedade. Num Brasil gerido por militares em que a barbárie do regime ceifava vidas sem muito pesar, principalmente, aquelas que eram significadas como a de *bandidos* ou *marginais*. Na verdade, vê-se aí a luta ferrenha de classes: a burguesia dominante do sistema e o Outro posto como bandido ou marginal, justamente, por estar sofrendo o banditismo do poder político e estar à margem de qualquer sombra deste mesmo sistema. Inconformado com as terríveis vinganças policiais da época, Hélio, que era leitor do escritor francês Guy Debord cujos textos foram a base das manifestações do *Maio de 68* na França, põe em questionamento a “*sociedade do*

espetáculo” nas palavras do escritor francês. Mídia e sociedade burguesa se deleitando com a imagem do “bandido bom é bandido morto” em que, muitas vezes, a morte era estampada sem muitos detalhes.

Neste circo de horrores, é que, Oiticica inscreve as imagens do *herói anti-herói* e do *anti-herói anônimo*, representadas, respectivamente, pelos sujeitos Manoel Moreira (Cara de Cavalo) e Alcir Figueira da Silva. Nesta perspectiva, o que fica é o porquê de tal inscrição, principalmente, num período de repressão intensa a qualquer manifestação artística. A resposta é clara: “*Só há causa daquilo que falha*” (PÊCHEUX, 2009).

A falha estava no sistema político, nos Aparelhos Repressores do Estado (governo e polícia), na divisão do sujeito, no político (divisão de poder), no controle burguês, na significação do sujeito criminoso e bandido. A falha estava naquilo que constitui o sujeito no mundo (ideologia e exterioridade) e nesta a intolerância se manifesta. É, justamente, neste “inconsciente” coletivo que atravessava, impedia e rompia a constituição de uma sociedade democrática de direito que a obra de Hélio Oiticica estampou (na duplicidade mesma de sentidos — reproduzir figura sobre, mostrar-se) a causa, buscando nas contradições e nas neuroses do próprio sujeito oprimido o elemento essencial de sua arte.

Devido a essas falhas, pode-se compreender a causa da produção artística de Oiticica. De acordo com o próprio artista:

Cabe ao artista denunciar não os ditos marginais, mas a sociedade burguesa conformista, elitista, condicionante e limitada que os condicionam e os condenam à morte, e de como estes heroicamente resistem à alienação imposta e como desesperadamente buscam simplesmente a felicidade. (OITICICA, Hélio, 1968 *apud* CARNEIRO, Beatriz, 2001)⁸.

A denúncia das mazelas sociais, por parte do artista, constitui, assim, resistência e tal causa não falha como não falhou em Oiticica. Sua obra possibilitou a inscrição de sujeitos-heróis contraditórios: a celebridade e o anônimo. Este sem repercussão e preferindo o suicídio à prisão, sucumbiu à beira do rio Timbó, aquele se tornou personalidade e o procurado nº 1 em meados da década de 60. Tanto um

⁸ Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3324>. Acesso em: 19/10/19.

quanto outro se inscreve enquanto sujeitos-oprimidos pela “falha”, pelos Aparelhos Ideológicos e Repressores de Estado e afetados pelo simbólico; buscaram sair-se da margem pela própria marginalidade. A causa destes não pôde ser silenciada, visto que eles representam todo uma gama de sujeitos que se inscrevem na mesma situação e são, também, atravessados pela falha dos sistemas. Hélio Oiticica não se calou. Abraçou sua grande causa e deu visibilidade àqueles que a encontraram apenas com a situação de morte. Conforme Pêcheux (2009) “Quem diz luta de classe das classes dominantes diz resistência, revolta e luta da classe dominada”, “Não há dominação sem resistência; primeiro prático da luta de classes”. Assim, é a obra de Oiticica. Luta contra os dominantes, visibilidade aos oprimidos e poética da resistência.

Após algumas compreensões empreendidas, neste capítulo, a respeito do funcionamento discursivo de alguns recursos de estilo na/da obra de Hélio Oiticica, da linguagem, do poético, do discurso na/das artes, o que se propõe refletir em um terceiro momento, o qual significamos de momento de análise, tange à formulação do poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Oiticica. Aquilo que a obra mobiliza e em que se formula. A possibilidade de sentidos “em fuga”, dispersos; a possibilidade outra de significação e de sentidos, ambivalências e contradições que a composição artística de Oiticica, via diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017), instaura.

3 DA FORMULAÇÃO DO POEMA-BANDEIRA

O enunciado “*seja marginal seja herói*”, objeto de investigação do presente trabalho, pertence ao *poema-bandeira*, composição artística elaborada pelo artista plástico Hélio Oiticica. O poema-bandeira foi assim significado pelo próprio criador da obra que, num primeiro momento de sua trajetória, filiou-se ao *Neoconcretismo*⁹ no Brasil. O poema-bandeira “seja marginal seja herói” foi uma das homenagens de Hélio, em 1968, a Alcir Figueira da Silva¹⁰, criminoso que se suicidou, às margens do rio Timbó, após ter assaltado um banco e ter sido cercado pela polícia. Preferindo a morte à prisão.

O poema-bandeira, enquanto materialidade significativa (LAGAZZI, 2017) e materialidade discursiva, no percurso de sua inscrição no universo das artes contemporâneas, traz, em uma de suas versões, estampada, sobre um tecido vermelho, a imagem de Alcir Figueira da Silva que muitos, na época, pensaram ser do criminoso Manoel Moreira¹¹, vulgo Cara de Cavalo já que este era amigo de Oiticica.

A técnica utilizada por Hélio Oiticica para a composição do poema-bandeira, foi a serigrafia (silkscreen) ou chamada também de impressão à tela. Esta técnica consiste na impressão de texto ou figura, por meio de um estêncil, em uma superfície pela pressão de um rodo ou espátula. Logo abaixo da figura impressa, Oiticica reformulou e também imprimiu o enunciado “*seja marginal seja herói*”. É partir das diferentes materialidades que compõem o poema-bandeira (o tecido, a imagem, a cor, o enunciado etc.) que nosso gesto de análise e interpretação irá percorrer este capítulo.

⁹ Movimento artístico-literário que pregava e defendia o subjetivismo, o lirismo e a liberdade nas artes plásticas e na poesia. Difere-se do Concretismo, justamente, por se contrapor aos ideários de objetividade e racionalismo que esta tendência pregava.

¹⁰ Criminoso que atuava nas favelas do Rio de Janeiro no período da Ditadura Militar. Assaltante habilidoso, roubou um banco e se esquivou da polícia levando o dinheiro roubado. No entanto, foi localizado e perseguido. Com medo de ser preso e torturado, jogou o dinheiro do roubo no rio Timbó onde ficara acuado e num ímpeto, se suicidou às margens daquele mesmo rio, preferindo a morte à prisão.

¹¹ “Manoel Moreira, mais conhecido pela alcunha de Cara de Cavalo (22 de abril de 1941 - 3 de outubro de 1964). Foi um criminoso e marginal brasileiro. Acusado do assassinato de Milton Le Cocq, foi a primeira vítima da *Scuderie Le Cocq*, organização policial clandestina criada para vingar a morte do detetive.” (https://pt.wikipedia.org/wiki/Cara_de_Cavalo) Acesso em: 09/02/20.

Recorte 01



Hélio Oiticica, "Seja marginal seja herói", poema-bandeira, 1968. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

O poema-bandeira com o enunciado "*seja marginal seja herói*" resumiu o que ficou conhecido como *cultura marginal*, *marginália*, *contracultura* e, até mesmo, *antiarte* nas décadas de 60/70 e se tornou a síntese e o lema de tudo o que foi produzido artisticamente nestas épocas. Esta obra, juntamente, com outras produções de Oiticica, inaugurou e, simultaneamente, consolidou o movimento vanguardista denominado *Tropicalismo*¹².

Surgem, neste período, como exemplo, o *cinema marginal*, a *literatura marginal* e a *imprensa marginal*, com *O Pasquim*. Além do mais, sintetizou o dilema da vida política e cultural do Brasil. Tal composição artística, inclusive, foi utilizada por Caetano Veloso, em um show, na boate Sucata no Rio de Janeiro em 68, o que provocou seu exílio e de Gilberto Gil logo após o show ter sido invadido por militares

¹² "O Tropicalismo foi um movimento brasileiro de ruptura cultural que, na música, tem como marco o lançamento, em 1968, do disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. Seus participantes foram os cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, a cantora Gal Costa, a banda Os Mutantes e o maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores. O nome *Tropicália* surgiu a partir de uma obra do artista Hélio Oiticica, que propunha uma experiência sensorial a partir de elementos que eram considerados característicos do Brasil." (<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/tropicalismo-movimento-mudou-a-cultura-brasileira.htm>) Acesso em: 09/02/20.

e os dois artistas presos pelo regime de exceção da época. Logo, vê-se o contexto sócio-histórico que envolve a obra e a importância histórico-cultural desta formulação. Góes (2007) elabora um pouco do que representou o poema-bandeira para o cenário cultural e político brasileiros na época.

Dentre os vários motivos para a perseguição política, pesou a exibição no palco da boate carioca Sucata, durante um show com Os Mutantes e Gilberto Gil, da imagem de uma bandeira com a figura de um traficante famoso na época, o Cara-de-Cavalo, estendido morto no chão, assassinado violentamente pela polícia. Em vez de legenda jornalística, lê-se no estandarte os seguintes dizeres: “Seja marginal, seja herói”. Aquela bandeira-poema, que revoltou as Forças Armadas e serviu de pretexto político para o fim da temporada na Sucata e posteriormente para o exílio para Gil e Caetano, era obra de um jovem artista plástico carioca, Hélio Oiticica (GÓES, 2007).

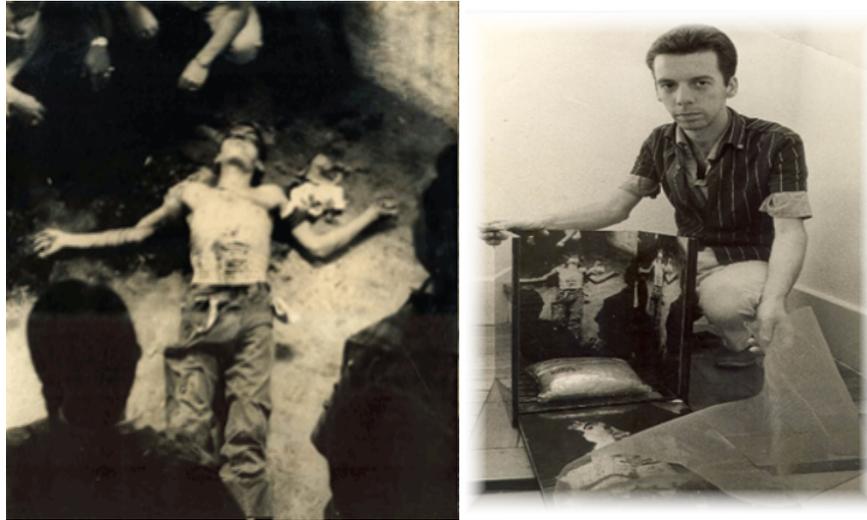
Com Paula Góes (2007), compreendemos que o contexto político da época (regime de exceção) tolhia as manifestações artístico-culturais que produziam efeitos de resistência. A univocidade que se propunha para os sentidos e a hegemonia dos dizeres que circulavam por aqueles que estavam no poder, violentavam a heterogeneidade dos sentidos constituída por sujeitos em diferentes situações. No poema-bandeira “seja marginal seja herói” o social e o político são instaurados, consolidando uma divisão não só dos sentidos e dos sujeitos, mas também de todo corpo social.

Sabe-se que ao recortar uma imagem, uma composição artística, um enunciado etc. para análise, o analista o faz, num gesto de interpretação, visto que somos seres de linguagem impelidos a interpretar. Segundo Catosso Salles (2014), o gesto de análise é singular. Ao tomar um objeto para análise, na composição do *corpus*, o analista o faz de um lugar único e privilegiado, possibilitando uma abertura no nível do simbólico passível de leituras, reflexões e interpretações cujos sentidos possíveis se instauram devido a historicidade da materialidade em análise.

Vale enquanto gesto de estruturação, composição e interpretação do *corpus* de análise deste trabalho, não uma retificação, mas uma leitura outra a respeito da imagem do *marginal* morto (cadáver) que se mostra enquanto materialidade que compõem o poema-bandeira de Hélio Oiticica.

3.1 Contexto e situação

Recortes 02



Fontes: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>; <https://revistapoleiro.com.br>

A partir da leitura destas duas imagens e de pesquisas a respeito do projeto artístico de Hélio Oiticica e de compreensão (pequena que seja) de sua trajetória de artista, foi verificado que no recorte (à esquerda), a imagem que se mostra é de Manoel Moreira (vulgo Cara de Cavalo) conhecido *marginal* carioca que atuava, na década de 60, na *Favela do Esqueleto*¹³ e foi acusado de matar o famoso detetive Milton Le Cocq de Oliveira¹⁴. Manoel Moreira foi executado pelo *Esquadrão da Morte* em 3 de outubro de 1964. Um de seus executores foi o ex-policia e deputado

¹³ “A Favela do Esqueleto foi uma favela que existiu até o início da década de 1960 no local onde hoje encontra-se a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no bairro do Maracanã, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Na década de 1930, começou a ser construído no local um hospital do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), porém as obras foram logo abandonadas, restando, inacabado, um dos prédios. A favela começou a surgir logo após a construção do Estádio do Maracanã (1950) bem ao lado, quando o terreno foi invadido. Inicialmente, os barracos foram sendo construídos em torno do prédio inacabado do hospital do INPS, chamado de “Esqueleto”, que era a parte de melhor terreno, mas, em poucos anos, a favela já era uma das maiores da cidade e possuía uma enorme quantidade de tipos de barracos. Dos mais elaborados, quase casas populares, passando por barracões de madeira bem estruturados, até precárias palafitas em uma área pantanosa num dos braços do Rio Joana.” (https://uerj.fandom.com/pt-br/wiki/Favela_do_Esqueleto) Acesso em: 09/02/20.

¹⁴ “Milton Le Cocq, famoso detetive de polícia do estado do Rio de Janeiro, (antigo Distrito Federal), integrante da guarda pessoal de Getúlio Vargas e primo do Brigadeiro Eduardo Gomes. Ele foi morto por Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, marginal que atuava na Favela do Esqueleto, na década de 1960 vendendo proteção aos banqueiros do jogo do bicho para que não se roubasse seus pontos de jogo.” (<http://www.direitoscivis.net.br/2012/01/scuderie-detetive-le-cocq-grupo-de.html>) Acesso em: 09/02/20.

estadual pelo Rio de Janeiro, Guilherme Godinho Ferreira, conhecido por Sivuca, criador do bordão “*bandido bom é bandido morto*”.

Em maio de 1966, Oiticica produziu a primeira obra em homenagem ao amigo *marginal*, Cara de Cavalo (imagem acima, à direita) e passou a significá-lo como o *herói anti-herói*. Utilizou-se, para isto, de madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Ou seja, diferentes materialidades na composição daquela obra. Nela, pode-se ler o enunciado: “*Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heroico*”. O artista realizou a obra como *protesto* contra execuções sumárias, lideradas pelo *Esquadrão da Morte*¹⁵, e a repressão da ditadura.

Pelos recortes acima, pode-se observar que o primeiro trabalho artístico de Hélio Oiticica em homenagem à *marginalidade* à qual estimava, foi a caixa com a fotografia de Manoel Moreira (Cara de Cavalo) morto. Vê-se que a materialidade discursiva que se mostra nessa obra se difere à do *poema-bandeira* em sua especificidade.

Recortes 03



Fontes: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html>;
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

¹⁵ O Esquadrão da Morte ou Scuderie Le Cocq foi um grupo miliciano/paramilitar que surgiu no final dos anos 1960 para vingar a morte do detetive Milton Le Cocq e exterminar criminosos considerados perigosos para a sociedade da época.

No recorte, (à esquerda) observa-se a imagem de Alcir Figueira da Silva¹⁶, *marginal* cuja morte não repercutiu como a de Manoel Moreira — já que este se tornara uma celebridade —, ficando no *esquecimento* e no *anonimato*, no entanto foi homenageado por Oiticica por meio de sua mais expressiva composição artística: o *poema-bandeira* (à direita) “*seja marginal seja herói*”, elaborado em 1968. Alcir Figueira da Silva passou a ser significado por Oiticica como o *anti-herói anônimo*.

Por este brevíssimo percurso de observação das diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017), (a caixa, a fotografia, a bandeira, o tecido, as cores etc.), compreende-se que houve, no percurso da inscrição do poema-bandeira no universo das artes, uma equivocidade; uma interpretação outra sobre a imagem (simbólico) que se inscreve no poema-bandeira de Hélio Oiticica. Levando muitos a interpretarem Alcir Figueira da Silva como se fosse Manoel Moreira.

Ou seja, *um marginal por outro; um ou outro; um e outro? Efeito da contradição em que se constitui o sujeito e os sentidos? Efeito das distintas materialidades que, em sua contradição, compõe o objeto poema-bandeira? Por mais aberta que fosse a homenagem de Oiticica a Alcir Figueira da Silva, por este gesto de equivocidade, o marginal suicida permaneceu ainda no anonimato.*

Posteriormente, houve uma elucidação do próprio Hélio Oiticica sobre a imagem, no entanto quando esta obra era/é mobilizada, a memória do marginal Cara de Cavalo sempre é instaurada. Desta forma, fica a questão de *como se instaurou, nesta materialidade, a memória daquele que se estampa? Como se dá a formulação desta contradição na obra de Hélio Oiticica?* São gestos de leitura e interpretação que possibilitarão a compreensão da obra de Oiticica como materialidade significativa (idem), ou seja, uma composição outra que, ao mesmo tempo é poema e bandeira; é arte visual e literatura; é arte e antiarte que, por conseguinte, não é nada disto, pois se inscreve em uma outra formulação.

E é justamente a formulação *poema-bandeira* e a materialidade significativa da composição artística de Oiticica que serão objetos de leitura, descrição e interpretação, neste capítulo, com vistas a compreender, pelo viés discursivo, *poema-bandeira* como uma *formulação inédita*, como uma *composição* elaborada por *diferentes materialidades significantes* (idem). Além do mais, compreender de

¹⁶ Denominado por Hélio Oiticica como o “herói anônimo”.

que maneira esta obra se constitui enquanto *narratividade urbana que instaura novos sentidos no espaço da cidade*.

3.2 Da bandeira na obra de arte

A origem das bandeiras remonta a Idade Média, quando exércitos aliados para não se confundirem com os outros, utilizavam de um pedaço de pano hasteado em um estandarte com as cores e sinais de identificação do batalhão ao qual pertencia. Nesta época, poderia ser feita de qualquer material, metal, madeira etc.; a substituição dos antigos materiais por tecidos pintados e coloridos foi feita pelos romanos com o *vexillum* (estandarte).

Por uma leitura pragmática, algumas cores são tradicionais na formulação das bandeiras, tais como o branco e o amarelo simbolizando a prata e o ouro; o azul simbolizando a aristocracia, o verde simbolizando as matas e o vermelho *movimentos revolucionários*. A título de exemplo, podemos perceber tais usos nas bandeiras do Brasil, da Inconfidência Mineira (em dois momentos), na bandeira da ex-União Soviética (URSS), dentre outras.

Montagem 01 – recortes das bandeiras / exemplificando uso das cores



Bandeira do Brasil, 1889



Bandeira da Inconfidência Mineira, 1789



Bandeira de Minas Gerais adotada em 1963 Bandeira da ex-União Soviética, 1923

Fonte: <https://www.google.com.br>



Poema-bandeira "seja marginal seja herói", 1968

Fonte: <https://www.google.com.br>

O *poema-bandeira* de Oiticica em sua composição e inscrição enquanto obra de arte foi formulado e reformulado por seu criador com variações de cores. Sempre cores puras ou primárias (azul, verde, vermelho, amarelo e branco), sendo que estas fazem parte da própria teorização de arte de Hélio Oiticica e do princípio de liberdade que os artistas filiados ao Neoconcretismo buscavam.

Liberdade de criação. Liberdade de utilizar de cores e formas sem que ficassem à mercê de teorias canônicas. Oiticica via no uso destas cores primárias a própria composição orgânica e representação do ser e do mundo formulado pelo uso de cores puras. Na concepção de Oiticica, as cores puras, na obra, se tornam independentes das estruturas geométricas da composição, fazendo de si elemento único, constituindo-se corpo: o corpo da cor.

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma pintura. Só agora começa mesmo a complexidade entre a cor e a estrutura (em sua relação), longe da quebra do retângulo e dos primeiros lançamentos no espaço. [...] Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser o “corpo da cor”. A cor é uma das dimensões da obra. [...], portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor” (OITICICA, 1986, p. 23).

Em uma das versões do *poema-bandeira* de Hélio Oiticica, pode-se observar a cor vermelha como fundo de sua composição conforme recorte abaixo. Esta versão (fundo vermelho) talvez tenha sido a mais difundida dentre as elaboradas por Oiticica.

Recorte 04



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

Por uma leitura discursiva, já propondo a compreensão do que venha ser o corpo da cor e o que a cor instaura nesta versão do poema-bandeira de Oiticica, temos de compreender o uso da cor na formulação a partir das noções de composição e de materialidades significantes proposta por Lagazzi (2017).

Desde que iniciamos nossa reflexão, propomos significar o objeto de análise (poema-bandeira) como uma *composição* e não apenas como obra de arte ou produção artística, visto que este trabalho se filia aos princípios teóricos da Análise de Discurso e por esta via, estamos costurando nossa proposta de análise.

Segundo Lagazzi (idem), o imbricar de diferentes materialidades como sons, imagens, enunciados, musicalidade etc. formulam o que a autora significa como composição. Ou seja, uma materialidade outra que se compõem a partir de diferentes materialidades. Ancorados pela formulação de Lagazzi (idem), compreendemos, também, que as cores ou a cor é uma materialidade significativa, importantíssima, no que tange à pintura ou às artes visuais. Auxílio inquestionável no movimento de formulação do objeto artístico (composição).

Assim, ocorre com o poema-bandeira “seja marginal seja herói”. A cor, de modo especial, a cor vermelha, não é um mero acaso é uma materialidade que corporifica ou dá corpo ao sentido revolucionário, social que atravessa a obra. [...] pontos em que a linguagem atualiza a memória no percurso da incompletude e da falha [...] (LAGAZZI, 2017). É no uso da cor vermelha que a linguagem atualiza a memória dos movimentos revolucionários, do comunismo, da esquerda. Mostrando que a cor dá corpo à resistência, algo que pode ser compreendido pela proposta artística de Hélio Oiticica.

Uma composição em que diferentes materialidades significantes produzem sentidos na contradição constitutiva do jogo destas mesmas materialidades, requer uma interpretação plural, segundo Lagazzi (idem). E é esta pluralidade interpretativa, esta pluralidade de sentidos que estamos tentando trilhar, visto que no poema-bandeira há imbricações de diferentes materialidades, como dito no princípio de nossa abordagem (tecido, cor, imagem e enunciado).

Voltando ao funcionamento, pragmático, da bandeira, outro fator relevante, é que na *vexilologia* (estudo das bandeiras ou estandartes, de seus usos, simbologias etc.) o hasteamento de uma bandeira ou estandarte de cabeça para baixo pode simbolizar dois aspectos: ou o rendimento a outras nações ou um pedido de auxílio.

Partindo de uma leitura discursiva, pode-se observar que na bandeira de Oiticica a imagem (materialidade significativa) do anti-herói anônimo Alcir Figueira da

Silva está de cabeça para baixo. Uma rendição deste sujeito aos horrores do período de repressão militar? Ou um pedido de auxílio que Hélio Oiticica formula com este gesto político?¹⁷, clamando para que a sociedade lute contra o sistema. No entanto, se a imagem é invertida, como no recorte abaixo, é instaurado por esta outra materialidade significativa um no sentido; acionado, mobilizado pela memória discursiva (interdiscurso).

Recorte 05



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

O que aqui se instaura é de uma outra ordem. Não é a história textualizada, mas sim a textualização da história conforme Orlandi (1990). No primeiro caso, um corpo inerte resvalado ao chão, um marginal morto, um cadáver, símbolo talvez daquele contexto histórico. No segundo, um mártir. Sentidos elaborado em condições de produção distintas, mas ativados pela memória, pelo saber discursivo.

¹⁷ Entende-se político, aqui, pela perspectiva discursiva que é a divisão do sujeito e dos sentidos; a tensão, divisão de poder.

A primeira vez que esta bandeira apareceu foi numa manifestação artística (*happening*)¹⁸ em 1968, na praça Marechal Osório, no Rio de Janeiro e foi hasteada no meio de muitas outras. Isso pode ser observado no recorte abaixo.

Recorte 06



Fonte: As bandeiras em exposição happening realizado em fevereiro de 1968, na praça General Osório, em Ipanema Foto: Evandro Teixeira / CPDOC/ JB

Neste acontecimento artístico (*happening*), — em minha leitura discursiva, tomo o *happening* como *acontecimento artístico*, visto seu caráter de imprevisibilidade e improvisação que rompe, fura com a estabilização dos sentidos do que se concebe por arte — a bandeira de Oiticica ocupa o espaço da cidade (a praça). Lugar de sentidos estabilizados, lugar do *passeio*, da *brincadeira*, dos *encontros*, do *descanso*, da *conversa informal* etc., interferindo neste espaço, desestabilizando os sentidos do discurso do urbano e ressignificando o espaço da cidade como o da *marcha*, da *luta*, das *manifestações revolucionárias*.

¹⁸ “O *happening* (traduzido do inglês, "acontecimento") é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de *espontaneidade* ou *improvisação*, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinônimo de *performance*, o *happening* é diferente porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador.” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>) Acesso em: 09/02/20.

Pelo viés discursivo, tal composição ressignifica o espaço da cidade e se constitui arte urbana, pois traz na memória de sua formulação dizeres sobre/da cidade. Voltando aos conceitos da *vexilologia*, existem algumas condicionantes ou princípios para a composição de uma bandeira. São eles:

1. *Simplicidade*: a bandeira deverá ser tão simples que permita a uma criança desenhá-la de memória;

Ao analisar as diferentes versões que o poema-bandeira de Oiticica sofreu no decorrer do tempo e em outras condições de produção, percebe-se que a simplicidade com a qual foi constituída, ou seja, um tecido quadrado que pode ser representado por uma cor específica com uma imagem impressa (*o marginal morto*) e um enunciado logo abaixo, ilustra os princípios teóricos de uma elaboração pragmática. Discursivamente, tal simplicidade não se aplica. Tratá-la desta forma é o mesmo que levar em conta que a linguagem é transparente e que os sentidos são literais.

Pela teoria do discurso, os sentidos se formulam na opacidade da linguagem e se constitui simultaneamente à elaboração do sujeito em uma dada situação. A cada versão do poema-bandeira, diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) são mobilizadas em condições de produção distintas, fazendo com que tais versões instaurem sempre uma nova composição e novos sentidos. Devido a esta multiplicidade, deve-se mobilizar uma interpretação plural desta composição.

Parafraseando Orlandi (1990), a cada vez é sempre a primeira vez. A repetição não é pura repetição, é descontinuidade contraditória. Isso permitiu que esta obra fosse reformulada através de outras materialidades como o papel e a caneta, instaurando uma nova composição que também é um poema-bandeira, mas ao mesmo tempo é uma outra materialidade. O recorte abaixo justifica a discursividade utilizada na reformulação.

Recorte 07



Fonte: <https://www.webstagram.one/tag/antifacismo>

O que se percebe na composição do poema-bandeira e que vimos discutindo até o momento, é o que possibilitou que esta permanecesse também como obra de arte. Não é pelo princípio de que o advento da reprodutibilidade técnica e seriada possibilitou que as obras de arte fossem reproduzidas em escala industrial e também possibilitou o acesso de muitos à arte, como formula Walter Benjamin em seu ensaio “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*” (1936, 1955), que fez com que o *poema-bandeira* de Oiticica não perdesse o valor de culto que o envolve, ou seja, o seu estado de ser único, singular, autêntico; todavia, por nossa leitura, foi devido à própria singularidade da composição que possibilita mobilizar diferentes materialidades as quais se imbricam na formulação do novo que tal composição artística permanece e se atualiza via memória

2. *Simbolismo*: as imagens, cores e padrões da bandeira deverão relacionar-se diretamente com aquilo que ela simboliza;

A bandeira “*seja marginal seja herói*” foi elaborada, segundo o próprio artista, como uma homenagem aos *marginais* que foram exterminados durante o período de ditadura, não porque havia neles algo podre, mas sim, na sociedade, conforme o relato de Oiticica (1968):

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto **social fixo** (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: **a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos**. Aqui isto aparece no plano visceral e imediato. Num outro plano, mais geral e com outras conotações estariam as mais heroicas experiências: Lampião, Zumbi dos Palmares, mais adiante o exemplo mais vivo em nós, grandioso e heroico, que é o de Guevara. **O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano**, o exemplo de que é necessária uma **reforma social completa**, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente. ([Http://www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro), 1968, destaque nosso).

O uso do vermelho como cor de fundo e a imagem do “*marginal morto*” instaura aquilo que ela pretende ser: um estandarte de *movimentos revolucionários* que institui o político e a resistência ao regime autoritário da época. Segundo Orlandi (2009, p. 29), ao analisar uma faixa na época de eleições no campus universitário, “a cor vermelha está ligada historicamente a posições revolucionárias, transformadoras”. Aqui entra a historicidade constitutiva de todo dizer que é a instauração dos sentidos que se constituem nas formações discursivas. Segundo Orlandi (2009, p. 43):

A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito. [...] As formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas realizações.

A memória discursiva trabalha sem que o sujeito tenha consciência disto e instaura a produção de sentidos. O vermelho relacionado à *esquerda* e ao *comunismo* é o trabalho do interdiscurso e da formação discursiva em que o determinado dizer se inscreve, trazendo a memória destes sentidos atribuídos a esta cor. Sendo assim,

os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. (ORLANDI, 2009, p. 30)

O contexto do poema-bandeira de Hélio Oiticica diz sobre o período da repressão militar no Brasil e da contracultura que se instalou à época. Momento em que governos de extrema direita tolhiam os direitos civis em troca de uma dita ordem moral e social. A intelectualidade da época (artistas, jornalistas, professores universitários etc.) sofreram sanções de todos os tipos, mas nem por isso deixaram de levantar uma voz de indignação contra o regime e de esperança à retomada da democracia. Como já foi dito anteriormente, pela nossa leitura discursiva, a escolha da imagem e da cor, ou seja, diferentes materialidades, corporifica o social e os sentidos de resistência que atravessam a composição.

3. *Limitar o número de cores*: utilizar 2 ou 3 cores no máximo, escolhendo cores básicas e contrastantes entre si;

Em uma das versões (a primeira imagem do poema-bandeira, no início deste capítulo), o uso de duas cores, o vermelho de fundo, o preto da imagem e do enunciado, são contrastantes. Tal contraste se dá pela imbricação destas diferentes materialidades que trabalham no jogo contrastante que as constitui, conforme Lagazzi (2017). A própria condição de produção do discurso da resistência e da mobilização social, que podem ser lidos no poema-bandeira, instaura também esta seleção (inconsciente) de cores como o vermelho e o preto que dão sentidos à causa.

4. *Distintividade*: criar um desenho distintivo, que não se confunda com o de outras bandeiras.

O poema-bandeira “*seja marginal seja herói*” é distinto de todas as outras peças artísticas que foram expostas no *happening* da Praça Marechal Osório e instaura um ineditismo enquanto arte. Destacando-se por mobilizar como materialidade significativa a imagem de um *cadáver, de um marginal morto* para a composição.

Recorte 08



Fonte: As bandeiras em exposição happening realizado em fevereiro de 1968, na praça General Osório, em Ipanema Foto: Evandro Teixeira / CPDOC/ JB

Em suma, por uma abordagem formalista e pragmática, Oiticica se utiliza dos princípios da *vexilologia* para a composição de sua peça artística, fazendo esta obra singular dentre tantas outras do período, até o momento presente. Já por uma leitura discursiva, num gesto de interpretação, Oiticica se utiliza das noções de paráfrase e polissemia (princípios do trabalho com a linguagem), reformulando o mesmo, mas ao mesmo tempo instaurando o novo, o diferente, justamente pela incompletude da linguagem. É na falha, na fissura do simbólico, nos sentidos reclamados pela história, na equivocidade da língua que as possibilidades de novos sentidos se instauram, fazendo com que os dizeres e o sujeito se signifiquem. Conforme ensina Orlandi (2009, p. 36):

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo o dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

Desse modo, indo além na abordagem discursiva, este poema-bandeira tem sua formulação por processos parafrásticos e polissêmicos, visto que a linguagem se assenta nisto. Ele se inscreve no mesmo que é a bandeira e, simultaneamente, provoca um deslocamento já que pode ser lido também como poema. No entanto, não se trata de uma mera soma entre bandeira com poema.

A imbricação de diferentes materialidades que compõem a obra, formula, elabora um novo material, uma nova materialidade, uma composição outra que deve ser interpretada de maneira múltipla. Levando em consideração, também, que cada materialidade instaura sentidos independentes e a imbricação delas, mobiliza uma outra possibilidade de sentidos e interpretativa. E é sobre isto que se propõe a tratar a seguir.

3.3 Da desestabilização dos sentidos de poema

Dentre as modalidades de escrita, a mais profícua de todas, talvez, seja o *poema*¹⁹. Esta modalidade de composição escrita vem desde a Antiguidade Clássica, percorrendo o tempo, se historicizando, se reformulando e permanecendo até o momento presente nos dizeres de jovens poetas, conhecidos ou do gueto; circulando, até mesmo, no ambiente digital, com os *ciberpoemas* ou *ciberpoesias*²⁰. Por séculos, o poema se mantém na historiografia literária e no gosto popular. Por apresentar múltiplas possibilidades de composição e por tratar de temáticas de apelo popular como *amor*, *morte* e *misticismo* (crença, fé), dentre outros temas, esta modalidade se inscreve no tempo e na história.

Na Antiguidade Clássica, os poetas eram considerados seres superiores que haviam sido tocados pelas mãos dos deuses e tinham a função de transmitir por meio da poesia o belo (artístico) e a verdade. Os poetas antigos eram pessoas instruídas com alto nível intelectual e muitos deles eram patrocinados por nobre e militares, principalmente na Roma Antiga, a exemplos de Horácio e Virgílio.

¹⁹ Aqui, refiro-o, ainda, de forma pragmática e não pelo viés discursivo.

²⁰ Compreendo como uma formulação outra de composição poética, levando-se em consideração o lugar de circulação, o espaço digital.

Dentre os aspectos que mais chamam atenção com relação ao *poema* é sua estrutura de composição em *versos* por meio de *estrofes*. As estrofes ou estâncias são o conjunto de versos que compõe o poema. O verso é cada linha da estrofe que estrutura o texto poético. Este não apresenta, pelo menos, após o Modernismo (século XX) um limite de versos para sua estruturação.

Pela *Estilística*, ramo da Linguística que estuda as variações da língua e o uso estético da linguagem, principalmente na literatura, existem várias possibilidades de composição de estrofes com números variados de versos. Algumas possibilidades são: o monóstico (um verso), o dístico (dois versos), o terceto (três versos), o quarteto ou quadra (quatro versos) etc.; podendo ser estes rimados ou não. Pela tradição clássica, a rima é um elemento essencial da versificação ou do versejar. Com intuito de elucidar a análise aqui pretendida, exemplificar-se-á apenas o mais relevante para este trabalho: o *dístico*.

O dístico nada mais é que a estrofe com dois versos. Na tradição literária, o dístico é utilizado para introduzir um *mote* (assunto) a ser desenvolvido no poema. Foi muito utilizado na Idade Média com a poesia trovadoresca e posteriormente na lírica camoniana²¹. Encontram-se também dísticos nos sonetos shakespearianos, porém nestes, o dístico vem ao final do poema como *chave de ouro*, ao mesmo tempo em que introduz o assunto, encerra a composição. Nos recortes abaixo, pode-se observar esta estrutura que compõe o fazer poético.

Recorte 09

Soneto I (Willian Shakespeare)

Dos raros, desejamos descendência,
 Que assim não finde a rosa da beleza,
 E morto o mais maduro, sua essência
 Fique no herdeiro, por inteiro acesa.
 Mas tu, que só ao teu olhar te aliás,
 Em flama própria ao fogo te consumes
 Criando a fome onde fartura havia,
 Rival perverso de teu próprio nome.

²¹ Conjunto de poemas líricos escritos, no século XVI, pelo poeta português Luís Vaz de Camões.

Tu que és do mundo o mais fino ornamento

E a primavera vens anunciar,

Enterras em botão teus suprimentos:

Doce avareza, estróina em se poupar.

Doa-te ao mundo ou come com fartura

O que lhe deves, tu e a sepultura.

DÍSTICO

Recorte 10

MOTE (Luís Vaz de Camões)

Quem disser que a barca pende,

dir-lhe-ei, mana, que mente.

DÍSTICO

VOLTA

Se vos quereis embarcar

e para isso estais no cais,

entrai logo; que tardais?

Olhai que está preiamar!

E se outrem, por vos fretar,

vos disser que esta que pende,

dir-lhe-ei, mana, que mente.

Esta barca é de carreira,

tem seus aparelhos novos;

não há como ela outra em Povos,

boa de leme e veleira.

Mas, se por ser a primeira,

aos disser alguém que pende,

dir-lhe-ei, mana, que mente.

No entanto, por analogia, qualquer máxima, sentença ou enunciado se tomado como *verso*, configura-se *dístico*, por conseguinte, torna-se *poema*. Um exemplo seria o *Ordem e Progresso* da Bandeira Nacional, lema político do

*Positivismo*²², formulado pelo filósofo francês Auguste Comte. Também pode-se citar o *Libertas Quae Sera Tamen* que, originalmente, é um dístico do poeta latino Virgílio²³ e foi utilizado pelos Inconfidentes como lema da Bandeira de Minas Gerais. Desta forma, a Bandeira de Minas Gerais e a Bandeira do Brasil, discursivamente, podem ser lidas como um *poema-bandeira*, pois instaura a memória do pensador francês e do poeta latino Virgílio por meio da bandeira. Tem-se então:

Ordem e
Progresso → **DÍSTICO**

*Libertas Quae
Sera Tamen* → **DÍSTICO**

Desta maneira, por uma leitura discursiva, o enunciado “*seja marginal seja herói*” da bandeira de Oiticica também se formula como um *dístico*, introduz um *mote* e é um *poema*, pois desestabiliza os sentidos de formulação de poema se inscrevendo, por meio da bandeira, em um outro fazer discursivo, em uma outra prática linguageira, instaurando o ineditismo por meio desta composição, ou seja, uma nova possibilidade de fazer poético. Ao mesmo tempo, atualiza uma memória de composição através dos princípios da *vexilologia*. Há, por conseguinte, a seguinte formulação:

*Seja marginal
Seja herói* → **DÍSTICO** **MOTE** **POEMA**

Vale ressaltar, neste ponto da análise, que o enunciado “*seja marginal seja herói*”, como dito anteriormente, introduz um *mote*, ou seja, um assunto a ser desenvolvido no poema. Pela teoria à qual este trabalho se filia, que é a Análise de Discurso, há sempre a possibilidade de o dizer se inscrever com novos sentidos ou

²² Corrente filosófica surgindo na França em meados do século XIX. Seus principais idealizadores foram Auguste Comte e John Stuart Mill.

²³ “Públio Virgílio Maro ou Marão (em latim: Publius Vergilius Maro; Andes, 15 de outubro de 70 a.C. — Brundísio, 21 de setembro de 19 a.C.) foi um poeta romano clássico, autor de três grandes obras da literatura latina, as *Éclogas* (ou *Bucólicas*), as *Geórgicas*, e a *Eneida*.” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADlio>) Acesso em: 09/02/20.

mobilizar por deslizamentos outros sentidos conforme as condições de produção destes discursos. Entende-se por condições de produção sujeitos e situações em que o discurso é produzido (ORLANDI, 2010, p. 15). Por uma breve leitura discursiva, o assunto introduzido pelo mote é, possivelmente, a *contradição* que há entre *marginal* e *herói* ou *marginalidade* e *heroísmo*. Ponto de reflexão fundamental a esta pesquisa que será analisado com maior relevância no capítulo posterior. Voltando ao ponto de análise deste capítulo, por fim, há outras formulações para que possamos compreender a formulação *poema-bandeira* de Oiticica.

Percebe-se que estas bandeiras também se formulam com o *dístico* como estrutura poética. Como dito em parágrafos anteriores, o dístico se compõe de versos e os versos constituem poema; assim, numa progressão temporal e ideológica, o *verde* foi substituído pelo *vermelho*, tanto na bandeira de Minas quanto na bandeira de Oiticica, como cor dos *movimentos revolucionários*. Apenas como elucidação, no primeiro caso — bandeira dos Inconfidentes — o verde se refere à cor símbolo da Revolução Francesa; já no segundo, — bandeira do Brasil — o verde se refere à casa de Bragança da qual fazia parte D. Pedro I. São leituras possíveis destas materialidades, levando-se em conta suas condições de produção (situação e sujeito). Outro aspecto relevante a ser discutido neste ponto a fim de se compreender como se dá a formulação do poema na bandeira de Oiticica é a própria metrficação do enunciado/dístico “*seja marginal seja herói*”.

A metrficação ou medida dos versos é a contagem das sílabas poéticas por cujos versos são compostos. Esta contagem se dá até a última sílaba tônica do verso. De acordo com o número de sílabas, os versos recebem, conforme a *Estilística*, classificações distintas. A exemplos, há o monossílabo (uma sílaba), dissílabo (duas sílabas), *octossílabo* (*oito sílabas*), decassílabo (dez sílabas) etc. Ao analisar o enunciado “*seja marginal seja herói*”, exemplo A, do *poema-bandeira* de Hélio Oiticica, ocorre a presença de um *dístico octossilábico* (dois versos / oito sílabas); métrica esta presente em versos de importantes poetas como Olavo Bilac, no exemplo B e de modo especial na obra “ *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*”, exemplo C, de Guillaume Apollinaire, grande poeta revolucionário do início do século

XX, criador de *manifestos*²⁴ vanguardistas importantes como o do *Cubismo*²⁵, criador da palavra *surrealismo* que designa um movimento vanguardista nas Artes e conhecido por uma poesia sem pontuação e gráfica. Pode-se dizer que Apollinaire foi a (*contra*) *cultura* de seu tempo assim como Oiticica.

Montagem 02 – recortes de versos octossílabos

A) “se / ja / mar / gi / nal / se / ja he / **rói** – oito sílabas poéticas

(Hélio Oiticica)

B) “No ar / sos / se / ga / do, um / si / no / **can**/ta – oito sílabas poéticas

Um / si / no / can / ta / no ar / som / **bri**/o” – oito sílabas poéticas

(Olavo Bilac)

C) “Ad / mi / rem / o / po / der / no / **tá** / vel – oito sílabas poéticas

Des / ta / li / nha / no / bre e / lou / **vá** / vel: - oito sílabas poéticas

Ela é a voz que veio da luz ressoando

De que fala Hermes Trismegisto em seu Pimandro.

(*O bestiário ou cortejo de Orfeu*, de Guillaume Apollinaire)

Com as escansões realizadas acima, pode-se observar no dístico “*seja marginal seja herói*” de Oiticica um já-dito sobre o próprio fazer poético, sobre a versificação — que se considera aqui a formulação do *poema-bandeira* —, mobilizado pela memória discursiva, já que o poético é o próprio da língua.

[...] do ponto de vista discursivo, o poético não está fora da linguagem, não é algo restrito a um conjunto de efeitos especiais a ser usado em determinadas ocasiões. Ao contrário, pode-se conceber como uma propriedade da ordem da língua essa capacidade de deslizamento do poético (MARIANI, 2007, p. 213-228).

[...] o que Saussure estabeleceu não é uma propriedade do verso saturnino, nem mesmo da poesia, mas uma propriedade da própria língua. O poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites; ele é, segundo a palavra de Baudrillard, suprimindo a

²⁴ De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), manifesto é, em uma de suas acepções, uma declaração pública e solene, na qual um governo, ou um partido político, um grupo de pessoas ou uma pessoa expõe determinada decisão, posição, programa ou concepção.

²⁵ “O cubismo é um movimento artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque e tendo se expandido para a literatura e a poesia pela influência de escritores como John dos Passos e Vladimir Maiakovski.” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cubismo>) Acesso em: 09/02/20.

sua acidez, um ‘acelerador de partículas da linguagem’. Poder-se-ia assim dizer, no espírito do comentário de Lacan sobre a fórmula “não há pequenas economias”: “não há linguagem poética (GADET & PÊCHEUX, 2010, p. 58).

Na compreensão desta formulação, não se pode negar e nem deixar de fora, a historicidade constitutiva do sujeito-artista Hélio Oiticica. Nascido em uma família de intelectuais e artistas, Hélio traz em sua memória os ideários do fazer literário, da arte e da revolução, ou melhor, traz no seu fazer artístico a trajetória literária e anárquica trilhada por seu avô paterno, *José Rodrigues Leite e Oiticica (1882-1957)*.

José Oiticica foi um professor, dramaturgo, poeta parnasiano e filólogo; foi também notável anarquista brasileiro. No plano político, foi um dos grandes articuladores da *Insurreição Anarquista de 1918*²⁶ que inspirada pela *Revolução Russa*²⁷ pretendia derrubar o governo central na capital do país. José Oiticica iniciou sua carreira literária com a publicação, em 1911, do livreto *Sonetos* e quatro anos mais tarde em 1915 esta primeira obra fora complementada com a publicação do livro *Ode ao Sol*.

José Oiticica colaborou e publicou em vários jornais da época como o *A Lanterna*, *Spartacus*, *Livre Pensador* e *A Plebe*. Todos periódicos da imprensa operária libertária. Neles, o professor Oiticica publicou textos em prosa, poéticos e artigos políticos. José Oiticica teve contato com o anarquismo quando colaborava com o jornal *A Lanterna* no qual publicou, em 1912, um artigo especial dedicado ao aniversário de fuzilamento do pedagogo anarquista *Francisco Ferrer Guardia (1859-1909)* criador da *Escola Moderna* e da *Pedagogia Libertária*²⁸. No entanto, sua adesão ao movimento anárquico se deu efetivamente em 1913 quando visitou a modesta sede na *Federação Operária do Rio de Janeiro*, quando seus membros

²⁶ “A Insurreição Anarquista de 1918, no Rio de Janeiro, foi um evento inspirado na Revolução Russa. Seu objetivo principal era a derrubada do governo central brasileiro e a instauração de uma sociedade autogestionada baseada em organizações descentralizadas e sindicatos operários nos moldes propostos pelo anarcossindicalismo.” (<https://www.anarquista.net/insurreicao-anarquista-de-1918/>) Acesso em: 09/02/20.

²⁷ “A Revolução Russa de 1917 foi uma série de eventos políticos na Rússia, que, após a eliminação da autocracia russa e depois do Governo Provisório (Duma), resultou no estabelecimento do poder soviético sob o controle do partido bolchevique. O resultado desse processo foi a criação da União Soviética, que durou até 1991.” (<https://www.sohistoria.com.br/ef2/revolucaorussa/>) Acesso em: 10/02/20.

²⁸ “A Escola Moderna foi um movimento pedagógico progressivo de inspiração anarquista, que deu origem à pedagogia libertária que existiu no início do século XX, surgido inicialmente na Catalunha, inspirado pela filosofia de ensino do pedagogo catalão Francesc Ferrer i Guàrdia.” (<https://www.anarquista.net/escola-moderna/>) Acesso em: 10/02/20.

articulavam a reconstrução da *Confederação Operária Brasileira*, primeira central sindical do Brasil fundada em 1908. A COB como ficou conhecida tinha por lema em seu selo o **dístico** “*Bem-Estar e Liberdade*”. Como pode ser visto no recorte abaixo.

Recorte 10



Fonte: <https://www.google.com.br>

A casa de José Oiticica, avô de Hélio, estava sempre frequentada por intelectuais como Coelho Neto e Monteiro Lobato. José Oiticica lecionou na Escola Dramática do Rio de Janeiro e no Colégio Pedro II. Tendo como alunos em sua extensa carreira Antônio Houaiss e Manoel Bandeira. Lecionou também a disciplina de Filologia Portuguesa na Universidade de Hamburgo, na Alemanha e na extinta Universidade do Distrito Federal. Como filólogo-linguista, o professor Oiticica deixou obras importantes para o desenvolvimento de tais disciplinas no Brasil, como *Estudos de fonologia*, 1916; *Do método de estudo das línguas sul-americanas*, 1930; *Roteiro em Fonética Fisiológica, Técnica do Verso e Dicção*, 1955; e a obra póstuma *Curso de Literatura* 1960. Enquanto anarquista e participante de movimentos libertários e revolucionários, José Oiticica legou à posteridade duas obras: *Princípios e fins do programa comunista-anarquista*, 1919 e *A doutrina anarquista ao alcance de todos*, 1945.

Abaixo, pode-se conferir um soneto de José Oiticica em que o poeta-anárquico se utiliza da mais rígida das formas poéticas (soneto), poetizando sobre um mote libertário (anarquia). A própria escolha do tema a ser poetizado em tal modelo de composição literária instaura a *contradição* que parecer ser um dos funcionamentos próprios da Arte e também da produção artística de seu neto Hélio Oiticica. Algo que será analisado e interpretado num capítulo dedicado à proposta.

Recorte 11

A Anarquia

*Para a anarquia vai a humanidade
Que da anarquia a humanidade vem!
Vide como esse ideal do acordo invade
As classes todas pelo mundo além!*

*Que importa que a fração dos ricos brade
Vendo que a antiga lei não se mantém?
Hão de ruir as muralhas da Cidade,
Que não há fortalezas contra o bem*

*Façam da ação dos subversivos crime,'
Persigam, matem, zombem... tudo em vão...
A ideia, perseguida, é mais sublime,*

*Pois nos rudes ataques à opressão,
A cada herói que morra ou desanime
Dezenas de outros bravos surgirão.*

(Soneto de José Oiticica, publicado em 1912 no jornal anticlerical *A Lanterna*, em São Paulo, grifos nossos).

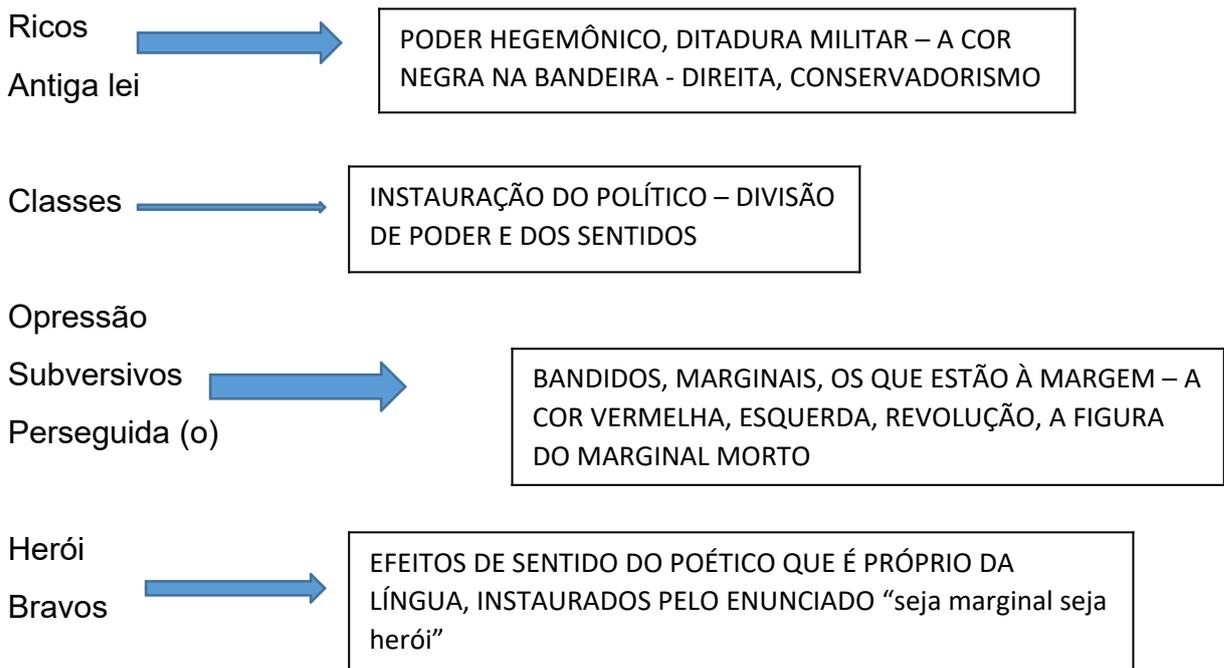
Neste soneto de José Oiticica, é observável o funcionamento da ideologia e das filiações discursivas que instauram o político do dizer do poeta. No poema, “*A Anarquia*” podem-se destacar algumas palavras que são a entrada no simbólico para a compreensão da própria formulação do *poema-bandeira* de Oiticica. Observe-se o poema-bandeira:

Recorte 12



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Projeto Hélio Oiticica

3.4 O simbólico no poema “A anarquia” de José Oiticica



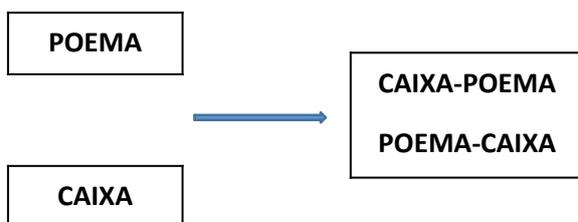
Pode-se compreender, na formulação do *poema-bandeira* “*seja marginal seja herói*”, que o simbólico do poema de José Oiticica é atualizado pela memória poética e anárquica presente na reformulação instaurada por Hélio, em um movimento parafrástico e polissêmico, atualizando o mesmo e instaurando o novo, promovendo um movimento de ruptura na própria composição do poema — mantida pela memória da tradição literária —, fazendo desta obra um acontecimento discursivo. Isto pode ser verificado a partir dos seguintes recortes.

Nos estudos discursivos [...] procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas sobretudo como acontecimento. Reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história (ORLANDI, 1999, p. 19).

Ainda de acordo com a autora:

[...] todo discurso é um deslocamento na rede de filiações, mas este deslocamento é justamente deslocamento em relação a uma filiação (memória) que sustenta a possibilidade mesma de se produzir sentido. [...]. Cada acontecimento discursivo é inédito e o retorno da memória não é simples reprodução (ORLANDI, 2007, p. 92-93).

A formulação (enunciado) que se está considerando inédita (*poema-bandeira*) aparece em outros momentos da obra de Hélio Oiticica. O artista se utiliza do significante (*poema*) justaposto a outro (*caixa*) para a formulação de um significante outro por meio do qual Oiticica significa algumas de suas composições artísticas em que o *marginal* também se significa. Verificam-se algumas possibilidades a partir do seguinte diagrama.



O artista formula os enunciados “*caixa-poema 1: do meu sangue/ do meu suor/ este amor viverá*” de 1965/66 e “*poema-caixa 3*” ou “*Bólido Caixa 21*” em 1966/67, ou seja, anterior a formulação *poema-bandeira* que é de 1968. Na obra “*poema-caixa 3*”, pode-se observar ao fundo de uma caixa de madeira com plástico e duas alças em couro, a imagem de Alcir Figueira da Silva, o herói anônimo e sobre ela um tecido com a inscrição: “*porque a impossibilidade?*” A imagem de Alcir Figueira da Silva é reutilizada como composição de peça artística a partir de outra materialidade simbólica, a figura impressa (silkscreen — a impressão em tela), para o *poema-bandeira* de 1968. Os recortes abaixo, respectivamente, se referem à *caixa-poema 1* e ao *poema-caixa 3*.

Montagem 03 – recortes: caixa-poema / poema-caixa

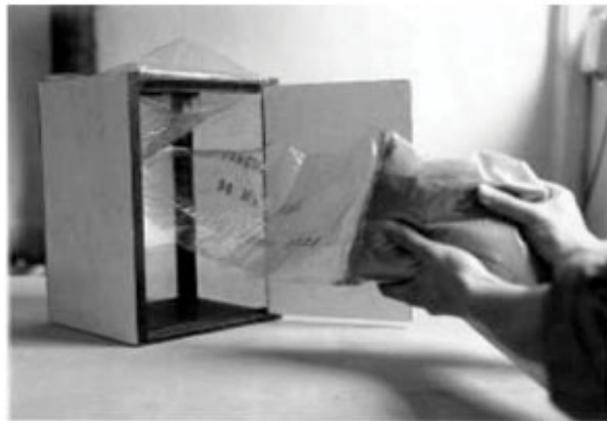


fig. 4 - B30 Bólido-caixa
17 variação do B1, caixa-
poema 1: do meu sangue/
do meu suor/ este amor
viverá, 1965-1966.

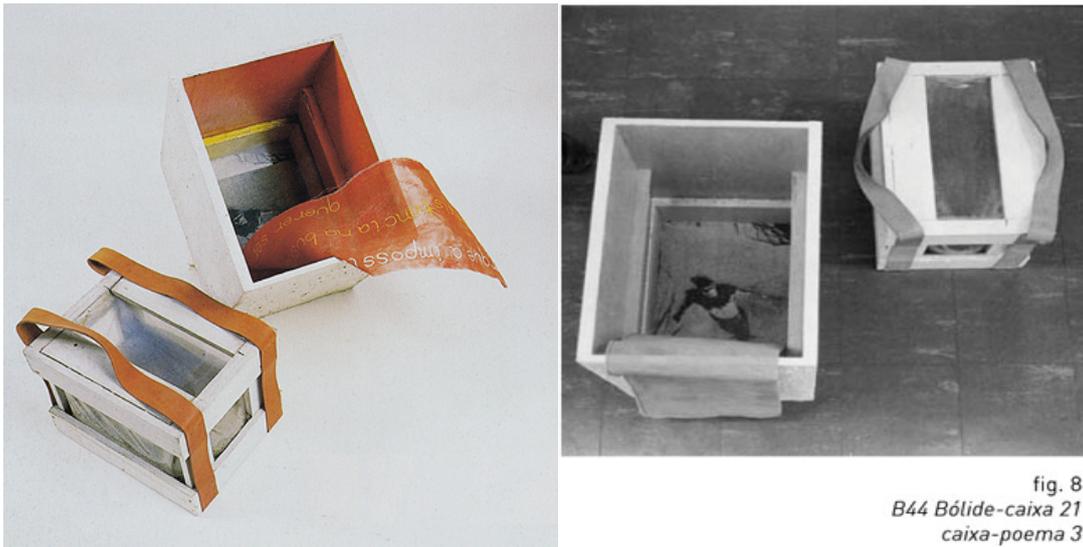


fig. 8
B44 Bólido-caixa 21
caixa-poema 3

Fontes: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra>;
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004

Nesses recortes como no poema-bandeira “seja marginal seja herói”, pode-se observar a regularidade do corpo do marginal como materialidade simbólica das produções de Oiticica. A série, destas possibilidades outras de composição do poético em que o marginal é tema, Hélio a significa como *variações*. Discursivamente, seriam *versões*, segundo Orlandi (2008) que diz que “o que há são versões”, possibilidade do mesmo e do diferente; nesta proposta, versões da mesma imagem (Alcir Figueira da Silva), mas não da mesma materialidade. Versões com sentidos outros. O trabalho realizado por Oiticica se instaura por meio da paráfrase e polissemia que é o próprio do jogo da língua. Por elas, tem-se acesso ao funcionamento da linguagem e do discurso da arte em Hélio Oiticica. Nos recortes apresentados neste capítulo, que fazem parte do corpus deste trabalho, vê-se a imagem do marginal constituídas por materialidades distintas. No caso dos *poemas-caixa*, leia-se como reprodução (cópia) da fotografia original tirada de Alcir Figueira da Silva. Já no *poema-bandeira*, Hélio reproduz a imagem pela técnica da impressão à tela (serigrafia ou silkscreen). Com relação à posição da imagem nas produções artísticas, deve-se levar em consideração a perspectiva do observador que pode interagir com a obra e com a imagem, invertendo-a, verticalizando-a ou horizontalizando-a e vice-versa, instaurando, desta forma, por meio da memória, sentidos outros que atravessam a opacidade da linguagem. A regularidade do corpo do marginal nas diferentes obras de Hélio instaura a vontade de retirar do anonimato

a marginalidade, fazendo desse o corpo da violência pelo Estado repressor e, ao mesmo tempo, o corpo daqueles que resistem em não ficar no anonimato, na exaustão de ser jogado à margem do corpo social.

Com estes gestos de interpretação, formulação, reformulação e de deslocamentos de sua própria obra, Oiticica vai rompendo a memória da tradição literária e ressignificando sua própria poesia em desdobramentos de poesia, selecionando o modo como dizer, visto que a Literatura é um ritual discursivo²⁹. Conforme Pêcheux (1990, 1997) e Foucault (1996, 2005) “um lugar de textualização ritualizada de discursos em que se especifica o que pode ser dito e **se define o modo próprio desse dizer**” (grifo nosso).

Este gesto de formulação e reformulação do enunciado *poema-bandeira* de Oiticica é atualizado, recentemente, em um trabalho sobre a poética de Manoel de Barros (1916-2014). No trabalho intitulado “*A Língua na Língua do Poeta: o próprio da língua*” (ALMEIDA E MEDEIROS, 2018) as autoras propõem para um dos poemas de Manoel de Barros, “*Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*”, a formulação *poema-glossário* ou *glossário-poema*. Desta forma, percebe-se que o ineditismo constituído por Oiticica, possibilitou a instauração de uma nova significação às formas do fazer poético. Pode-se, então, aferir que o que Oiticica elaborou, rompeu com a tradição e se fez um *acontecimento discursivo/literário*.

De acordo com M. Pêcheux (2010, p. 58), “o poeta seria apenas aquele que consegue levar essa propriedade da linguagem a seus últimos limites [...]”. E conforme Almeida (2015):

Para a Análise do Discurso, a partir de Pêcheux (1988), Orlandi (2004), Milner (2012), Nazar (2009), Lemos (2009), Mariani (2008), dentre outros, **a poesia é um funcionamento constitutivo, uma propriedade da língua**, cujo impossível de tudo dizer – o que lhe é próprio – se dá pela sua coextensão entre o campo freudiano (o do inconsciente) e o campo da palavra (o da língua) (MILNER, 2012, p.7). Assim, a poesia se marca pelo/no jogo significante da língua, ao mobilizar do repetível de suas formulações esse impossível que escapa à estrutura e não cabe em combinações ordinárias entre os fonemas, as palavras, as sintaxes, etc.,

²⁹ Compreendo, em minha leitura discursiva, a literatura enquanto um ritual discursivo, no sentido mesmo em que como obra artística, por ser equívoca, falha, possibilita em sua prática languageira, a textualização do sujeito que se formula ao formular seu dizer, instaurando sentidos.

indício material da relação mesma entre aquele que formula e suas formulações – o poeta e o seu texto, nos termos de Nazar (2009, p. 26, grifo nosso).

Hélio Oiticica, durante sua trajetória artística, não foi apenas artista plástico, performático, poeta, ensaísta, foi também um grande crítico de arte. Não só das artes que estavam sendo produzidas em seu momento, mas também de seu próprio fazer artístico. Esta atuação do artista como crítico de sua própria produção foi uma das vertentes concebidas pelo *Neoconcretismo* no Brasil, assimiladas da crítica de arte do Romantismo alemão e que foi também aderida por um dos mais importantes poetas de todos os tempos, visto inclusive, como precursor da poesia moderna, o francês *Charles Baudelaire* o qual foi, da mesma forma, crítico feroz de seu próprio fazer poético. O período do *Neoconcretismo* se voltou à observação intensa do que se estava produzindo enquanto arte e impulsionou os artistas a serem, acima de tudo, observadores crítico-reflexivos, ao máximo, dos novos caminhos trilhados pelas artes e cultura nacionais. Em suas anotações e diários, os quais foram postumamente publicados com o título de “*Aspiro ao Grande Labirinto*” (1986), Hélio, em uma carta à Lygia Clark, relatando suas experiências com os *Parangolés*³⁰, analisa o seu próprio projeto de arte e escrita.

Estou escrevendo muito com certas influências: de Rogério (Duarte), no início, do (Alain) Ginsberg, etc, mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a **linguagem poética** na máxima intensidade segundo o caso (grifo nosso).

Desta forma, vê-se que o fazer poético está presente na obra de Oiticica e que sua formulação *poema-bandeira* institui uma nova possibilidade de composição poética, rompe com a tradição e instaura o acontecimento discursivo e literário, pois desloca, fura, cria fissuras no esteticamente estabilizado.

³⁰ “Os Parangolés, do artista brasileiro Hélio Oiticica, são um conjunto de obras que nasceram, como dito o artista, de “uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”.” (https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica) Acesso em: 10/02/20.

Em síntese, a bandeira está diretamente relacionada à ocupação e conquista de um território ou espaço — aqui tomado como lugar de produção de sentidos — que se constitui espaço urbano. A bandeira de Hélio Oiticica instaura uma narrativa que diz de si mesma, de suas formulações e rupturas e do sujeito que a formula; todavia, simultaneamente, diz algo também do/sobre o espaço da cidade — silenciado pelo discurso do urbano —, visto a ocupação desta obra em diferentes momentos da produção de Oiticica e em diferentes lugares por diferentes sujeitos, tais como *praças, cenário para show, museus, universidades* etc. E é justamente a relação com o espaço da cidade por meio da desestabilização da organização do urbano que ela (bandeira) promove na composição do poético; e a instauração de sentidos que tal obra mobiliza nos espaços da cidade por meio de uma *narratividade* que procurar-se-á tratar agora.

3.5 Percursos da narrativa

O espaço urbano pelo viés discursivo não é apenas significado enquanto urbanização (aglomeração populacional) e organização (urbanista), mas também como espaço de significação, de ruptura, de falha e de instauração do político, pois “a escritura da cidade é da mesma ordem da escritura do mundo prosaico ou das artes” (ARANTES, 1999). As cidades produzem sentidos, o espaço urbano narra a si mesmo e é narrado por aqueles que ali se encontram. A *narratividade* urbana (ORLANDI, 2004) e seus desdobramentos é apresentada pelos grafites nos muros, pelas falas desorganizadas dos cidadãos, pelos murais, pela música e versos dos poetas anônimos e do gueto, pelas faixas e bandeiras nos diferentes protestos, ou seja, pelas artes. Estas formas de dizer na / da cidade não escolhem adeptos nem lugares. A cidade se manifesta enquanto espaço de significação através dos dizeres de si mesma. O corpo da cidade é o corpo do sujeito (ORLANDI, 2004). Um não se distingue do outro. É o *lócus* significativo. É a posição sujeito-urbano como nos ensina Orlandi (2004). Considerar a formulação *poema-bandeira* de Hélio Oiticica enquanto um flagrante que instaura a *narratividade* no espaço urbano é de extrema relevância se se quer a compreensão do próprio funcionamento das artes.

Tratar de *narrativa* e *narratividade* neste trabalho é mais do que disseminar evidências e sentidos do já-lá. É elucidar sobre as possibilidades de sentidos que a *narratividade* adquire conforme suas inscrições, visto que *narrativa* e *narratividade* não constituem funcionamentos equivalentes. O que se há de compreender aqui é que a obra de Hélio Oiticica produz uma *narratividade* do espaço urbano por meio do fazer poético.

O narrar acompanha a humanidade desde seus primórdios. Por serem sujeitos de linguagem e impelidos a interpretar, os seres humanos têm a clara necessidade comunicativa e expositiva; esta vem acompanhada por uma forte ânsia de preservação cultural e transmissão pedagógica com mitos, lendas, histórias, fazeres diversos, moral, entre outros.

Segundo o dicionário Houaiss (2009), a *narrativa* é a exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens; prosa literária, caracterizada pela presença de personagens inseridos em situações imaginárias; ficção. Percebe-se, aqui, a presença da literalidade e estabilização de sentidos dominantes que cristalizaram *narrativa* como um processo de *criação ficcional*. A estabilização dos sentidos, discursivamente, advém de uma memória discursiva remota que se sobrepõe a outros sentidos e os domina. É o discurso fundador como nos ensina Orlandi (1993). O processo de produção dominante de sentidos.

“O discurso fundador é entendido em sua historicidade e por sua relação com o processo de **produção dominante de sentidos**, pois está na base de uma “ruptura que cria uma filiação de memória, com uma **tradição de sentidos** e estabelece um novo sítio de significância” (ORLANDI, 1993, p. 23-24, grifo nosso).

No entanto, pela teorização discursiva, o funcionamento da *narrativa* se difere desse, então, estabilizado e se difere, também, do funcionamento de *narratividade*. Pelo viés discursivo, a *narrativa* instaura um novo sítio de significação, principalmente, quando se trata de *narrativa urbana* ou aquela inscrita pelas artes. De acordo com Orlandi (2004), as *narrativas urbanas* são criadas a partir de processos pelos quais os sujeitos formulam sentidos e os estruturam da maneira como os espaços da cidade os afetam. Ou seja, os indivíduos são interpelados em

sujeitos pela ideologia e pelo espaço da cidade e esta, por interpretação desses, instaura novos sentidos.

Outro fator relevante é que a *narrativa*, discursivamente, pode também estar ligada às produções artísticas em geral, metaforizando e ressignificando o que são artes e o processo que as produz.

“Narrativas são construções alegóricas (**metafóricas**) articuladas em cenas ou enunciados que juntos atualizam uma determinada interpretação como réplica ou simulacro de um trabalho que é fonte de interpretação histórica e que assume o caráter de documento, de 'testemunho'” (BENTZ, 2014, grifo nosso).

A arte enquanto criação, de modo especial, aquela que interfere no espaço urbano (*happening, ocupação, intervenção*), desestabiliza-o, narra a si mesma e o lugar em que se inscreve, tomando o espaço da cidade como palco para suas histórias e historicidade, ressignificando o cenário citadino por meio da desestabilização do cenário urbano. Faz-se, aqui, esta distinção por considerar urbano o movimento de transformação e atravessamento do espaço da cidade pelo discurso da organização urbana, colocando de fora tudo aquilo que não se inscreve na estabilização dos sentidos. Isto pode ser compreendido pela formulação de Orlandi, (2004)

O que estou dizendo é que a cidade é um espaço real de significação sujeito à transformação que, pela imposição do urbano, é abafado, silenciado. A materialidade simbólica da cidade é contida pela urbanização. Há, assim, uma redução significativa da cidade e do social ao urbanizado. A imagem que o sujeito-citadino tem da cidade é atravessada pela discursividade urbanista que não deixa trabalharem muitos dos sentidos que materializam simbolicamente a cidade. Nessa perspectiva, em que a cidade é representada pela organização urbana, o investimento de sentido na cidade tropeça na quantidade que não se metaforiza como devia: o tempo é o da urgência e o espaço urbano é atulhado. O que é conflito real e constitutivo do processo de produção de sentidos e das múltiplas formas de existência da cidade deriva para a violência.

Desta forma, o urbano se sobrepõe ao simples espaço da cidade, silenciando os possíveis reais sentidos dela. Em suma, assim como a materialidade da ideologia

é o discurso e a materialidade do discurso é a língua, a materialidade do urbano é a cidade.

Não menos importante e talvez seja o ponto crucial para a compreensão da poética de Oiticica, seja o entendimento de *narratividade* — no espaço da cidade — pelo viés discursivo, formulação esta realizada por Orlandi (2004), a qual diz que *narratividade* urbana são os flagrantes da cidade captados pelo olhar; são fulgurações. A cidade não tem um seu narrador. Ela é narrada pelos grafites, murais, pela música, pelos versos, pelas bandeiras e estandartes etc. Isto que é conceituado como fragmentário da cidade, não é. É a *narratividade urbana* se constituindo. Ainda de acordo com Orlandi (2004), quando o espaço da cidade é silenciado, ele responde significativamente. Esses flagrantes são instalações no discurso urbano, instaurando a *narratividade*. Assim diz Orlandi:

O rap, a poesia urbana, a música, os grafites, pichações, inscrições, outdoors, painéis, rodas de conversa, vendedores de coisa-alguma, são formas do discurso urbano. É a cidade produzindo sentidos. Como funcionam? Como flagrantes de um olhar (um corpo) em movimento. São formas de significar com sua poética, por assim dizer, incluídas na própria forma material da cidade (ORLANDI, 2004, p.31).

Desta maneira, pode-se compreender que existe, pelo viés discursivo, inscrições distintas para *narrativa* e *narratividade*. A partir deste ponto, empregar-se-á *narratividade* a fim de se referir às manifestações das artes e da produção poética de Hélio Oiticica, flagrantes do urbano no espaço da cidade.

3.6 Sentidos no espaço da cidade

Formular é dar corpo às palavras, assim ensina (ORLANDI, 2004, p. 27). Assim se dá com Hélio Oiticica e sua formulação *poema-bandeira*. Sujeito de interpretação. Narratividade urbana. A cada instante, interpreta-se tudo e todos, inclusive a cidade. É o sujeito instaurando sentidos e se significando por meio do fazer artístico. O sujeito-artista promove gestos de interpretação do espaço da cidade, utilizando de seu corpo e do corpo de sua obra para dar corpo à cidade. Isto

é visto nas manifestações das artes que se alinham ao espaço urbano, desestabilizando seus sentidos, desestruturando sua organização, modificando sua paisagem e instaurando novas possibilidades de compreensão deste espaço. Como afirma Orlandi (2004) “[...] os discursos da cidade, assim como a materialidade da própria cidade, seriam constituídos de falhas, de possíveis, de sentidos ainda irrealizados que sustentam na incompletude a possibilidade de novos sentidos. ” Aí está a *narratividade urbana*: produções de sentidos no espaço da cidade, perceptível pelo flagrante urbano (ORLANDI, 2004). As cidades permitem que os sujeitos urbanos ou não (urbano aqui em contraponto ao rural, campesino) flagrem, captem pelo olhar os gestos de produção artística que instauram a formulação de sentidos sobre o exterior, o corpo da arte que diz do corpo da cidade e, segundo Orlandi (2004), estes gestos é o *acontecimento urbano*. Neste término de capítulo, interessamos refletir acerca do *poema-bandeira* enquanto materialidade artística que desestabiliza a organização do urbano e faz emergir os possíveis sentidos da cidade materializados pela figura do *marginal*.

A fim de uma compreensão sobre o que se propõe enquanto análise, faz-se necessária uma leitura discursiva acerca de ordem e organização que, pelo viés da teoria discursiva com a qual esta pesquisa se filia, não são da mesma tessitura. De acordo com Orlandi (2007), *organização* é a regra, a sistematicidade, é a disposição estruturante, e a *ordem* é o funcionamento, a falha, o equívoco e a interpretação. Estas formulações que possibilitam a compreensão, nos estudos da linguagem, da língua e do discurso, podem ser deslocadas para o campo de compreensão do espaço da cidade. Neste deslocamento, pode-se não verificar, mas sim compreender como que, por intermédio das artes, a ordem da cidade escapa e fura a organização do urbano. Segundo Orlandi (1999), existe um real da cidade que se apaga pelo discurso urbano.

O *poema-bandeira* na qualidade de materialidade discursiva não se formula apenas pela justaposição da bandeira ao poema, como tratado anteriormente, mas também pela justaposição do verbal e não verbal, que não se pode desprezar ou deixar de lado neste momento da análise, embora não seja o fio condutor deste trabalho. A imagem (não verbal) do *marginal* morto (Alcir Figueira da Silva) compõe juntamente com o enunciado “*seja marginal seja herói*” esta materialidade outra de formulação poética em Hélio Oiticica. O *poema-bandeira* enquanto narratividade e

acontecimento urbano, — pois é gesto artístico (ação ao nível do simbólico) — instaura e formula sentidos sobre ou na cidade, desestabiliza a organização do urbano, como confirma Orlandi (1999) “a organização do urbano se sobrepõe à ordem da cidade”, instaurando a ordem do discurso da cidade pela imagem do marginal. Em suma, isto seria restituir à cidade seu real significado (ORLANDI, 1999).

Observador astuto de sua realidade, de seu momento e de seu espaço, Oiticica produziu uma obra de grande vulto que abarca desde a preservação ambiental à ocupação do espaço urbano como sítio de manifestação das artes; lugar onde o simbólico se encontra com o político, na luta ferrenha de poder, instaurando o acontecimento discursivo e se significando como acontecimento urbano. Pois a memória da repressão da Ditadura Civil-Militar que se queria apagar foi atualizada por Oiticica através de suas produções e de modo especial pelo *poema-bandeira*. “Flagrar o real da cidade e não se deixar pegar pela fala do urbano” (ORLANDI, 1999). Assim o fez Hélio Oiticica. As praças, as calçadas, as relvas, os edifícios, o rio, as árvores, o tecido, as ruas, as esquinas, os palcos, as boates, toda a organização urbana ou o que compunha o corpo do urbano foi desestabilizado pelo ineditismo da formulação do *poema-bandeira* de Hélio (*poema, bandeira, verbal e não verbal* — um poema que se inscreve em uma bandeira e justapõe o verbal com o não verbal) o qual instaurou, por via de sua circulação nos espaços públicos, por meio da lacuna, da falha, da equivocidade, o real da cidade, a ordem da cidade que vem à tona pelos gestos artísticos que é o acontecimento urbano e que restitui o corpo da cidade com seus reais sentidos — com seus sentidos outros ou possíveis — que são os conflitos sociais (ORLANDI, 1999).

Estes conflitos inerentes do corpo da cidade foram se deslocando para a violência, já que a organização do urbano não permite sentidos outros para o espaço da cidade. As artes é a maneira pela qual a ordem da cidade se manifesta, visto que as artes interferem na organização do urbano desestabilizando seus sentidos cristalizados. Se assim diz o poeta em suas rimas, também qualquer um de nós se diz naquilo e daquilo que está falando (ORLANDI, 2004, p. 28).

Hélio Oiticica ao ressignificar a fotografia de Alcir Figueira da Silva, o *marginal* morto, em materialidade significante (o poema bandeira), fez com que esta se

tornasse parte constitutiva de uma materialidade discursiva, Oiticica não só constituiu uma discursividade marcada pelas condições de produção (período do regime de exceção), como também dá voz ao sujeito *marginal* anônimo, possibilitando que este constitua sua própria narratividade e torne parte integrante da narratividade urbana a que tal obra institui. Hélio Oiticica é o sujeito-autor desta formulação inédita, pois é aquele que organiza os dizeres, instaurando um lugar de interpretação e os legitima pela historicidade segundo os ensinamentos de Orlandi (2007).

O *poema-bandeira* é um poema que se inscreve na bandeira e verseja sobre a cidade e o marginal. A urbanização silencia a diferença de acordo com Orlandi (1999); o excluído, o *marginal* é silenciado pelo discurso do urbano que é regido pela organização, pela administração, pelo político que autoriza determinados sujeitos a uma interpretação e não a outra, impossibilitando que novos sentidos possam ser trabalhados ou administrados. Desautorizando a cidade ou os sujeitos cidadãos a aferirem novos sentidos para o espaço administrado pelo poder do Estado. Aí está a diferença do sentido do conflito social que é inerente ao espaço da cidade para o sentido deslocado para violência, conforme Orlandi (1999). Ao ser cerceada pelo discurso do urbano e pela organização urbanística, a cidade reage significando-se. O *marginal*, desta forma, narra a cidade e desestabiliza a organização do urbano que não o aceita como sujeito integrante de sua organização, pois ele desestabiliza aquilo que se dá como estabilizado. Há algo sobre a cidade que não se pode saber, porque fura, rompe, desautoriza e ilegitima a organização do discurso do urbano. O *marginal* não é mais integrante do corpo da cidade, ele é o não-familiar, não é mais o estrangeiro, mas sim o estranho; desta forma, impõem-se a diferença, o perigo, a ameaça (ORLANDI, 1999).

O *marginal* é tomado pelo imaginário urbano (o preconceito, o policiado, o administrado, a organização) como aquele que ameaça a organização. Os discursos do urbano não permitem falhas, nem lacunas por onde a cidade pode se significar de outra maneira. Esse imaginário é possível por um processo metafórico de transferência de sentidos que, segundo Orlandi (1999) há a possibilidade de interpretação; a metáfora possibilita no real da língua o equívoco, o possível.

O *marginal* instaura um novo sentido (a falha, a deriva, o deslizamento, o equívoco) no espaço da cidade, visto que deixa de ser coadjuvante da organização do urbano e passa a ser protagonista da ordem do discurso da cidade. O *marginal* se instaura enquanto flagrante do real da cidade que foi sobredeterminado pelo discurso do urbano que deturpou o que é conflito social em discurso de violência (ORLANDI, 1999). O *poema-bandeira* de Oiticica, por via daquilo que fura, rompe e que se equivoca, traz à luz a ordem do discurso da cidade com suas possibilidades de reais sentidos para o espaço. O *marginal* é da ordem do conflito, do social e não da violência; é a *causa daquilo que falha* (PECHÊUX, [1975], 2014) na organização do urbano.

Pelos gestos do sujeito-artista, flagra-se a cidade em sua plenitude. Assim é a obra de Hélio Oiticica. Um trocadilho com possibilidades outras de sentidos no lugar-comum que é a cidade (narrada pelo discurso do urbano que não é o da ordem da cidade). Desburocratizando o espaço urbano, constituindo sua narratividade urbana, ***as palavras da cidade, a parte da cena*** (ORLANDI, 2004, p. 30, destaque nosso). Com sua obra máxima, o *poema-bandeira*, Oiticica trabalha o espaço urbano na e pela história, restituindo os sentidos da cidade ou atribuindo-lhe sentidos, tirando do anonimato os *marginais*, fazendo do gueto o urbano por excelência.

|

|

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o movimento dos sentidos, é caminhar nas veredas da Análise de Discurso, desvendando, nas fileiras da interpretação, que “o sentido sempre pode ser outro” como nos ensina Orlandi (2008). É ser atravessado por uma visão de mundo outra que nos faz levar em conta, ao depararmos com um objeto simbólico, as condições de produção, a historicidade e o sujeito na elaboração dos sentidos. Vivemos na ilusão constitutiva de que os sentidos já estão elaborados e chegam, despretensiosamente, até nós ou de que são literais, pois entendemos, a priori, que a linguagem se apresenta de forma transparente.

A Análise de Discurso, enquanto disciplina ou saber científico, constitui-se como possibilidade de deslocamento destes paradigmas, descortinando as ilusões que temos a respeito do conhecimento sobre a linguagem. A Análise de Discurso coloca-nos sob a edificação de uma nova e fascinante perspectiva: a do discurso. “Efeito de sentido entre locutores”, segundo Pêcheux ([1969], 2014). Linguagem em curso, desestabilização e movimento.

Foi pela ânsia de compreensão do funcionamento da linguagem, do discurso artístico e do funcionamento da composição: poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Oiticica e das possibilidades interpretativas que se dão via abertura do simbólico, e pelo movimento dos sentidos, que esta dissertação se inscreveu na perspectiva discursiva e procurou no desenvolvimento de suas partes, por meio de seu material de análise, o poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica, a compreensão do movimento dos sentidos que nele se instaura visto a imbricação das diferentes materialidades significantes (LAGAZZI, 2017) que o compõem.

No batimento entre descrição e interpretação do objeto de análise e entre as teorias do discurso e de outros ramos do saber científico, mobilizamos e deslocamos noções fundamentais ao processo interpretativo. Percebemos que para outras teorias dos estudos da linguagem, as noções, aqui, mobilizadas têm seu funcionamento inscrito no estruturalismo ou pragmatismo, desconsiderando o discurso como a via pela qual os sentidos se instauram. Desta forma, o batimento

entre descrição e interpretação, que empreendemos, possibilitou analisar o movimento dos sentidos no material de análise e compreender que o caminho trilhado, pela discursividade, desestabiliza o próprio sentido de arte e dos espaços por onde a arte circula.

Para a estilística, a semântica, a retórica, a pragmática, por exemplo, a língua/linguagem funciona linearmente, sem equívoco, sem falha ou ruptura; como se o sujeito fosse capaz de cerrar os sentidos não os deixando escapar. É a ilusão constitutiva do próprio sujeito que se vê enquanto origem do dizer e como se tivesse controle sobre este.

Neste ínterim, a teoria do discurso nos coloca em um lugar outro. Justamente o do equívoco, da contradição, da ruptura, da falha e ambivalência; do ser e não ser ao mesmo tempo ou, até mesmo, a possibilidade de ser uma outra coisa. Compreendemos, a partir de nossa leitura, que são jogos do trabalho da linguagem e do inconsciente que atravessa o sujeito, irrompendo em seus dizeres. Lugar onde a política dos sentidos ou o político trabalham na constituição dos sujeitos e dos sentidos via o poético que é o próprio da língua.

Nas materialidades significantes (idem) que se imbricam na composição artística: poema-bandeira “seja marginal seja herói”, vimos que a demanda de uma interpretação plural se faz necessária, desta forma pudemos compreender que a composição artística formulada por Oiticica instaura um ineditismo no que concerne à criação da arte. Institui uma nova possibilidade de composição que rompe com a tradição do literário e do artístico e instaura o acontecimento discursivo uma vez que desloca, fura, cria fissuras no esteticamente estabilizado; instaura na contradição do próprio discurso uma composição outra, formulada na própria ambiguidade e na incompletude da linguagem.

O discurso clama por sentidos e isto não é diferente da arte enquanto discurso, que, por causa de sua incompletude, visto que é linguagem, também clama por sentidos, pois deixa fissuras, rupturas e lacunas, possibilitando, assim, a instauração do novo. Uma formulação que joga entre o ser e o não ser. Entre o isto e/ou aquilo, mas também o aqueloutro. Trabalha em sua constituição a própria contradição da linguagem, a desestabilização dos sentidos do que é poema, do que

é bandeira e do que é, ou deva ser arte, pois se fundamenta na dispersão dos sentidos em fuga.

Não cabe, ao viés discursivo, relações definidoras de sentidos. O movimento semântico se instaura, levando em conta o contexto/situação e o sujeito na formulação dos discursos. O poético, o político e o social atravessam a composição artística de Oiticica por intermédio das diferentes materialidades significantes (idem) que se veem conectadas na formulação do objeto arte, fazendo com que o poema-bandeira “seja marginal seja herói” não possa ser categorizado ou classificado como isto ou aquilo; como arte ou não arte, como arte visual ou literária, como poema ou bandeira. Compreendemos que tal composição é tudo isto e mais um pouco, visto a pluralidade de sentidos que as materialidades demandam.

O discurso artístico, pela perspectiva de outras teorias, se constitui por materialidades visuais ou pictóricas. Ao se pensar em arte, pensa-se em materialidades não verbais. Como se a arte fosse apenas discursivizada por aquilo que reclama do sujeito apenas o olhar. De acordo Neckel (2005), o que se compreende por discurso artístico, na contemporaneidade, é aquele que se formula na imbricação do verbal com o não verbal, ou seja, na interligação de diferentes materialidades que reclamam, simultânea e independentemente sentidos.

Interpretamos que a cada recorte que pode ser feito do material de análise, uma nova textualização se impõe e requer uma nova interpretação, pois são sentidos em fuga; é formulação/composição que não se inscreve nesta ou naquela modalidade. É composição/formulação de entremeio. Com Neckel (2005) corroboramos e demonstramos tal funcionamento no poema-bandeira “seja marginal seja herói” de Hélio Oiticica.

Nesta composição, há a imbricação do não verbal (a cor, a imagem etc.) e do verbal (enunciado), melhor dizendo, de diferentes materialidades que discursivizam os sentidos de arte e põem à lume uma textualização da história por meio do discurso artístico ou da arte enquanto discurso.

Nosso trabalho de compreensão e interpretação da composição de Oiticica não se encerra por aqui. Pois, os sentidos não se encerram nunca. É movimento constante. É o trabalho do simbólico que se abre a cada inscrição e formulação. É

desejo nosso continuar no transcurso do discurso, via de leitura e interpretação, levando além a possibilidade de compreender o poema-bandeira “seja marginal seja herói” por um outro viés: o funcionamento das diferentes materialidades significantes (idem) que compõem versões atuais dessa obra.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre *et al.* **Papel da Memória**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2015. 63 p. ISBN 978-85-7113-127-9.

ALMEIDA, Eliana de; MEDEIROS, Vanise. **A Língua na Língua do Poeta: o próprio da língua**. **Entremeios** [Revista de Estudos do Discurso, ISSN 2179-3514, *on-line*, www.entremeios.inf.br], Seção Temática [Discurso, arte e literatura – Parte II], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 17, p. 263-276, jul. - dez. 2018.

ALMEIDA, Eliana. O SIGNIFICANTE E O(s) (o)OUTRO(s) DA POESIA. **Anais do III Seminário Interno de Pesquisas do Laboratório Arquivos do Sujeito**, [s. l.], ed. 3, p. 68-76, 2015. Disponível em: <http://www.las.uff.br/periodicos/index.php/seminariointerno/article/viewFile/60/52>. Acesso em: 9 fev. 2020.

ALMEIDA, Eliana. Quando a poesia dá corpo ao sujeito que formula. p. 01-14. No prelo.

ARANTES, Otília Beatriz. O "cultural turn" no discurso sobre a cidade. **Revista Rua**, Campinas, ed. Número especial, p. 89-99, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/download/8640692/8240/>. Acesso em: 18 set. 2019.

ARTE. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte&oldid=56030556>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

BENTZ, Ione. A arte nos espaços urbanos: narrativas visuais. **Strategic Design Research Journal**, Porto Alegre, v. 7, ed. 1, p. 7-14, 2014. DOI 10.4013/sdrj.2014.71.02. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/viewFile/sdrj.2014.71.02/4325>. Acesso em: 18 set. 2019.

BENVENISTE, E. (1958). Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Lingüística Geral I**. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: GABRIEL, Fellyp. **O aparelho formal da enunciação**. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://linguisticopatas.blogspot.com/2013/07/o-aparelho-formal-da-enunciacao.html>. Acesso em: 16 jun. 2020.

B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo". In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>>. Acesso em: 19 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia.

BÓLIDE Caixa 21, Poema Caixa 3. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66421/bolide-caixa-21-poema-caixa-3>>. Acesso em: 19 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

BÓLIDE Caixa 21, Poema Caixa 3. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66421/bolide-caixa-21-poema-caixa-3>>. Acesso em: 07 de Jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BURGIERMAN, Denis. **O feto aprende**. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/o-feto-aprende/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Mirian; DOMINGUES DA SILVA, Telma (org.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas: RG, 2012. 181 p. ISBN 978-85-61622-47-3.

CARNEIRO, Beatriz Helena Scigliano. **Relâmpagos com claror**: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica. 2001. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001. Acesso em: 19/10/19.

CATOSSO SALLES, Atilio. **DISCURSO E IMAGEM: NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA NA/DA TRAVESSIA**. Orientador: Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa. 2014. 102 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Vale do Sapucaí-UNIVÁS, [S. l.], 2014. Disponível em: http://m.univas.edu.br/sistemas/Cons_Repos_Biblioteca_2.asp. Acesso em: 8 mar. 2019.

CHOMSKY, Noam. **Reflexões sobre a linguagem**. Tradução: Carlos Vogt *et al.*, Campinas: Cultrix, 1980.

CONEIN, Bernard *et al.*, (org.). **Materialidades Discursivas**. Campinas: Unicamp, 2016. 335 p. ISBN 978-85-268-1353-3.

COSTA, M.A. Estruturalismo. In: LIRA, Miriã. **A língua segundo Saussure**. [S. l.], [201-]. Disponível em: <https://www.coladaweb.com/literatura/a-lingua-segundo-saussure-linguistica>. Acesso em: 19 out. 2019.

COSTA, Ricardo. A retórica na Antiguidade e na Idade Média. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 42, ed. Especial, p. 353-390, 2019. DOI <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42esp.18.p353>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732019000500353&tlng=pt. Acesso em: 16 jun. 2020.

CUMPRI, Marcos Luiz. SENTIDO, REFERÊNCIA E VALORES REFERENCIAIS NA PERSPECTIVA ENUNCIATIVA. **RECORTE— revista eletrônica**, Três Corações, v. 10, ed. 1, p. 01-13, 2013. ISSN 1807-8591. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte>. Acesso em: 19 nov. 2019.

DINIZ JUNIOR, Francisco Fabiano. **A MATEMÁTICA (NÃO) É UMA DISCIPLINA DIFÍCIL E (NEM TAMPOUCO) UMA CIÊNCIA EXATA**: derivas de sentidos dos alunos do Ensino Médio. Orientador: Prof.^a Dr.^a Eni Puccinelli Orlandi. 2018. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Vale do Sapucaí-UNIVÁS, Pouso Alegre, 2018. Disponível em:

http://m.univas.edu.br/sistemas/Cons_Repos_Biblioteca_2.asp. Acesso em: 16 dez. 2019.

ESTILÍSTICA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Estil%C3%ADstica&oldid=57195705>>.

Acesso em: 17 set. 2019

FAVELA DO ESQUELETO. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Favela_do_Esqueleto&oldid=56219899>.

Acesso em: 12 set. 2019.

FINGERMANN, Dominique. O Tempo na Experiência da Psicanálise. **Revista USP**, São Paulo, ed. 81, p. 58-71, 2009. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13731/15549/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

FURLANETTO, Maria Marta. Discurso: estrutura e acontecimento. Uma avaliação teórica. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 9, ed. 3, p. 34-60, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A Língua Inatingível: O Discurso na História da Linguística**. 2. ed. Campinas: RG, 2010. 223 p. ISBN 978-85-61622-44-2.

GÓES, Maria Paula. **Oitica e a Tropicalondon**. [S. l.], 12 nov. 2007. Disponível em: <https://www.digestivocultural.com>. Acesso em: 20 jun. 2019.

GUIMARÃES, P. **A poética progressiva de Hélio Oitica**. In: II Seminário de Pesquisadores em Artes do PPGArtes UERJ, 2008, Rio de Janeiro. Circulação e Posicionamento, 2008.

HAPPENING. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Happening&oldid=55593057>>. Acesso em: 17 set. 2019.

HAROCHE, C. **Fazer dizer, querer dizer**. São Paulo: Hucitec, 1992.

HÉLIO OITICA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=H%C3%A9lio_Oitica&oldid=53066806>.

Acesso em: 20 de Ago. 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p. v. 1. ISBN 978-857302-963-5.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Izidoro BLIKSTEIN. São Paulo: Cultrix, 2007. ISBN 85-316-0227-0.

JÚNIOR, José; FLORES, Valdir; CAVALCANTE, Marianne. A Teoria de Benveniste sobre a personalidade e seus desdobramentos na enunciação infantil. **DELTA: Documentação em Estudos de Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 32, ed. 2, p. 527-558, 2015. DOI <https://doi.org/10.1590/0102-44509841905164449>.

Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502015000200527&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 18 jun. 2020.

LACAN, Jacques. **Encore**. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 1972, 1973. 265 p. Disponível em: www.escolaletrafreudiana.com.br. Acesso em: 10 fev. 2020.

LAGAZZI, Suzy. TRAJETOS DO SUJEITO NA COMPOSIÇÃO FÍLMICA: Discurso, Interpretação e Materialidade. In: FLORES, Giovanna *et al.* **Análise de Discurso em Rede**: Cultura e Mídia. Campinas: Pontes, 2017. v. 3, ISBN 978-85-7113-877-3.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. **A RESISTÊNCIA DA LÍNGUA NOS LIMITES DA SINTAXE E DO DISCURSO: DA AMBIGUIDADE AO EQUÍVOCO**. Orientador: Prof.^a Dr.^a Eni Puccinelli Orlandi. 1994. 158 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, v. 09, ed. 17, 2011. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202011000100004>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004. Acesso em: 19 set. 2019.

MARIANI, Bethânia. **Análise do Discurso no Brasil**: Mapeando conceitos, confrontado limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

NECKEL, N. R. Análise de discurso e o discurso artístico. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2., 2005, Porto Alegre. Anais do SEAD, Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>. Acesso em: 11 fev. 2020.

NICOLA, Ubaldo. Antologia Ilustrada de Filosofia: das Origens à Idade Moderna. In: GREGÓRIO, Sérgio. **A linguagem segundo alguns filósofos**. [S. l.], 2012. Disponível em: <https://sbgfilosofia.blogspot.com/2012/02>. Acesso em: 18 jun. 2020.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

OLIVEIRA, Thiago Soares de. A Sociolinguística e a questão da variação: um panorama geral. **R. Letras**, Curitiba, v. 19, n. 25, p. 01-18, jan./jun. 2017. Disponível em: Acesso em: 19/10/19.

ORLANDI, Eni. Palavra de Amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, ed. 19, p. 75-95, 1990, 2012. DOI <https://doi.org/10.20396/cel.v19i0.8636827>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636827>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ORLANDI, Eni P. A Desorganização Cotidiana. **Escritos**: Percursos Sociais e Sentidos nas Cidades, Campinas, v. 1, ed. 1, p. 03-10, 1999. Disponível em: <https://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2019.

ORLANDI, Eni P. Discurso e Argumentação: Um Observatório do Político. **Fórum Linguístico**: Fpolis, Florianópolis, v. 1, ed. 1, p. 73-81, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/6915/6378>. Acesso em: 9 fev. 2020.

ORLANDI, Eni. N/O Limiar da Cidade. **Revista Rua**, Campinas, ed. Número especial, p. 7-19, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/download/8640692/8240/>. Acesso em: 18 set. 2019.

ORLANDI, Eni P. Discurso, Imaginário Social e Conhecimento. **Em Aberto**, Brasília, v. 14, ed. 61, p. 53-59, 1994. DOI <http://dx.doi.org/10.24109/2176-6673.emaberto.14i61.%25p>. Disponível em: <http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/1943/1912>. Acesso em: 11 set. 2019.

ORLANDI, Eni P. **A Linguagem e seu Funcionamento**: As Formas do Discurso. 5. ed. Campinas: Pontes, 2009. 276 p. ISBN 978-85-7113-107-4.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: Princípios e Procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100 p. ISBN 978-85-7113-131-6.

ORLANDI, Eni P. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004. 159 p. ISBN 85-7113-199-6.

ORLANDI, Eni (Org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993, 171 p.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e Texto**: Formulação e Circulação dos Sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008. 218 p. ISBN 978-85-7113-156-2.

ORLANDI, Eni P. **Eu, Tu, Ele**: Discurso e Real da História. 2. ed. Campinas: Pontes, 2017. 342 p. ISBN 978-85-7113-832-2.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação**: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007. 156 p. ISBN 978-85-7113-188-0.

ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (org.). **Discurso e Textualidade**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2010. 214 p. ISBN 85-7113-227-5.

PATTI, Ane. A noção de sujeito discursivo. **Fragmentum**: Laboratório Corpus, [s. /], ed. 32, p. 18-21, 2012. DOI <https://doi.org/10.5902/4731>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/download/4731/2869>. Acesso em: 29 out. 2019.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, ed. 19, p. 7-24, 1990. DOI <https://doi.org/10.20396/cel.v19i0.8636823>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636823>. Acesso em: 16 nov. 2018.

PÊCHEUX, Michel. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês. *In*: **SEMÂNTICA e DISCURSO**: Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni P. Orlandi *et al.*, 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014. ISBN: 978-85-268-1053-2.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso**: Estrutura ou Acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008. 68 p. ISBN 978-85-7113-043-2.

RADDE, Augusto. Poesia na língua e no discurso: a questão da metáfora na constituição dos sentidos. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, ed. 54, p. 110-125, 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>. Acesso em: 9 fev. 2020.

RETÓRICA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ret%C3%B3rica&oldid=55754708>>.
Acesso em: 17 set. 2019.

RODRIGUES, Rômulo; MILANI, Sebastião. O CONCEITO DE LINGUAGEM EM BENVENISTE. **Mediação**, Pires do Rio - GO, v. 10, ed. 1, p. 74-85, 2015. DOI ISSN 2447-6978. Disponível em:
<https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/issue/view/194>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SACCONI, Luiz Antônio. **Nossa Gramática: Teoria e Prática**. 4. ed. rev. São Paulo: Atual, 1982. 430 p.

SCHNAIDERMAN, Boris. TEORIA DA LITERATURA: FORMALISTAS RUSSOS. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, ed. 26, p. 150-161, 2018. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p150-161>. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/148522>. Acesso em: 16 out. 2019.

SEMÂNTICA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sem%C3%A2ntica&oldid=56787775>>.
Acesso em: 17 set. 2019.

SHAKESPEARE, William (1564-1616). **Sonetos**. Tradução: Jorge Wanderley. 2a. Edição. 1991. Civilização Brasileira.

SHAKESPEARE, William (1564-1616). **Sonnets. Português & Inglês**. 4. edição. Rio de Janeiro: Ediouro. 2008. 135 páginas.

SILVA, Fernando. BENVENISTE E BAUDELAIRE: LINGUÍSTICA E POESIA. **Non Plus - Literatura**, São Paulo, ed. 2, p. 49-60, 2012. DOI ISSN: 2316-3976. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/49813/64441>. Acesso em: 23 out. 2019.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. DAS SIGNIFICAÇÕES NA LÍNGUA AO SENTIDO NA LINGUAGEM. **PARÂMETROS PARA UMA ANÁLISE DIALÓGICA**, Santa Catarina, v. 18, ed. 2, p. 307-322, 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-180203-9317>. Disponível em:
https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-76322018000200307&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 15 jun. 2020.

SOPRO: Panfleto Político-Cultural. [S. l.]: Cultura e Barbárie, 2009-2013. Quinzenal. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/numeros.html>. Acesso em: 12 set. 2019.

VOGUÉ, S.; FRANCKEL, J. J.; PAILLARD, D. **Linguagem e enunciação: representação, referenciação e regulação**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2011. 224 p. ISBN-13: 978-8572446457.