

## **Lúcio Flávio: a construção da personagem como sintoma da época<sup>1</sup>**

Nathália Villane RIPPEL<sup>2</sup>

Teresa Cristina da Costa NEVES<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **Resumo**

No contexto repressivo e violento da ditadura militar brasileira, iniciada com o golpe de 1964, o romance-reportagem *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro (1976) cai no gosto da população. Com base na Análise de Discurso, este estudo busca testar a hipótese segundo a qual Lúcio Flávio é uma personagem “fora da lei” apresentado como sujeito de discurso, sintomatizando de certa forma, as posições-sujeito de uma época. Almeja-se também apreender marcas dos discursos cotidianos daquele período, ainda que, como será demonstrado, em segundo grau, visto que é o autor quem os formula.

**Palavras-chave:** Análise Discursiva, personagem; jornalismo; sintoma; sujeito.

### **Introdução**

Lúcio Flávio Villar Lírio nasceu na capital mineira, em 1944, em uma família de classe média, e foi o precursor dos assaltos a banco no Brasil. Altamente articulado e tendo recebido pela imprensa a curiosa alcunha de “o mais alto QI da marginalidade carioca”, tornou-se o bandido mais famoso da década de 1970, sendo também o mais procurado pela polícia à época. Aos 30 anos Lúcio já acumulava mais de 30 fugas e quase cem anos de penas de detenção por roubo, assalto, assassinato e estelionato.

Parte de sua história foi narrada por José Louzeiro no romance-reportagem *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. A obra é baseada em um relato de Lúcio Flávio Lírio, feito um pouco antes de sua morte. O personagem narrou com extrema riqueza de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da UFJF, email: nv\_rippel@hotmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora adjunta UFJF. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000, Doutora em Literatura e Estudos Culturais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014, email: teneves@terra.com.br

detalhes sua vida no crime, além de delatar os comparsas, como, por exemplo, um suposto membro do “Esquadrão da Morte” – organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo principal objetivo seria matar criminosos. Posteriormente, devido ao grande sucesso, o livro foi adaptado para o cinema sob a direção de Hector Babenco em 1976 e protagonizado por Reginaldo Faria.

Com base na Análise de Discurso, este estudo testa a hipótese segundo a qual Lúcio Flávio é uma personagem fora da lei apresentada como sujeito de discurso, sintomatizando, de certa forma, as posições sujeitos de uma época.

Com o estudo do discurso observa-se o homem na prática da linguagem, sendo assim, na análise de discurso, segundo Orlandi (2013, p. 18), procura-se “compreender a língua fazendo sentido. Enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social em geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Esse trabalho simbólico do discurso é um dos responsáveis pela produção da existência humana e para encontrar as regularidades da linguagem nessa produção, a Análise de Discurso (AD) relaciona a linguagem à sua exterioridade, segundo Orlandi (2013, p. 16)

Sabendo-se que “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”, a AD, conforme Orlandi (2013, p. 17), trabalha a relação língua-discurso-ideologia.

Diferentemente da análise de conteúdo que busca saber o que este texto quis dizer, a Análise de Discurso procura descobrir como este texto significa. Sendo assim, ela não considera a linguagem “transparente”, por onde, de forma neutra, poderia se visualizar o mundo. Ao olhar para textos, o analista busca vestígios discursivos, ao olhar para sujeitos busca sintomas, entendidos aqui como a expressão de uma posição sujeito.

A AD, segundo Orlandi (2013, p. 19), procura mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não se passa diretamente de uma pessoa a outra: “[...] a Análise de Discurso pressupõe o legado do materialismo histórico, isto é, o de que há um real da história de tal forma que o homem faz história mas esta também não lhe é transparente”. Sendo assim, conjugando a língua com a história na produção de sentidos, a AD trabalha a forma material, ou seja, a forma encarnada da história para produzir sentidos. Esta forma é, portanto, linguístico-histórica.

A forma material, segundo Orlandi (2013, p. 19) é vista como “acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história”. Acontece então, como parte de

sua herança epistemológica associada à psicanálise, o deslocamento da noção de homem ou indivíduo para a de sujeito. O sujeito, por sua vez, se constitui da relação com o simbólico na história, segundo Orlandi (2013, p. 19). A autora destaca que a história tem seu real afetado pelo simbólico, enquanto o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia.

### **A personagem**

Antes de adentrarmos na discussão de como a personagem se torna sujeito, devemos ter bem definido o que é este ser que vive no papel e, principalmente, a diferenciação da personagem no jornalismo e na literatura.

O conceito de personagem e a sua função no discurso estão diretamente vinculados à atividade artística e, especialmente, à reflexão a respeito dos modos de existir. Pensar a personagem significa procurar entender quem são estes seres que vivem no papel. Para Brait (1999, p. 11) a personagem é um habitante da realidade ficcional, cuja materialidade é diferente da materialidade dos seres humanos, entretanto a autora reconhece que essas duas realidades mantêm um contato íntimo e afirma que o problema da personagem é linguístico, já que mesmo as inspiradas em pessoas não existem fora das palavras.

Ainda segundo Brait (1999, p. 29), um aspecto relevante dos estudos que abordam a semelhança existente entre personagem e pessoa é o conceito centrado na discutida *mimesis* aristotélica: “Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana; a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto”.

O próximo no percurso, segundo Brait (1999, p. 35) é o poeta latino Horácio, que divulga em sua obra as ideias aristotélicas e reitera as suas proposições. Horácio associa o aspecto de entretenimento da literatura à função pedagógica e consegue assim enfatizar o aspecto moral das personagens, explica a autora. Essa concepção “contribui de maneira significativa para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo *mimesis* para a reinstauração da finalidade utilitária da arte, entrevista em Aristóteles”.

Quando se trata especificamente da personagem de ficção, Brait (1999, p. 39) acredita que essas questões são retomadas em novas bases com a obra *Teoria do Romance*, de György Lukács, publicada em 1920.

Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopeia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.

Para a autora, essa nova concepção de personagem instaurada por Lukács submete a estrutura do romance e a personagem à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar de fugir às repetições de Aristóteles e Horácio, a personagem continua sujeita ao modelo humano.

Brait (1999, p. 40) ainda destaca a classificação de personagem em “plana” e “esférica” feita pelo romancista e crítico inglês E.M. Foster no livro *Aspects of the novel* lançado em 1927:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa para o leitor. [...] as personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convicentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais, e ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.

Santos e Oliveira (2001, p. 29) definem a personagem plana como “tipos superficiais, quase caricaturas” e as personagens esféricas – ou redondas – como “uma caracterização mais analítica, mais sofisticada, uma forma de atuação cheia de nuances e contradições”. Candido (2009, p. 60) contrasta nessa classificação a complicação crescente da psicologia dos personagens dentro da simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Para o autor, as personagens esféricas possuem “certos poços profundos, de onde jorra a cada instante o desconhecido e o mistério”.

A literatura contemporânea tende a explorar o fato da personagem literária ser um ser de papel a quem o narrador pode conceber autonomia. Sendo assim, “toda personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 31).

Candido (2009, p. 60) afirma que a “prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence é plana com pretensão à esférica, ela traz em si a imprevisibilidade da vida”.

Tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, Candido (2009, p. 70) admite que esta oscila entre os dois pólos ideais: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é invenção totalmente imaginária”. A combinação variável entre esses dois limites é que define cada uma das personagens. Segundo o autor, existem as personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos apresentados ao escritor. Esses modelos podem ser fruto de experiências diretas interiores – quando o romancista incorpora a sua vivência – ou exteriores – pessoas com as quais o escritor teve contato em sua vida pessoal. Já as personagens transpostas de modelos anteriores são construídas no imaginário do romancista de forma indireta, seja por documentos ou testemunhos. Há também as personagens construídas a partir de um modelo real, uma pessoa conhecida pelo escritor que serve como ponto de partida. Embora nesse caso todo o trabalho de criação acabe por desfigurar o modelo, ainda se pode identificá-lo. Já as personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que serve apenas como um estimulante na hora da caracterização, têm seus traços tão reinventados pela fantasia que a personagem resultante não corresponde ao modelo. Existem também as personagens que são construídas em torno de um modelo real dominante, que serve como eixo, ao qual outros modelos começam a se juntar e tudo é refeito pela imaginação. Às vezes, para resultar em uma personalidade nova e única, o escritor pode elaborar as personagens com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância de nenhum deles. Ao lado destes tipos de personagens que possuem sua origem na realidade, o autor assinala aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na figura fictícia que impossibilitam a identificação de um modelo consciente ou de elementos tomados à realidade pelo escritor. Em todos esses casos, Candido explica que o que ocorre é um trabalho em que a memória, a observação e a imaginação se combinam, em variados graus. Segundo o autor, o próprio romancista seria incapaz de determinar a proporção exata de cada um desses elementos, já que esse trabalho se passa no inconsciente.

Via de regra, a narrativa vai acumulando traços que funcionam como indícios da maneira de ser e agir dos que estão nela envolvidos e através desses traços a personagem é construída. O leitor descobre a dimensão ocupada pela personagem durante os acontecimentos, explica Brait (1999, p. 56). São essas pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelos diálogos que simbolizam o mundo que o autor quer retratar. Esse efeito de realidade, segundo a autora, vai ganhando forma a partir da descrição detalhada de traços da figura física dos personagens, para os detalhes dos gestos e para a linguagem de cada

um. (BRAIT, 1999, P. 58). A autora explica que esse recurso sempre resulta em personagens densas, complexas, esféricas. Admite-se que esse recurso ajude a multiplicar a complexidade da personagem e da escrita que lhe dá existência.

A limitação da obra ficcional, é, segundo Candido (2009, p. 34), sua maior conquista. As personagens adquirem um cunho definido e definitivo, que na vida real, em relação ao convívio com as pessoas, dificilmente pode proporcionar.

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresentam, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-se, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência).

O autor ainda afirma que a grande obra de arte literária é o lugar em que nos defrontamos com esses seres de contornos definitivos. Como seres humanos, eles se encontram integrados num denso tecido de valores

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (CANDIDO, 2009, p.45)

Sendo assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive possibilidades humanas que seriam difíceis de vivenciar em sua vida pessoal, segundo Candido (2009, p. 48). Podendo então participar destas interpretações por mais que as combata na vida real.

A narrativa é um lugar privilegiado, conforme afirma Candido (2009, p.48), lugar em que o homem pode viver, através de personagens, a plenitude de sua condição; “lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de descobrir-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação”. Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão de personagens que vivem fatos distribuídos em um enredo. Quando pensamos em enredo, pensamos nas personagens, quando pensamos nestas, pensamos na vida e nos problemas em que vivem. Candido (2009, p. 53) afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”.

A personagem deve sempre passar a impressão de que vive. Para isto é necessário manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo que se equipare ao que conhecemos quando se trata de ação e sensibilidade. Pode-se copiar em uma narrativa um ser vivo e assim aproveitar integralmente a sua realidade? Para Candido (2009, p. 64) não. O autor argumenta que é impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, ou sequer conhecê-la. Se isso fosse possível, toda criação artística seria dispensável e assim se perderia o encanto da ficção. “Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal. Graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada”. E isso, pode-se pensar, também acontece no jornalismo.

Talvez a grande diferença da personagem na literatura para a personagem no jornalismo esteja no texto a qual ela pertence. Embora se enquadre no gênero narrativo, a maior parte do conteúdo jornalístico veiculado é em essência um mero relato. Ou seja, uma exposição pretensamente objetiva que tem o intuito de registrar acontecimentos.

O relato é a transmissão de um acontecimento de forma pormenorizada. Enquanto gênero literário, um relato é uma forma narrativa pouco extensa. Por isso no relato cabem apenas as situações essenciais, sendo, geralmente, enfatizadas. Convém lembrar que o relato transcende a literatura e a palavra escrita. O simples fato de contar alguma coisa a alguém é construir um relato.

A narração, no entanto, não se refere só ao acontecido. Nela, realidade e ficção não possuem limites precisos. A narrativa é uma exposição mais elaborada que constrói um mundo em torno de personagens, ação e espaço. Além de informar, a narrativa também nos toca. E esse poder pode ser atribuído à literariedade, ou seja, as características que permitem considerar um texto literário.

É comum, em jornalismo se confundir personagem com fonte, todavia, conforme Neiva (2013, p. 226), em uma acepção mais geral, fonte é aquilo que fornece informações para a construção do produto jornalístico. Partindo do pressuposto de que o jornalismo se baseia em testemunhos, as informações transmitidas pelas fontes são primordiais em cada texto publicado pela imprensa. Neiva explica que “o jornal recorrerá a publicações de reputação indubitável, bem como pessoas que tenham conhecimento de causa e imparcialidade em face ao assunto a ser noticiado.”, buscando assim pessoas com um histórico de confiabilidade.

Fonte não é o mesmo que personagem, embora uma fonte possa se tornar uma personagem da notícia. Como por exemplo, em uma matéria sobre o aumento de vendas para o dia das mães, o presidente do Sindicato do Comércio é ouvido para se saber quais as expectativas do seguimento. O entrevistado apenas fornece informações, ou seja, ele é uma fonte. Agora se a mesma matéria acompanha o dia de trabalho de uma vendedora que foi contratada temporariamente para o dia das mães e que tem grandes expectativas de ser efetivada devido ao volume de vendas, teremos uma personagem para ilustrar a matéria. Se essa vendedora, além de falar de suas expectativas, também comparar as vendas desse ano com as dos últimos, irá não só ilustrar a matéria mas também fornecer informações, sendo assim fonte-personagem.

Casadei (2010, p. 87) destaca o fato de que uma personagem não aparece inteiramente de uma única vez nas narrativas literárias, ela vai sendo construída na medida que os acontecimento vão se desenrolando. “A primeira aparição de um nome próprio (não-histórico) introduz no texto uma espécie de ‘branco’ semântico: quem é este ‘eu’ que toma a palavra?”. No jornalismo, quando se trata de pessoas anônimas, elas vão sendo apresentadas desta mesma forma, seja em perfis ou entrevistas. Entretanto, há também no jornalismo casos nos quais a pessoa apresentada já é de conhecimento público, ou seja, a personagem já traz consigo características e atributos. Para a autora, o problema está justamente aí: ainda existem espaços vazios. “Assim, mesmo quando se trata de personalidades públicas, o modo de se contar sua vida pode ser bastante diferente a partir do tipo de urdidura de enredo que a reportagem coloca” (CASADEI, 2010, p. 87).

Ainda segundo a autora, a personagem não é definida em uma narrativa jornalística apenas pela posição ocupada no momento em que ocorreu o fato, mas a definição de sua participação será posta também pela relação com o seu passado. Tenta-se assim, suprimir as lacunas encontradas na retratação da personagem. “A apresentação de determinadas características do personagem não precisam ser explicadas quando se diz que uma pessoa foi ‘ex-guerrilheira’ ou que foi “colaboradora do regime militar””, argumenta Casadei (2010, p. 89). A autora ainda ressalta que a significação da personagem amparar-se em marcas que acentuam as redundâncias das ações cometidas:

Com isso, contribuirão as descrições físicas do personagem, bem como o ambiente no qual ele está instalado; os demais elementos com os quais ele se relaciona; a referência a estórias já conhecidas; as ações não funcionais; entre outros elementos que, embora redundantes, são fundamentais para o preenchimento deste vazio semântico inicial característico da personagem.



Casadei (2010, p.90) conclui que é assim, baseando-se nos dados históricos relacionados à vida pessoal que se constroem as personagens nas reportagens. Sua evocação pode parecer redundante, pois, muitas vezes, não geram novos significados, entretanto essa repetição possui uma lógica: fixação de sentidos. “Elas contribuem, ademais, para o estabelecimento de um efeito de real em torno do que é contado”.

Podemos concluir, portanto, que a construção da personagem no jornalismo segue esquema semelhante ao da literatura, embora a imprensa diária o trate de forma superficial. O autor busca transportar para o papel uma pessoa real, entretanto, por mais que tente registrar todas as características do modelo, ele não sairá igual no texto. É necessário escolher com o que se preencherá as lacunas e, nesse momento, os acontecimentos descritos pelo narrador passam a produzir novos sentidos, podendo escapar até mesmo do modelo escolhido pelo autor.

### **Da personagem ao sujeito**

Orlandi (2013, p. 17) defende que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. “O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”. Ou seja, a língua produz sentidos para os/nos sujeitos. Ainda segundo a autora, na Análise de Discurso não se separa forma e conteúdo e se procura compreender a língua como acontecimento.

Ao considerar o discurso como manifestação de práticas sociais, torna-se importante destacar a função da ideologia na formação dos sentidos que acabam por transformar os indivíduos em sujeitos.

Althusser (1985) esclarece que a ideologia promove nos indivíduos atração pelo posicionamento discursivo, influenciando-os. É assim, por meio da ideologia, que os sujeitos se reconhecem como pertencentes a uma organização e é esta construção ideológica que determina como a sociedade vai agir, baseando-se no entendimento de que tudo é assim porque sempre foi.

Não há sujeito que não esteja inserido em um contexto histórico e político. Sendo assim, os indivíduos assujeitados captam e produzem sentidos em todas as interações sociais, o que, para Orlandi (2013, p. 33), resulta na constatação de que um discurso aponta

para outros que o sustentam. Todo discurso é o estado de um processo discursivo contínuo. Não há nem um começo e nem um fim absoluto para o discurso.

O sujeito da AD carrega consigo marcas do social, do ideológico e do histórico. Primeiramente, pelo primado do capitalismo, ele se constitui como uma forma-sujeito jurídica, pelo processo de individuação que tem início com a constituição dos estados modernos. O que significa que o indivíduo social, como nós o percebemos, já é uma constituição histórica. Isto não quer dizer que não haja uma individualidade biopsíquica, pertinente a qualquer ser humano sobre a terra, mas os homens serão tantos quanto forem as sociedades e as culturas. A AD trabalha, no entanto, com a percepção de que o indivíduo jurídico é a forma sujeito própria do capitalismo que se instaura nas sociedades ocidentais a partir da era moderna, e se espalha pelo mundo, com a expansão do Ocidente. Dentro desta forma-sujeito, fenômeno histórico, social, e discursivo, os indivíduos, como construtos históricos, assumem diversas posições-sujeito, por meio de identificações ideológicas. Quando se diz em AD "assujeitamento", diz-se "fazer-se sujeito de" um discurso, mas também "estar sujeito a formações discursivas."

Redefinindo discursivamente as noções de paradigma e sintagma herdadas da linguística estrutural, Orlandi (2013, p. 32) explica que o interdiscurso representa um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos e esquecidos, formando o dizível. Já o eixo horizontal, o intradiscorso, é considerado o eixo da formulação, ou seja, "aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas". Todo dizer habita a confluência desses dois eixos, o da memória e o da atualidade, e, segundo a autora, é daí que nascem os sentidos.

Conforme Orlandi (2013, p. 33), "o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que as minhas palavras tenham sentido é preciso que elas façam sentido." E isso só é possível pelo interdiscurso. É preciso que o que foi dito por um sujeito em um determinado momento, seja esquecido. Só assim, após passar para o anonimato, pode fazer sentido nas palavras de outros sujeitos. O interdiscursivo é memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer.

Devido a esse esquecimento, temos o que Orlandi (2013, p. 35) denomina ilusão referencial. Esta referência nos faz pensar que o que dizemos ou pensamos apenas pode ser dito deste modo, com essas palavras. "Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes". Embora os sentidos se realizem em nós, eles apenas se apresentam como se originassem em nós. Os

sentidos são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade, conforme Orlandi.

Trata-se de dois esquecimentos: o que funda a ilusão de que somos sujeitos absolutos de discursos com os quais nos identificamos, e um outro, o de que os sentidos são evidentes por si próprios.

As palavras, segundo Orlandi (2013, p. 42), mudam de sentido conforme as posições daqueles que as empregam. Elas constroem seu sentido na relação com as formações ideológicas nas quais as posições se inserem. O discurso se constitui em seu sentido porque, segundo a autora, “aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra, para ter um sentido e não outro”.

Podemos concluir, então, que as palavras não possuem um sentido em si, elas derivam, por diversos sentidos, das formações discursivas em que se inscrevem. Para Orlandi essas formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas. Em outras palavras, os sentidos serão sempre determinados ideologicamente. A ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos.

Orlandi (2013, p. 48) explica que a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz, obrigatoriamente, o apagamento da inscrição da língua na história, “para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido [...] e a impressão do sujeito ser a origem do que diz”. É importante destacar que, na AD, a noção psicológica de sujeito empiricamente coincidente consigo mesmo não é aceita, conforme explica Orlandi:

Atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo de imaginário, o sujeito só tem acesso à parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. 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 não sofre os 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.

As diversas formações discursivas que compõe as narrativas em questão produzem sentidos, entretanto só produzem exatamente estes sentidos porque são sustentadas por determinadas posições, ou seja, por formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Só conseguimos alcançar essas formações ideológicas olhando para Lúcio Flávio como sujeito e, para o livro, como textualidade atravessada de discursos múltiplos. É preciso mapeá-los.

O sujeito do discurso Lúcio Flávio inscreve-se na crença de que a marginalidade é fruto da situação do país naquele momento e de que é impossível sair do mundo do crime, mesmo que exista esse desejo.

Apesar disso, Lúcio Flávio é romântico, acredita na união da família. Esses posicionamentos, essas formações discursivas pelas quais a personagem é atravessada interpelam o indivíduo tornando-o sujeito. Mesmo que este seja uma composição do indivíduo Lúcio e do narrador/autor.

### **Sintoma de uma história**

Segundo Orlandi (2013, p. 11) “a Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”. Essa mediação (o discurso) torna possível a transformação do homem e da realidade em que ele vive. Desse modo, para encontrar as regularidades da língua, deve-se relacionar a linguagem à sua exterioridade. Ou seja, é preciso levar em conta os sujeitos que a falam e as situações em que o discurso foi produzido. As condições de produção incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. Também a memória faz parte dessa produção.

A memória inserida na Análise de Discurso é tratada por Orlandi (2013, p. 30) como interdiscurso. Essa memória discursiva nada mais é do que o saber discursivo que torna possível todo o dizer e que retorna como o já-dito, base do dizível. Sendo assim, só podemos dizer se estivermos na perspectiva do dizível, do interdiscurso.

O que é importante para nós, portanto, é que as narrativas estudadas é o resultado de uma memória discursiva (aquela que traz à tona as práticas discursivas da literatura e do jornalismo ao longo do tempo, mas também os dizeres cotidianos, não institucionalizados). A obra, porém, também resulta em deslocamentos importantes, daí talvez sua maior relevância. Cabe assim ao analista compreender o que há de memória – os discursos que reaparecem – , e o que há de acontecimento – aqueles que se deslocam – nesta composição textual.

O romance-reportagem e o filme são então discursos sobre o que acontecia no submundo do crime e na polícia durante a ditadura. Podem assim ser pensados, numa aproximação que ousa fazer, como um "documentário" escrito de época. Não por ser "fiel" ou "verdadeiro", mas porque se materializam nele discursos que tecem um cenário com sentidos de uma época, sobre o indizível que reside entre o jornalístico e o literário.

Para Orlandi, o documentário é em si memória e acontecimento. O romance-reportagem, este documentário escrito, pode ser visto como um acontecimento discursivo produzido por diferentes materialidades discursivas. Sobre documentário, Orlandi (2012, p. 57) afirma ser este o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória, ele intervém no real do sentido: é um gesto de interpretação”. É admissível supor que o romance-reportagem cumpre a mesma função. O mesmo pode se dizer do filme, baseado no livro.

A memória discursiva, o interdiscurso, é irrepresentável, como explica Orlandi (2012, p. 57). Quando o documentário recorta essa memória em algum ponto específico, produz um novo acontecimento. Ele não representa, mas sim produz um efeito, inserindo deste modo a memória em uma atualidade. Ao recortar um objeto simbólico, o documentário, de acordo com a autora, “produz um acontecimento, que é aquilo que ele significa. Produz um recorte do real que é tomado como um acontecimento. Mexe na relação com o esquecimento. Produz um efeito de memória.” Portanto, a historicidade do documentário está na configuração produzida como parte da memória, “este efeito que ele produz por ser documentário” conclui Orlandi (2012, p. 57).

Isso acontece porque um acontecimento que diz um acontecimento remete ao mesmo fato narrado, todavia não constrói as mesmas significações, esclarece Orlandi (2012, p. 58) esclarece.

A história busca documentar um acontecimento. Toda vez que se fala de um fato, ele é automaticamente inserido na história. Orlandi (2012, p. 59) argumenta que o documentário, ao criar um efeito de presentificação, ao mesmo tempo, produz um passado.

O documentário busca memórias (dos sujeitos) que, ao mostrar/dizer/significar, ele põe na história. Ele faz “acontecer” uma versão (trabalho do efeito metafórico, deriva). O documentário é um acontecimento discursivo que faz com que algo apareça como acontecimento. Ele constrói o acontecimento de que fala. E o que fala é um efeito da presentificação (memória discursiva) e a memória institucional (a de arquivo) postas em contradição. E, por este mesmo gesto, ele produz um passado.

Por isso, as narrativas deslocam a filiação da memória com um discurso outro que não o proclamado pela ditadura. Em todo sujeito existe uma necessidade de laço social. Esta necessidade, conforme Orlandi (2012, p. 154), sempre estará presente, ainda que ele viva em uma situação sócio-histórica desfavorável.

## Considerações finais

Em um texto não encontramos apenas uma formação discursiva, pois várias formações podem atravessá-lo e nele se organizarem em função de uma dominante. Assim também outros enunciados que se produzem nas mesmas condições histórico-ideológicas fazem parte desse discurso e se constituem relativamente às coerções da formação na qual se inscrevem, como defende Orlandi (2013, p. 70)

Orlandi (2012, p. 167) argumenta que, em relação à memória discursiva (interdiscurso), o não-sentido é aquilo que ainda não faz sentido, todavia poderá vir a fazer. Em contrapartida o sem-sentido resulta de processos pelos quais as coisas perdem o sentido, ou, simplesmente, não fazem sentido. A autora exemplifica

[...] os sentidos resultam da experiência de uma memória. Há sujeitos, produzidos pelas relações de segregação do capitalismo, que têm na pele justamente a experiência de desigualdade, da diferença, e isto tão profundamente que, para estes sujeitos, a palavra igualdade é sem-sentido.

Daí podemos entender que, para o sujeito Lúcio Flávio, sob o véu da ditadura, a palavra *liberdade* é “sem-sentido”. Isto acontece devido ao discurso de submissão ao qual ele é submetido. Todos os discursos sobre polícia corrupta e bandidos vítimas do Estado. São esses sentidos e “sem-sentidos” em torno do protagonista os sintomas da época em que a narrativa foi escrita.

## Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_; GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASADEI, Eliza Bacheга. A construção de personagens no jornalismo: entre a matriz de verdade presumida e a imaginação das urdiduras de enredos. In: *Ciberlegenda*, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/38/26>>. Acesso em: 26 Abr. 2015.

MARCONDES, Danilo. *A verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

NEIVA, Eduardo. *Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia*. São Paulo: Publifolha, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Matins Fontes, 2001.