

## N-ESSÊNCIA: UM POTENCIAL DISPOSITIVO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA ANÁLISES DE DISCURSIVIDADES

*N-ESSENCE: A POTENTIAL THEORETICAL-METHODOLOGICAL DEVICE FOR DISCURSIVITY ANALYSIS*

Ismael Ferreira-Rosa<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva apresentar o conceito de N-Essência proposto por Santos (2007), seguido por um exemplo de sua utilização em um trabalho analítico de discursividades desenvolvido por Ferreira-Rosa (2017) acerca da discursividade literária da obra “As horas nuas” de Lygia Fagundes Telles (1989). Evidenciando o recorte de análise do modo como sujeitos se constituem nesse universo literário, observou-se que o mecanismo da N-Essência se revela um pertinente dispositivo analítico-metodológico por meio do qual é possível construir práticas hermenêuticas e heurísticas que primem por relações interfaciais e teórico-conceituais, sobretudo, no que concerne a elementos, sejam de ordem teórica ou analítica, pois foi possível delinear um processo dinâmico e discursivo de como sujeitos se constituem no universo literário de AHN. Tal processo de instaura a partir de relações de espelhamento, revelando tensões e interpelações, e relações de outricidade, refletindo um outro eu e uma projeção de um eu, em que as formas-sujeito, no âmago de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos, imbricados no intradiscorso em relação dialógico-polifônica, constituíram-se.

**Palavras-chave:** N-Essência; Quintessência; Funcionamento discursivo; Produção de sujeitos.

**Abstract:** This paper aims at presenting the concept of N-Essence proposed by Santos (2007), followed by an example of its use in an analytical work of discursivity developed by Ferreira-Rosa (2017) about the literary discursivity of the novel “The naked hours” by Lygia Fagundes Telles (1989). The N-Essence mechanism reveals as a pertinent analytical-methodological device through which it is possible to construct hermeneutic and heuristic practices that excel by interfacial relations and theoretical and conceptual, especially with regard to elements, whether theoretical or analytical, because it was possible to delineate a dynamic and discursive process of how subjects are constituted in the literary universe of AHN. That process establishes from relations of mirroring, revealing tensions and interpellations, and relations of otherness, reflecting another self and a projection of a self, in which the subject forms, at the heart of their discursive inscriptions and interdiscursive, intertwined in the intradiscourse in relation to dialogic-polyphonic, were constituted.

**Keywords:** N-Essence; Quintessence; Discursive functioning; Production of subjects.

### *Introdução*

Por ocasião do colóquio “Linguagem e Sociedade”, realizado na Escola Normal Superior de Paris, em abril de 1983, Michel Pêcheux proferiu que o “risco evocado de uma vizinhança flexível de mundos paralelos se deve de fato à diversidade das condições supostas

---

<sup>1</sup> Professor no Centro Universitário UNA de Catalão-GO. Doutor em Estudos Linguísticos e Pesquisador em Análise do Discurso, Análise Dialógica do Discurso, Literatura e Linguística Aplicada Transgressiva, vinculado ao Laboratório de Estudos Polifônicos (LEP) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: [ismfero@gmail.com](mailto:ismfero@gmail.com)

com essa inscrição: [...] a dificuldade [...]” (PÊCHEUX, 1999, p. 50). A dificuldade com qual é preciso confrontar, pois um campo de pesquisas não pode ser hermético e nem se esquivar do diálogo. É necessário reconhecer que existem vizinhanças entre os mundos teóricos, que, em sua constituição paralela, (des)constróem dinâmica e ininterruptamente o conhecimento.

Mesmo que naquele momento, Pêcheux se referia especificamente aos estudos sobre o estatuto da memória, esse entendimento se estende a todo e qualquer campo de pesquisa, visto que essa vizinhança flexível de mundos paralelos é constitutiva de qualquer campo do saber, considerando que não existe pureza teórica quando se trata da construção de saberes. E é uma constituição paralela porque não implica somente simetrias, paridades, analogias ou proximidades. Um paralelo concerne a uma relação comparativa entre dois pontos que realizam, concomitantemente, duas ou mais atividades a partir de locais ou canais diferentes, o que pode também gerar um confronto.

Nesse sentido, assimetrias, disparidades, contradições e distanciamentos também constituem um diálogo teórico que desvela a proficuidade de um campo de pesquisa. Esse é o campo da Análise do Discurso (AD). Uma teoria que assume o estatuto de não estar pronta e acabada, mas um campo de interfaces na/da linguagem em constante (trans)formação e (des)construção. Uma disciplina de entremeio que se reporta a espaços teóricos outros estabelecidos de forma simultânea, mas marcada por relações contraditórias.

Esses espaços teóricos outros podem ser consubstanciados no tripé Linguística-Marxismo-Psicanálise que dá base teórico-conceptual para o quadro epistemológico da teoria do discurso. É no entremeio desses campos teóricos que se instaura a conjunção materialismo histórico, enquanto teoria das formações sociais, suscetível às transformações que os elementos ideológicos podem produzir; língua, enquanto base material sobre a qual se desenrolam os processos discursivos; e discurso, enquanto processo de determinação histórico-ideológica da produção de sentidos, conjunção esta articulada a uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica.

Destarte, no imbricamento das questões da língua, ideologia, inconsciente e história, instituiu-se o campo teórico da AD, produzindo um lugar marcado pela relação contraditória existente entre essas regiões do conhecimento sobre as quais baseou seu quadro epistemológico. Um lugar transdisciplinar que, pensado a partir de espaços relacionais entre essas regiões do conhecimento, não se confunde ou se constitui enquanto teoria de aplicação de outras disciplinas. Antes, a AD é realizada a partir de deslocamentos dessas regiões

teóricas, produzindo uma des-territorialização (ORLANDI, 1996), colocando em questão o sujeito do conhecimento e seu campo, seu objeto e seu método, face à teoria que produz.

Tal campo teórico, por este mirante, é o lugar da contradição, “na medida em que ultrapassa os métodos próprios às disciplinas, e trabalha nos seus campos epistemológicos [...] [e] por que não cristaliza para si práticas metodológicas, [...] permite ser afetada pelo *corpus*, que na sua diversidade, acaba por exigir permanentes deslocamentos” (GALLO, 1999, p. 189).

E é justamente observando essa constitutividade epistemológica fluida, movente e contraditória da teoria do discurso que profícuos trabalhos de caráter teórico e metodológico foram construídos, a exemplo de alguns escritos da produção de Santos (1993, 1999, 2000a, 2000b, 2002, 2004, 2006a, 2006b, 2007, 2009a, 2009b, 2009c, 2011a, 2011b, 2011c, 2015, 2016a, 2016b).

Uma pertinente singularidade que perpassa os trabalhos produzidos por este analista do discurso remete às extensões teóricas e metodológicas construídas pelo exercício analítico dos pressupostos que compõem a rede conceitual da AD. Problematicando conceitos da teoria do discurso, o autor supracitado buscou constantemente ampliar os alcances conceituais, primando sempre pela (pluri)(inter)(trans)disciplinaridade, em que o diálogo, na via do entendimento bakhtiniano, foi o tenaz fundamento epistêmico.

Selecionando a N-Essência (SANTOS, 2007), dentre as várias contribuições trazidas pela produção desse autor, objetivamos neste artigo apresentar tal extensão teórico-metodológica, seguida por um exemplo de sua utilização em um trabalho analítico de discursividades.

Para tanto, primeiramente exporemos a construção do conceito inicial, proposta por Santos (2007). Posteriormente, apresentaremos, de forma recortada e epitomada, o trabalho analítico de Ferreira-Rosa (2017) acerca da discursividade literária da obra “As horas nuas” de Lygia Fagundes Telles (1989), evidenciando o recorte de análise do modo como sujeitos se constituem nesse universo literário.

#### *N-Essência: o delineamento do alcance epistemológico de uma rede conceitual*

A N-Essência, enquanto uma construção epistêmico-analítica, advém de Santos (2007), quando o autor, enfocando uma interface teórica entre os pressupostos da Análise do

Discurso e a esteira conceptual da Linguística Aplicada, propõe uma extensão epistemológica de conceitos discursivos às práticas teórico-analítico-pragmáticas de processos de ensino-aprendizagem em espaços educacionais.

Ressaltando que uma rede conceitual de um campo do conhecimento sempre pode tornar-se um elemento constitutivo, em nível de fundamentação e de suporte, para um outro campo do conhecimento, Santos (2007) explora possibilidades de interface entre diferentes campos teóricos, mediante o alvitre da noção de N-essência, um mecanismo epistemológico por meio do qual se associam conceitos ou categorias metodológicas, construindo combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos ou conceitos-operadores. Na verdade, “trata-se de um processo de conjunção teórica de conceitos, dispostos em forma de um *continuum* relacional entre bases de constituição de um dado conhecimento” (SANTOS, 2007, p. 189-190).

Esse *continuum* relacional de uma N-essência possui dois eixos de movimentação epistemológica: um horizontal, representando as micropolaridades teóricas, que, conforme o autor, são “elementos de identificação conceitual que delimitam unidades de recorte fundadoras de uma *semiose conceitual*<sup>2</sup>” e, um vertical, que representa as macropolaridades, ou seja, “concepções de ordem conjuntiva que refletem amplitudes de percepção na relação entre um conceito de polaridade e seu alcance em face de uma relação de clivagem e injunção enunciativa”. (p. 190)

Assim sendo, a N-essência é um mecanismo epistemológico por meio do qual se associam conceitos-operadores na movimentação de um eixo horizontal e outro vertical, construindo combinações de elementos constituintes, constituídos e constitutivos do funcionamento discursivo de uma dada conjunção teórica. Combinações que podem ser de dois elementos, formando uma duplessência; três elementos, formando uma triplessência; quatro, uma quatressência e assim por diante, a depender de quantos elementos se recorta para compor o *continuum* relacional. Para construir, por exemplo,

uma relação de quintessência, torna-se necessário estabelecer um elemento da rede conceitual, [...] que constituirá a posição de centralidade da relação. Uma vez definido que ocupará essa posição de centralidade restará a delimitação dos elementos que

---

<sup>2</sup> Segundo Santos (2007, p. 190), *semiose conceitual* refere-se à “propriedade que um conceito adquire, de significar epistemologicamente a partir de parâmetros pontuais que o delimitam enquanto fronteira de suporte para um construto teórico. Dito de outra forma, um conceito pertencente a um referencial teórico passa a constituir-se em uma significação singular, no interior de uma enunciação acadêmica instaurada”.

comporão o eixo das micropolaridades teóricas e os que serão estabelecidos como eixo das macropolaridades teóricas (SANTOS, 2007, p. 191)

, o que pode, graficamente, ser representado da seguinte forma:

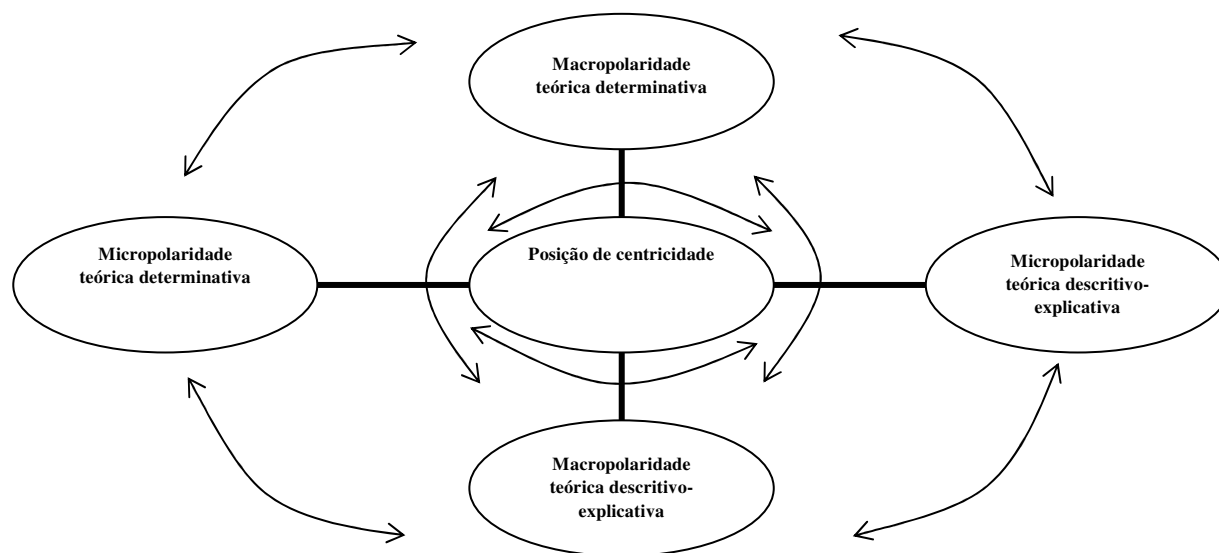


Figura 1: Formação de uma quintessência

Na horizontalidade, ter-se-iam então uma micropolaridade teórica de ordem determinativa e outra de ordem teórica descritivo-explicativa, cuja movimentação epistemológica recairia sobre as particularidades de significação do construto teórico em relação a aspectos do lugar discursivo em que se situa o objeto de pesquisa. Na verticalidade, ter-se-iam uma macropolaridade teórica de ordem determinativa e outra de ordem teórica descritivo-explicativa, cuja movimentação epistemológica focaria as relações de concomitância do construto teórico em relação a aspectos do lugar social em que se situa o objeto de pesquisa.

Nesse sentido, configura-se um pertinente mecanismo epistemológico para construções de práticas hermenêuticas e heurísticas que primem por relações interfaciais e teórico-conceituais, precipuamente no que diz respeito a redes conceituais e interfaces teóricas.

*Funcionamento da N-Essência: uma concisa demonstração analítica em “As horas nuas”*

Em Ferreira-Rosa (2017), tomamos o mecanismo epistemológico da N-Essência como base não para o desenvolvimento de um trabalho de interface teórica, cujo escopo fossem as “múltiplas possibilidades de associarmos conceitos de uma teoria, construindo equivalências potenciais que nos permit[issem] abordar combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos” (SANTOS, 2007, p. 190). Antes de enfocar um funcionamento teórico-interfacial, tivemos por desiderato analisar o funcionamento de uma discursividade literária, buscando escrutinar a produção de sentidos e sujeitos pelas vias das inscrições discursivas constituintes e constitutivas na/da obra AHN, portanto, um escopo eminentemente analítico.

Todavia, recortamos apenas a produção de sujeitos para apresentar neste artigo. A materialidade linguística selecionada para demonstrar uma forma de funcionamento do mecanismo da N-Essência é o último romance de Lygia Fagundes Telles – “As horas nuas” (AHN) –, escrito na década de 80 do século passado. Trata-se de uma enunciação que não possui nem um começo e nem um fim definidos. Procuram-se manifestar enigmas da condição humana como a loucura, o amor, a morte, a velhice e a vida por meio das memórias de Rosa Ambrósio, uma excêntrica, velha e decadente atriz que faz um balanço de sua vida sob o efeito etílico de sua apreciada bebida e os apertos da solidão. Seus sonhos, devaneios e julgamentos axiológicos são misturados aos do gato Rahul (seu felino de estimação), entremeados à voz da empregada Dionísia em sincronia a uma voz narratória em terceira pessoa que relata o atravessamento enredal da história da analista de Rosa Ambrósio, Ananta Medrado, e seu desaparecimento misterioso nas memórias da atriz. Constitui-se, dessa forma, uma construção estético-literária demarcada pela coexistência de várias vozes enunciativas e sujeitos-narradores em relação sincrônica, que figuram como elementos cruciais na escritura narrativa de caráter memorial.

Intentando analisar como sujeitos se constroem nessa coexistência e sincronia plurivoco-literária, foi proposta uma quintessência de caráter sujeitudinal, utilizando os critérios da recorrência e singularidade, mediante os quais os sujeitos foram escolhidos, por serem mais recursivos e apresentarem um processo identitário-discursivo singular, destacando-se, por isso, dentre as demais personagens. Desse modo, a hélice ficou assim disposta:

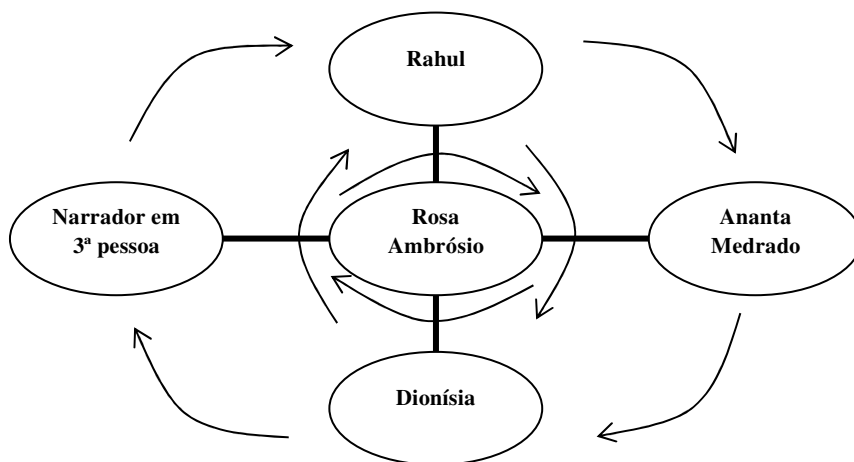


Figura 2: Hélice Sujeitucional

Nessa hélice, tem-se como ponto de centralidade a forma-sujeito<sup>3</sup> narrador (FSj-Nar) Rosa Ambrósio por ser a personagem sobre a qual as memórias são escritas e em torno da qual gira o romance. No eixo vertical tem-se a FSj-Nar Rahul enquanto uma macropolaridade sujeitucional de ordem determinativa, porque, por meio de seus enunciados, determina o curso da narrativa. Porém, essa determinação não é no sentido de ordenança, prescrição ou decretação autoritárias, mas no sentido de precisão, indicação de algo por meio de uma análise, de uma avaliação, atuando, dessa forma, como um elemento agente, co-gerador de algo na constituição/construção identitária de Rosa Ambrósio por meio de seus pontos de vista, posicionamentos avaliativos e projeções axiológicas.

Na ulterior extremidade do eixo, tem-se uma outra macropolaridade sujeitucional, esta, de ordem descritivo-explicativa que, diferentemente da FSj-Nar Rahul, a forma-sujeito personagem (FSJ-Pers) Dionísia, não determina a constituição/construção do ponto de centralidade, pois não se configura como um narrador. Porém, funciona enquanto um elemento descritivo e não agenciador (agenciador enquanto um elemento agente/intermediário por meio do qual se constrói, instaura algo), porque são em exíguas extensões do romance que essa personagem tem voz, sendo, portanto, seus pontos de vista e posições axiológicas enunciados por vozes distintas que não a sua própria, ou seja, sua voz é

<sup>3</sup> Conforme Pêcheux (1997, p. 167) pontua, forma-sujeito é a unidade imaginária do sujeito que se instaura na enunciação a partir da incorporação-dissimulação do interdiscurso no intradiscurso, construindo sua identidade presente-passada-futura.



enunciada/apresentada pela voz do outro. Por essa razão, a FSJ-Pers Dionísia se configura como um partícipe que descreve e explica (justificando, esclarecendo, interpretando por meio de seus enunciados citados por Rahul ou pela própria Rosa Ambrósio) determinados posicionamentos e atitudes do ponto de centralidade.

Destarte, no eixo vertical, tem-se uma conjuração macropolar, constituída por uma movimentação de alteridade que conflui em uma ordem conjuntiva, porque reflete os caracteres da amplitude e da abrangência discursivo-sentidural e em uma ordem de injunção enunciativa, porque as três instâncias sujeitacionais recortadas exercem uma influência de determinação que injunge as circunstâncias enunciativas de AHN, definindo, precisando, direcionando-as para o ponto matricial do romance: as memórias de Rosa Ambrósio, o ponto matricial em torno do qual a narrativa gira.

Já no eixo horizontal, tem-se como micropolaridade sujeitacional de ordem determinativa o narrador em terceira pessoa, que é colocado ao lado da FSj-Nar Rahul e da FSj-Nar Rosa Ambrósio, porém não se configurando enquanto uma forma-sujeito, pois não granjeou uma identidade, uma unidade imaginária, mas figurou-se enquanto instância enunciativa instauradora de formas-sujeito personagens (Ananta Medrado e Renato Medrado). Essa instância enunciativa, assim como a macropolaridade sujeitacional de ordem determinativa, exerce influxos sobre o ponto de centralidade precisando, indicando por meio de análises avaliativas<sup>4</sup> e atuando como um elemento agente, co-gerador de construções sujeitacionais. Entretanto, dessemelhançadamente da FSj-Nar Rahul, esse narrador faz essas análises avaliativas por meio da FSj-Pers Ananta Medrado (ou da FSj-Pers Renato), dando-lhe voz e expondo os posicionamentos axiológicos que a analista faz de Rosa Ambrósio. Assim, a terapeuta da atriz, por sua vez, encasa-se na outra extremidade do eixo horizontal da quintessência, configurando-se enquanto micropolaridade sujeitacional de ordem descritivo-explicativa.

Configurando-se como tal, nos mesmos moldes da FSj-Pers Dionísia, Ananta Medrado não determina a constituição/construção do ponto de centralidade, pois não se figura um narrador. Mas funciona enquanto um elemento que descreve, explica e até analisa atitudes do ponto de centralidade, tendo seus pontos de vista e posições axiológicas enunciados via narrador de terceira pessoa.

---

<sup>4</sup> Análises avaliativas porque enuncia por meio das vozes das personagens opiniões, posicionamentos avaliativos sobre o ponto de centralidade, Rosa Ambrósio.



Entretanto, devemos ressaltar que a FSj-Pers Ananta se difere em muitos aspectos de Dionísia, pois ocupa um lugar privilegiado no interior da narrativa, a ponto de sua história e vida interpenetrarem-se às memórias de Rosa Ambrósio. Construimos, desse modo, a conjuração micropolar que, assim como aquela engendrada no eixo vertical, é constituída por uma movimentação de alteridade, porém da ordem do singular que instaura uma significação inusitada nas circunstâncias enunciativas de AHN. O que temos, nesse caso, é uma ordem singular (a história de Ananta Medrado) interpenetrando-se a uma ordem conjuntiva (as memórias de Rosa Ambrósio). Uma ordem singular que em alteridade com a ordem conjuntiva, ambas de caráter sujeitucional, constituem-se unidades de recorte e concepções epistemológicas integradas para a investigação da dinâmica de significação, instaurada na manifestação enunciativa do discurso literário em AHN.

Partindo então para análise de AHN, é notável o aspecto singular de materialidade linguística, cuja construção se edificou por meio de um emaranhado plurivocal, balizado por relações polifônicas<sup>5</sup>. Suas circunstâncias enunciativas, ou seja, o conjunto de fatores enunciativos que circundam o seu universo discursivo, instauram-se no intradiscurso das personagens enquanto nível que garante o fio da enunciação literária como manifestação discursiva. É nesse nível que fica em evidência a instauração do discurso partindo do efeito provocado em uma dada realidade.

A realidade presente na obra são as memórias da atriz alcoólatra Rosa Ambrósio que não está mais no palco, conforme diz sua FSj-Nar: “Sou uma atriz decadente...” (AHN, p. 19) (Fragmento 1 – F1) que não tem ninguém mais ao seu lado, exceto a companhia do gato Rahul e da empregada negra Dionísia, pois seu marido morreu, seu amante foi embora e sua única filha a deixou para viver libertinamente com homens mais velhos. Configura-se, conseqüentemente, uma realidade presente da artista a partir da qual, pela sua própria voz, “[escreverei] as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... As Horas Nuas, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor” (p. 38) (F2). Fica-nos evidente o processo de relações imaginárias que se estenderá ao longo dessa narrativa memorialista, haja vista que a FSj-Nar atribui um lugar a si mesma e ao sujeito-leitor, transparecendo a imagem que ela faz do seu lugar (autora de suas próprias memórias) e do lugar do outro (leitor/ouvinte). São essas formações imaginárias que permitem a passagem das situações empíricas, que nesse caso seria uma atriz não atuante que

---

<sup>5</sup> Tal qual como concebido por Bakhtin (2008).

se tornou alcoólatra e depressiva por se sentir solitária e velha, para os lugares discursivos que ocupará no decorrer da narrativa.

Constituindo-se enquanto uma FSj, que, no discurso literário (cf. PÊCHEUX, 1997, p. 169), encontra-se em sua forma idealista pura, em nome da “ideologia estética da ‘criação’ e recriação pela leitura”, Rosa Ambrósio ocupará o lugar de escritora de suas memórias. Aquela que contará e exporá sua vida, vendo na produção de suas memórias, uma forma de reascender ao pedestal da fama: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho” (p. 38) (F3).

Será uma forma-sujeito porque, constituída e revestida pelo efeito da unidade, inscreve-se em determinada(s) FD(s), no crivo das quais, identificando-se ou contraindificando-se, posiciona e reflete projeções axiológicas em que elementos do interdiscurso, agenciados pela memória discursiva, são incorporados/dissimulados no eixo enunciativo de seus dizeres, balizado pelo pré-construído. E assim, imbuída do caráter de unidade e imersa na ilusão de completude, essa FSj-Nar inicia sua escritura memorial:

Excerto 1 (E1)

O querido Douglas. Éramos jovens e só os jovens se encaram com o riso secreto que ninguém entende, testemunhas um do outro, é apenas isso, me via nele como num espelho. Posso começar assim as minhas memórias: Quando nos olhávamos eu via minha beleza refletida nos seus olhos (p. 10)

Neste trecho proemial do livro, que marca o encetamento das memórias após dois parágrafos de elucubrações sobre sua vida, a FSj-Nar, fazendo uso do modalizador *poder*, concede a si própria a permissão de começar suas memórias. E começá-las falando de seu grande amor ilícito: Douglas, seu amante. Por meio do comentário *Posso começar assim as minhas memórias*, que se mostra enquanto uma forma isolável, crivada por reflexões na cadeia enunciativa, deixa entrever a partir de qual lugar discursivo enunciará: no imo da possibilidade de dizer e concomitantemente comentar seu dizer; de explicar seus enunciados à medida que são ditos.

Ocupando o lugar de escritora, ela acredita dominar e construir sentidos como lhe convém, porque, afinal, rever seu passado, examinar e avaliá-lo, refletir sobre seu presente e projetar seu futuro constituem o escopo da escritura de seu livro memorial. Destarte, nada mais plausível do que se falar em uma FSj-Nar que se instaura no interior da enunciação estético-literária do *corpus*, pois é no crivo dessa construção sujeitucional que uma unidade para si é criada, mesmo que aparente, pois um sujeito nunca é homogêneo e único, mas

descentrado, cindido, interpelado pelas condições de produção discursiva, dinâmico e interativo, constituído na interpelação com outrem.

Tal unidade é construída, por meio de marcas metalinguísticas, em que elementos interdiscursivos, agenciados pela memória discursiva, são mascarados nos dizeres em relação cogente ao pré-construído. Uma unidade instaurada por projeções axiológicas e comentários metadiscursivos que, paulatinamente, ao longo da narrativa, vão delineando a FSj-Nar Rosa Ambrósio por meio de sua inscrição discursiva no lugar de construtora textual, que está sempre a refletir sobre o processo dessa construção, conforme se observa abaixo:

E2

Licença, Diu, não leve a mal mas vou ficar um pouco por aqui mesmo, bestando no espaço. Seguindo leve nessa órbita espiralada até pousar de novo no planeta azul. *Acho mansa essa palavra, pousar*. Mas tem que ser espaçonave, imagine se aquele avião pousou, está claro que comecei a gritar, Estamos caindo! Por favor, minha senhora, fique calma, pediu a comissária de bordo me agarrando com seus dedinhos de ferro e fazendo aquela cara suave. Tenho ódio de comissária de bordo, todas fingidas, Me larga! Já estava em prantos quando ela me entregou suavíssima nas mãos da amiguinha fotógrafa, clique! clique! pouse péssimo, pose pior ainda, clique! (p. 09. Grifos nossos)

E3

*O cravo brigou com a Rosa*, eu cantava na escola. *Preciso aproveitar essa idéia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal – com letra maiúscula – confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão*. Quando deviam estar como o inocente par de bibelôs gêmeos na vitrine da mamãe, lembra? Dois gordos menininhos de cabelo encaracolado, cada qual na sua pedra, o cestinho de morango no colo e o sorriso. Enfeitando a mesma prateleira, Deus do lado direito e o Diabo por perto com sua sedução sem intenção. Sem malícia. (p. 11. Grifos nossos)

Nos trechos destacados, um devir de domínio e controle é instaurado por meio dessas marcas metalinguísticas, pois ao utilizar os verbos *achar* (em E2) e *precisar* (em E3) que remetem para o campo de pessoalidade e subjetividade, os comentários incursionam pelos meandros da inferência e julgamentos particulares.

Ao enunciar *Acho mansa essa palavra, pousar*, a FSj-Nar institui uma projeção axiológica de um elemento da língua, denotando aparentemente um posicionamento pessoal, quando, na verdade, por meio desse modalizador, dissimulou a ideia pré-construída de leveza e delicadeza que a palavra *pousar* traz nos domínios de pensamento do seu pré-construído.

Um processo semelhante acontece em E3, em que, também fazendo uso do modalizador *precisar*, Rosa Ambrósio evidencia a necessidade de aproveitar elementos interdiscursivos da canção de roda *O cravo brigou com a Rosa* na escritura de suas memórias.

Porém, o fará porque *acha* deslumbrante ver o Mal e o Bem em uma mescla única. Enunciando o mesmo modal *achar*, citado em E2, a FSj-Nar dissimula seu assujeitamento ao interdiscurso, por meio de um comentário axiológico desse discurso outro, trazido aos seus dizeres, pois, imersa na ilusão de completude e domínio dos sentidos, como, também, constituída na ideologia estética de criação, acredita que *aproveitará*, na enunciação memorial, o discurso da confusão Bem/Mal num mesmo domínio. Com efeito, uma imersão que, pelo crivo duplo da ideologia estética da criação e do inconsciente, fá-la presumir que seu livro serão “memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma winner!” (p. 41) (F4). Um trabalho tão bom e inédito que a trará de novo ao mundo da fama, que fará uma atriz decadente se reerguer e galgar novamente os já conhecidos degraus da glorial e célebre escalada artística: “Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho” (p. 38) (F5).

Ora, mas esse trabalho não é estritamente único, que se constitui um ato original e extremamente inusitado. É uma obra singular que se integra à dinâmica dialógica da discursividade e que não pode esquivar-se à determinação/subordinação do interdiscurso. Todavia, no íterim do funcionamento dos esquecimentos – aqui tomados na perspectiva de Pêcheux (1997) –, constituindo os contornos imaginários de sua FSj-Nar, Rosa Ambrósio, por meio de comentários metadiscursivos, esquece essa relação de integração dialógica e determinação/subordinação ao interdiscurso.

De tal modo, imersa e constituída pelos esquecimentos que lhe (des)constroem suas projeções subjetivas, a FSj-Nar Rosa Ambrósio, a partir do fito de reaparecimento deslumbrante pela escrita de sua obra memorial, toma a posição de repelir a senilidade e é no crivo desse processo de significância que seus dizeres significam: a velhice enquanto o imo de sua decadência, o apagamento de sua pessoa; enquanto reveladora de desejos não realizados e expectativas não alcançadas; instauradora de um sentimento de inutilidade. Nos interstícios dessas construções sentidurais, urge a necessidade de escrever suas próprias memórias, que a farão viver novamente, a reaparecer já que está sendo delida pela vestudez que lhe mostrou um passado dissoluto, uma vida improfícua e superficial.

Nesse sentido, é no imo desse lugar de escritora de suas memórias que se constitui: uma atriz decadente que teve um passado devasso e vê na escritura de seu livro memorial uma forma de remissão e reaparição, já que não lhe resta muito tempo, pois foi com o passar dos anos que se viu ser apagada e aproximar o sentimento de inutilidade. Por esta razão, vendo-se

“uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança” (p.11) (F6), Rosa denega terminantemente a vestudez que se tornou um índice de decadência, visto que não quer ser velha, e muito menos aceitar a senilidade. Foi sempre admirável, seguiu continuamente o paradigma da beleza e a velhice lhe era algo hediondo e vil. Assim o dizemos acerca de paradigma porque entendemos que a FSj-Nar da atriz constrói-se em uma dinâmica discursiva na qual aspectos sociais, ideológicos e históricos se mostram reveladores e remontadores de um padrão de beleza sustentado pela ideologia neoliberal, que prerroga o individualismo e o consumismo por meio da mídia. É no seio desta que se instaura um modelo a ser seguido: uma mulher jovem, vaidosa, preocupada com sua aparência – tem que ser única e exclusiva –, gastando dinheiro com produtos cosméticos de primeira qualidade e vestuário refinado, pois seguir esses moldes significa ser insígnia e destaque. Com efeito, é nos influxos desse modelo que Rosa Ambrósio se constrói: foi sempre bela, vaidosa, gostava de se admirar em espelhos, preocupava-se sempre com sua aparência, porque, conforme ela própria diz, inscrita nesse lugar e no cerne dele se constituindo sujeito, “a beleza exige respeito” (p. 12) (F7), revelando uma subjetividade em torno da beleza que não lhe foi algo surgido de um sentimento íntimo, mas construída pela exterioridade, pelo funcionamento daqueles elementos sócio-históricos e ideológicos mencionados.

Destarte, perdida a beleza de outrora, a atriz empreende a uma busca do tempo perdido cuja necessidade coincidiu com a chegada da senilidade. Um tempo que foi perdido em meio às atitudes e aos atos lascivo-luxuosos de sua vida libertina que se mostraram depreciadores e passíveis de vergonha e arrependimento, fazendo com que tome posição em um lugar de escritora de suas memórias para assim remir-se e de alguma forma delir, com suas projeções axiológicas, seus erros e anterioridade condenável. Um tempo perdido que foi interpelado pela velhice, este elemento forte e incisivo na constituição sujeitucional da artista que passou a ser execrado e negado terminantemente, dado que mostrou tanto a fragilidade, a superficialidade e a decadência de Rosa Ambrósio, como também o esquecimento que estava enfrentando.

Por tal razão, escrever um livro memorial seria algo que poderia marcar a busca por esse tempo perdido e de alguma forma recuperá-lo, pois ao falar de si e refletir sobre si, registrando suas lembranças, suas reminiscências, suas memórias, não cairia no esquecimento. Voltaria a viver pelas suas próprias palavras, enunciando-as metadiscursivamente e construindo para si uma FSj-Nar marcada pelo efeito da unicidade, no íterim da qual,

demonstra sua imergência na ilusão de completude e de domínios dos sentidos de seus dizeres.

Constituída nessa ilusão e marcada pelo efeito de unicidade, a FSj-Nar Rosa Ambrósio não empreende à escrita ou reescrita de sua vida e memórias por si e unicamente em si. Ecoando à sua voz narratária, polifonicamente, a voz da FSj-Nar Rahul faz se ouvir. Atuando concomitantemente ao ponto de centricidade da análise uma outra polaridade narratária, de ordem determinativa no curso da narrativa, a voz de um gato, que traz consigo todas as singularidades e características identitárias de um humano, instaura-se e exerce influxos na escrita memorial.

Rahul é uma forma-sujeito narradora que, na mesma medida da FSj-Nar Rosa Ambrósio, conarra o romance, determinando o curso enunciativo da narrativa por meio das poeiras de suas “lembranças que caberiam até na casca de uma noz” (p. 52) (F8), de suas projeções axiológicas sobre suas vidas passadas, das análises sobre o círculo familiar a que pertence (Rosa Ambrósio, Dionísia, Gregório, Diogo, Cordélia e Ananta Medrado), dos lugares que concede às vozes de outras instâncias sujeitos; e por fim também da construção de suas próprias memórias.

É no cerne dessas poeiras, as quais adquirem a significação de dispersão, que o gato enuncia e se constitui uma FSj-Nar. Por meio de uma enunciação descontínua e dispersa, tal qual os grânulos esparsos e intermitentes, elementos constitutivos das poeiras, Rahul fala de seus fragmentos de vidas e exerce sua imaginação criadora, pensando, imaginando, refletindo e criando, enfim, instaurando-se também um criador do romance.

Do mesmo modo que Rosa Ambrósio, Rahul configura-se uma FSj-Nar porque instituiu para si uma unidade imaginária construída no crivo do efeito da unicidade, por meio do qual um processo de formações imaginárias, mesmo que veladamente, é entremostrado. Na verdade, é possível vislumbrar o lugar discursivo do qual o gato enuncia: i) interpelador/enunciador/narrador de pensamentos, já que não fala, mas pensa e reflete sobre sua vida presente-passada e futura e sobre a vida das outras formas-sujeito tanto personagens quanto narradora do romance; e ii) o lugar do outro, um outro seu interlocutor a quem dirige vários questionamentos.

Sendo então um conarrador do curso enunciativo do romance, também estabelece marcas identitárias de sua dona, como se observa no excerto abaixo:

E4

Relaxada e beberrona, continuava metida na antiga camisola sensual das noites sensuais, veste a primeira peça que tira da gaveta. Uma bruxa seduzindo o tempo. Gente com caráter envelhece mais depressa, a responsabilidade é um arado cavando sulcos no couro cabeludo. Na face. Mas Rosona é irresponsável, será poupada (p. 89)

Nesse excerto, uma delineação do processo de construção sujeitucional dessa outra FSj-Nar é evidenciado pela voz do animal: além de atriz medíocre e decadente, velha alcoólatra, mãe egoísta, narcisista, amante infiel e dona-de-casa descuidada, é relaxada, beberrona, devassa e irresponsável, características de índole e comportamento que sequer são mencionadas ou lembradas pela atriz.

Rahul, desse modo, constitui-se uma consciência autônoma que se revela uma macropolaridade sujeitucional de ordem determinativa se instaurando em um atravessamento enunciativo da memória discursiva, assinalado enquanto intradiscursividade. Uma FSj-Nar que estabelece uma relação de outricidade em alteridade descontínua com o ponto de centralidade, construindo-se uma consciência outra da atriz que a interpela, que diz o que ela não diria ou traz à tona o que ela gostaria de deixar nos mais recônditos espaços de seu passado.

Nesse sentido, o gato exerce uma determinação enquanto coadunador da construção sujeitucional de Rosa Ambrósio. É como se fosse a memória discursiva da artista em constante interpelação, instituindo-se uma outricidade anterior e interior da FSj-Nar da atriz. Assim o asseveramos porque se Rosa nega terminantemente a velhice, escondendo sua idade e preferindo se parecer uma pessoa madura, a voz de Rahul ecoa na materialidade linguística do romance dizendo: “Gostaria de saber onde se localiza a natureza mais profunda de Rosa Ambrósio nos seus cinquenta e oito ou nove anos” (p. 89) (F9), mostrando que a artista já está muito próxima dos sessenta anos e evidenciando o desejo, que parece ser mais uma dúvida do gato, de encontrar uma natureza mais profunda do ponto de centralidade, haja vista a atriz estar imbuída de superficialidades e aparências.

Ou então, se Rosa quer delir seu passado devasso e marcado por representações/encenações, tanto artísticas quanto sociomorais, que a fizeram levar uma vida de mentiras e enganos, o gato a interpela: “Impregnou-se tanto dos papéis que representou que facilmente passa de um papel para outro – fragmentos que vai juntando e emendando nas raízes, dependendo da conveniência” (p. 92) (F10), revelando a anterioridade artística que a



constitui. A artista foi um sujeito dissimulado e fingido cujos papéis encenados se amalgamaram à sua constituição, a ponto de se interpenetrarem à sua vida e fazerem-na um mosaico de fragmentos dispostos aleatoriamente a depender da situação e conveniência momentânea. Efetivamente, a voz de Rahul se instaura enquanto uma outricidade, uma FSj-Nar outra que adquire a figuração de interpelação de uma memória discursiva personificada na determinação enunciativa sujeitudinal que exerce sobre o construir e constituir-se da atriz.

Além dele, existe também um outro elemento que influi na instauração sujeitudinal de Rosa Ambrósio: a FSj-Pers Dionísia. Esta se configura uma macropolaridade analítica que descreve e não agencia/determina, pois são em limitadas e parcas partes da narrativa que essa personagem tem voz, aparecendo apenas em lugares cedidos pelas instâncias narratárias. Muitos de seus pontos de vista e percepções axiológicas são trazidos à enunciação por outras vozes que não a sua própria, uma evidência que a instaura como um elemento vinculado a uma ordem do pré-construído, um elemento que funcionará no movimento do eixo vertical de nosso dispositivo analítico enquanto uma referência do ponto de centralidade.

Dionísia (carinhosamente alcunhada de Diú) é a ajudante doméstica que extravasa a relação empregado/patrão, tornando-se uma verdadeira amiga e cúmplice de Rosa Ambrósio, daí falarmos dessa FSj-Per enquanto um elemento de referência da atriz. Na verdade, é a empregada quem assume o comando da casa e da patroa, considerando que esta, imersa no vício do alcoolismo, não tinha condição para dirigir nem a si própria. Para corroborar tais observações, citamos:

E5

Dionísia entrou com a bandeja.

— O chá saiu tarde porque o pãozinho demorou. Prova, está quente.

— Acho que não vou mais voltar lá. Na analista, Ananta, prefiro ficar falando com você, ela não gosta de mim e *você é minha amiga*. Você não é minha amiga?

— Sou.

— O amor é importante, Diú. Vamos ficar juntas sempre, você vai me proteger. (p. 131. Grifos nossos)

E6

Os passos ficaram mais próximos. Dionísia acendeu a luz.

— Queria saber se a senhora vai continuar aí no chão.

Cubro a cara com a blusa e sinto nela o perfume da véspera. Atiro a blusa longe, mas será que não posso ficar em paz? [...]

— Apaga a luz, Diú! Meus olhos, a enxaqueca...

— Cordélia ia descer e eu disse que não carecia, que a senhora estava dormindo, que estava tudo bem. *Precisei mentir*. (p. 43-4. Grifos nossos)

Em E5 e E6, esse clima de amizade e cumplicidade é evidenciado, pois a atriz declaradamente diz que Dionísia é sua amiga, sendo confirmada por esta, e através da asserção modalizadora destacada em E6, em que a empregada acolita a atriz por meio de uma mentira contada à Cordélia, condescendendo ao aleive, contra princípios que acredita, visto que Diú é muito honesta, religiosa e segue incondicionalmente os preceitos cristãos.

Sendo assim, Dionísia também se constitui enquanto uma forma-sujeito porque, assim como Rahul e Rosa Ambrósio, instaurou para si uma identidade presente-passado-futura no crivo de seus enunciados e relação com o outro. Uma negra religiosa, uma agregada preta, pobre e viúva após um mês de casada: “Só Dionísia cumpriu. Faz duzentos anos que se casou com aquele Baltasar. Que morreu um mês depois de derrame e nunca mais mesmo” (p. 48) (F11), muito casta e direita, são alguns elementos de sua construção identitária emergidos em seus dizeres e nos dizeres dos outros.

Enquanto uma macropolaridade da hélice vertical de ordem descritivo-explicativa, a FSj-Pers Dionísia exerce influxos na construção sujeitucional da atriz, apresentando percepções que descrevem e explicam a construção e instauração de Rosa Ambrósio, instituindo-se como elemento trazido à enunciação para referendar constituição do ponto de centralidade.

Dentre essas percepções, ressaltam-se:

E7

— Queria tanto enlouquecer, Diú, não morrer, mas enlouquecer, vou me desintegrando sem pressa, um pé no mar, outro no telhado. A cara na nuvem e o rabo só Deus sabe onde vai parar.  
— *A senhora precisa trabalhar de novo, é bom ter um serviço.*  
— Eles não me querem.  
— Por que não? Tem muita *gente de idade que trabalha*.  
Gente de idade, ah, querida Dionísia. (p. 47. Grifos nossos)

E8

— Devo estar com febre. A menopausa, você sabe.  
— Mas já faz tempo que acabou, a senhora esqueceu? *Foi junto comigo*. (p. 48. Grifos nossos)

Em E7, o enunciado destacado manifesta a ociosidade em que vivia a atriz. Marcando a entrega completa e total ao vício do álcool, sua decadência físico-sentimental, a perda da beleza e de seus dois homens, Rosa Ambrósio deixou o gosto pela vida, e por isso quer isolar-se do mundo: “poso de artista solitária, me deixa em paz! Até que a vontade da luta me

sacode e então saio desencadeada, de elmo aceso feito Joana d’Arc, tanta certeza de vitória, tanta coragem [...] mas agora eu queria ficar deitada aqui no chão. O escuro. A trégua. Não ver e não ser vista” (p. 11) (F12). Por meio do enunciado grifado em E7, que foi estruturado pelo modalizador *precisar* instaurando um efeito de conselho, a FSj-Pers Dionísia descreve a pusilanimidade do estado da atriz, remete ao estado de ócio por que passava a artista.

Seguindo ainda em E7 e relacionando-o a E8, as formas destacadas *Tem muita gente de idade que trabalha* e *Foi junto comigo*, reforçam a idade da FSj-Nar, uma senhora idosa mas que tem força para trabalhar, assim como Dionísia, pois esta, também velha, trabalha e parece ter quase que, senão a mesma idade da artista, já que as duas tiveram a interrupção do ciclo menstrual num mesmo período. Poderia se questionar, que talvez fosse uma menopausa precoce da atriz ou de Dionísia, mas a ideia de as duas terem a mesma idade é evidenciada em várias partes da narrativa: “Devia [Rosa Ambrósio] andar pelos *cinquenta anos*, lá sei, mente a idade agora e antes, ninguém mais sabe” (p. 52) (F13), “uma preta *velha* [Dionísia]” (p. 46) (F14), partes estas que salientam e podem corroborar o evento de as duas serem velhas e poderem ter quase a mesma idade.

O fato de ambas serem amigas, terem a mesma idade e interrompido o ciclo menstrual na mesma época, constrói uma ratificação daquela evidência que apontamos anteriormente: a FSj-Pers Dionísia enquanto um elemento vinculado a uma ordem do pré-construído, um elemento que funciona enquanto uma referência do ponto de centralidade. Sua voz ecoa na enunciação como referendação, por meio de suas descrições e explicações, da voz de Rosa Ambrósio. Aconselhando, advertindo, explicando, essa FSj-Pers instaura-se como uma outricidade que, diferentemente de Rahul enquanto um elemento da ordem da memória discursiva em constante interpelação, acolita a construção sujeitucional da atriz, descrevendo-a, mas sem exercer a determinação do gato. Dionísia não se constrói como uma voz que diz o que a artista não diria, antes seus enunciados condizem com os de Rosa Ambrósio.

Por conseguinte, apresentamos o movimento de construção sujeitucional das instâncias enunciativas que compuseram a conjuntura macropolar da análise. Centrada numa relação tríplice de injunção enunciativa, foram ressaltados os caracteres da amplitude e da abrangência discursivo-sentidural que os três sujeitos recortados (Rahul – Rosa Ambrósio – Dionísia) exercem nas circunstâncias enunciativas de AHN, descrevendo, explicando-as; definindo, precisando, direcionando-as para o ponto matricial do romance: as memórias de Rosa Ambrósio. Memórias que se estabelecem enquanto um elemento de remissão e

reaparição de uma atriz decadente, instaurando formas-sujeitos narradoras e formas-sujeito personagens que estabelecem relações de outricidades, no crivo das quais se significam, significando o outro.

No entanto, essa conjuntura macropolar vertical é atravessada por uma ordem micropolar horizontal de natureza singular, especificamente em nosso recorte de análise, convergida na história de Ananta Medrado. Ananta é a analista que mora no sexto andar do mesmo prédio em que Rosa mora. É ela quem cuida e ajuda a atriz em seus problemas psicológicos decorrentes da P.M.D (psicose maníaco-depressiva), tautócrona ao problema de alcoolismo. Constitui-se a “muleta de vidro” da artista: “Lá vou me apoiar na muleta de vidro, fico falando e quando seca o cuspe ela [Ananta] diz, Continue. Milhares de explicações que não explicam. Não sei o que essa pobre jovem pode fazer por mim” (p. 50) (F15).

Coincidindo com a condição ser “transparente e fria” tal qual o vidro, a analista instaura-se, também, uma forma-sujeito, pois construirá ao longo na narrativa sua identidade presente-passado-futura tanto em sua voz (fala muito pouco) e muito mais na voz do outro (já que é uma mulher fria e domina com maestria a técnica do silêncio, deixando, assim, os outros falarem por eles e por ela, ficando mais a cargo de ouvir). Uma FSj-Pers que se institui como uma tomada de posição do ponto de centralidade em relação à narrativa, uma outricidade que se revelará uma circunscrição discursiva da atriz, conforme veremos mais adiante.

A primeira alusão acerca de Ananta ocorre no primeiro capítulo, na voz de Rosa: “E a pequena Ananta, essa analista idiota. Técnica do silêncio mas quando ela fala é para descobrir que o mel é doce” (p. 14) (F16). Contudo sua primeira aparição realmente acontece nos quinto e sexto capítulos, cujas instâncias narratárias não são nem a FSj-Nar Rahul nem Rosa Ambrósio, mas o narrador de terceira pessoa. E assim permanecerá ao longo do romance: partes da obra que são centradas em Rosa Ambrósio, são narradas por ela mesma (cap. 1, 3, 8, 12, 13, 15, 16), as focalizadas em Rahul são narradas por ele próprio (cap. 2, 4, 7, 9, 10, 11) e as que centram em Ananta Medrado são narradas por esse narrador em terceira pessoa (cap. 5, 6, 14, 17, 18).

Existe, de tal modo, um diferencial enunciativo entre as narrativas de caráter memorial (de Rosa e Rahul) e a enunciação da história e desaparecimento de Ananta. Um diferencial que estabelece um efeito de distanciamento no ínterim de uma enunciação de terceira pessoa em detrimento da primeira pessoa. Um efeito instaurado em correlação aos contornos

identitários da analista: Ananta também se constrói distante e impessoal. Uma virgem de trinta anos, feminista e solteira com atitudes metódicas e frias cuja história enlaça às memórias da atriz. Um enlaçamento que mostra Ananta como a outricidade de Rosa Ambrósio, posição desejada de retornar ao que era enquanto jovem. Segura, ativa e que desaparece misteriosamente.

Destarte, o narrador de terceira pessoa constitui-se uma micropolaridade sujeitudinal de ordem determinativa, porém não se configurando enquanto uma forma-sujeito, visto que não construiu uma identidade para si, uma unidade imaginária, mas uma instância enunciativa instauradora de formas-sujeitos personagens (Ananta Medrado e Renato Medrado). Funcionará como uma interpelação de Rosa Ambrósio, marcando o diferencial enunciativo aludido anteriormente que revela a alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da atriz a partir da narrativa de sua própria memória. Um narrador que se instaura como um outro representativo das formações imaginárias de Rosa Ambrósio enquanto outricidade metaenunciativa.

Da mesma forma que Rahul, esse narrador exerce determinações sobre o ponto de centralidade, não da ordem da interioridade e anterioridade como o gato. Porém, uma força interpelativa da ordem da exterioridade que atravessará a voz de Rosa, enquanto uma interdiscursividade, levando a atriz a uma tomada de posição em relação simbólica com a outricidade construída pela FSj-Pers da analista.

Por meio de sua voz, essa instância enunciativa ecoará, polifonicamente, ao lado da voz da FSj-Nar Rosa Ambrósio e da FSj-Nar Rahul, também como uma outricidade da atriz. Uma voz medianeiro-transmissora que traz vozes de uma interpelação ideológica da sociedade, da condição humana, social e profissional do ponto centralidade. Essa instância enunciativa constitui, também, vozes de uma exterioridade social, cultural, política, psicológica, que instauram a condição de vida da atriz, pela heterocronia de seu ciclo de vida, crivado pelo vício, pela patologia depressiva, pela própria autointerpelação de censura, de não aceitação de sua imanente condição humana. E se configura uma voz medianeiro-transmissora, porque tem por função manifestar os atos locutórios de sujeitos outros construídos no funcionamento discursivo do romance, dar-lhe voz entremostrando-nos suas inscrições discursivas. Esses sujeitos outros se sintetizam em duas FSj-Pers: Ananta Medrado e Renato Medrado.

Assim, pela voz dessas duas FSj-Pers e por sua própria voz, a instância narrador em terceira pessoa se constitui uma outricidade enunciativa de Rosa Ambrósio, apresentando análises avaliativas e expondo posicionamentos axiológicos da atriz, como por exemplo nos excertos abaixo:

E9

Rosa vinha às vezes com uma pastilha de hortelã que trincava entre os dentes, os óculos escuros escondendo os olhos. E ainda o gato para confundir o confundido, sua paixão. Sua culpa. Que se misturava ao ódio que sentia pelo próprio corpo, o traidor! Ele não é o mesmo, Ananta, muda depressa demais! (p. 75)

E10

Dionísia lançou um olhar atento na direção de Renato Medrado que por sua vez inclinava-se para a fechadura que resistia à nova chave. Ela tirou outra chave do bolso e ele tirou um cigarro. Apertou os olhos e a boca para não rir, Rosa Ambrósio viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente, esqueceu o tornozelo afetado? Esqueceu. O que era grave para uma atriz que fingia uma torcedura. Mas se ela não estava no palco não tinha tanta importância assim, desculpou-a complacente. Bebida é o diabo... E não parecia nem um pouco abatida, ao contrário, ia firme como se fosse entrar em cena naquela hora mesmo, assim que ouvisse as três batidas clássicas, toc-toc-toc! Concentrou-se soprando a fumaça para o teto. No teatro atual ainda usavam essas batidas? Tinham abolido tudo, ia chegar o tempo em que dispensariam os atores, ficaria o som. E a imagem, como no cinema. Quis saber se o apartamento do sétimo andar continuava vago. Parece que tem um problema, não tem? (p. 217)

Nesses excertos o movimento enunciativo de determinação do narrador é marcadamente evidenciado, pois, no crivo de sua voz, expõe percepções avaliativas de Rosa Ambrósio. Em E9, primeiramente apresentando um descrição de como às vezes a atriz chegava ao consultório da analista, enuncia uma projeção axiológica marcada pela expressão *e ainda* seguida dos sintagmas nominais, interrompidos por pausas, *sua paixão e sua culpa*. Nessa estruturação, o estado de paixão ressentida de Rosa (havia mandado Diogo embora, mas tinha se arrependido) e sua consequente culpa, pois fora ela a responsável pela partida do amante, são ressaltados.

Isso demonstra uma interpelação que a voz narratória de terceira pessoa exerce, porquanto ao referir-se à parelha sentimental da atriz, paixão/culpa, associada ao ódio pelo corpo, revela intimidades da constituição sujeitudinal de Rosa Ambrósio. Uma artista egoísta e obstinada que não queria ceder à culpa de sua solidão, pois para ela, não havia responsabilidade alguma pela retirada de Diogo, conforme observamos em F17: “Diogo, esse foi embora *andando*. E de mal comigo, é tão antiquado dizer, ficou de mal. Ficou de bem.” (p. 11. Grifo nosso). O termo grifado demonstra que foi embora com suas próprias pernas,

*andando*, sugerindo que foi por vontade própria, simplesmente pelo fato de ter ficado de mal com atriz.

Dessa forma, evidencia-se que não se sente culpada ou não quer admitir que foi responsável por seu amante ter ido embora. Mas esse sentimento de culpa lhe interpela pela voz de Rahul: “Diogo que devia acusá-la, estava bebendo demais e na bebedeira perdia tudo e culpava os outros. *Está certo, querido, bebo e perco as coisas, perdão. Volte ao seu harém, adeus!*” (p. 111. Grifos nossos) (F18) e pela voz do narrador em terceira pessoa. Ambas vozes enunciativas, que se revelam outricidades do ponto de centralidade, indicam-lhe a responsabilidade, pois como explicar essa paixão ressentida apontada em E9?

É essa culpa que ocupa os recônditos espaços de seus sentimentos, que quer ser escondida, mas forças interpelativas insistem em apontá-la. Sentindo-se solitária, segundo o narrador em terceira pessoa, o gato se constitui uma válvula de escape das carências afetivas da artista, já que ela não tem o amante ao seu lado, a quem possa acariciar e por quem possa ser acariciada. O bichano é alguém com quem pode dividir seu carinho (obviamente não o mesmo carinho que dispensaria a Diogo) e sentir-se também de alguma forma acarinhada pelas manhas e languidez do felino, e por isso o gato confundir o confundido, ressaltando o estado de perturbação e confusão em que se encontrava a atriz, conforme enunciado em E9.

Já em E10, o narrador apresenta, concomitantemente, a voz de Renato e as projeções que faz de Rosa Ambrósio, por meio das quais, evidencia o estado de dependência alcoólica e fraqueza psicológica da FSj-Nar. Mediante o enunciado *Rosa Ambrósio viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente* revela o quanto sua anterioridade artística era algo incisivo em sua constituição sujeitucional. Enquanto artista, vivia encenando e fingindo, sua vida era um verdadeiro teatro no qual exercia vários papéis. Por sua vida ter sido tão fingida e encenada, o álcool era algo a que recorria para alívio das tensões exercidas pelo seu passado e pela anterioridade artística.

Alcool e fingimento foram os elementos que levaram o narrador a dizer do esquecimento da encenação que Rosa fazia do tornozelo torcido, *o que era grave para uma atriz que fingia uma torcedura*. Mas foi desculpada pela voz da FSj-Pers Renato, pois a artista já não estava mais no palco e a grande responsável era a bebida, *o diabo*, que acaba por prejudicar de alguma forma as pessoas. E isso demonstra uma significação dessa voz enquanto um discurso transversal que atravessa a enunciação para justificar a constituição da atriz, instaurando-se, assim como a FSj-Pers Dionísia, uma voz de referendação. Porém, uma



voz no eixo horizontal da ordem singular, o que lhe credita a significação de autoridade, pois não é a atriz lhe traz à enunciação, antes uma instância narratária outra.

Já Ananta Medrado, enquanto uma micropolaridade analítica de ordem descritivo-explicativa, constitui um outro, o lugar no qual a atriz gostaria estar. Com efeito, a analista constitui um espelho no qual a FSj-Nar Rosa não se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. A artista, em um de seus escapes elucubrativos (devaneios e distanciamentos via reflexões), quando conversava com Dionísia, relata seu pensamento: “Olho para o *espelho* que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã” (p. 145) (F19). Por meio deste enunciado, uma alusão é feita à Ananta. Alusão que se materializa no nominativo *divã*, o lugar onde Rosa sempre se acomodava em suas consultas com a terapeuta, e no modificador *geladamente*, que remete à característica fria da analista.

Destarte, aludindo a essa FSj-Pers, a atriz evidencia que o espelho não reflete sua imagem, ou seja, não há um processo de identificação, porque o espelho lhe olha (não reflete sua imagem) de forma fria, julgando-a, *uma diva*, como se observou em F19. É desse modo que Rosa se constrói na relação com Ananta, uma relação de inversos: a artista é expansiva/a analista é fria, a artista é devassa/a analista é virgem, a artista é narcísica/a analista é singela, a artista é superficial/a analista é profunda, a artista é machista/a analista é feminista, a artista é velha/a analista é jovem, dentre tantas outras oposições. Instaura-se uma significação que remete a uma fabulação acerca da tomada de posição de Rosa Ambrósio: a terapeuta é uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, a FSj-Nar procura pelo seu inverso, o seu avesso.

Ananta Medrado, instaurando-se um espelho da artista, na conjuntura memorial, constitui um avesso. Um avesso que é uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria de ser: jovem, bonita, inteligente. Uma posição na qual Rosa queria estar, por isso dizemos que a analista figura uma tomada de posição por parte do ponto de centralidade.

Para sustentar tal percepção analítica, citamos:

E11

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta [...] Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, [...]. Faz diferença porque sou mulher, hem?!... Nenhuma diferença, ela responde. Essa analista idiota aí em cima. (p. 20-1)

Por meio desse excerto, Rosa evidencia sua inveja por Ananta, pela juventude da terapeuta. Mostra sua vontade de que a diferença de idade entre o amante e ela, uma mulher artista, não fosse tão grande. Se rala tanto de inveja a ponto de atribuir à analista o qualificador *idiota*, o que revela uma denegação de sua própria constituição de sujeito (velha decadente), reforçando sua revolta e preterição pela senilidade. A terapeuta é uma idiota, mas uma idiota em cujo lugar e posição gostaria de estar.

Dessa forma, a movimentação do eixo horizontal (Narrador em 3ª pessoa – Rosa Ambrósio – Ananta Medrado) no eixo vertical instaura efeitos de interpenetração enunciativa que constroem sujeitos em relação de outricidade e espelhamento. É no interior dessa interpenetração que as memórias da atriz recebem e instituem construções sentidurais e sujeitudiniais outras (relação de espelhamento, outricidade, interpelação, tensão) como também significa a história de Ananta (reflexos sujeitudiniais e materializações imagéticas da analista enquanto um outro de Rosa Ambrósio, enquanto tomada de posição da atriz).

### *Considerações finais*

Sendo assim, o mecanismo da N-Essência se revela um pertinente dispositivo analítico-metodológico por meio do qual é possível construir práticas hermenêuticas e heurísticas que primem por relações interfaciais e teórico-conceptuais, sobretudo, no que concerne a elementos, sejam de ordem teórica ou analítica, que estejam em um *continuum* relacional. Com efeito, constitui-se um importante construto que pode, de algum modo, representar a dinamicidade do funcionamento de uma discursividade, como intentamos demonstrar neste breve exercício analítico em AHN.

Observa-se que, ao construir uma quintessência, dispondo uma relação interfacial entre cinco instâncias sujeitudiniais recortadas de uma materialidade linguística de uma obra literária, foi possível delinear um processo dinâmico e discursivo de como sujeitos se constituem no universo literário de AHN. Tal processo de instaura a partir de relações de espelhamento, revelando tensões e interpelações, e relações de outricidade, refletindo um outro eu e uma projeção de um eu, em que as formas-sujeito, no âmago de suas inscrições discursivas e atravessamentos interdiscursivos, imbricados no intradiscorso em relação dialógico-polifônica, constituíram-se. Relações de espelhamento e relações de outricidade que

nos fizeram vislumbrar um funcionamento discursivo pelo movimento de alteridade entre eixos de ordem conjuntiva e singular que representam dinamicamente o olhar-leitor que estabelecemos em nossas análises.

Um olhar-leitor que vislumbrou o ponto de centralidade, Rosa Ambrósio, constituir-se em um complexo e dinâmico *continuum* de relações com formas-sujeito outras, instauradas na enunciação literária do romance de Telles. Formas-sujeito essas que representaram e se significaram enquanto instâncias enunciativas sujeitacionais. Formas-sujeito que estabeleceram relações de espelhamento e outricidade com Rosa Ambrósio, a centricidade epistemológica da análise, que se constrói enquanto uma instância enunciativa sujeitacional forma-sujeito-narradora de suas memórias. Uma FSj que instaura uma imagem singular: uma atriz alcoólatra, decadente e solitária que escreve suas memórias para reaparecer na calçada da fama. Ocupando o lugar de escritora de suas memórias, acredita dominar e construir sentidos como lhe convém, porque, afinal, rever seu passado, examinar e avaliá-lo, refletir sobre seu presente e projetar seu futuro constituem o escopo da escritura de seu livro.

E escrevendo essas memórias, formas-sujeito outras são construídas, as quais representam e exercem influxos discursos sobre a construção sujeitacional do ponto de centralidade. No crivo da análise que expusemos sobre funcionamento discursivo de AHN, o gato Rahul, enquanto macropolaridade teórica determinativa figurou a memória discursiva da atriz em constante interpelação. Uma força impulsora que interpela, uma voz outra anterior e interior que diz o que está subreptício aos enunciados e à constituição sujeitacional de Rosa Ambrósio. Diz o que a artista não diria ou traz à tona o que ela gostaria de deixar nos mais recônditos espaços de seu passado. Estabelece-se uma relação de outricidade em alteridade descontínua com o ponto de centralidade, construindo-se uma consciência outra da atriz que traz um passado que quer ser esquecido, mas que, no âmago dessa voz narratória e polifônica, interior e anterior a voz da FSj-Nar da atriz, manifesta-se e coloca-se provocador ante o presente de Rosa.

Já Dionísia, ocupando a macropolaridade teórica descritivo-explicativa, constituiu-se como instância enunciativa sujeitacional vinculada a uma ordem do pré-construído, um elemento que funciona enquanto uma referência do ponto de centralidade. Sua voz ecoa na enunciação como referendação, por meio de suas descrições e explicações, da voz de Rosa Ambrósio. Aconselhando, advertindo, explicando, a empregada se instaura enquanto uma outricidade que, diferentemente de Rahul, acolita a construção sujeitacional da atriz,

descrevendo-a. Dionísia não se instaura uma consciência da qual emana uma voz que diz o que a artista não diria, antes seus enunciados consonam com os de Rosa Ambrósio. Esses elementos do eixo vertical, da ordem conjuntiva, marcaram a força impulsora da interpelação na produção de sentidos e sujeitos na memória.

No eixo horizontal, o narrador em terceira pessoa, enquanto micropolaridade teórico-derterminativa, não se constituiu uma forma-sujeito porque não construiu para si identidades ou processos de identificações. Mostrou-se uma interpelação de Rosa Ambrósio, marcando o diferencial enunciativo entre as memórias da atriz e a história de Ananta que atravessou singularmente a narrativa memorialista. Na verdade, marcou a alteridade descontínua entre a interpelação e a tomada de posição da atriz a partir da narrativa de sua própria memória. Um narrador que se instaurou um outro representativo das formações imaginárias de Rosa Ambrósio, como outricidade metaenunciativa; uma força interpelativa da ordem da exterioridade que atravessou a voz de Rosa, enquanto uma interdiscursividade, levando a atriz a uma tomada de posição em relação simbólica com a outricidade construída pela FSj-Pers da analista.

Na extremidade direita, Ananta Medrado, ocupando a micropolaridade teórico-descriptivo-explicativa, constituiu-se a instância enunciativa sujeitucional tomada de posição. Instaurou-se um espelho no qual a FSj-Nar Rosa não se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Construiu-se a outricidade de Rosa Ambrósio, ponto desejado de retornar ao que era enquanto jovem. Com efeito, a terapeuta foi uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, a FSj-Nar procurou pelo seu inverso, o seu avesso. Um avesso que se evidenciou uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria que fosse: jovem, bonita, inteligente, segura, ativa. Esses elementos do eixo horizontal, da ordem singular, marcaram a força propulsora da tomada de posição que, em alteridade com força impulsora da interpelação, construíram sentidos e sujeitos na complexidade linguístico-estético-retórica e discursiva da materialidade do *corpus*, constituído no intrincamento de aspectos linguísticos, históricos e ideológicos.

Assim, foi esse o olhar-leitor que lançamos sobre o funcionamento discursivo instaurado nos meandros plurivocais de “As horas nuas”. Um funcionamento em descontínuo e dinâmico movimento de (trans)formação e (des)construção de sujeitos e sentidos que foi representado pela mecanismo da N-Essência, desvelando o funcionamento da discursividade

de uma materialidade linguístico-literária, cujas construções sujeitacionais a fizeram constituir-se uma enunciação estética tão interpeladora e particular.

### *Referências*

AUTHIER-REVUZ, J. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4 ed revista e ampliada. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 2008.

FERREIRA-ROSA, I. *Análise do Discurso e Literatura: A Constituição de Sentidos e Sujeitos em “As Horas Nuas” de Lygia Fagundes Telles*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

GALLO, S. Autoria no mito indígena. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M.C. (Orgs). *Ensaio: múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999.

ORLANDI, E. P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.). *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

\_\_\_\_\_. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

SANTOS, J. B. C. Diferenças Individuais do Professor de Língua Estrangeira Não-Nativo: A Atuação na Sala de Aula. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 9, n.1, p. 43-50, 1993.

\_\_\_\_\_. Lugares Discursivos: Influências no Ensino e na Escrita. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 15, n.2, p. 37-51, 1999.

\_\_\_\_\_. Reflexões Discursivas em torno da essência sêmica dos enunciados e seu uso no ensino de produção escrita. In: MARI, H. (Org.). *Categorias e Práticas de Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/UFGM, 2000a, p. 35-45.

\_\_\_\_\_. A mentalidade de ensino como anterioridade à tecnologia. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 16, n.2, p. 75-92, 2000b.

\_\_\_\_\_. Análise qualitativa de corpus documental. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, THESAURUS/NELI/CEAM/UnB, v. 5, p. 59-75, 2002.

\_\_\_\_\_. Uma reflexão metodológica sobre análises de discursos. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Análise do Discurso: Unidade e Dispersão*. Uberlândia: Entremeios, 2004, p. 109-118.

\_\_\_\_\_. O modo ficcional de veiculação do discurso político na mídia. *Vertentes*, São João Del-Rei, v. 27, p. 64-70, 2006a.

\_\_\_\_\_. Discursividades e ensinância de línguas. In: BERTOLDO, E. S.; MUSSALIM, F. (Orgs.). *Análise do Discurso: aspectos da discursividade no ensino*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2006b, p. 25-35.

\_\_\_\_\_. Entremeios da Análise do Discurso com a Lingüística Aplicada. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. (Orgs.). *Percursos da Análise do Discurso no Brasil*. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 187-206.

\_\_\_\_\_. Panóptico da Discursividade Literária. In: FERNANDES, C. A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES-JÚNIOR, J. A. (Orgs.). *Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens infinitas*. São Carlos: Claraluz, 2009a, p. 160-175.

\_\_\_\_\_. Instância Enunciativa Sujeitucional. In: \_\_\_\_\_. *Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2009b, p. 79-90.

\_\_\_\_\_. O Pathos da memória na identificação de práticas de leitura. In: MACHADO, I. L.; MENDES, E. (Orgs.). *As Emoções do Discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2009c, v. 2, p. 113-122.

\_\_\_\_\_. Bakhtin e a Fenomenologia. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: Diálogos InPossíveis*. Campinas: Mercado de Letras, 2011a, p. 123-130.

\_\_\_\_\_. Forma-Sujeito Professor & Lugar Discursivo Formador. In: SZUNDY, P. T. C.; NICOLAIDES, C. S.; SILVA, K. A. (Orgs.). *Linguística Aplicada e Sociedade: Ensino-Aprendizagem de Línguas no contexto Brasileiro*. Campinas: Pontes, 2011b, p. 77-93.

\_\_\_\_\_. Referencialidade Polifônica: uma extensão no pensamento bakhtiniano. In: STAFUZZA, G. (Org.). *Slovo: O Círculo de Bakhtin no Contexto dos Estudos Discursivos*. Curitiba: Appris, 2011c, p. 99-116.

\_\_\_\_\_. A polifonia no discurso literário. In: SANTOS, J. B. C.; FERNANDES, C. A. (Orgs.). *Teorias Linguísticas: Problemáticas Contemporâneas*. 2ed. Uberlândia MG: EDUFU, 2015, v. 1, p. 51-56.

\_\_\_\_\_. A movimentação de sentidos nos funcionamentos discursivos. In: SANTOS, J. B. C.; MACHADO, I. L.; JESUS, S. N. (Orgs.). *Análise do Discurso: Afinidades Epistêmicas Franco-Brasileiras*. Curitiba: CRV, 2016a, p. 121-140.

FERREIRA-ROSA, Ismael. N-Essência: um potencial dispositivo teórico-metodológico para análises de discursividades. Dossiê em homenagem ao Professor Dr. João Bôsko Cabral dos Santos. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, Edição Especial, v. 2 n 1, p. 61-89, 2019. (ISSN: 2317-1006 - online).

\_\_\_\_\_. Autoenunciação, Efeitos de Memória, Historicidade do Sujeito. In: MACHADO, I. L.; MELO, M. S. S. (Orgs.). *Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD, 2016b, p. 139-150.

TELLES. L. F. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

*Recebido em junho de 2019.*

*Aceito em agosto de 2019.*