

A Fundação de Krig-ha: o modo de constituição da paratopia no gibi-manifesto de Raul Seixas e Paulo Coelho

Bruno de Sousa Figueira

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
br.sousafigueira@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.799>

Resumo

O presente artigo objetiva analisar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso, sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006), o modo pelo qual se constitui a paratopia no gibi-manifesto *A fundação de Krig-ha*, de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho, com ilustrações de Adalgisa Rios. Pode-se perceber no gibi a emergência de um *ethos* messiânico/místico, cenografias que também fazem alusão a uma enunciação mística e o uso de um código de linguagem igualmente esotérico, elementos da enunciação que funcionam como embreantes paratópicos e atuam no funcionamento da paratopia no gibi-manifesto.

Palavras-chave: Análise do Discurso; paratopia; *ethos*.

Krig-ha Foundation: the manner that the paratopy is constituted in Raul Seixas and Paulo Coelho's comic-manifesto

Abstract

This article aims to analyze, from the theoretical perspective of Discourse Analysis, especially from the theoretical notions proposed by Dominique Maingueneau in *Literary Discourse* (2006), the manner that the paratopy is constituted in the comic-manifesto *A Fundação de Krig-ha*, written by Raul Seixas and Paulo Coelho, with Adalgisa Rios' illustrations. We can notice in the comic the emergence of a messianic/mystical *ethos*, scenographies that also allude to a mystical enunciation and the use of an equally esoteric language code, enunciation elements that work as paratopy engines and act in the way that paratopy works in the comic-manifesto.

Keywords: Discourse Analysis; paratopy; *ethos*.

Considerações iniciais

No presente trabalho, objetivamos demonstrar, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso, sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006), o modo pelo qual se constitui a paratopia no gibi-manifesto *A fundação de Krig-ha*, de autoria de Raul Seixas, Paulo Coelho e Adalgisa Rios (ilustradora da obra).

Nesta produção recortada do espaço associado de Raul Seixas, veremos funcionar as três embreagens paratópicas consideradas por Maingueneau (2006) de forma imbricada, em um ciclo em que tanto a cenografia, quanto o *ethos*, como o código de linguagem reiteram o posicionamento contracultural da obra de Raul Seixas, hipótese

que também apresentaremos neste artigo, impulsionando, num processo de retroalimentação, sua paratopia criadora.

As análises que empreenderemos do gibi se darão a partir de um dispositivo de análise proposto por Michel Pêcheux (1983/2002) em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, segundo o qual a análise contempla um batimento entre os momentos de descrição e interpretação do objeto, sem, entretanto, considerar que esses movimentos sejam indiscerníveis.

O gibi *A Fundação de Krig-ha*, cujo texto foi redigido por Raul Seixas em coautoria com Paulo Coelho, foi distribuído nos *shows* de estreia solo do cantor baiano, em outubro de 1973, mesmo ano de lançamento do álbum *Krig-ha, bandolo!*. Conforme atesta o próprio gibi, em sua última página, a sua leitura é a chave para a compressão do disco *Krig-ha, bandolo!*: “A chave da compreensão do long-play está em ouvir o disco lendo ‘A fundação de Krig-ha’”:



Figura 1. Última página de *A Fundação de Krig-há*

Fonte: O Coletivo Libertário

Antes, porém, de apresentar o gibi de forma mais substancial e desenvolver as análises que aqui propomos, algumas questões teóricas se fazem necessárias para dar sustentação a este trabalho. Tendo isso em vista, exporemos a seguir os pressupostos segundo os quais baseamos o presente estudo.

Como pressupostos teóricos é preciso mencionar que, ainda que assumamos as postulações feitas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário*, buscaremos validá-las em um outro campo, a saber, o campo literomusical brasileiro, já que estamos lidando com uma produção, ainda que pertencente a um espaço associado de uma obra, encabeçada por um cantor/compositor. Em função disso, consideramos para este trabalho um estudo feito por Nelson Barros da Costa, intitulado *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro* (2012), cujo objetivo é demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e que, portanto, pode ser tratada com um estatuto semelhante ao do discurso literário. É sob tal perspectiva que trataremos o nosso objeto de estudo, considerando as especificidades de sua natureza, mas ao mesmo tempo assumindo, de forma análoga, os postulados teóricos de Maingueneau, conforme são apresentados em *Discurso Literário*.

Por se tratar de uma noção intimamente ligada aos conceitos que aqui serão apresentados e que será relevante para entender a especificidade do nosso objeto de estudo, faremos um breve preâmbulo a respeito da noção de funcionamento de autoria, conforme postulações de Maingueneau em *Discurso Literário* (2006).

A noção de autoria

Considerando as formas de subjetivação do discurso literário, Maingueneau propõe que se considere a existência de três instâncias de funcionamento da autoria, que se atravessam mutuamente, não sendo nenhuma delas o fundamento: a pessoa, o escritor e o inscritor. Maingueneau (2006, p. 136) as define da seguinte forma:

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada no texto (aquilo que vamos chamar adiante de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O “inscritor” é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante.

O autor afirma ainda que essas três instâncias não se dispõem em sequência: “pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis deste se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam”. Essas três instâncias se sustentam mutuamente e, num processo de recobrimento recíproco, acabam por dispersar e concentrar, ao mesmo tempo, a “identidade” criadora. Sobre esse processo, Maingueneau (2006, p.137) diz:

Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. Se desfizemos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio de que os outros se sustinham: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de

um posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?

Assim, a “identidade” criadora não se restringe a uma posição, uma substância ou um suporte. Dessa perspectiva, a pergunta “Quem é o autor dessa obra?” não parece ser, segundo Maingueneau (2006, p. 137), relevante:

Ao invocar um nome próprio, designam-se-tão-somente instáveis imbricações de instâncias que se recobrem: um estado civil, uma trajetória de escritor e um processo de enunciação cuja harmonia impossível só se mantém através de uma constante fuga para a frente. A inesgotável interrogação sobre o nome do criador é testemunha disso.

Para o autor, a problemática da autoria tem que ser deslocada, de modo a passar a incidir sobre o funcionamento da autoria, isto é, sobre o modo como funcionam os espaços dos regimes de subjetivação. Esse deslocamento, que passa a conceber o funcionamento autoral de forma complexa, possibilita a reavaliação de textos, como os textos autobiográficos, diários de escritores ou relatos de viagem, que, por não privilegiarem o inscridor, expondo, por isso, a presença da pessoa e do escritor, não eram considerados literários. Maingueneau propõe, então, um caminho alternativo de abordagem de textos do campo literário que apresentam esses problemas de fronteira, entre o que seria propriamente literário e o que está fora da literatura.

O autor compreende que a literatura mescla dois regimes: um regime delocutivo – em que o autor se oculta diante dos mundos que instaura –, e um regime elocutivo – em que o “inscridor”, o “escritor” e a “pessoa”, mobilizados conjuntamente, deslizam uns nos outros. Esses regimes não funcionam de forma independente, mas “alimentam-se um do outro segundo modalidades que variam a depender das conjunturas históricas e dos posicionamentos dos diferentes autores” (MAINGUENEAU, 2006, p. 139).

O regime delocutivo será sempre dominante, mas será constantemente afetado pelo regime elocutivo, cuja necessidade está ligada ao próprio funcionamento dos discursos constituintes. Com base nesse pressuposto e buscando explicar o funcionamento da autoria no discurso literário, Maingueneau amplia a distinção delocutivo/elocutivo e passa a considerar que a produção de um autor deve associar dois espaços discursivos distintos e indissociáveis, a saber, um espaço canônico e um espaço associado, que não funcionam no mesmo plano.

O espaço canônico recobre quase todas as produções do regime delocutivo, separando o inscridor da pessoa e do escritor. Para Maingueneau (2006, p. 144),

Ele não se reduz a um espaço em que mundos ficcionais teriam um “eu” referencialmente ao do autor. Isso parece relativamente evidente no caso de textos narrativos homodiegéticos [um só mundo da obra], bem mais do que no caso de textos líricos, por poesia lírica explora a ambiguidade entre o “eu” das Contemplações e o indivíduo Victor Hugo, entre o “eu” dos Arrependimentos e Joachim Du Bellay.

Já o espaço associado, em que está inserido o objeto central de nosso trabalho, implica uma indistinção das fronteiras que estruturam a instância enunciativa, ou seja, recobre as produções do regime elocutivo. Esse espaço abarca os diversos textos do autor que acompanham a sua obra, conforme os exemplos dados por Maingueneau

(2006, p.143): “dedicatórias, prefácios, comentários, manifestos, debates, escritos sobre outras artes, entrevistas com jornalistas etc.”.

As noções de discurso constituinte e de paratopia

Para refletir sobre uma análise do discurso literário, precisa-se entender o estatuto desse discurso – o seu modo de funcionamento, a sua natureza – que, para Dominique Maingueneau, deve ser compreendido como um discurso constituinte, assim como o religioso, o filosófico e o científico. Entender, pois, o que Maingueneau compreende por discursos constituintes é fundamental para o analista que irá lidar com análise de discurso com estatuto literário.

Conforme compreendido por Maingueneau, o discurso literário possui uma especificidade, ainda que não seja o único: “participa de um plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60), que se propõem como discurso de Origem, que são validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesmos. Segundo o autor, “levar em conta as relações entre os vários ‘discursos constituintes’ e entre discursos constituintes e não-constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60).

Para falar em “discurso constituinte”, Maingueneau (2006) parte da hipótese de que há um domínio específico que reúne alguns tipos de discurso, que possuem propriedades em comum relativas às suas condições de emergência, funcionamento e circulação. Em um primeiro momento, o discurso religioso, o científico, o filosófico e o literário podem parecer muito distintos entre si, mas são pertencentes a uma mesma categoria a partir da qual se pode agrupar tais discursos, cuja natureza “implica uma dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Apesar de o discurso constituinte não possuir fronteiras fixas, assim como os demais discursos, ele conta com um número de invariantes, que permite, a partir de um programa de pesquisa, levantar questões novas a respeito do funcionamento do discurso.

De acordo com Maingueneau, é um aspecto dos discursos constituintes sua localidade paradoxal, pois sua enunciação se constitui da impossibilidade de atribuir a si um “lugar” verdadeiro, já que, para o autor: “aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se no exterior nem no interior da sociedade: está fadado a dotar sua obra do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p.68). A esse caráter paradoxal, o autor irá denominar de paratopia, que não é a falta de um “lugar” próprio, mas advém da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, que emerge da própria impossibilidade de estabilizar-se. Ainda sobre esse aspecto, Maingueneau (2006, p.68) afirma que: “sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira ‘constituência’”. Então, o conceito de paratopia deságua em uma posição de fronteira para os discursos constituintes; o espaço paratópico que abarca o discurso constituinte não é fechado e facilmente delimitável, pois se constitui no recorte de espaços sociais.

Esse processo incide em três dimensões, segundo Maingueneau (2006, p.70): i) no investimento de uma cenografia que faz do discurso um lugar de uma representação de sua própria enunciação; ii) no investimento de um código de linguagem que, a partir de um posicionamento na interlíngua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta; iii) no investimento de um *ethos* emerge do discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado. Conforme o autor:

Essas noções estreitamente articuladas de cenografia, código de linguagem e *ethos* são uma maneira de abordar a questão do poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover. (MAINGUENEAU, 2006, p. 70).

Para introduzir o que entende por paratopia, Maingueneau se baseia, como já mencionado, na característica de a literatura ser um discurso constituinte e, por isso, se valer de algumas instituições para legitimar e gerir sua produção e o consumo de obras. Entretanto, para garantir sua verdadeira constituência, ela não pode se filiar completamente a tais instituições, inserindo-se, dessa forma, em uma condição paradoxal: encontra-se nesta posição de fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos (da sociedade) e o seu não pertencimento a nenhuma topia. Por isso a literatura, como todo discurso constituinte, é tomada em um pertencimento impossível e, embora possa ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, não pode criar raízes em nenhum território. Nas palavras de Maingueneau (2006, p.92):

Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 95), para que uma obra releve de um lugar de paratopia, ela precisa irromper quando há tensões no campo literário, quando ela “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”. O autor observa ainda que a paratopia é histórica e, assim, suas modalidades são variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão.

Pensando a paratopia em outro plano, não se restringindo à literatura como discurso constituinte ou à criação de obras singulares, Maingueneau (2006, p. 110-111), ao analisar a localidade paradoxal e considerar os aspectos que a paratopia pode assumir em função de épocas e sociedades distintas, lista diversos tipos de paratopias que, segundo o autor, revelam mais facilmente este duplo estatuto paratópico, a saber: de ser, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura e a condição de todo processo criador. São eles: a *paratopia espacial*, que se caracteriza por ser a de todos os exilados, “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar”; a *paratopia temporal*, que se fundamenta no anacronismo: “meu tempo não é meu tempo”; a *paratopia de identidade*, que apresenta todas as figuras de dissidência e de marginalidade: “meu grupo não é meu grupo”, seja este familiar, sexual ou social; a *paratopia linguística*, fundamental para a criação literária, que se resume a afirmar que “a língua que falo não é minha”.

Maingueneau elucida ainda que a paratopia só é motor da criação literária quando implica a figura singular do insustentável, que é o que torna essa criação necessária. Para ele, é o criador da obra literária quem organiza seu modo de viver, tornando-se ele o responsável pela paratopia e, por consequência, pelo surgimento de sua obra. Nessa perspectiva, visões como a de que a obra é uma representação das experiências de vida do seu escritor, ou de que a obra é um universo independente de seu criador, precisam ser recusadas, já que, conforme Maingueneau (2006, p.119),

[...] a paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.

Feito esse percurso, Maingueneau afirma que a paratopia só será de interesse para a AD quando tomada como condição e produto do processo criador. Sob essa perspectiva, apresentaremos a seguir a noção de código de linguagem (e posicionamento na interlíngua), uma das embreagens paratópicas que ancora o enunciado à enunciação e que se trata do conceito central deste trabalho.

Um posicionamento na interlíngua e a “língua literária”

A língua também é parte essencial do movimento pelo qual uma obra se institui; ela se relaciona ao posicionamento, ainda que para isso ocorra um deslocamento da problemática da língua para a interlíngua.

Segundo o autor, o criador não situa sua obra num gênero, tampouco numa língua. Em outras palavras, uma língua não é utilizada em uma obra pela mera razão de ser a língua materna do autor. O que ocorre é que o escritor, justamente por ser escritor, é obrigado a escolher uma língua por meio da qual inscreve a sua obra em um posicionamento, língua que não pode ser a sua. Sobre isso, Maingueneau (2006, p. 180) detalha: “o trabalho de escrita consiste sempre em transformar nossa própria língua em língua estrangeira, em convocar outra língua na língua, línguas outras, língua do outro, outra língua”.

O criador, em sua ação de escrita, atua sempre na quebra, na falta, na não-coincidência, na clivagem. Conforme uma máxima de Mallarmé (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p.181), “falta às línguas imperfeitas, porque várias, a suprema: sendo pensar escrever sem acessórios, sem cochicho, permanecendo a imortal palavra que, se assim não fosse, encontraria, por um caráter único, materialmente a verdade”.

Para se negar que o escritor, por meio de sua obra, escreve em sua língua materna, deve-se se distanciar das representações impostas pela estética romântica, que considera as obras como pertencentes, de forma orgânica, a uma língua. Na verdade, segundo Maingueneau (2006, p. 181), o escritor se reapropria de sua língua materna em função de seu trabalho criador, assim, “o escritor não fabrica seu estilo a partir de sua língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de texto determinados”. Nesse caso, há usos específicos

de uma “língua literária” que competem à literatura e, nesse sentido, não há conflito “entre enunciação literária e submissão a um ritual linguístico preestabelecido, sendo a cisão entre o escritor e ‘sua’ língua de certo modo codificada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

O escritor não enfrenta uma língua específica na sua criação, ao contrário, lida com uma interação de línguas e seus usos; a tal interação Maingueneau se refere como interlíngua. Em síntese, a interlíngua diz respeito às

[...] relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. É a partir do jogo dessa heteroglossia profunda, dessa forma de “dialogismo” (Bakhtin), que se pode instituir uma obra. (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

Nesse sentido, de acordo com o estado do campo literário e a posição que ele ocupa, o criador negocia por meio da interlíngua um código de linguagem que lhe é próprio. A essa noção associam-se a ideia de “código” como um sistema de regras e signos que permite uma comunicação, e a ideia de “código” como um conjunto de prescrições: “por definição, o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

O autor pondera também que, mesmo quando a obra parece usar uma língua considerada “comum”, existe um embate com a alteridade da linguagem, que se vincula a um determinado posicionamento no campo literário. Nesse sentido, não podemos pensar que a literatura tenha alguma relação natural com o uso linguístico, ou seja, não podemos ter a ilusão de que haja escritores que, ao utilizarem “a língua comum”, possam ser considerados neutros. Maingueneau (2006, p. 188) cita o exemplo dos escritores clássicos, que parecem escrever “o” francês comum da elite culta, mas “inscrevem-se na realidade num código particular, aquele em que, sob a égide da mundanidade e do centralismo monárquico, se associam desde o século XVII a clareza e a elegância”.

Longe de ser neutro, o embate criativo do escritor com a interlíngua pode operar-se sem diferença aparente, como se a obra, em sua própria enunciação, se sobressaísse à própria língua que apresenta. Para exemplificar esse caso, o autor apresenta o poeta judeu Paul Celan, que se exprime em alemão mesmo após o Holocausto, isto é, apresenta sua obra na língua de seus perseguidores, fazendo com que a obra, em sua enunciação, se destaque à língua.

É necessário destacar ainda a relação entre a interlíngua e o intertexto, já que entre eles há em ação uma continuidade natural. Segundo Maingueneau (2006, p.194), o que ocorre é um tipo de “atração” que liga o código de linguagem de um escritor à utopia de outra língua ou de outro uso da língua “na medida em que estes já tenham sido investidos pela literatura”. É uma ligação de uma natureza que não a exercida pela infralíngua ou pela supralíngua.

Em síntese, o que Maingueneau leva em conta ao tratar deste tópico é que o escritor, numa relação singular com a interlíngua, legitima o posicionamento de sua

própria obra. Nesse sentido, o criador não se vale meramente de uma língua, mas realiza a interação da obra com possíveis “línguas” para instituir-se em um posicionamento.

Essa temática do posicionamento na interlíngua, em se tratando do discurso literário, é abordada também, por Maingueneau, relacionada aos embreantes paratópicos, uma vez que a paratopia, tomada como condição e produto do processo criador, implica necessariamente a consideração dos elementos constitutivos da enunciação que ancoram o texto às suas condições de enunciação. Dentre esses elementos, Maingueneau considera, além do posicionamento na interlíngua, a cenografia e o *ethos* discursivos, conceitos que discorreremos a seguir.

Pelo investimento de uma cenografia, entendemos que essa faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação, sendo, pois, uma cena de fala que legitima o próprio discurso. Além dessa legitimação performativa, como no caso de um panfleto político encenado como uma carta (que legitima o discurso), essa cenografia pode ser remontada a partir da construção da *dêixis discursiva*, pelas coordenadas espaço-temporais implicadas nessa, entrada metodológica privilegiada em nosso trabalho, já que a cena de fala pode reforçar as coordenadas da *dêixis* e vice-versa, num procedimento cíclico de legitimação da própria enunciação. E ambas as possibilidades de se olhar para a cenografia também reiteram um modo discursivo de se descrever a construção da paratopia no/pelo discurso.

Já pelo investimento de um *ethos* discursivo entende-se que esse pode produzir no discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado. Em outras palavras, o *ethos* embreará e impulsionará a paratopia figurando-se como uma categoria enunciativa que confere à prática discursiva uma identidade que tem que ser válida à enunciação a qual pretende legitimar-se, o que, gerido por um posicionamento inscrito em um campo, pode construir uma paratopia.

A Fundação de Krig-ha, uma análise

A cena genérica deste objeto de análise pode ser definida como sendo a de um gibi: *A Fundação de Krig-ha* é composta por 16 páginas, contando com a capa; possui páginas sem divisões e outras que se dividem em formato de história em quadrinhos; possui texto verbal e não verbal, bem como personagens e balões de fala.

No entanto, consideramos que o que mais se coloca em relevo neste gibi é a sua cenografia, ou seja, de que forma sua cena de fala é encenada. Dessa perspectiva, consideramos que *A Fundação de Krig-ha* possui uma cenografia de manifesto, por ser encenada como um texto fundador de um movimento, cujos líderes objetivavam transmitir suas ideias, suas propostas etc. Considerando as condições de produção do gibi, bem como tudo o que foi analisado, até aqui, da obra de Raul Seixas, podemos considerar que este gibi se encena como um manifesto e cumpre o intuito de fundar a ideia de Sociedade Alternativa, tão difundida na obra do compositor baiano. Conforme poderemos observar no decorrer deste tópico, por meio de suas imagens, o gibi parece organizar o processo enunciativo “ordenando” por artigos: artigo de saudação, artigo 1000, artigo 1055, artigo 2000, artigo 2001, artigo 3000, artigo 6900, artigo 4000, artigo 8002, artigo 7000 e artigo final, o que, em alguma medida, reitera que sua cenografia

seja de manifesto, já que, nesse gênero, geralmente as ideias são topicalizadas de alguma forma.

No gíbi, a cenografia de manifesto legítima e é legitimada por um posicionamento de contracultura, no seguinte sentido: a cenografia de manifesto do gíbi *A Fundação de Krig-ha* declara, em tom de texto fundador, a fundação de novas ideias que entram em embate com a cultura vigente e instauram a perspectiva de um novo tempo, para além do tempo da enunciação. Esse novo tempo anunciado/reivindicado no/pelo gíbi-manifesto advém, conforme explicita o próprio gíbi, da imaginação individual e coletiva:

3.000 – A semente poderá brotar quando a imaginação se unir. O passo imediato começa quando a imaginação coletiva tem meios de se manifestar, porque através dela se adquire a liberdade de imaginação individual; a colaboração de vários indivíduos, apesar de suas maneiras e de seus pontos de vista, fazem da imaginação algo bastante significativo na erradicação definitiva dos conflitos humanos. A diversidade de conceitos leva ao respeito, ao reconhecimento e à compreensão. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)

A enunciação desse artigo 3.000, que compõe a cenografia de manifesto do gíbi, instaura uma dêixis discursiva, cujas coordenadas tempo e espaço, de natureza ideológica, podem ser descritas de maneira análoga à que foi descrita no item referente à cenografia: a partir de um tempo e um espaço da própria enunciação, reivindicase/anuncia-se um novo tempo e um novo espaço, que existiriam na imaginação. Trata-se, portanto, de instauração de uma cronografia de tempo transcendental (de completude) e uma topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena).

No gíbi, além da cenografia discursiva, é possível também perceber o funcionamento de mais duas embreagens paratópicas, a saber, o *ethos* e o código de linguagem, sobre as quais nos debruçaremos a seguir.

O código de linguagem do gíbi *A Fundação de Krig-ha*, da mesma forma como podemos observar em algumas canções que compõem o nosso *corpus* de análise, constitui-se de um léxico bíblico e místico, que remete a uma grade semântica messiânica, que instaura e é instaurada pelo posicionamento de contracultura na obra de Raul Seixas, na medida em que a figura do messias, a que esse código de linguagem remete, mostra o caminho para a felicidade, para a vida eterna, para o tempo das boas novidades etc., caminho este que se contrapõe ao que está estabelecido culturalmente e politicamente na sociedade. Nesse sentido, olhar para o código de linguagem implica também se debruçar sobre o *ethos* que emerge da enunciação. Em outras palavras, a construção de um código de linguagem, a partir de um posicionamento específico no campo e na interlíngua, faz emergir um corpo enunciante, um *ethos*, que valida o posicionamento e impulsiona a paratopia criadora da obra em questão.

Temos nos referido a um léxico bíblico e místico, tomando um pelo outro, uma vez que esse registro linguístico é comum tanto nos textos bíblicos, quanto em textos do campo do ocultismo. O mesmo faremos em relação aos termos profético e apocalíptico, que mobilizaremos a seguir em função de sua difícil distinção em nosso *corpus*: ambos os termos mobilizam uma semântica que implica a revelação de coisas ocultas, a

princípio, conhecidas apenas pelo autor do texto. Vale ressaltar, entretanto, que o texto apocalíptico pode ser considerado um prolongamento do dizer profético.

No artigo de saudação, na página 3 de *A Fundação de Krig-ha*, podemos observar a presença de uma linguagem apocalíptica e profética, tanto em função da referência aos quatro elementos que compõem o universo (terra, fogo, água e ar), como em função da combinação desses elementos, que resultaria em uma “consciência cósmica”:

SAUDAÇÃO – existem várias imagens para se descrever o caminho das coisas visíveis, uma das imagens é esta: o universo. É composto de 4 (quatro) elementos, ou seja, a terra, o fogo, a água e o ar. Os quatro elementos combinam-se num só: a consciência cósmica. A vida é uma praça onde várias ruas desembocam. Você vem por uma rua e sai por outra. A rua da morte é mais usada, mas não é a única rua de saída. Existem 17 praças no universo. E cada praça possui 4 elementos. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)



Figura 2. Artigo de saudação de *A Fundação de Krig-ha*
Fonte: O Coletivo Libertário

Entender, pois, como é o Universo e como se convergem os seus quatro elementos pode ser o caminho para o despertar de uma dita consciência cósmica. O código de linguagem investido na construção do artigo de “saudação” do gibi é um modo de se posicionar na interlíngua e de se fazer emergir um código de linguagem do qual emerge um *ethos* messiânico e místico, que embreia e impulsiona a paratopia criadora. Essa paratopia configura, por sua vez, as coordenadas da dêixis discursiva que se estabelece a partir de um tempo e espaço da enunciação em que um corpo enunciante reivindica ou anuncia um novo tempo e espaço, que extrapola a enunciação,

estabelecendo uma cronografia de tempo transcendental (de completude) e uma topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena). A paratopia, portanto, instaura a dêixis e, nesse sentido, a cenografia, ao mesmo tempo em que é por ela instaurada.

Conforme já apontamos em seção anterior, a modalidade enunciativa de certeza também caracteriza o código de linguagem da obra de Raul Seixas e, portanto, também do gibi-manifesto, como é possível perceber nos trechos a seguir: “uma das imagens é esta: o universo”; “o universo é composto de 4 elementos”; “a vida é uma praça onde várias ruas desembocam”; “a rua da morte é mais ousada”. Isto é, o autor mobiliza um léxico a partir de modalidade enunciativa de certeza, o enunciador, sem titubear, define coisas, assim como um messias o faria.

Recortamos ainda de *A Fundação de Krig-ha* outro artigo, o 4.000, em que podemos verificar como o código de linguagem e o *ethos*, que emergem na/pela enunciação, embreiam e impulsionam a paratopia criadora:

4.000 – Cada homem tem seu caminho e sua forma de agir. A nossa foi Krig-ha. Destruiremos sem compromisso algumas crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura. Somos mais parecidos com bárbaros que com Robespierre. Aprendemos a ler no grande livro os segredos da chuva e das pedras. Krig-ha é apenas o estágio do momento. (SEIXAS; COELHO; RIOS, 1973)



Figura 3. Artigo 4.000 de *A Fundação de Krig-ha*

Fonte: O Coletivo Libertário

Nesse trecho, podemos, mais uma vez, verificar a ocorrência de uma linguagem apocalíptica e profética, que implica revelação de coisas ocultas. No caso do artigo 4.000, a identidade criadora se coloca como alguém que sabe, que tem consciência que “Krig-ha” foi uma forma de agir e um caminho a se seguir no momento da enunciação e

faz referência também a um grande livro, no qual aprendeu o segredo (oculto aos outros) das chuvas e das pedras. Essa linguagem profética possibilita a construção de um *ethos* messiânico e místico, que funciona como uma embreagem paratópica, que instaura, no tempo/espaço da enunciação, um tempo e um espaço futuros (essa é a função do messias), que destruirão “sem compromisso algumas crenças e opiniões arraigadas durante séculos de cultura”. Nesse sentido, a paratopia, instaura e é instaurada por um posicionamento de contracultura, a partir do qual o enunciador, colocando-se na brecha, acaba por constituir uma cronografia de tempo transcendental (de completude) e uma topografia de espaço metafísico (de felicidade e ventura plena), pondo a funcionar, a partir das coordenadas espaço-temporais da dêixis, mais uma embreagem paratópica, a saber, a cenografia.

Objetivando também demonstrar a forte imbricação entre as três embreagens paratópicas, consideramos ser produtivo focalizar, ainda, um aspecto do código de linguagem, ao qual já nos referimos em seção anterior, a saber, o modo verbal imperativo, presente em alguns trechos do gibi-manifesto, que aparece sempre vinculado à modalidade enunciativa de certeza. Esse modo verbal permite remontar à cenografia de manifesto, uma vez que é parte constitutiva do estilo desse gênero. Vejamos ao menos um exemplo de emprego do modo imperativo em *A Fundação de Krig-ha*:

2.001 – Abram seus olhos, porque a ironia acordou e habita em todas as coisas. E a ironia é uma das poucas formas que a imaginação tem para se manifestar agora.

Houve uma época em que caíram sementes na Terra.

As pessoas caminharam pela geração da espada e pela geração da flor. A semente pede luz de sol.

É preciso permitir isso.



Figura 4. Artigo 2001 de A Fundação de Krig-ha

Fonte: O Coletivo Libertário

Na expressão “abram seus olhos”, a forma verbal imperativa sugere, estimula, roga, convida o co-enunciador a cumprir uma ação indicada, nesse caso, “abrir os olhos para enxergar que a ironia habita em todas as coisas, sendo essa uma das formas da imaginação se manifestar”. Nesse sentido, o modo de enunciar em que se privilegia a forma verbal imperativa pode, além de reforçar a cenografia de manifesto que decorre do gibi, reiterar também um *ethos* messiânico, justamente pela modalidade enunciativa de certeza, implicada no uso do imperativo, e tão característica do dizer profético/messiânico.

Ainda considerando o posicionamento do autor na interlíngua, consideramos que seja produtivo se pensar no código de linguagem do gibi-manifesto, analisando seus elementos não verbais. Para tanto, analisaremos uma das páginas do gibi:



Figura 5. Artigo 1055 de A Fundação de Krig-ha

Fonte: O Coletivo Libertário

Na figura apresentada, podemos observar a confluência de várias imagens e símbolos, dentre os quais destacamos a figura de um felino sobre um automóvel com a placa do ano de 1973, bem como o bico de uma aeronave que parece estar cercada por planetas. A escolha por tais símbolos, por parte do autor, também é um modo de se

posicionar na “interlíngua”. Concentrar-nos-emos em levantar questões apenas acerca de dois elementos que aparecem na figura, o automóvel e a aeronave, ainda que os demais elementos também corroborem para a construção da paratopia. O carro, datado no ano de 1973, funciona como um embreante que ancora a enunciação no tempo presente, além de personificar toda uma cultura consumista vigente na sociedade. Já a figura da nave pode ser compreendida como a representação de um novo tempo/espaço outro, transitório. De uma perspectiva discursiva, pois, esses dois elementos imagéticos colocam em cena, mais uma vez, um mundo da enunciação e um mundo para além da enunciação, a partir do qual remonta-se uma dêixis discursiva, cuja cronografia pode ser descrita como um tempo transcendental, e cuja topografia pode ser definida como sendo a de um espaço metafísico. Em outras palavras, esses dois elementos – o carro e a aeronave –, construções metafóricas do tempo/espaço da enunciação, são elementos do código de linguagem do gibi, que, do mesmo modo que os outros aqui analisados, põem a funcionar a paratopia criadora, caracterizada como a difícil negociação entre estar e não estar inscrito em um tempo, em um espaço, em um grupo, a partir da mobilização de uma língua que não é “a minha”.

Assim, tendo em vista o que foi analisado no gibi *A Fundação de Krig-ha*, que esperamos ter sido possível demonstrar o imbricamento dos três embreantes paratópicos aqui considerados, bem como sua relação com o posicionamento de contracultura que rege as práticas discursivas de Raul Seixas, a partir do qual se dá a gestão de uma paratopia.

REFERÊNCIAS

COSTA, N. B. da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012. 363 p.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

O COLETIVO libertário. Órgão de divulgação do anarkismo. Disponível em: <<http://www.grupos.com.br/blog/ocoletivolibertario/permalink/17391.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes. 2002. 68 p.

SEIXAS, R.; COELHO, P.; RIOS, A. *A Fundação de Krig-ha*. Gibi-manifesto, 31 jul. 1973. 16 p.

Recebido em: 05/10/2015

Aprovado em: 12/07/2016