

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

WEVERTON ORTIZ FERNANDES

**EFEITOS E MEMÓRIA:
A FESTA DE NARRATIVAS VILABELENSIS**

Cáceres - MT

2014

WEVERTON ORTIZ FERNANDES

**EFEITOS E MEMÓRIA:
A FESTA DE NARRATIVAS VILABELENSES**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Eliana de Almeida.

Cáceres - MT

2014

WEVERTON ORTIZ FERNANDES

**EFEITOS E MEMÓRIA:
A FESTA DE NARRATIVAS VILABELENCES**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr^a. Eliana de Almeida. (Orientadora – PPGL/UNEMAT)

Profa. Dr^a. Olimpia Maluf Souza (Membro – PPGL/UNEMAT)

Profa. Dr^a. Maria Onice Payer (Membro – PPGCL/UNIVÁS)

Profa. Dr^a. Silvia Regina Nunes (Suplente – PPGL/UNEMAT)

APROVADO EM: __/__/____

Fernandes, Weverton Ortiz.

Efeitos e Memória: A festa de narrativas vilabelenses./ Weverton Ortiz Fernandes.
Cáceres/MT: UNEMAT, 2014.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Programa de
Pós-Graduação em Linguística, 2014.

Orientadora: Eliana de Almeida.

1. Memória Discursiva. 2. Cena Discursiva. 3. Dança do Chorado.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Regional de Cáceres

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, por me abençoar nessa experiência.

À minha família, base de sustentação para os estudos.

À minha orientadora, Eliana de Almeida, a quem muito agradeço por me abrir as portas do mundo da pesquisa e pela confiança na produção da análise.

À Olímpia Maluf de Souza, pelas riquíssimas aulas ministradas no mestrado, e contribuições pertinentes para a o desenvolvimento da pesquisa.

À Maria Onice Payer, muito gentil e atenciosa em nosso primeiro contato, apresentou e apresenta, de modo direto e indireto, contribuições pertinentes para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos demais professores do Programa de Mestrado em Linguística, que direta ou indiretamente, fazem parte do presente estudo.

À CAPES pela bolsa concedida.

Aos colegas de estudo: Thalita Sampaio, pela parceria nos estudos desde o ingresso no mestrado, à Helenice, Lucélia, Sueli Martins, Maria Martins e Elisandra Szubris, colegas de viagem, de riquíssimas discussões teóricas. À Claudia Zucchi, Mileide, Tereza, Bruna, Amilton, Alessandra, Karine e Verônica, pela amizade, viagem e vinhos durante o segundo ano de estudos no mestrado. E aos demais colegas da turma 2012 e 2013.

Ao Aguinaldo, Liomarques e Gustavo, parceiros que me incentivaram nos estudos. Às amigas Glaucia, Ana Paula e Monícia, pela acolhida, festas e ajuda na estadia em Cáceres.

Aos demais amigos e familiares que contribuíram para a minha qualificação profissional.

O limite do acirramento dessa tensão entre escrita/oralidade está suposto na ausência de marcas materiais de oralidade, no modo como essa falta produz um efeito de escrita como caricatura da própria escrita (ALMEIDA, 2013, p. 9).

É engendrando paráfrases que a regularização estrutura a ocorrência [...] (PAYER, 2006, p. 42).

RESUMO: Esta pesquisa, vinculada à linha “estudos e análises dos processos discursivos e análise semântica da enunciação”, e concentrada na área: “estudo das relações entre língua, história e instituições”, tem como objetivo compreender como o ritual da *Dança do Chorado* institui para a atualidade uma cenografia discursiva sustentada na/pela memória discursiva da língua. O corpus compreende a materialidade linguística de uma narrativa, como parte do ritual da dança, apresentado e gravado no mês de Julho de 2008 na cidade de Vila Bela – MT. Para compreendermos os efeitos discursivos que se constituem no material, filiamo-nos à Análise de Discurso, teoria de linha francesa, fundada por M. Pêcheux e desenvolvida no Brasil por E. Orlandi, cuja filiação teórica nos permite compreender os efeitos de sentidos que se constituem por dizeres de uma memória, esquecidos, que se significam nos ritos das festividades na atual conjuntura. O *Chorado* surgiu por volta do século XVIII, como uma dança composta apenas pelas mulheres escravas que, através da sensualidade provocada pela dor de terem seus entes queridos sob tortura, seduziam seus senhores, os coronéis de terra, em troca de pedirem a liberdade de seus queridos, condenados muitas vezes à morte. Esses sentidos aparecem reatualizados na conjuntura atual do ritual de festejos da *Dança do Chorado*. O ritual do festejo compreende a materialidade significativa da dança e a materialidade significativa da língua (narrativa), proferida por um morador local. Os efeitos que se instituem na formulação da narrativa aparecem materializados pela memória representada (Payer, 2006). Os efeitos que se constituem pela memória constitutiva das discursividades sobre a *Dança* materializam o discurso da oralidade (Payer, 2005) e da escrita, numa tensão que se dá como uma regularidade estruturante do ritual do festejo, materializada pelas falhas entre essas diferentes ordens significantes. No caso da narrativa, a oralidade se constitui nas rupturas da formulação discursiva do locutor vilabelense, em que dizeres legitimados se conjugam com os dizeres não legitimados, produzindo a tensão escrita/oralidade. De um lado, a narrativa aparece estruturada pelo discurso da escrita, como se a oralidade fosse transcrita para a ordem discursiva da escrita, por um efeito de escriturização da oralidade. De outro, há o movimento em que a formulação da narrativa se oraliza, quebrando o fio, o ritual, do discurso da escrita. As condições de produção fazem funcionar na historicidade do discurso a oralidade de uma cena fundadora, compreendido nos festejos da atual conjuntura como falta, esquecimento, na/pela memória constitutiva. Mais adiante, buscamos compreender que as festividades do ritual da dança praticada pelas mulheres vilabelenses se imbricam com os das versões (narrativas) do *Chorado*, ritual este materializado pelas imagens (fotos) e vídeo. Vemos que o festejo funda uma tradição outra de sentidos à *Dança do Chorado*, em que ao significar o passado o festejo se significa, produzindo uma paráfrase da cena fundadora e ressignificando outros efeitos para a cena atual: mulheres alegres e bem enfeitadas. Nessa pesquisa, compreendemos que há sentidos que se repetem e que se perdem, sentidos estes compreendidos como a falta, o esquecimento, mas que sustenta o excesso. Excesso este compreendido no número de apresentações do ritual da dança e o excesso de explicações das narrativas sobre o festejo, por exemplo, produzindo o efeito do que significa se constitui por aquilo que falta. Esses efeitos produzem a identidade da comunidade local, sentidos estes presentes no movimento da história, que projeta um imaginário de luta e de conquista do/para o negro no Brasil.

Palavras-chave: Memória Discursiva. Cena Discursiva. Dança do Chorado.

ABSTRACT: This research, linked to the line “studies and analysis of discursive processes and semantic analysis of enunciation”, and concentrated in the area: "the study of the relationships between language, history and institutions", has as objective to understand how the ritual *Dança do Chorado* establishing for the current a discursive scenography sustained in/by discursive memory of the language. The corpus comprises linguistic materiality of a narrative, as part of the ritual dance, presented and recorded in the in July 2008 in the Vila Bela City – MT. To understand the discursive effects that constitute the material, we are affiliated to Discourse Analysis, theory French line, founded by M. Pecheux and developed in Brazil by E. Orlandi, whose theoretical affiliation allows us to understand the effects of meanings that constitute for telling a memory, forgotten, that means in the rites of the festivities at this conjuncture. The *Chorado* arose by the eighteenth century, as dance composed only by female slaves that, by sensuality caused by the pain of having their loved ones under torture, seduced their masters, colonels land, in return to request the freedom of their loved ones, often condemned to death. These senses they appear a new update at this conjuncture of the ritual festival of *Dança do Chorado*. The ritual festival comprises the significant materiality of the dance and significant of the language (narrative), spoken by a local resident. The effects that are instituted in the formulation of the narrative appear materialized memory represented (Payer, 2006). The effects that are constitutive for the memory of the discursivities about Dance materializes on the discourse of orality (Payer, 2005) and writing, in a tension that which occurs as a structural regularity of the ritual of the celebration, Materialized by failures between these different orders significant. In the case of narrative, the orality if constitutes in the disruptions in the discursive formulation of the announcer vilabelense, wherein sayings legitimized if combine with the sayings not legitimized, producing the between writing/orality tension. Of the a side, the narrative appears structured by the discourse of writing, as if the orality was transcribed for the discursive order of writing, for an effect of incription of orality. Of other, there the movement wherein the formulation of narrative if orality, breaking the thread, the ritual, of the discourse writing. The productions conditions make it work in the historicity of the discourse of orality of the a founder scene, understood in the festivities of the current conjuncture as lack, forgetfulness, in/by the constitutive memory. More ahead, we seek to understand that the festivities of the ritual dance practiced by women vilabelenses if overlap with the versions (narratives) of the *Chorado*, this ritual materialized by images (pictures) and video. We see that the celebration of the a tradition sling another of sense to *Dança do Chorado*, wherein the to mean the past the celebration means, producing a paraphrase of the foundress scene and resignifying other effects for the current scene: happy women and well adorned. This research, we understand that there are senses that recur and that if it lost, these senses understood as the lack, the forgetfulness, but that maintains the excess. This excess understood in the number of presentations of the ritual of the dance and the excess of explanations of narratives between the celebration, for exemple, producing the effect of what it means constitutes for what they lack. These effects produce identity of the local community, these senses presents in the movement of history, that design of an imaginary fight and conquer to / from the black in Brazil.

Key words: Discursive Memory. Discursive scene. *Dança do Chorado*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
I. DA FESTA À ESCRITA: DA ESCRITA À FESTA.	04
1.1 A <i>Dança do Chorado</i> : contexto.....	04
1.2 Cena discursiva, ethos discursivo e memória discursiva: considerações teóricas.....	06
1.3 Memória discursiva na língua.....	11
II. A NARRATIVA NA FESTA DO CHORADO.....	23
2.1 A instituição da cena discursiva pela materialidade linguística da narrativa.....	23
2.2 Atravessamentos discursivos na materialidade da narrativa.....	26
2.3 A relação de força entre a escrita e a oralidade na materialidade da narrativa.....	29
2.4 O funcionamento discursivo de tratamento pronominal: efeitos da invisibilidade significante.....	30
2.5 Memória linguístico-discursiva da narrativa: algumas considerações.....	33
III. A DANÇA DO CHORADO: UMA RELAÇÃO ENTRE A NARRATIVA E O RITUAL DA DANÇA.....	39
3.1 As versões no ritual da dança: o ritual da dança nas versões.....	39
3.2 O acontecimento discursivo da narrativa e da dança: deslizamento dos efeitos de sentidos na representação do passado.....	46
3.3 Os sentidos que constroem e é construída pelo ritual festivo do <i>Chorado</i> : o Discurso Fundador.....	49
3.4 Cena Fundadora: Paradoxo entre a <i>interdição</i> e o <i>dizível</i> das senhoras escravas.....	51
IV. O RETORNO DO ESQUECIDO: UM EXCESSO DO QUE FALTA.....	53
4.1 O excesso e a falta no movimento de sentidos do <i>Chorado</i>	53

V. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS 56

REFERÊNCIAS 58

ANEXOS..... 62

INTRODUÇÃO

O material que propomos analisar trata do festejo da *Dança do Chorado*, gravado em Julho de 2008, englobando uma narrativa como parte do ritual da dança, cujo ritual faz funcionar uma memória de conquista dos negros vilabelenses, ao instituir identidades para os moradores da cidade de Vila Bela - MT.

Trabalhamos a noção de cena discursiva, a partir de uma releitura de Maingueneau, em que problematizamos a cena não como algo ligado diretamente ao exterior, mas que aparece inscrito pela Língua Nacional brasileira, constituindo pela tensão entre escrita/oralidade, a reatualização na conjuntura atual da cena fundadora da *Dança do Chorado*.

Com base na Análise de Discurso – fundada por Pêcheux na França (1969) e desenvolvida no Brasil pela Eni Orlandi – supomos a não transparência da linguagem, ou seja, os sentidos não se originam na literalidade empírica do material, mas no jogo discursivo inscrito entre diferentes filiações discursivas, pela memória discursiva. O sujeito é tomado pelo *já-dito* em sua formulação discursiva, em que os dizeres estão inscritos em uma dada conjuntura, que determina aquilo que pode e deve ser dito em uma situação discursiva.

Ao buscarmos compreender os efeitos que se historicizam na materialidade linguística da narrativa, enunciada pelo locutor vilabelense como parte do ritual da dança, encenada pelas mulheres negras de Vila Bela, percebemos os efeitos que jogam com o mesmo e o diferente, em que, na atualidade, o ritual em cena atual procura reatualizar a cena primeira, referindo às lutas do negro, conforme no século XVIII. Como os sentidos não são estáticos, os efeitos que se imprimem no ritual festivo da atualidade não se repetem de modo fiel, como o *Chorado* praticado na cena primeira, deixando em aberto o movimento de sentidos entre o mesmo e o diferente, que se instalou na discursivização sobre a história de Vila Bela.

Compreendemos as rupturas que se instalam no ritual do festejo como inerentes à linguagem, conforme Orlandi (2009), para quem sujeito e sentidos são moventes. Isso nos faz compreender que a linguagem não é estática, para a produção de sentidos, tampouco neutra. Todo dizer marca uma posição ideológica, determinada pelas condições de produção, que mudam, historicamente. Assim, vemos que o *Chorado* significa conforme a sua filiação discursiva, em uma dada conjuntura, produzindo regularmente a tensão como lugar de dizer sobre a história de Vila Bela. Essas questões são apresentadas nos capítulos a seguir.

O capítulo 1 se divide em três tópicos. O primeiro visa contextualizar a *Dança do Chorado* com relação ao período, aos modos, ao local, e o que motivou tal surgimento. No segundo apresentamos a cena discursiva fundadora, inscrita pela memória discursiva. No terceiro, problematizamos a memória discursiva da língua, que se divide entre a memória representada e a memória constitutiva, entre o oral e o escrito, entre o excesso e a falta.

O capítulo 2 se divide em cinco tópicos. No primeiro apresentamos o material de análise: a narrativa do *Chorado*, buscando compreender como a cena discursiva aparece ritualizada e reencenada pela/na narrativa. No segundo tópico, buscamos compreender como a materialidade da narrativa, estruturada pela língua oficial, se constitui pela tensão entre a memória da escrita e a memória da oralidade. No terceiro tópico, observamos a relação de força na tensão da memória da escrita/oralidade na materialidade da narrativa. No quarto tópico, verificamos os efeitos de contradição e de apagamento em um recorte da materialidade da narrativa: *senhoras escravas*. E no quinto tópico buscamos compreender, na materialidade discursiva da narrativa, dois movimentos: o da escriturização da tradição oral do *Chorado*, e o da oralização da escrita dessa tradição.

O capítulo 3 apresenta quatro tópicos. No primeiro fazemos uma relação dos sentidos do ritual da dança com o ritual da narrativa, em conjunto com mais quatro versões que tratam da *Dança do Chorado*, observando em que medida certos efeitos se instituem pela materialidade de linguagem da dança (nas fotos e imagem do vídeo), e como certos efeitos dessa materialidade estão regulados pelas versões. No segundo tópico compreendemos como os sentidos do *Chorado* da cena fundadora aparecem reatualizado pelo efeito metafórico pela/na conjuntura atual, em que o mesmo e o diferente se instituem nessa materialidade significante, fazendo compreender que esses efeitos, entre a cena fundadora e a cena atual, se imbricam pela paráfrase e polissemia. O terceiro tópico compreende como os sentidos fundantes instituem o lugar de significação do *Chorado* em Vila Bela, numa relação de conquistas do negro com essa cidade, produzindo um efeito de identidade e um imaginário de luta, de conquistas dos negros dessa região, em que esse gesto de leitura se projeta para o Brasil. E no quarto tópico, buscamos compreender pela materialidade da narrativa a cena fundadora do *Chorado*, em que as escravas diziam a partir do ritual da dança em um período que o escravo tinha o seu dizer interdito.

No capítulo quatro, composto apenas por um tópico, respondemos aos questionamentos formulados no decorrer da pesquisa, no que se refere ao excesso e à falta. Ou seja, o festejo da *Dança do Chorado* se constitui numa necessidade de dizer por aquilo que

falta e por aquilo que esquece. Compreenderemos, a partir do gesto de leitura sobre o festejo, que o ritual do *Chorado* é um evento inacabado, em que a falta faz materializar-se no jogo de tensões que se constituem no festejo.

I. DA *FESTA* À ESCRITA: DA ESCRITA À *FESTA*

1.1 A *Dança do Chorado*: contexto

Para a presente pesquisa, nos inscrevemos à teoria da Análise de Discurso de linha francesa. Colocamos como questão o modo como a narrativa da *Dança do Chorado*, uma de suas muitas versões, se constitui pela memória discursiva da língua, ao significar a tradição do povo vilabelense em suas festas tradicionais. Além disso, buscaremos compreender o funcionamento da cena discursiva que se institui pelos rituais dessa dança, reencenados em festejos da cidade, conforme as fotos que apresentamos.

Esse material se constitui de uma gravação do dia 21 de julho de 2008 das festividades da cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade, cidade esta localizada à extremo oeste do Estado de Mato Grosso. A *Dança do Chorado* é uma apresentação anual que ocorre no mês de julho na praça central da cidade de Vila Bela – MT, mais precisamente ao lado de um monumento histórico (a antiga catedral). A dança na atualidade funciona como uma reatualização dos sentidos da petição, como um *chorado*, que se fazia no período da escravidão por parte da mulher negra. Para seduzir e persuadir seus senhores (coronéis de terra e generais), ofereciam-lhes bebidas alcoólicas e dançava sensualmente, jogando com a sedução pela libertação de seus entes queridos, como marido, filhos e irmãos presos, condenados à tortura.

A narrativa que tomamos é uma *Apresentação* proferida por um morador vilabelense em uma semana que se comemorou os festejos tradicionais da cidade (Julho de 2008). O morador local aparece no ritual festivo representado como um locutor e autorizado pela cidade a narrar sobre a história do *Chorado*. A princípio, conforme consta na narrativa, a *Dança do Chorado* em Vila Bela visa atrair adeptos de todo o país, visto que o seu alcance é de nível nacional. A dança reúne, além de curiosos, um grande número de pesquisadores de vários lugares do Brasil, principalmente os das áreas de humanas. Vale considerar que a cidade de Vila Bela, por sua constituição histórica, tradições, etc., é reconhecidamente oficializada como uma *Comunidade Quilombola*.

Além da narrativa que fala sobre a história do *Chorado* em Vila Bela-MT, há outras versões em circulação que tratam do mesmo tema, porém de modos distintos. Essas outras versões se constituem de materiais de pesquisa, como nos trabalhos de Lima (2000), Carvalho (2002), Relatos de alunos da Educação Básica (2003); e de materiais que constam na internet,

no *site* da Secretaria de Cultura de Mato Grosso (2000). Essas versões produzem efeitos tanto em relação à história do *Chorado*, quanto ao modo como o *Chorado* é/foi reencenado.

A *Dança do Chorado* é um festejo organizado ao lado de outros festejos, como a *Dança do Congo* e a *Festa do Divino Espírito Santo*, dentre outros. A *Dança do Chorado*, assim como os demais festejos, atualmente é organizada pelos moradores da comunidade local, chamados de *Irmandade*, que recebem o apoio da Prefeitura Municipal e do Estado de Mato Grosso, visto ser a cidade a primeira capital do Estado. Como consequência desses festejos tradicionais da cidade, muitos turistas da região e de outros estados do país são atraídos. Assim, a cidade rememora e atualiza através de festejos tradicionais, pelos ritos que significam a luta dos negros, o período que antecedeu a abolição da escravidão.

Hoje, a festividade da *Dança do Chorado* é uma apresentação aberta ao público, composta por várias dançarinas negras, com vestes igualmente coloridas, estilizadas e com gingados sensuais, que dançam e cantam músicas referentes a namoros, conquistas e paixões. Em vários casos, as dançarinas equilibram uma garrafa de aguardente na cabeça (o Canjinjin) para mostrarem que estão sóbrias. Há dizeres sedimentados (pré-construído) de que o festejo da *Dança do Chorado* seja um *resgate* das cenas de petição, conforme praticadas no período da escravidão, através das danças sensuais das mulheres aos senhores.

Importante frisar que, conforme consta no *site* do *Diário de Cuiabá* (2000), os negros trazidos para essa região eram principalmente os de origem do Congo ou Guiné, como pode-se compreender na sequência do enunciado “Neste contexto é que foram trazidos da África, especialmente do Congo e Guiné, os escravos negros” (*Diário de Cuiabá*, acessado em 11 ago. 2013). Essas versões outras, diferentemente do que propomos em nosso material de estudo, são pesquisas descritivas, de cunho informativo e publicitário. Não há pesquisas a respeito da *Dança do Chorado* por um viés discursivo, e muito menos sobre os efeitos de sentidos que se instituem/constituem pelas versões sobre. Desse modo, o que nos interessa nessa pesquisa é a cena discursiva que se institui a partir da narrativa e do ritual da Dança, conforme as fotos e o vídeo; e como esse material estrutura, pela memória discursiva da língua e da dança, a história constitutiva da cidade. Os efeitos produzidos pela dança e pela materialidade linguística da narrativa reatualizam pela memória do discurso o funcionamento de uma cena.

1.2 Cena discursiva, ethos discursivo e memória discursiva: considerações teóricas

A noção de *cena* que tomamos parte dos estudos de Maingueneau (1997), que a desloca do campo da Pragmática para a perspectiva discursiva. Levaremos também em conta a noção de *dêixis*, conforme as considerações de Maingueneau, ao afirmar: “A *dêixis* discursiva consiste apenas em um primeiro acesso à **cenografia** de uma formação discursiva; esta última possui ainda um segundo ponto do qual é possível alcançá-la; trata-se da **dêixis fundadora**” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42). ^

Para o autor, o funcionamento da *dêixis* discursiva se dá conforme as seguintes considerações: “Na língua, a ‘*dêixis*’ define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, ou seja, o conjunto de referências articuladas pelo triângulo $EU \leftrightarrow TU - AQUI - AGORA$ ” (MAINGUENEAU, 1997, p. 41). Funciona na cena uma relação indissociável entre o locutor e o destinatário, e essa relação se sustenta pelo “AQUI” e o “AGORA”. O conjunto de referências articuladas envolve o locutor com o destinatário, numa relação intrínseca com o espaço e o tempo.

A topografia (espaço) se relaciona ao local a que o enunciado se efetua e a cronografia (tempo) estabelece uma relação com o período (momento) em que o enunciado se constitui. Ou seja, em Maingueneau, a cena enunciativa se constitui nessa relação articulada entre o locutor e destinatário, o local e o período histórico, formando a *dêixis* discursiva, numa relação de reatualização com a *dêixis* fundadora.

Consideramos a partir do autor que a *dêixis* discursiva se materializa pela linguagem na história enquanto uma *referência*. Na língua, essa referência se dá através de termos definidos numa enunciação, instituindo uma cena composta pelo locutor e destinatário, cronografia e topografia. Os festejos culturais em seus rituais de dança referem-se como *dêixis* a uma cena fundadora, instituindo-se como a reatualização de cenas anteriores. Assim, a cena fundadora “[...] deve ser entendida como a(s) situação(ões) de enunciação anterior(es) que a *dêixis* atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade” (MAINGUENEAU, 1997, p. 42).

Para Orlandi (2007), a *dêixis* atual adquire novas determinações de sentidos, sentidos estes não transparentes em sua materialidade significante, visto que para a autora “É pelo estabelecimento de uma cena – e não por um espaço objetivamente determinado do exterior – que os enunciados se inscrevem nas formações discursivas”. (ORLANDI, 2007, p. 112). Ou

seja, em relação ao nosso material, o discurso das festividades tradicionais de Vila Bela constitui-se a dêixis própria, textualizando os sentidos a partir da historicidade, da memória, do *já-dito*.

Buscaremos compreender o funcionamento da narrativa e do ritual da *Dança do Chorado* em Vila Bela enquanto dêixis, referindo à cena fundadora ano-a-ano em festejos tradicionais, pela noção de memória discursiva. A noção de memória toma uma forma específica se comparada com outras teorias vigentes. Orlandi (1996), em seu artigo *Exterioridade e ideologia*, discute os diferentes modos como os estudos sobre a memória se configuram na Pragmática e na Análise do Discurso, ao levar em conta a constituição pelo outro/Outro. Para a autora, “A noção de ‘interlocução’ vigente na Pragmática admite a constituição pelo outro, mas no exercício da imediatidade e não da história (interdiscurso)” (ORLANDI, 1996). Conforme diz Orlandi, neste exercício característico da Pragmática, a memória aparece definida como memória psicológica, referida ao sujeito empírico. Disso resulta que a interpretação de um texto decorre em sua forma literal, como um indício de que os sentidos fossem colados às palavras e se originassem no indivíduo.

Diferentemente desse pressuposto, pela Análise do Discurso, a noção de memória é compreendida como “[...] linguístico-histórica. Esquece assim que não é pela soma de situações enunciativas particulares que se constitui o sentido” (ORLANDI, 1996), em que o sujeito se põe na relação com o Outro. A história é assim determinante de sentidos, cuja noção é fundamental para a significação de qualquer objeto simbólico. Ao levar em conta a noção de história, produz-se um deslocamento da concepção de indivíduo para a de sujeito e, tanto este quanto os sentidos se constituem pela memória. Tem-se assim sujeito e sentidos descentralizados. Ou seja, a interpretação dos sentidos não fica na literalidade e o sujeito não é a fonte do dizer.

A definição de memória discursiva em Orlandi (2012, p. 167) se desenvolve no movimento de sentidos entre a paráfrase e a polissemia na região do interdiscurso: “O interdiscurso significa justamente o discurso como uma relação de uma multiplicidade de discursos [...]”. O interdiscurso abarca o movimento de diferentes discursos que se marcam em uma dada materialidade. Ou seja, a materialidade discursiva se constitui pela diferença discursiva entre o *dito* e o *não-dito*, outros dizeres esquecidos. Orlandi afirma que essa multiplicidade do discurso (memória) em uma dada materialidade (narrativa/dança) não é representável “[...] ou seja, ele (memória discursiva) é um conjunto não discernível, não representável de discursos que sustentam a possibilidade mesma de significar, sua memória”.

O interdiscurso sustenta a possibilidade de significar em qualquer materialidade, produzindo sentidos no movimento da memória. Discursivamente, a relação com o interdiscurso se dá pela relação com o Outro, conforme Orlandi, “Ele é assim a alteridade por excelência (o Outro), a historicidade. É no lugar em que o simbólico e a história se ligam pelo equívoco, lugar dos deslizamentos de sentidos como efeito metafórico, que se define o trabalho ideológico” (ORLANDI, 2012, p. 167).

Nesse caso, a posição discursiva da qual se diz pode materializar uma posição ideológica dentre outras. O dizível do falante se constitui pela exterioridade, por outros dizeres ditos antes, esquecidos, e que aparecem materializados. É a memória discursiva que sustenta esse dizível e a posição sujeito. Compreendido de outro modo, esse dizível – que se dá pelos festejos tradicionais de uma cidade – está atravessado pela memória do discurso, a mesma que constitui o sujeito vilabelense. Antes do dizer, a região do dizível já está dada, se constitui independentemente da vontade do sujeito.

Disso, podemos compreender em relação ao material que a narrativa e o ritual da *Dança do Chorado* se dão como *dêixis*, referindo pelo funcionamento da memória discursiva, à *cena fundadora*, de petição/chorado de mulheres aos senhores, pela libertação do ente familiar. Essa cena discursiva constitui o *já-dito* que se repete nas festividades da cidade como um acontecimento de linguagem. Isso significa que os sentidos se constituem a partir de um *exterior* inerente ao sujeito e à linguagem. Nessas considerações, o interdiscurso está definido como espaço de constituição pelo Outro, de atravessamentos discursivos. E nesse movimento de sentidos, o enunciador se constitui por essa posição sujeito determinada pela memória discursiva.

O interdiscurso se constitui tanto na posição sujeito quanto em uma dada materialidade simbólica como um “lugar em que o simbólico e a história se ligam pelo equívoco” (idem). Isso nos faz compreender que os sentidos do sujeito e da materialidade discursiva se constituem pelas falhas, e não pela literalidade discursiva.

Em Orlandi (2009) a memória discursiva é também definida como “o saber discursivo que torna possível todo dizer¹”. No caso da narrativa e do ritual da *Dança do Chorado*, a formulação se sustenta pelo saber discursivo já existente. Compreende-se com isso que não há dizeres (saber discursivo) que não se constituem pela memória discursiva. Todo dizer e todo

¹ Cf. Orlandi, 2009, p 31.

gesto de leitura que produz sentidos, faz acionar a memória discursiva, tanto aquele que enuncia quanto aquele que interpreta (ouvinte, destinatário, interlocutor).

Ao perguntarmos pela materialidade da língua na narrativa e do ritual da *Dança do Chorado* consideraremos sua relação com a história e a exterioridade, visto que a memória põe em movimento os sentidos que constituem a cidade em redes de paráfrases e polissemia. Para Orlandi “É preciso lembrar que todo discurso é um deslocamento na rede de filiações, mas este deslocamento é justamente deslocamento em relação a uma filiação (memória) que sustenta a possibilidade mesma de se produzir sentido” (ORLANDI, 2007, p. 93). Ou seja, em nosso material de estudo, os efeitos de sentidos discursivos que se constituem jogam com a exterioridade discursiva, em que os efeitos se constituem pelos deslocamentos nas redes de filiações.

O fato de “todo o discurso ser um deslocamento nas redes de filiações” rompe com a questão da estabilidade dos sentidos. Compreende-se que os sentidos estão à deriva, conforme as redes de filiações, podendo produzir diferentes efeitos na materialidade simbólica. Dessas considerações, pressupomos que o *Chorado* praticado discursivamente como *dêixis* em diferentes períodos históricos produzem distintos efeitos, conforme as redes de filiações que historicamente se instituem, em diferentes condições de produção.

Desse modo, o sujeito não está dissociado desses efeitos constitutivos, sentidos que o constituem de fora e que estão à deriva, como afirma a autora: “Eis outra via possível de se pensar a historicidade na perspectiva em que a estamos colocando: história do sujeito e do sentido. Inseparáveis: ao produzir sentido, o sujeito se produz [...]” (ORLANDI, 2007, p. 57). Tanto o sujeito quanto os sentidos se constituem nesse movimento de dizer e de se significar, como em “Não se separa, nessa perspectiva, sujeito e objeto, interioridade e exterioridade” (ORLANDI, 1996).

A linguagem, seja o texto escrito, falado, caricaturas, imagens ou dança, se constituem no movimento entre língua(gem) e memória:

Há um longo percurso entre o interdiscurso (memória discursiva) e o texto: ordem das palavras, repetições, relações de sentidos, paráfrases que diluem a linearidade mostrando que há outros discursos no discurso, que os limites são difusos, passando por mediações, por transformações, relação obrigatória ao imaginário (ORLANDI, 2008, p. 10).

Para que um objeto tenha textualidade é necessário que este se constitua a partir de outros dizeres, esquecidos, mas se imprimem materialmente na língua produzindo efeitos.

Assim como o sujeito e os sentidos, o texto também não é uma materialidade fechada, literal, pois há outros discursos (interdiscurso) funcionando no texto. Esses outros discursos que funcionam no texto produzem a contradição, instaurando diferentes posições sujeito. Esses sentidos aparecem como um efeito do pré-construído, produzindo a textualidade em um determinado objeto simbólico. O texto não é um objeto a-histórico.

A noção de memória tratada pela teoria da Análise do Discurso rompe com a questão do novo, do inédito, a “fonte do dizer e dos sentidos”. Os sentidos não se inauguram em um dizer, em um dado espaço discursivo. Também não nascem das palavras e nem estão colados aos enunciados. A noção de memória discursiva, assim compreendida, funciona como uma repetição estruturante, regular, em que o simbólico aparece inscrito em uma dada materialidade, nas falhas, pelo equívoco, denunciando o gesto de interpretação e a posição sujeito, constitutiva do Outro. A memória é acionada no momento em que o sujeito é instado a interpretar, a dar sentido; e as redes de filiações, o já-dito, se materializam no gesto de interpretação. A memória discursiva é o que disponibiliza as possibilidades de dizeres do sujeito e de sua significação.

Os efeitos de sentidos que se constituem pela memória levam em conta o acontecimento discursivo. Quanto a isso, Pêcheux (1990, p. 19) diz que o acontecimento é o ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória. Ou seja, o acontecimento discursivo é compreendido como “[...] (fato novo, as cifras, as primeiras declarações) em seu contexto de atualidade e no espaço de memória que ele convoca e começa a reorganizar [...]” (PÊCHEUX, Idem.).

Assim, compreendemos os festejos anuais da *Dança do Chorado* em Vila Bela como uma cena discursiva nessa relação do acontecimento de linguagem que se atualiza pela memória discursiva. A legitimidade desse funcionamento se dá na tensão entre “fato novo [...] seu contexto de atualidade [...]” (PÊCHEUX, Idem) e “no espaço de memória que ele convoca e começa a reorganizar” (PÊCHEUX, Ibidem). Disso, compreendemos que o acontecimento discursivo em seu contexto de atualidade funda sentidos outros, produzindo outros efeitos no gesto de interpretação, conforme Orlandi (1993, p. 24):

[...] a noção de discurso fundador possa corresponder, no dia-dia, a discursos que produzem rupturas localizadas e que são função da atividade discursiva que é em si estrutura e acontecimento, portanto capaz de novo, do deslocamento na filiação da memória.

Dessas considerações, os rituais festivos do *Chorado*, assim como demais materialidades que tratam de festejos tradicionais, funcionam na tensão entre o fato novo e o contexto da memória, um já-dado, que fundam sentidos da dêixis fundadora, instituindo rupturas e deslocamentos na filiação discursiva. Consideramos que, na cena discursiva, o *locutor* não é a fonte do dizer, e que o enunciador não é unívoco ao dizível, mas marca uma posição sujeito, atravessada pelo interdiscurso. Dessas questões, procuraremos compreender como a memória discursiva que constitui a história dos negros no Brasil se sustenta no dizível do *locutor* vilabelense, nos rituais da *Dança do Chorado*, através de narrativas que produzem os efeitos de sentidos dessa memória, reencenada enquanto acontecimento de linguagem.

1.3 Memória discursiva na língua

De modo particular, trataremos da memória discursiva em funcionamento na materialidade linguística da narrativa do *Chorado*, buscando compreendê-la ao povo de uma cidade, em suas manifestações culturais, chamadas de tradicional. Partimos do pressuposto de que o dizível da narrativa se constitui pela memória discursiva em sua estrutura linguística, produzindo e sustentando efeitos sobre a história da *Dança do Chorado*.

Ao colocarmos em questão a estrutura linguística da narrativa, vamos fazer breves considerações sobre a noção de “estrutura” a partir dos estudos de Saussure, Pêcheux, Payer, Orlandi e Gallo, visando compreender o funcionamento da memória discursiva da/na língua, mais precisamente na materialidade linguística da narrativa do *Chorado*. Essa necessidade está em compreendermos que os dizíveis na atualidade, mais precisamente nas sociedades ocidental-cristã, se constituem por funcionamentos linguísticos determinados/regulados ideologicamente pelo Estado, numa relação de historicização com outras memórias linguísticas tidas como não institucionalizadas e apagadas.

Ao levar em conta na língua a sua relação articulada entre significantes, essa relação ganhou visibilidade e contribuições significativas aos estudos da linguagem a partir de Ferdinand de Saussure, um pouco antes de 1930, em que teve como principal objetivo negar os elementos isolados nos estudos linguísticos². O Curso de Linguística Geral, de Saussure,

² Cf. Benveniste (2005, p. 98) *O princípio da “estrutura” como objeto de estudo foi afirmado, um pouco antes de 1930, por um pequeno grupo de linguistas que se propunham reagir contra a concepção exclusivamente histórica da língua, contra uma linguística que dissociava a língua em elementos isolados e se ocupava em seguir-lhes as transformações. Todos concordam em que esse movimento tem a sua origem no ensinamento de*

define a estrutura linguística do seguinte modo: “A língua é um sistema do qual todas as partes podem e devem ser consideradas em sua solidariedade sincrônica” (SAUSSURE, 2006, p. 102). Essa solidariedade sincrônica remete a articulação entre os signos linguísticos constituindo o sistema da língua.

Ou dito de outro modo, a estrutura é tratada como sistema³ em que as partes, as unidades linguísticas, são consideradas na sua relação com as outras unidades. O sistema linguístico rege as unidades linguísticas, conforme o próprio autor (2006), ao considerar que o signo não significa isolado do sistema. Essa noção de sistema é retomada por Benveniste (2005, p. 104) do seguinte modo “O princípio fundamental é que a língua constitui um sistema do qual todas as partes são unidas por uma relação de solidariedade e de dependência. Esse sistema organiza unidades, que são signos articulados, que se diferenciam e se delimitam mutuamente”.

A partir da noção de língua estruturada sob a forma de um sistema, Benveniste reitera um “[...] sistema do qual todas as partes são unidas por uma relação de solidariedade e de dependência”. Ou seja, são as unidades dos signos articulados, dependentes entre si que constituem o sistema da língua. Um sistema fechado pela relação possível entre seus significantes produzindo significados – termo-a-termo, como verificado em “Para compreender por que a língua não pode ser senão um sistema de valores puros [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 130) e também nessa seguinte formulação “Tudo se passa entre a imagem auditiva e o conceito, nos limites da palavra considerada como um domínio fechado existente por si próprio”. (SAUSSURE, 2006, p. 133). A imagem auditiva e o conceito, em Saussure, remetem ao significante e ao significado, respectivamente. Essa relação é interno à língua, independente da vontade do falante.

Além de a língua ser entendida como sistema fechado, Saussure ressalta que a língua é uma convenção social “É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 2005, p. 17). Ou seja, o exercício dessa faculdade de linguagem (a língua) nos indivíduos parte de uma convenção social da língua, independente da vontade do falante.

Ferdinand de Saussure em Genebra, tal como foi recolhido pelos seus alunos e publicado sob o título de Cours de linguistique générale. Chamou-se a Saussure, com razão, o precursor do estruturalismo moderno.

³ Cf. em Benveniste (2005, p. 98) [...] Saussure jamais empregou, em qualquer sentido, a palavra estrutura. Aos seus olhos a noção essencial é a de sistema.

Outro fator importante nos estudos linguísticos em Saussure é a de considerar a língua como um sistema homogêneo “[...] a língua assim delimitada é de natureza homogênea: constitui-se num sistema de signos onde, de essencial, só existe a união do sentido e da imagem acústica [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 23). Ao tratar do sistema linguístico como um sistema fechado e homogêneo, exclui-se a possibilidade de pensar nesse funcionamento linguístico o indivíduo e a historicidade. Ou seja, nesse funcionamento estruturante da língua que a noção de sistema fechado adquire visibilidade, nesse movimento entre significante/significado do sistema interno.

Consideramos que tratar de um sistema interno, faz supor um fora. A propósito desse fora, verifica-se em Eduardo Guimarães (2002, p. 65) que o exterior aparece excluído dos estudos linguísticos de Saussure, como se observa na sequência “O caminho que vem de Bréal, e mais remotamente de Port Royal, toma uma forma específica em Saussure que, ao tornar a questão do significado estritamente linguística, excluiu a remissão a qualquer coisa que não fosse da ordem do sistema”. Ou seja, em Saussure a questão do significado restringe-se à ordem do sistema da língua e, assim, a exclusão da exterioridade não dá conta dos sentidos “A exclusão desta exterioridade assim constituída criou dificuldades para tratar questões cruciais para a significação [...]” (Guimarães, idem).

Essas reflexões em Guimarães aproximam-se dos estudos de Haroche, Henry e Pêcheux que, ao discutirem sobre o valor e o semântico na língua, propõem uma ruptura no sistema linguístico formulado por Saussure, o que os autores chamam de “o corte saussureano”: “O princípio da subordinação da significação ao valor pode ser considerado como o centro da ruptura saussuriana. A significação é de ordem da fala e do sujeito, só o valor diz respeito a língua” (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2007, p. 13 - 32). A ruptura proposta concerne ao nível do sistema linguístico, ao considerar que somente o valor constitui-se pela/na plasticidade do jogo da língua.

Dessas considerações, supomos que a noção de valor defina a língua enquanto espaço de jogo ideológico entre diferentes posições-sujeito, conforme vemos abaixo:

O segundo ponto consiste em destacar a importância dos estudos linguísticos sobre a relação enunciado/enunciação, pela qual “o sujeito falante” toma posição em relação às representações de que ele é o suporte, desde que essas representações se encontrem realizadas por um “pré-construído” linguisticamente analisável (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2007, p. 32).

Compreender o sistema da língua como “unidades de signos articulados” pela Análise do Discurso supõe considerar o deslocamento do sistema fechado para supor a ordem de um sistema de valor, inscrito na história, sujeito ao equívoco e à falha. Esse deslocamento na compreensão da noção de sistema linguístico reintroduz as noções de historicidade e de sujeito. Desse modo, tem-se a exterioridade funcionando na língua, produzindo um objeto outro, o discurso.

Para Orlandi (2009), o sistema linguístico deixa de funcionar apenas pela materialidade significativa, pois passa a materializar a história “[...] nem o discurso é visto como uma liberdade em ato [...] sem determinações históricas, nem a língua como totalmente fechada em si mesma, sem falhas ou equívocos” (ORLANDI, 2009, p. 22). Pela Análise do Discurso, a língua materializa a história e o sujeito.

Ao compreendermos a língua enquanto um sistema aberto às falhas e aos equívocos, visamos compreender o seu funcionamento em suas regularidades, repetição estruturante como condição para o novo, espaço da memória, conforme pode ser compreendido em Payer (2006, p. 39)

Ao falar sobre este aspecto específico da repetição, gostaríamos de ressaltar, entretanto, que não estamos falando da língua “na memória”, no sentido de memória de um indivíduo. Falamos, por outro viés, sobre a *memória “na” língua*, isto é, sobre o modo como os sentidos produzidos e sustentados socialmente, pela repetição, se encontram nisto que chamamos de *língua* já em seus elementos mínimos (PAYER, 2006, p. 39).

Para nós, a memória constitui-se condição aos sentidos na língua, conforme Payer, ao afirmar “os sentidos são produzidos e sustentados socialmente pela repetição” (idem). O seu funcionamento não se constitui por um sujeito cognitivo, transparente, que está na origem e no controle do funcionamento linguístico. Essas considerações em Payer abrem margem para a repetição ao nível da constituição linguístico-discursiva. O sujeito é interpelado pela memória da língua já em seu funcionamento significativo. Mais precisamente, sobre a memória discursiva da/na língua.

Com base nas discussões de Payer⁴ que, ao tratar da memória discursiva da língua do imigrante italiano no contexto nacional brasileiro, compreende que a memória discursiva do sistema significativo se inscreve na língua, conforme:

⁴ Cf. Payer (2006) em *Memória da língua: imigração e nacionalidade*.

A memória trabalha e é trabalhada, pois, na própria construção da língua, e isto constitui o fundamento do que entendemos como discurso. Podemos então dizer que há memória na língua. Há memória discursiva já na língua, não em uma dimensão suposta como ulterior a ela. Para significar, a língua supõe memória ao se dar como repetição (PAYER, 2006, p. 39).

A memória discursiva na língua apresenta uma particularidade fundamental no funcionamento entre o interdiscurso e o intradiscurso, em que a formulação constitui-se por uma repetição, que trabalha o sistema linguístico na sua relação com a falha, o equívoco. Essa repetição se dá enquanto possibilidade à quebra, ao novo, à polissemia “[...] o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se a contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história” (GADET, PÊCHEUX, 2010, p. 64).

O Estado, viabilizado pela normatização e institucionalização linguística, procura compreender a língua de um modo homogêneo e unívoco, com relação aos sentidos por ela produzidos “A questão da língua é, portanto, uma questão de Estado, com uma política de invasão, de absorção e de anulação da diferença” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 37). Mais adiante, Gadet e Pêcheux rebatem essa questão da homogeneidade ditada pelo Estado, ao considerar que, “Portanto, o real da língua não é costurado nas suas margens como uma língua lógica: ele é costurado por falhas, atestadas pela existência do lapso, witz e das séries associativas que o desestratificam sem apagá-lo” (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 55).

De modo similar, para Payer (2006, p. 127), a constituição da memória discursiva da língua materializada no funcionamento linguístico de um povo, de uma “cultura”, comparece relacionada à regulamentação da língua pelo Estado.

Afinal, o fato inicialmente mencionado de regulamentar a língua em uma sociedade não funciona de outro modo senão como uma intervenção do Estado na relação do falante com a(s) língua(s), e com a linguagem, através dos valores nela(s) inscritos e daqueles dela(s) apagados.

A intervenção do Estado na regulamentação da língua produz determinados efeitos de “valores nelas inscritos”, e “daquelas apagadas” referente a oralidade. Nesse contexto, a questão posta por Payer é a de tratar da relação da memória discursiva da língua do imigrante italiano (oralidade) em confronto com a memória da língua do Estado, em que esta se sobrepõe através dos valores nela inscritos, e apagando “aquelas”, a língua materna do imigrante. Compreende-se “valores nelas inscritos” como um efeito de soberania linguística

do Estado, a língua dominante. A língua materna dos sujeitos imigrantes nesse espaço discursivo é silenciada pela língua dominante, a língua do Estado, também compreendida como língua nacional.

Essa intervenção produz efeitos na relação do sujeito-de-direito com a língua, o sujeito da escrita, em que se constitui pela memória da escrita “[...] em direção à ordem da escritura, à escrita da língua nacional e aos gestos de escrita (escritos) que ensaiam a inscrição dessa memória discursiva na ordem da escritura” (PAYER, 2006, p. 104). Ou seja, a língua a ser praticada, a ser posta em funcionamento pelo Estado se constitui pela memória da escrita. Essa ordem linguística funciona como uma tentativa de desambiguar os sentidos em funcionamento na língua.

A língua do direito representa, assim, na língua, a maneira política de denegar a política: espaço do artifício e da dupla linguagem, linguagem de classe dotada de senha e na qual para “bom entendedor” meia palavra basta. A língua do direito é uma língua de madeira (GADET; PÉCHEUX, 2010, p. 24).

O funcionamento linguístico legitimado pelo Estado Jurídico, dentre as várias possibilidades, tem como objetivo desambiguar os sentidos da língua, constituindo uma unidade linguística, a língua de domínio e de prestígio. Neste sentido, ao tratar sobre a Língua Nacional, vemos em “Política de Línguas na Linguística Brasileira: Da Abertura dos Cursos de Letras ao Estruturalismo”, que o semanticista Eduardo Guimarães compreende que os espaços de enunciações são marcados pela organização política dos Estados nacionais, como observamos a seguir:

Os espaços de enunciação em que as línguas funcionam, são historicamente, nas condições atuais, marcados pela organização política dos Estados nacionais. É isto que dá um peso fundamental como *língua nacional*, *língua oficial* e *língua estrangeira* que aparecem dividindo as línguas, imaginariamente, entre a de uma nação e as outras (GUIMARÃES, 2007, p. 63).

A língua instituída como norma comparece materializada na formulação do sujeito, sob a forma dessa exterioridade que o constitui.

É por onde os efeitos dessa relação, impressa a partir do “exterior” (história), retornam sobre o sujeito, levando-o a reconhecer certos “objetos de relação” como língua materna, língua nacional, língua a ser praticada, a ser calada, enfim, como língua na qual ele *pode* (ou não) e *deve* (ou não) *dizer*. Neste caso, a língua é posta

como uma metáfora de uma formação discursiva, além de constituir a base material dessa mesma formação discursiva (PAYER, 2006, p. 127).

Ao compreender o “exterior” (a história) retorna sobre o sujeito imigrante italiano, este está atravessado pelas memórias discursivas da língua nacional, da língua materna, em que esses atravessamentos determinam o seu gesto de leitura em uma dada situação discursiva. A memória da língua materna é interdita nesse novo espaço linguístico-discursivo que o imigrante italiano se encontra, pela língua nacional. Disso, o sujeito aparece inscrito nos “códigos de comunicação”, conforme salienta a autora: “Assim, ao se legitimar a imagem de certos ‘códigos de comunicação’ tais como língua familiar, língua formal etc., convém que se coloquem em causa os processos históricos pelos quais eles se produzem e se sustentam” (PAYER, 2006, p. 128).

Desses códigos instituído e regulamentado pelo Estado em confronto com a memória da língua materna, a língua nacional visa silenciar/apagar outras memórias linguísticas⁵, como se observa a seguir:

A medida administrativa com relação à(s) língua(s) realizou-se assim por meio de uma política linguística específica [...] seja aquela da proibição explícita da língua escrita (na escola e na imprensa), seja aquela da proposição de um discurso sobre a língua, que faz com que a sociedade diga *x* para não dizer *y* (PAYER, 2006, p. 58).

Ou seja, nessa relação de força, a oralidade linguística nesse espaço discursivo fica à margem do definido pelo Estado enquanto língua nacional, que se dá pela imposição do discurso da escrita, lembrando que a língua nacional aparece compreendida em Payer como a que tem o seu valor jurídico a ser enunciada, praticada e escrita e, com isso, a língua materna do imigrante italiano (oralidade) é interdita e silenciada nesse espaço linguístico-discursivo.

Em Payer, a língua materna do imigrante funciona como uma deriva da língua nacional, marcada pela memória da língua em funcionamento na Itália. Essa memória desliza para a oralidade quando aparece em funcionamento (efeito da ideologia) no território brasileiro, compreendida pela autora como memória do discurso da oralidade, quando esta é confrontada com a língua nacional “Junto ao Estado, a língua dos imigrantes foi considerada língua nacional de outro país [...]” (PAYER, 2006, p. 103).

⁵ Cf. Payer (2006, p. 134) *Dada a história de silenciamento por que passa a relação desses sujeitos com a sua língua de origem [...] pode-se pensar que o apagamento continua funcionando como apagamento dessa memória, ligado ao filtro dos discursos sobre a língua nesse domínio, no contexto de adequação dos imigrantes à sociedade nacional.*

Ou seja, como a língua do imigrante italiano não está em conformidade com os “códigos” instituídos pelo Estado brasileiro, nessa região do dizível, os efeitos de significação referente à língua materna do imigrante é interpretado como discurso da oralidade, língua esta que fica às margens (marginalizado) nessa região discursiva.

Ao tratar da língua legitimada pelo Estado, a escrita, Orlandi a supõe produzindo efeitos na sua relação com a sociedade, conforme se observa em Orlandi (2012, p. 169):

[...] qualquer sociedade, mas interessa-nos aqui a nossa, que é parte da cultura ocidental, e sofreu o processo de colonização – a escrita marca uma relação particular do sujeito com a história e é uma forma de inscrever o sujeito na ordem social. Consideramos, pois, a relação entre a escrita e a oralidade como uma relação necessária, incontornável no domínio do simbólico, em nossa sociedade.

As considerações em Orlandi reforçam que “a escrita marca uma relação particular do sujeito com a história e é uma forma de inscrevê-lo na ordem social”, ou seja, a escrita aparece compreendida como um modo do sujeito ser inscrito na sociedade, mais especificamente na sociedade ocidental cristã. Compreende-se a partir disso que tanto o sujeito quanto os sentidos estão tomados por essa forma material de escrita, a ordem do discurso ocidental. A significação do sujeito e do seu dizível numa sociedade de escrita ocorre a partir de sua inscrição na memória da escrita.

Gallo (1992, p. 50) também traz questões pertinentes a respeito da memória da escrita, ao dizer que:

Essa Escrita (e sua oralização) produzirá da mesma forma, um efeito de sentido único e verdadeiro; porém, desta vez tendo como pressuposto não a fé, mas a razão. Novamente dois processos de produção de sentido se entrecruzando – dois efeitos de sentido idênticos, em oposição.

Pode-se compreender a partir das considerações em Gallo que a questão da escrita é tratada como a que produz a univocidade dos sentidos, e se opõe a oralidade em que os sentidos são tidos como ambíguos. Conforme a autora (1992), o sentido único e desambiguizado “[...] é um efeito ideológico”. Ou seja, o discurso da escrita se constitui por esse efeito ideológico de univocidade e de uniformidade, enquanto a oralidade pelo efeito de “ambiguidade”. A questão da memória da escrita funciona pelo acontecimento discursivo da atualidade, em que a “fé” é substituída pela “razão”. Na mesma direção que Payer, Gallo (1992, p. 51) compreende a memória da escrita do seguinte modo:

Essa Escrita, como vimos, ao seguir o caminho da legitimação, transformar-se-à, enquanto que a oralidade conservar-se-á na sua condição de “forma ilegítima”. Na verdade, um e outro são produtos de um processo histórico e político. A legitimidade da Norma é um efeito ideológico, efeito este que concorre para a produção de um sentido “único”. Assim, a oralidade enquanto forma marginal ao processo de legitimação da língua (e sua transcrição) produz um sentido ambíguo e inacabado, não por ser produzida de acordo com a Norma, mas exatamente por não passar pelo processo de legitimação.

Tanto em Gallo quanto em Payer a escrita se relaciona ao processo de legitimação. Essas considerações remontam um deslocamento para a questão discursiva em que se verifica a ilegitimidade linguística não conforme a Norma regulada pelo Estado, mas por não se inscrever conforme o que pode e deve ser dito em uma determinada conjuntura. Ou seja, pela nossa filiação teórica, o que se propõe compreender é que determinados enunciados não se inscrevem conforme o que a ideologia diz (processo de legitimação).

Para Payer, a oralidade e a escrita, na relação do sujeito com a língua, estabelecem diferentes relações sociais e históricas à constituição da memória (PAYER, 2005). Ou seja, em Payer observa-se que, do mesmo modo que a escrita, a oralidade constitui-se também como historicamente regulada, numa relação com as condições históricas de sua produção “[...] procuro chamar a atenção para o fato de que *os discursos que se encontram na Oralidade são, também eles, historicamente produzidos*” (PAYER, 2005). No que concerne às práticas discursivas que se conflitam na sociedade, Payer compreende do seguinte modo:

Como é historicamente produzida, consideramos a Oralidade como *um lugar sócio-histórico de produção e circulação de sentidos*, uma vez que ela encontra-se envolvida, como uma materialidade linguístico-discursiva oral mesmo, nos embates das práticas discursivas que se conflitam na sociedade (PAYER, 2005).

Temos assim que a oralidade é um lugar sócio-histórico de produção dos sentidos. Payer visa ressaltar com isso que a oralidade, forma marginalizada pelo saber europeu introduzido no Brasil, não é uma forma discursiva natural da linguagem. Desse modo, pode-se compreender que a oralidade se constitui e se produz numa regularidade linguística, pelo funcionamento enunciativo.

Porém, as práticas sociais discursivas entre a oralidade e a escrita são compreendidas de modo distinto: “Neste sentido, a oralidade torna-se bem visível como um *lugar sócio-histórico de produção de sentidos*, portanto *uma prática social de linguagem específica, distinta da prática da escrita*” (PAYER, 2005). Apesar de serem práticas sociais de linguagem distintas, estas (oralidade e escrita) não se dão de modo isolado “Como não são

isolados em uma suposta autonomia, os saberes que se produzem na oralidade têm de se relacionar com a escrita, e a relação entre essas duas ordens dá as conformações particulares de cada uma” (PAYER, 2005).

Chega-se aqui ao cerne da questão entre a memória da escrita e a memória do oral. Ao refletir sobre a articulação entre o oral e o escrito, Payer apresenta uma distinção na memória discursiva da língua, em que esses pontos entre oral e o escrito não são consideradas autônomos, isolados entre si em determinados funcionamentos linguísticos, funcionamentos estes que narram uma história, um passado:

Há certas condições de retorno da memória, mas há também condições de esquecimento incontornáveis. Da tensão entre o retorno e o esquecimento resulta um jogo entre o que considero como dois níveis da memória discursiva: *o nível da memória constitutiva (indizível) e o nível da memória formulada (representada, dita, narrada)* (PAYER, 2005).

Ou seja, nesses dois níveis da memória discursiva, o primeiro nível, a memória constitutiva, são os saberes apagados, esquecidos, mas que produzem efeitos sobre uma tradição, no modo como é narrada, seja na língua, seja em festejos tradicionais. A memória constitutiva é um saber desautorizado para uma determinada conjuntura discursiva, no que tange a sua representação. Já a memória representada está ao nível da formulação. O sujeito que a enuncia pode não se dar conta dos atravessamentos discursivos que constitui o seu enunciado. O analista pode compreender esse movimento de sentidos que constitui a rede de formulações regulada pela memória discursiva.

A partir das considerações em Orlandi (2012), Gallo (1992) e com base no que Payer (2006) discute, a regulamentação da língua funciona, dentre as várias possibilidades, como um modo de inscrever o sujeito na ordem social. A imposição linguística da língua nacional está produzindo efeitos na sociedade de escrita, como a nossa, e funciona a partir de uma regulamentação linguística a ser praticada e enunciada (língua nacional), produzindo efeitos na relação de constituição do sujeito e do sentido. Porém, nem sempre o funcionamento linguístico seguirá de modo fiel e unívoco às normas linguísticas instituídas pelo Estado, abrindo margem para o simbólico, para o funcionamento da oralidade.

De acordo com as considerações de Gallo (1992) e de Payer (2006), nesse espaço do dizível da língua nacional o sujeito está condenado a se significar, a dizer pela forma linguístico-discursiva da escrita. Na análise que Payer desenvolve, a regulamentação e institucionalização da língua silencia a língua oral, dentre as quais a língua materna do

imigrante italiano. Mas esse silenciamento apresenta rupturas que materializam a memória constitutiva, a oralidade.

No que concerne ao material que recortamos, buscaremos compreender, a partir de Payer (2005) o funcionamento da memória constitutiva – indizível – e a memória formulada – representada, dita, narrada, numa relação de tensão entre o retorno e o esquecimento nos festejos vilabelenses, mais precisamente o retorno do dizível e esquecido do sujeito afrodescendente, numa relação de tensão com o dizível legitimado pelo Estado na atualidade. Perguntamos assim, pelos sentidos *esquecidos* da memória constitutiva que não se materializam na narrativa e nos festejos de Vila Bela, enquanto memória representada. Para isso, buscaremos em *O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político* (1999), compreender os modos pelos quais a falta, a incompletude, a falha podem se materializar. Assim, perguntamos ainda, por esse excesso/falta na reiteração anual, dos festejos tradicionais, que se põem como definição do sujeito e da cidade de Vila Bela?

Courtine (1993), discute a noção de memória por dois vieses: o interdiscurso como preenchimento e o interdiscurso como o vazio.

A análise do processo de assujeitamento conduz, assim, a considerar dois modos ligados de determinação do ato de enunciação pela exterioridade do enunciável, ou interdiscurso: o interdiscurso como preenchimento, produtor de um efeito de consistência no interior do formulável e o interdiscurso como oco, vazio, deslocamento, cuja intervenção ocasiona um efeito de inconsistência (ruptura, descontinuidade, divisão) na cadeia formulável. Memória e esquecimento são, assim, indissociáveis na enunciação do político (COURTINE, 1999, p. 22).

Compreende-se que o processo de assujeitamento está determinado pelos dois modos do Interdiscurso, pela memória e pelo esquecimento, que não estão dissociados da enunciação do sujeito. O interdiscurso como o oco, o vazio, é o que produz a ruptura, a divisão na cadeia da formulação discursiva, em que o esquecimento produz sentidos ao nível da formulação.

Com relação ao texto citado, recitado, o enunciado apresenta uma anulação “[...] da distância interdiscursiva que constituem os efeitos imaginários próprios do discurso direto [...]” (COURTINE, 1999, p. 19). Ainda, Courtine dirá que o acesso ao texto primeiro se dá de modo irregular, desnivelado, cuja irregularidade está na ordem do discurso, como se observa a seguir:

Uma camada espessa de citações e de retornos ao interior de estratos discursivos que

se interpõem entre a irregularidade do texto primeiro e o texto que o cita. As formulações-origem derivam assim em um trajeto na espessura estratificada dos discursos, trajeto em cujo curso elas se transformam [...] truncam-se, escondem-se para reaparecer mais a frente, atenuam-se ou desaparecem, misturando inextricavelmente memória e esquecimento [...]. (COURTINE, 1999, p. 19).

Dessas considerações em Courtine, de imediato podemos compreender que as materialidades discursivas que discorrem sobre o passado, do “retorno ao interior de estratos discursivos” como o caso da narrativa e do ritual da *Dança do Chorado*, ao reatualizarem os sentidos da cena primeira, essa reatualização apresenta pontos de derivas, de esquecimentos e de rupturas.

Dadas as considerações teóricas sobre a cena discursiva e a memória discursiva na língua, temos como objetivo na pesquisa compreender como a memória da língua nacional reatualiza os sentidos do ritual do *Chorado* da cena fundadora inscrita pela tensão entre a memória discursiva representável, o formulável; e a memória discursiva constitutiva, o indizível, o esquecido.

II. A NARRATIVA NA FESTANÇA DO CHORADO

2.1 A instituição da cena discursiva pela materialidade linguística da narrativa

Considerada a primeira cidade planejada de Mato Grosso, Vila Bela surgiu a partir do discurso de “região estratégica da coroa portuguesa” com o intuito de impedir o avanço dos espanhóis em direção ao centro do continente sul-americano. O que estava em questão nesse período (meados do século XVIII) era a descoberta das fontes de riquezas minerais como o ouro, principalmente. Nessa investida, a coroa portuguesa intensificou os avanços com as “bandeiras”, chamados bandeirantes, grupo de São Paulo que avançaram para a região oeste do Brasil e se firmaram às margens do Rio Guaporé, delimitando atualmente a fronteira entre Brasil e Bolívia.

Desses avanços, a coroa portuguesa fundou em 1752 a cidade de Vila Bela para ser capital da Capitania de Mato Grosso, funcionando como uma sede administrativa e ponto estratégico que impedia o avanço dos espanhóis ao centro do continente. O discurso de ampliação da fronteira, de posse, de conquista, que funcionou em meados do século XVIII, colocava em jogo o poderio econômico e a histórica rivalidade entre espanhóis e portugueses, colonizadores europeus dessa região.

Dados os gestos de interpretações que produzem o efeito de delimitação da fronteira que divide o Brasil e a Bolívia, configura-se um novo cenário discursivo na cidade de Vila Bela, composto por escravos⁶, administradores políticos, representantes da Coroa Portuguesa e os proprietários de terra, além de várias tribos nativas próximas a essa cidade. Desse novo cenário, intensificou-se o trabalho escravo. E junto com os escravos, a memória discursiva deles, submetido a uma relação de força com a dos proprietários. Das relações de força nasceu o *Chorado*, que funcionou como uma resistência de sentidos para os negros, no que concerne aos duros castigos impostos pelos senhores⁷.

⁶ Conferir Zattar (2000, p. 12) [...] não era possível ao escravo assumir uma posição-sujeito que não fosse a determinada pelas instituições que o regiam. Como consequência dessas relações, verifica-se que uma parte significativa da sociedade brasileira colonial e imperial não enunciava, não tinha o direito à voz, sendo o seu lugar na enunciação representado/ocupado pela classe que a dominava. Nessa perspectiva, não-ser-livre é não enunciar, não-ser-livre é não dizer, não-ser-livre é estar excluído do ato de dizer.

⁷ Essa nossa compreensão se constitui a partir de outras versões sobre o *Chorado*. Sobre a questão de versões, Cf. Orlandi (2007, p. 14), a autora traz as seguintes considerações: *É só no imaginário que todas estas versões, digressões, formulações, partiriam de um texto “original”. Nesse sentido, o texto “original” é uma ficção, ou melhor, é uma função da historicidade, num processo retroativo. São sempre vários, desde sua “origem”, os textos possíveis num “mesmo” texto. Por isso temos proposto que se considere o texto, em sua materialidade,*

A gravação do ritual da Dança do Chorado compreende a dança e a narrativa explicativa, enunciada por um cidadão vilabelense, autorizado popularmente a narrar sobre os festejos tradicionais da cidade, conforme:

A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha. Seus esposos e seus filhos presos, além de tudo isso e conhecimento da população, os sacrifícios são dados até as solturas que eram feito diante da presença dessas senhoras. As senhoras tinham uma certa diferenciação: era bem melhor tratadas. Para inibir os sofrimentos dos seus esposos, elas tinham os seus patrões uma grande revolta dentro de si próprio. Então, através da inteligência da mulher, porque não dizer também de suas astúcias, elas conseguiram aproximarem dos senhores, no momento do qual eles se encontrava, festejando, e já um pouco tomado pelas bebidas forte da época. Elas acharam uma solução, reunindo-se diversas mulheres, planejaram e compraram uma saída. Qual foi essa saída? Elas se engrenaram, vestiram muito bem das melhores maneiras possíveis do qual vocês já estão vendo as nossa representante da época. Então elas se aproximava dos seus patrões e do qual eles por serem solteirões, não deixaram de se aproximarem das senhoras e lançaram as suas conquistas. No momento certo, elas se dividiam. E pra não desfazerem diretamente dos seus patrões, elas aceitava alguma proposta, mas lançava as suas. Foi o que a liberdade dos prisioneiros e muitas vezes alguns já eram condenado a morte. E por aí ela conseguia algumas liberdades. Chegando-se capitão-generais de nossa região, sofreu essa penetração, uma pequena mudança. Em vez delas sofrerem “ceias” dos patrões, elas foram convocadas por eles. E nessas convocações, eles que selecionavam e convocavam meninas mais jovens, mais bonitas e mais belas com o objetivo de satisfazerem seus desejos. E os tempos se passaram. Após a transferência da capital de Vila Bela pra Cuiabá, a festa do Chorado, a Dança do Chorado, perderam seu sentido. Mas no entanto, as conselheiras da festança assumiram essa responsabilidade que, ao final da festa, por elas não terem participado duma festança igual semelhante a essa, elas se reuniam em um determinado local, um pouco secreto, e “borrunfaram” os tambores. Elas convidavam alguns curiosos e que esses curioso entravam no recinto e lá eles eram amarrados por um lenço no pescoço considerado prisioneiro “a comprimir” com algumas bebida e alguns donativo para que elas também continuassem a participar da festança. Isso aí foi a longo prazo. A partir da década de 80, nós começamu organizar de uma forma bem melhor e cada dia que passa a festança tá criando mais “adeptos”, tão criando mais aproximação com toda uma população do nosso país.

A narrativa acima atualiza, enquanto materialidade significativa, os sentidos que buscam definir, identificar, significar o povo vilabelense. As marcas significantes na narrativa, enquanto cena discursiva, projetam a atualização da cena fundadora e funcionam a partir das *dêixis*. A cena fundadora do *Chorado*, a sua origem, é reatualizada pela memória

como uma “peça” com suas articulações, todas elas relevantes para a produção dos sentidos. Conferir em Carvalho (2002); Costa (1998); Guerra (2009); Lima (2000); Mattos (1990); Póvoas (1992); Folha Cuiabá (2013); Saturnino (2013). Desses efeitos constituem-se a memória de arquivo e o interdiscurso, que se relacionam com a materialidade da narrativa.

discursiva da língua, conforme as diferentes versões que contam e narram sobre essa dança, a busca de identificação e redefinição do sujeito vilabelense.

A *dêixis* dá ao ritual da *Dança do Chorado* o *status* de referência, de formulação, de representação de uma memória constitutiva, em que o *locutor* se representa como lugar de posição ideológica. O *locutor*, pela posição sujeito que assume, dá à narrativa uma natureza específica que se legitima nesse espaço discursivo. Ou seja, não se trata da figura empírica pessoal do *locutor*, mas das condições de produção que torna legítimo o seu dizer. Na institucionalização da cena, qualquer pessoa outra, não vilabelense, por exemplo, não teria o dizer legitimado do mesmo modo que o *locutor* vilabelense, morador da comunidade local, negro, descendente de escravo.

O *locutor* funciona numa relação de interlocução com o destinatário – os ouvintes, pesquisadores e prestigiadores presentes no local da festividade – mobilizando enquanto *dêixis* pela memória representada, a memória constitutiva.

A narrativa se legitima a dizer sobre a *Dança do Chorado* sem marcar referências situacionais, como se falasse uma voz do *conhecimento* completo e total. Esse efeito de completude que se produz na narrativa se mostra na definição da *Dança do Chorado*, conforme: */A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha/*. O *locutor* atualiza a cena fundadora – formulando pelo funcionamento da memória representada a cena fundadora da *Dança do Chorado* à medida que afirma */Seus esposos e seus filhos presos, além de tudo isso e conhecimento da população, os sacrifícios são dados até as solturas que eram feitos diante da presença dessas senhoras. As senhoras [...]/*.

Compreendemos que a *dêixis* faz repetir as edições dos festejos, produzindo historicamente a deriva de referências e tratamentos concernentes aos envolvidos no ritual da *Dança do Chorado*, visto que *senhoras escravas* são referidas como *conselheiras da festança* em outras condições de produção. A narrativa marca as condições de produção atuais do ritual da *Dança do Chorado*, a partir da formulação *nós começamu*. Com isso, pode-se afirmar que a estrutura dessa narrativa historiciza para a cidade diferentes condições de produção da dança.

Essas condições de produção que se atualizam nos festejos vilabelenses se dão pela atualização da memória discursiva em momentos específicos da história. A narrativa atualiza pela memória representada a cena fundadora, como em */A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha/*. Ou seja,

nessa sequência discursiva, o *Chorado* é explicado como uma petição, uma estratégia, definindo o sentido à dança, não como mera recreação, mas como um ritual de petição realizado pelas senhoras escravas, as dançarinas do *Chorado*. Ainda, nesse momento da história, conforme a narrativa, */as senhoras tinham uma certa diferenciação: era bem melhor tratadas/*.

A narrativa aponta para outras condições de produção quando refere à mulher enquanto *senhoras escravas*, dada à tensão ideológica que se marca nos termos *senhoras* e *escravas*. A narrativa aponta ainda, para outro momento da história das festas em Vila Bela, como em */Após a transferência da capital de Vila Bela pra Cuiabá, a festa do Chorado, a Dança do Chorado, perderam seu sentido/*. As condições de produções se marcam na narrativa, na atualidade, a partir das seguintes formulações: */A partir da década de 80, nós começamu a organizar de uma forma bem melhor e cada dia que passa a festança tá criando mais “adeptos”, tão criando mais aproximação com toda uma população do nosso país/*. A dança se dá como uma manifestação de linguagem decorrente das lutas sociais, como vemos em */as senhoras escravas: Para inibir os sofrimentos dos seus esposos, elas tinham os seus patrões uma grande revolta dentro de si próprio/*. Ainda: */Então, através da inteligência da mulher, porque não dizer também de suas astúcias [...]/*.

2.2 Atravessamentos discursivos na materialidade da narrativa

Buscaremos agora compreender os lugares de estranhamento⁸ que se materializam na formulação da narrativa, tomando das falhas que se marcam na língua, a relação com a memória constitutiva, apagada e esquecida (Cf. Payer, 2005). Consideramos que em */A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha/*, o estranhamento na formulação dos termos */uma estratégia usado/* se produzem como efeito da memória de escrita no ocidente, pelas normas gramaticais, que se marca no uso do substantivo (*estratégica* no lugar de *estratégia*) que deveria concordar com o verbo no masculino.

⁸ Estranhamento na estrutura linguística são dizeres/léxicos não institucionalizados pela língua do Estado, mas que estão produzindo efeitos na materialidade da narrativa, efeitos constitutivos, desconsiderados pela Gramática Normativa. O que a gramática toma como “erro”, nós a compreenderemos como irrupção, um efeito constituído pela ideologia.

Compreendemos essa formulação como um lugar de estranhamento em que a oralidade, lugar este que não condiz com a institucionalização da língua em rituais festivos tradicionais de escrita, produz a opacidade de sentidos. Assim, o que Gramática Normativa toma como erro, pela nossa filiação teórica consideraremos uma irrupção dos estudos linguísticos. Nas formulações */Para inibir os sofrimentos dos seus esposos [...] e elas tinham os seus padrões uma grande revolta dentro de si próprio/*. O efeito de linearidade dos significantes que estruturam a narrativa se quebra, pois que se o fio linguístico se quebra, os sentidos não se interditam. Consideramos assim que essa falha significativa na sintaxe se dá como indício, como marca da tensão entre o discurso da oralidade e o discurso da escrita, presente na narrativa.

A oralidade se marca na narrativa pelo uso da não-concordância verbal e nominal, como nas formulações */[...] as nossa representante da época/, /E pra não desfazerem diretamente dos seus padrões, elas aceitava alguma proposta, mas lançava as suas [...]/, / elas aceitava/, /lançava as suas/, /eram condenado/, /esses curioso/, /A partir da década de 80, nós começamu organizar de uma forma bem melhor/*. O não domínio da língua escrita se constitui como um lugar ideológico da oralidade, numa relação de tensão com a língua instituída pelo Estado.

Em */E por aí ela conseguia algumas liberdades/; /[...] a festa do Chorado, a Dança do Chorado, perderam seu sentido/* o verbo */perderam/* aparece conjugado no plural referido à mesma dança, ainda que nomeada de modos diferentes. Consideramos que o estranhamento produzido na narrativa sobre a *Dança do Chorado* concerne à memória discursiva da oralidade, à medida que, no ritual da *Dança do Chorado* em plenos festejos da cidade, em que se supõe o discurso da língua escrita, a sintaxe se apresenta articulando as não-concordâncias nominal e verbal.

O discurso da oralidade vai se marcando em todo o texto narrativo, produzindo a mesma tensão entre oralidade/escrita, como em */Então elas se aproximava dos seus padrões e do qual eles por serem solteirões, não deixaram de se aproximarem das senhoras e lançaram as suas conquistas/*, pela regularidade no uso das não-concordâncias verbal e nominal, em um ritual supostamente de escrita. Trata-se de uma narrativa que descreve a dança que define o povo vilabelense, em festejos oficiais e tradicionais da cidade.

A tensão entre o discurso da escrita e o discurso da oralidade se materializa nas formas verbais */deixaram/* e */aproximarem/*, em que aparecem conjugadas adequadamente às normas linguísticas da escrita, diferentemente em outras formulações, como em */aceitava/, /lançava/* e

/perderam/. A regularidade discursiva no uso das concordâncias verbal e nominal estrutura a narrativa a partir dessa tensão, entre o discurso da língua do Estado e a língua da memória oral, constitutiva do sujeito vilabelense.

Vemos assim que a regularidade do funcionamento da língua na narrativa ora os verbos concordam em gênero e número, ora não concordam em gênero e número. Podemos compreender que essa concordância/discordância do verbo e do nome produz a tensão de legitimidade/estranhamento da materialidade significante da narrativa, acionando a memória da oralidade e da escrita no mesmo espaço discursivo. Ou seja, essa tensão não é natural da linguagem, mas da relação de força entre o lugar institucional da língua e a historicidade do sujeito.

Essa tensão é estruturante da narrativa, como vemos também em */Foi o que a liberdade dos prisioneiros e muitas vezes alguns já eram condenado à morte/*, no caso em que a formulação */o que e muitas vezes alguns/*, enquanto elemento de coesão próprio do discurso da escrita, como um efeito de *hipercorreção discursiva*, produz a instabilidade entre diferentes formações discursivas, do interdiscurso.

Como indício dessa tensão entre o discurso da oralidade e o discurso da escrita, a narrativa materializa tal funcionamento em formulações sintáticas, morfológicas, etc., como */Em vez delas sofrerem ceias dos patrões, elas foram convocadas por eles/* - sintática; */borrunfaram/*, presente em */Mas no entanto, as conselheiras da festança assumiram essa responsabilidade que, ao final da festa, por elas não terem participado numa festança igual semelhante a essa, elas se reuniam em um determinado local, um pouco secreto, e “borrunfaram” os tambores/* e em */a comprimir/* - (morfológica); em que a sintaxe da língua falha. É a língua formalizada em um ritual de escrita que comparece pela tensão que constitui os sentidos da cidade e do sujeito vilabelense.

Os significantes */ceias/*, */borrunfaram/* e */comprimir/* supõe na narrativa o discurso da oralidade. Esses significantes não institucionalizados podem ser compreendidos como uma variedade da língua local (regionalismo), do tempo da escravatura, cujos significantes se marcam na história. O mesmo (oralidade) se mantém nesse funcionamento linguístico, constituída pela oralidade.

A narrativa apresenta como regularidade discursiva a tensão e a instabilidade estruturadas na língua pelo discurso da escrita e da oralidade. Essa tensão se marca também pela variação do uso *tá/tão*, numa posição do discurso da escrita ou da oralidade, produzindo-se como quebra do ritual dos festejos. A não-unicidade dos sentidos está suposta na narrativa

pela sua relação, conforme Gallo (1992), com a memória da oralidade. Ou seja, a oralidade funciona na materialidade linguística da narrativa como um lugar histórico de produção dos sentidos (Gallo, op. cit.). Buscaremos compreender o funcionamento dessa tensão entre a legitimidade da formulação discursiva e as marcas de oralidade, como estranhamento constitutivo da narrativa.

2.3 A relação de força entre a escrita e a oralidade na materialidade da narrativa

Nessa perspectiva, a partir das leituras em Gallo (1992), compreendemos essas marcas linguísticas não como “erro”, mas como lugar produtivo para os sentidos. Não se trata, assim, de ilegitimidade, de erro, mas de constituição de sentidos e sujeito, pelo que se pode e deve ser dito, conforme a institucionalização e legitimação da língua⁹. Com relação à materialidade significativa da narrativa que se constitui pela memória da oralidade, Almeida (2013, p. 9), aponta para o confronto entre os diferentes processos discursivos escrita/oralidade, que se constituem pela não presença de marcas materiais de oralidade em um espaço de dizer policiado.

O confronto dos diferentes processos discursivos entre escrita/oralidade vaza para um politicamente correto também em relação à materialidade significativa, mediante a formatação de um dizer cuidado, policiado. O limite do acirramento dessa tensão entre escrita/oralidade está suposto na ausência de marcas materiais de oralidade, no modo como essa falta produz um efeito de escrita como caricatura da própria escrita.

Compreende-se esse espaço de dizer policiado como lugares regulados pelas políticas de Estado. Do lugar da institucionalização linguística, que diz “x” (língua imaginária¹⁰), ao uso da língua na sociedade, compreendem-se as derivas. As diferenças que se linearizam na cadeia significativa, remetem à possibilidade do Outro¹¹. A tensão entre legitimidade/estranhamento na materialidade da narrativa é constitutiva da memória

⁹ Cf. Gallo (1992).

¹⁰ *A língua imaginária é a que os analistas fixam com suas sistematicidades e a língua fluida é a que não se deixa imobilizar nas redes de sistemas e fórmulas* (ORLANDI, 2002, p. 22).

¹¹ [...] *pelo processo de produção de sentidos, necessariamente sujeito ao deslize, há sempre um possível “outro” mas que constitui o mesmo (o deslize de sentido de ‘a’ para ‘g’ faz parte do sentido de ‘a’ também)* (ORLANDI, 2007, p. 81). Problematicamos esse possível “outro” na estrutura da narrativa, compreendido na análise enquanto deriva na cadeia significativa, ao levar em conta na estrutura o acontecimento.

discursiva da língua: a memória da escrita e da oralidade na formulação da narrativa, ao mesmo tempo. O Outro da língua na narrativa se representa pela oralidade, ao produzir a falha do ritual ideológico.

O sujeito se constitui pelos sentidos que o determinam, assim a língua – pela não concordância em gênero, número, nomes e verbos, além da inadequação morfológica e sintática – diz do sujeito na linguagem. A narrativa estrutura assim a falha materializada na língua, como um lugar de resistência do sujeito¹².

A narrativa fura a normatização¹³ da língua instituída pelo Estado, cujos efeitos se fazem marcar na materialidade significativa. Ou dito de outro modo, a língua nacional regula o dizível da narrativa, estruturando-a na tensão entre o discurso da escrita e da oralidade. A narrativa sobre a *Dança do Chorado* é apreendida pelas redes discursivas da memória da escrita e da oralidade, pondo em funcionamento o retorno e o esquecido.

Os estranhamentos linguísticos se marcam como lugar de constituição do sujeito pela linguagem. O dizível para o *locutor* vilabelense constitui a posição sujeito vilabelense, ainda que o ritual discursivo suponha a memória da escrita, instituindo com isso a falha, o furo do ritual. O sujeito, que se compromete com a norma da língua de um ritual da escrita, diz no atravessamento do inconsciente, determinado pela memória da oralidade. Consideramos que a língua marca a resistência do sujeito-negro – e toda a sua história de constituição no Brasil – na materialidade da narrativa.

Dadas às condições de produção do dizível em/sobre os sentidos em Vila Bela-MT, compreendemos que a língua, na formulação da narrativa, é controlada pelas políticas de línguas do Estado, do mesmo modo como os sentidos e o sujeito são construídos pela relação com a memória. Consideramos o muito que se diz nos festejos anuais da cidade a marca de uma falta, a falta de retorno de um esquecido, por isso a cidade não cessa de dizer da sua história.

2.4 O funcionamento discursivo de tratamento pronominal: efeitos da invisibilidade significativa

¹² [...] o impossível próprio à estrutura do real histórico – isto é, o real visado especificamente pela teoria marxista – seria literalmente inapreensível nas “aplicações” da dita teoria (PÊCHEUX, 1990, p. 40).

¹³ Isto por si já nos indica que em se tratando do simbólico a memória não tem de ser fiel, nem caminha em linha reta (ORLANDI, 2002, p. 25).

Dados os lugares de legitimidade/estranhamento linguístico materializada na narrativa, problematizamos esse lugar institucional (discurso da escrita) que regula a formulação linguístico-discursiva, visando não deixar efeitos de tensão. Com relação à possibilidade de sentidos outros, não-um, procuraremos compreender como a memória discursiva produz sentidos à mulher, dançarina do Chorado. A formulação */senhoras escravas/*, referida à mulher, se representa na narrativa em paráfrases, como:

- *Recorte1 (R1)*: “A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas **senhoras escravas** no momento correto [...]”.
- *Recorte2 (R2)*: “**As senhoras** tinham uma certa diferenciação: era bem melhor tratadas”.
- *Recorte3 (R3)*: “[...] não deixaram de se aproximarem **das senhoras** e lançaram as suas conquistas”.

O pronome, segundo Cunha e Cintra (1985), é uma classe gramatical que acompanha ou substitui o nome. De acordo com o autor (1985, p. 159) “Denominam-se pronomes de tratamento certas palavras e locuções que valem por verdadeiros pronomes pessoais, como: você, o senhor, Vossa Excelência”. Quanto ao pronome */senhoras/*, Cunha e Cintra (1985, p. 161) dizem:

O senhor, a senhora (e a senhorita, no Brasil, a menina, em Portugal, para a jovem solteira) são, nas variantes europeia e americana do português, formas de respeito ou de cortesia e, como tais, se opõem a tu e você, em Portugal, e a você, na maior parte do Brasil.

Ou seja, se pela Gramática Normativa o pronome de tratamento */senhoras/* significa a cortesia e o respeito nas relações sociais, buscaremos considerá-lo historicamente nas condições de produção do *locutor* vilabelense, sob os ensejos das festividades tradicionais da cidade. Historicamente, consideramos em */senhoras escravas/* uma tensão ideológica em que, de um lado, uma formação discursiva diz “x” = *senhoras*, e de outro a história materializa “y” = *escravas*, como em */A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha./*

O *locutor*, em condições atuais de produção, ano de 2008, usa indistintamente o pronome */senhoras/* a qualquer mulher, geralmente quando casada ou de mais idade, seja negra, branca, rica, ou pobre. No entanto, sabe-se que nem sempre foi assim na história brasileira, de modo que esses sentidos esquecidos se materializam na língua, regulando o

dizível como deve ser dito. Trata-se de um enunciado em condições de produção atuais conjugando para a mulher, *sujeito escravo*, o tratamento de */senhoras/*. Essa formulação não seria possível à época da escravidão, dadas as separações de classes decorrentes das questões étnicas, econômicas e sociais.

O uso desse termo constitui uma falha do ritual de escrita da narrativa, justamente nesse termo, conjugando temporalidades distintas da história brasileira de relação entre negros/brancos, o estilhaçamento ideológico, nos termos de Pêcheux. Se no tempo da escravidão as relações eram de tratamento *senhora* para senhoras brancas, hoje, pela narrativa, tem-se como dizível o tratamento de *senhora* para senhoras/mulheres negras.

Diferentemente do R1, em que a tensão ideológica entre brancos/negros se marca na língua¹⁴, em R2 e R3, tem-se apenas */senhoras/*, como referência dêitica textual e paráfrase em relação à */senhoras escravas/* em que a mulher negra é referida pelo pronome de tratamento *senhoras*.

O termo */senhoras escravas/* marca ideologicamente o *locutor* ao dizer x e y no lugar de x, apontando para as diferentes formações discursivas estruturadas, historicamente, na língua, a depender da posição ideológica da qual se fala. O funcionamento discursivo nesse termo */senhoras escravas/* atravessa as explicações gramaticais sobre as funções do pronome */senhoras/*, visto que os sentidos se constituem pelas condições de produção. Desse modo, em R2 e R3 o *locutor*, tomado por outro espaço de dizer, que não o do tempo da escravatura, refere-se às mulheres negras, escravas da época da cena fundadora, como */senhoras/*, justamente porque não há ritual sem falhas.

E acrescentaremos que levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como *ritual* supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: “uma palavra por outra” é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho (PÊCHEUX, 1990).

Além desses efeitos ultrapassarem o lugar instituído pela Gramática Normativa, quebram também com a dicionarização e classificação das palavras, visto que os sentidos não estão na superficialidade/literalidade do dizível. Em R2 e R3, cujo pronome */senhoras/* refere-

¹⁴ O suporte material, cunhado por Lacan (1998) pode ser compreendido do seguinte modo: ...*vai da definição da letra como “estrutura localizada ou suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem” [...] Lacan havia deixado claro que o que se escreve sobre uma folha de papel apresenta elementos estruturais equivalentes aos que se pode resgatar da fala* (NAZAR apud LACAN, 2006, p. 160). O próprio gesto da formulação, o suporte material **senhoras escravas** já é significativo nesse jogo entre ideologia/língua/estrutura.

se à mulher negra escrava, materializa-se uma memória outra para a mulher enquanto */senhoras/*, que a indistingue pela raça.

Desse modo, o funcionamento discursivo nos R2 e R3, mais precisamente o pronome */senhoras/*, opera com a não univocidade dos sentidos. Não se trata de prestígio ou desprestígio às mulheres da época, pela narrativa, no tratamento */senhoras/*, se não da história de constituição do sujeito que formula. Há um rompimento no lugar institucional¹⁵ da língua. Isso significa que a posição sujeito não se constitui de qualquer modo ou pelo acaso, tampouco em uma unidade coerente. A posição sujeito da narrativa se marca onde a língua falha, onde o equívoco e a memória intervêm no funcionamento discursivo. Os efeitos de sentidos que se constituem na materialidade da narrativa, mais precisamente no uso dos pronomes, independem da vontade do locutor. O locutor é tomado pela Língua Nacional e capturado pela historicidade da oralidade materializada na língua.

Comprendemos na materialidade significante dos três recortes o movimento na estrutura do próprio suporte material */senhoras escravas/* para */senhoras/*, movimento este regulado, discursivamente, pela Língua Nacional. Esse efeito introduzido na materialidade da língua se relaciona à memória representada, nos termos de Payer (2005).

A dêixis atualiza a cena fundadora regulada, em sua formulação discursiva, pela tensão entre a memória da escrita/oralidade, em que o indizível daquele período (*senhoras*) passa a funcionar na conjuntura atual na formulação linguística do festejo vilabelense. Compreendido de outro modo, a materialidade da narrativa que dá acesso à cena fundadora, e que se historiciza pela cena fundadora, se constitui pela Língua Nacional.

2.5 Memória linguístico-discursiva da narrativa: algumas considerações

Procuramos compreender na materialidade da narrativa a relação entre sua formulação e a sua constituição discursiva. Ao relacionar essa materialidade com outros enunciados formulados na atualidade, tomaremos a narrativa R1 ao lado outras versões¹⁶ de sentidos

¹⁵ Conforme Milner (1987, p. 26) nos aponta, a completude que a gramática persegue é imaginária [...] a exigência de completude toma, então, uma coloração imaginária e se transpõe em termos de totalidade: totalidade qualitativa, isto é, perfeição – por isso toda gramática é, ao mesmo tempo, um elogio da língua descrita –; totalidade quantitativa – é por isso que só concebemos uma gramática se ela for completa.

¹⁶ A noção de texto – seja oral, seja escrito – traz junto a de formulação, a de versões (comentário), a da variação do/no dizer. E a de autor (ORLANDI, 2008, p. 16).

sobre a cidade, produzidas em textos (R2, R3, R4 e R5) que tratam da história do *Chorado*. Procuraremos compreender nessas versões, pela materialidade linguística das narrativas, os modos pelos quais a memória representada e a memória constitutiva se articulam. Os 05 (cinco) recortes de formulações que tomamos são:

Recorte 1 (R1) A Dança do Chorado foi uma estratégia usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha. Seus esposos e seus filhos presos, além de tudo isso e conhecimento da população, os sacrifícios são dados até as solturas que eram feito diante da presença dessas senhoras. As senhoras tinham uma certa diferenciação: era bem melhor tratadas (Relato do locutor vilabelense, 2008).

Recorte 2 (R2) O Chorado é fruto do sofrimento. Nasceu como uma tentativa das mulheres “amansarem” seus senhores nos tempos da escravidão, nos tempos em que seus maridos ou filhos eram submetidos a duros castigos (relatos de entrevistas de alunos, 2003, p. 35).

Recorte 3 (R3) Esta dança surgiu no período de colônia e império, quando escravos fugitivos ou transgressores eram aprisionados e castigados pelos seus senhores então entes queridos solicitavam seu perdão e liberdade dançando o Chorado, em que muitas vezes eram atendidos (<http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/conteudo.php?sid=54&cid=4615> – 20/07/2013).

Recorte 4 (R4) A Dança do Chorado é um rito cheio de sedução com uma mágoa funda, escondida. Sua origem estaria na tradição que consolidou-se através da dança (CARVALHO, 2002, p. 60).

Recorte 5 (R5) A dança do Chorado é marcado por três momentos distintos. Na sua origem, eram empregadas pelas mães ou esposas escravas, como um dos artifícios da luta pela liberdade dos seus filhos ou esposos, quando eram duramente castigados ou condenados à morte pelos seus patrões (LIMA, 2000, p. 61).

A formulação dos R2, R3, R4 e R5 segue a ordem linguística institucionalizada, sendo o R1 afetado pela tensão entre o discurso da escrita/oralidade. Se aqueles recortes se estruturam pela escrita convencional, R1 se formula sustentado numa memória de escrita e oralidade, o *locutor*, negro vilabelense, descendente de escravos. Já o R2 é uma entrevista com um morador da cidade de Vila Bela que na transcrição segue a estrutura convencional da escrita, apagando as marcas de oralidade. O R3 é um texto digital localizado no site da secretaria de educação de Mato Grosso, postado por uma assessora. Os R4 e R5 são textos escritos por pesquisadores que estudam as festividades vilabelenses.

Podemos fazer uma distinção das versões do *Chorado* do seguinte modo:

1ª Versão (R1): versão oral/escrita. São descrições sobre a história da *Dança do Chorado* feitas por um morador vilabelense que, dada à história de constituição da cidade, é descendente de escravos, logo, autorizado a falar sobre o tema. Constitui-

se pela memória constitutiva e, ao mesmo tempo, pela memória representada, na medida em que a ordem discursiva da escrita organiza a narrativa.

2ª Versão (R2/R3/R4/R5): versão escrita: a memória oral que narra a história do *Chorado* é transcrita para o discurso da escrita, a partir da memória discursiva da escrita mesma, e formulada a partir das convenções gramaticais. Trata-se de uma memória representada que vai se constituindo a partir de versões produzidas por pesquisadores e estudiosos do assunto, historiadores, sociólogos, linguistas, etc..

A memória que constitui a posição sujeito aparece relacionada àquele que está autorizado a falar (pela memória da escrita e da oralidade) no caso R1 e, também, no caso do R2, R3, R4 e R5 faz funcionar a memória de escrita sobre a história da cidade.

O R2 tem como *locutor* um morador vilabelense, cujo dizível (pela memória de oralidade) mostra quem fala, um morador da cidade, negro e descendente de escravos, no entanto há um trabalho de transcrição da fala do morador vilabelense pelo discurso da escrita, que segue a norma da escrita institucionalizada. Ao *narrar* a partir de um lugar da memória discursiva, o da escrita, esse lugar já está dado por uma memória outra (o da oralidade), que é apagada em suas marcas linguísticas.

Todos os recortes tratam de um modo similar a relação das mulheres escravas com os negros condenados à tortura. Tratam da relação familiar de esposas e mães com os filhos ou maridos condenados, como nos recortes. Nesses recortes, produz-se um funcionamento estruturante do mesmo e do diferente, ao tratar do *Chorado* enquanto uma dança de sedução. Nos R2, R3, R4 e R5 tem-se como funcionamento discursivo a ordem da escrita, tratando-se de narrativas, versões, sustentadas pela memória escrita de representações.

A narrativa do *Chorado* supõe a memória da escrita/oralidade em versões sobre o *Chorado* que funcionam também como oralização da escrita, no caso de R1, em rituais de festejos que teatralizam pela dança, de modo atual, uma história que melhor represente esteticamente a cena primeira. Temos assim o funcionamento da memória representada – historicizada nas condições atuais de produção – e da memória constitutiva se marcando nessas versões ao mesmo tempo.

O *locutor* vilabelense se marca na narrativa pelo funcionamento linguístico do não-legitimado, pela injunção entre os discursos da oralidade e da escrita. A memória da oralidade se marca morfologicamente em significantes como */ceias/*, */borrunfaram/* e */comprimir/*, por exemplo, ou em formulações sintáticas atípicas, em relação às normas gramaticais, definindo a tensão formulada na narrativa.

Essa tensão se dá entre o lugar de legitimidade e estranhamento da língua como resistência do sujeito concernente à memória que o constitui. A narrativa, assim, não se limita apenas à representação empírica do locutor pela língua escrita, mas funciona também como um já dado pela memória da oralidade. Assim, pode-se afirmar que os sentidos sobre o *Chorado* se constituem pela deriva entre a Escriturização do Oral e a Oralização da Escrita, já que o *Chorado* advém do período da escravatura no Brasil, época em que a produção do saber escolarizado não havia se estabelecido no Brasil.

Ainda, conforme o *Diário de Cuiabá* (2000), o *Chorado* é uma dança que fora criada pelos negros vindos da região do Congo e da Guiné, como um ritual organizado pelos afrodescendentes, logo, constitutivo da oralidade. É um ritual introduzido no Brasil fora do eixo europeu, transcrito pela memória da escrita como uma formulação *sobre*, que constitui o saber dos negros brasileiros. Com isso, o ritual constitutivo da oralidade, a cena supostamente fundadora da narrativa, se apaga enquanto tal, retornando de outro modo. Institui-se na atualidade uma posição sujeito do dizível determinada pela formação discursiva da tensão possível, diferentemente da posição sujeito do *Chorado* à cena fundadora.

Pois, conforme se compreende em Análise de Discurso, toda “linguagem outra” é indício de uma formação discursiva outra, isto é, de um *discurso outro*, de um sujeito *outro*, de um *outro lugar* de fala, portanto. São outras posições de sujeito que se apresentam na Oralidade, outros *pontos de partida das interpretações*, enfim, *outras racionalidades* (PAYER, 2005).

A cena fundadora é transcrita em diferentes versões, no modo como os sentidos da cena primeira são desautorizados em enunciações atuais, assim, o que se tem na narrativa são os efeitos da escriturização do oral: “[...] mantém nesta ordem certos saberes que continuam sendo considerados em seu lugar de ‘orais’, desautorizados na ordem da institucionalização (escrita) dos saberes. Desautorização também histórica” (PAYER, 2005). Essa escriturização do oral se dá como um saber formulado a partir do discurso da escrita, constituindo a memória representada que, hoje, sustenta e determina o dizível sobre o *Chorado*, como em R2, R3, R4 e R5.

Na cena atual do *Chorado*, a formulação da narrativa produz os sentidos da escrita e da oralidade, materializados nas falhas significantes como entrada dessa tensão. A formulação da narrativa na atualidade segue uma organização sintática, compreendida em Gallo (1992) como a oralização da escrita, cumprindo as políticas instituídas pelo Estado.

Contudo, a materialidade da narrativa não produz univocidade dos sentidos, visto que nas falhas significantes, o oral se materializa, instituindo o equívoco na história. Há diferentes memórias discursivas em funcionamento na narrativa, ao nível do representado, apresentando rupturas que instituem o oral, e ao nível do constitutivo, memória dos sentidos esquecidos. Quanto a isso, Payer apresenta suas considerações sobre o saber esquecido (indizível) e o saber representado, da memória formulada.

Esse funcionamento nos indica que há nos sujeitos o aspecto da *representação da memória histórica*, formado por aquilo que pode ser lembrado e dito, do outro lado da sua *constituição*, aquele que não é lembrado e nem dizível, embora engendre o sujeito. (PAYER 2005 *apud* PAYER 1999).

A autora detalha com acuidade a questão da memória discursiva em duas instâncias: a constitutiva e a representada. No caso da narrativa, o saber sobre o *Chorado* da cena primeira, saber oral, aparece na atualidade compreendido como um saber constitutivo (indizível) na estrutura linguística sobre o *Chorado*.

A memória discursiva que constitui a formulação do *Chorado* é um saber representado, na ordem da escrita, instituída pelo ocidente, sobre-determinando a memória da oralidade. A materialidade da narrativa é estruturada discursivamente pela memória da oralidade e da escrita/escritura. Sobre isso, Payer (2005) diz que: “[...] a Oralidade está em par não apenas com as questões empíricas que margeiam aquelas da produção textual – em pequeno – mas está em par com a Escritura, com a História Registrada, aquela que merece ser narrada”.

Funciona por esses efeitos uma resistência da memória constitutiva oral, da cena primeira, com a formulação organizada pela oralização da escrita, na cena atual. A memória constitutiva oral se relaciona aos costumes dos afrodescendentes enquanto a formulação discursiva da narrativa se organiza por um saber discursivo europeu, a escrita institucionalizada. Esses diferentes lugares discursivos que acompanham a materialidade da narrativa: a memória constitutiva da oralidade e o saber discursivo da língua escrita, são lugares diferentes que se articulam no funcionamento linguístico da narrativa, tensionando a regularidade do ritual vilabelense.

A escrita institucionalizada faz funcionar possibilidades de dizeres como referir */senhoras/* à mulher negra em qualquer momento da história no Brasil. A memória se constitui de saberes ditos e esquecidos (indizíveis), conforme o pronome, por exemplo, que materializa o retorno de um esquecido. O uso */senhoras escravas/* seria impossível para

referir-se às mulheres escravas no período da escravidão, sendo que, na atualidade, o mesmo termo referente, ainda que de hoje para referir àquele tempo da escravidão, é possível, como vemos na narrativa. Esses dizeres se articulam entre “aquilo que pode e deve ser dito pela atual conjuntura” e o modo como o enunciado se formula, na tensão entre a memória da oralidade e a memória da escrita. Sobre essa questão, Payer (2005) diz que “[...] *um trabalho refinado de elaboração e processamento históricos dos sentidos reais que participam da história, no sujeito – embora não estejam escritos – possibilitando dizer o que ainda não foi dito*”.

O dizível para o *Chorado* não é unívoco, supondo a diferença pelas vozes e perspectivas daquele que fala – o locutor, onde/quando – numa relação com o *já-dito* da memória discursiva (memória do dizer). A narrativa mostra a oralidade como um lugar sócio-histórico de produção dos sentidos que escapa ao instituído pelas políticas de Estado.

III. A DANÇA DO CHORADO: UMA RELAÇÃO ENTRE A NARRATIVA E O RITUAL DA DANÇA

3.1 As versões no ritual da dança: o ritual da dança nas versões

Dados os lugares de legitimidade/estranhamento linguístico-discursivo da narrativa, procuraremos compreender como a materialidade de um ritual de danças, o da *Dança do Chorado*, produz os efeitos da memória representada, ao significar a comunidade local, de Vila Bela. Levaremos em conta, no material, a dança e os modos de divulgação dos festejos. Para isso, apresentamos uma sequência da narrativa que contextualiza a relação entre a fala do *locutor* e o ritual da dança, propriamente dito.

Em */Elas se engrenaram, vestiram muito bem das melhores maneiras possíveis do qual vocês já estão vendo as nossa representante da época/* faz funcionar na cena atual uma descrição da caracterização da dançarina referente à cena fundadora, visto que o *locutor* produz efeitos de atualização da história de constituição da cidade e do sujeito vilabelense.

Apresentamos abaixo as imagens do festejo que tomamos para leitura, conforme especificações:



Imagem 1- O *locutor* da narrativa;



Imagem 2



Imagem 3 – Atual versão da Dança do Chorado, equilibrando a garrafa sobre a cabeça



63

Imagem 4 – *Dança do Chorado* atual, vestidos igualmente estilizados – memória representada;

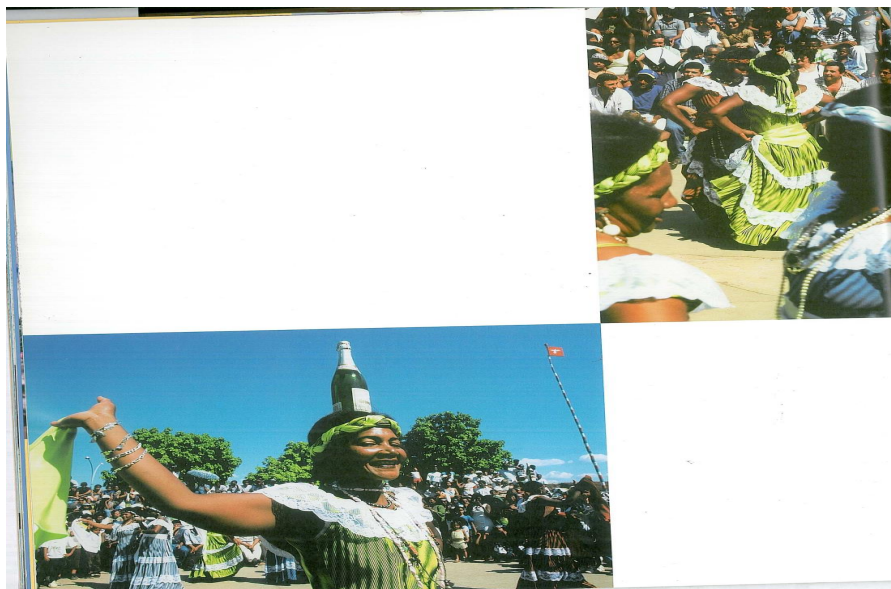


Imagem 5

As imagens (I) 1, 2 e 3 foram produzidas para fins deste trabalho. As I 4 e 5 são parte de materiais organizados por Bernadete Durães Araújo e coletados por Mário Vilela do álbum *Festa de Vila Bela da Santíssima Trindade* (2002). A I 1 mostra o *locutor* da narrativa, a I 2 as dançarinas da *Dança do Chorado*, e a I 3 foca o conjunto de mulheres, em pleno ritual da dança, equilibrando a garrafa na cabeça. Nas I 4 e 5, ambas de Vilela, o ambiente é aberto, de uma jovem dançando e de uma dançarina equilibrando uma garrafa na cabeça.

Observa-se na I 1 uma posição sujeito autorizado a narrar a história do *Chorado*. Não é qualquer sujeito que ocupa essa função, e nem o sujeito está autorizado a narrar de qualquer modo. Como se percebe, o ritual do festejo (engloba a narrativa e a dança) está determinado pela atual conjuntura, em que para se dizer, o locutor há de ocupar o lugar instituído pela língua nacional para narrar uma tradição de oralidade.

Nas I 2 e 3, compreende-se um ritual da dança após o desfecho da narrativa. É um ritual em que as mulheres dançam sensualmente equilibrando uma garrafa de aguardente na cabeça, rodeadas de expectadores, apreciadores da festividade. Essa encenação materializada nas imagens procuram reatualizar os sentidos de sofrimento, de dor e de conquistas das escravas da cena fundadora. O ritual da dança está acompanhada de músicas e do bater dos tambores, procurando manter os sentidos da dança.

Nas I 4 e 5, o foco, o ângulo e a imagem se constituem diferentemente das imagens anteriores. Apesar dessa diferença de foco, o ritual da dança também procura reatualizar a cena fundadora do *Chorado*. Há um destaque maior do colorido, do sorriso, do plano de fundo no ritual da dança, deixando significar efeitos de alegria, de beleza e de prazer nessa encenação.

O que há em comum nessas cinco imagens é que as dançarinas todas são negras, sorridentes, vestidas de um belo colorido, estilizadas, com a garrafa na cabeça. Esses significantes definem as dançarinas, produzindo os efeitos da relação com a memória representada e com a memória constitutiva, como na narrativa. Então perguntamos pelos efeitos que se instituem a partir dessas vestes, cores, personagens estilizadas, a garrafa na cabeça, no que concerne à memória representada na dança? Ainda, como o corpo passa a produzir sentidos nesse acontecimento de linguagem?

Para isso, apresentaremos algumas versões de narrativas escritas sobre o *Chorado*, pondo-as em relação às imagens acima que materializam o ritual da dança:

De todas as idades, elas compõem uma grande roda colorida, cujo brilho resplandece à luz do Sol. Embaladas pelas vozes que saem longínquas, elas fazem da dança. Um signo de beleza, memória e espontaneidade. Ritmadas, elegantes (ostentando as garrafas), elas pintam de cores exuberantes a praça de Vila Bela, captando apenas olhares de êxtase e admiração (CARVALHO, 2002, p. 60).

A roda colorida remete à organização em círculo das dançarinas do *Chorado* que, com vestes coloridas, dançam em um ambiente aberto à luz do Sol. Essa descrição funciona também numa relação com as imagens 4 e 5, porém, sem elementos linguísticos que caracterizem o significado do colorido das roupas, das dançarinas e nem da garrafa na cabeça.

O grupo é composto por 12 dançarinas, com trajes multicoloridos (a cada ano variam as cores das roupas), que cantam e dançam, gesticulando muito e rebolando os quadris. Em alguns momentos da apresentação, elas dançam equilibrando uma garrafa na cabeça (LIMA, 2000, p. 63).

Nessa versão a *Dança do Chorado* descreve a quantidade de dançarinas com trajes multicoloridos, em que o corpo e o rebolar dos quadris fazem parte do ritual da dança.

O grupo é composto por 12 dançarinas que usam roupas coloridas, que cantam e dançam gesticulando muito e equilibrando uma garrafa de bebida afrodisíaca como o Kangingin, o ritmo é marcado por bater das mãos dos tambores (relatos de entrevistas de alunos, 2003, p. 35).

Nessa versão o corpo também funciona pelo movimento, “gesticulando muito” e com a garrafa na cabeça de uma bebida afrodisíaca, produzida na comunidade. Acrescenta à descrição mais um elemento que acompanha a dança: o bater dos tambores.

A coreografia tem um ponto diferente de outras danças mato-grossenses, devido ao equilíbrio das garrafas na cabeça das dançarinas, as quais cantam e dançam um tema próprio. Procuram manter a garrafa na cabeça, para mostrar que estão sóbrias, isto é, que apesar da festança, ninguém está embriagado. Este passou a ser o significado atual da Dança do Chorado (<http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/conteudo.php?sid=54&cid=4615> – 20/07/2013).

A versão 4 relaciona o *Chorado* como uma festividade que se diferencia das demais festividades mato-grossenses. Ao dançarem e cantarem temas próprios, essa versão especifica o sentido das garrafas na cabeça: “mostrarem que estão sóbrias”. Para essa versão, o fato de não estarem embriagadas com a garrafa na cabeça é o sentido atual do *Chorado*.

Elas se engrenaram, vestiram muito bem das melhores maneiras possíveis do qual vocês já estão vendo as nossa representante da época. E nessas convocações, eles

que selecionavam e convocavam meninas mais jovens, mais bonitas e mais belas com o objetivo de satisfazerem seus desejos [...] nós começamu organizar de uma forma bem melhor e cada dia que passa a festança tá criando mais adeptos [...] (Relato do locutor vilabelense, 2008).

Esta versão se constitui pela fala do *locutor* que antecede a apresentação da dança, assim, funciona no ritual da *Dança do Chorado* a relação entre a história de constituição da cidade e a dança atual das dançarinas, produzindo o efeito de apagamento da temporalidade entre a enunciação gravada, atual, e a cena fundadora. A formulação */vestiram muito bem das melhores maneiras possíveis/* fala de como as dançarinas se vestiam muito bem para alcançar os seus objetivos.

As vestes coloridas, o sorriso, a quantidade de integrantes identificam Vila Bela como um espaço simbólico de se dizer a partir do Outro, há uma história e há uma tradição nessa comunidade. No fragmento da narrativa */[...] nós começamu organizar de uma forma bem melhor e cada dia que passa a festança tá criando mais adeptos [...]/* produz efeitos como o de promover o festejo para criar adeptos. Ou seja, */criar mais adeptos/* é dar visibilidade à cultura dos negros brasileiros, no oeste mato-grossense.

A coreografia da dança (um efeito do simbólico) é tomada como ponto central da festividade do *Chorado*. Os sentidos para/do *Chorado* se dizem em distintas materialidades significantes, pela dança e pela narrativa, ressignificando a história de conquistas dos negros. Ou seja, tanto pelas versões da narrativa quanto pela dança, os saberes sobre as conquistas do sujeito-escravo são reatualizados nos festejos dessa comunidade.

Quanto à garrafa na cabeça, diz-se da sobriedade das dançarinas, fazendo lembrar-se do que não se pode esquecer, da embriaguez própria dos rituais de petição de soltura dos escravos aprisionados. Para melhor compreender os efeitos da administração dos sentidos da imagem pela língua, nos baseamos nas considerações de Orlandi (1995) em seu artigo intitulado *Os efeitos do verbal sobre o não-verbal*. Ao tratar da linguagem verbal e não-verbal na mídia, a autora é enfática ao dizer que “não há uma sobredeterminação do verbal sobre o não verbal” (ORLANDI, 1995, p. 42). Ou seja, conforme as considerações da autora, os sentidos das versões não sobredeterminam os sentidos da linguagem da dança, há sim um movimento de sentidos materializados em diferentes ordens significantes.

Mais adiante, quanto à administração dos sentidos entre o verbal e o não verbal, a autora acrescenta que a sobredeterminação “é um efeito” (ORLANDI, Idem). Na sequência, podemos compreender esses efeitos do modo como segue:

Só há um pequeno passo a dar para que este modo de relação com os sentidos, fornecidos pelo verbal, passe a monitorar a relação com as outras linguagens. Não é apenas a produção de uma forma de conhecimento que aí se objetiva mas sobretudo uma maneira de organizar a relação do homem com os sentidos. Como diria Pêcheux, são procedimentos para se administrar a interpretação (ORLANDI *apud* PÊCHEUX, 1995, p. 42).

Compreendemos que as diferentes versões da narrativa, cada qual a seu modo, são reguladas por um *já-dito*. Ou seja, o que conhecemos sobre a história do *Chorado* pelos festejos e pelas narrativas é um *já-dito*, memória representada. Com relação às imagens, a dança (materialidade das fotos/vídeo) adquire também sentidos de um *já-dado*. Essa memória representada que constitui as versões administra os sentidos do *Chorado*, também em relação ao equilíbrio da garrafa na cabeça.

As imagens 4 e 5, por exemplo, funcionam e se significam numa relação indissociável com as versões, visto que procura contextualizar o leitor quanto aos efeitos que instituem os sentidos do *Chorado*. As imagens que retratam as vestes coloridas, o sorriso das dançarinas, acionam a memória discursiva ao produzir efeitos de que o colorido e o sorriso remetem à alegria e à felicidade da mulher negra.

A sensualidade do gingado da dança, do rebolar dos quadris, explicitada nas versões 2 e 3 fazem ressignificar, reencenar a “memória” de conquistas das */senhoras escravas/*. Ou seja, nesse efeito de reencenação, reatualiza-se sentidos da dança da cena fundadora. O corpo feminino nesse acontecimento de linguagem funciona como uma rememoração das conquistas de suas antecessoras, como uma arma de sedução que, reencenado, procura dizer sobre um fato, uma história, na tentativa de representar uma memória de conquista.

Ao levarmos em conta esses efeitos que se significam pela encenação do corpo no ritual da dança presente na imagem (distintas materialidades significantes: vídeo, fotos), Orlandi (2012) faz as seguintes considerações: “Começo por dizer que, em si, para mim, o corpo se apresenta em sua não transparência”. Descentraliza-se, assim, os sentidos de literalidade (sentidos literal) dos sentidos produzidos pelo efeito de sensualidade do corpo. A alegria e a simpatia no gingado atual ficam no lugar, materializam a sensualidade, a sedução aos “senhores”, capaz de promover a soltura dos presos. Ou seja, esses efeitos se instituem não pelo objeto empírico (ritual da dança), mas pelo ritual da dança se inscrever na historicidade de sedução das escravas aos senhores de terra.

Porém, esses efeitos que se instituem no ritual da dança não estão dissociados das versões. As versões instituem esses efeitos de significação na dança, ao mesmo tempo em que

o ritual da dança institui os efeitos de sentidos nas versões. Ao mesmo tempo em que há uma relação das versões com a dança – no festejo, a narrativa precede o ritual da dança – há também uma injunção entre a(s) narrativa(s) e o ritual da dança, no sentido de que a interpretação sobre o ritual da dança também sofre interpelação dos sentidos materializados/regulados pelas versões. Esse é um dos paradoxos no festejo do *Chorado*.

De um lado, o ritual da dança, os coloridos, as mulheres negras são materialidades significantes que produzem efeitos independentes do dizível que se constitui na narrativa. De outro lado, o gesto de interpretação no ritual, como por exemplo, os sentidos da garrafa na cabeça, se imbricam entre as versões e o ritual da dança.

Ou seja, há efeitos no ritual da dança que se conjugam com os das versões, versões estas que regulam o gesto de interpretação sobre a cena fundadora e a cena atual. Ao interpretar o ritual da dança como uma representação – efeito de naturalização materializada pela ideologia – tem-se a interpretação dos efeitos do ritual pelas leituras outras, repetição, derivas, administradas pelas versões (no caso da narrativa constituída pela tensão entre escrita/oralidade), formando aí um tripé ritualístico, discursivo, que se articulam entre: Versões → Cena Atual – Cena Fundadora. Desse modo, deslocam-se os efeitos de sentidos do ritual da dança, que vai do empírico para o discursivo.

3.2 O acontecimento discursivo da narrativa e da dança: deslizamento dos efeitos de sentidos na representação do passado

No enunciado */A Dança do Chorado foi uma estratégica usado pelas senhoras escravas no momento correto com a dancinha/* o tempo verbal refere-se ao passado, pondo a cena primeira do *Chorado* como um fato decorrido. O pretérito perfeito institui uma relação do tempo atual da enunciação - o presente - com o passado, entre o ritual gravado da *Dança do Chorado* e a cena fundadora do *Chorado*. Podemos dizer que, de certo modo, o *Chorado* existe enquanto um gesto de interpretação atual de uma conjuntura outra, pelo ritual festivo da cidade, e a relação temporal entre o presente e o passado é um efeito criado pela linguagem. Os efeitos de sentidos que se instituem na cena fundadora remetem a escrava como astutas, inteligentes, sofridas, sentimentos de dor e revolta aos seus senhores.

Além dessa formulação, há outro momento na narrativa que o *locutor* atualiza a cena primeira, como em */Elas se engrenaram, vestiram muito bem das melhores maneiras*

possíveis do qual vocês já estão vendo as nossa representante da época/. Compreende-se nesse enunciado o ritual do *Chorado*, conforme praticado na atualidade, e do *Chorado* praticado conforme a cena fundadora. Esses efeitos fazem significar a temporalidade que separa uma cena atual da cena fundadora à medida em que o *locutor*, na enunciação atual, refere-se às mulheres negras da época da escravidão, com suas vestes coloridas, e pede aos presentes no festejo que olhem para as dançarinas, representando no presente o “passado”.

Em outra sequência discursiva */A partir da década de 80, nós começamu organizar de uma forma bem melhor [...]/*, o *Chorado* funciona como um ritual praticado conforme a conjuntura atual: organização regulada pelo Estado, em que materializam-se os efeitos de mulheres alegres, simpáticas e sorridentes, efeitos determinados pelas regiões do dizível da atual conjuntura que determina a mulher negra, dançarina, se apresentar desse modo, produzindo uma ruptura ao novo, ao diferente, se comparada à cena fundadora.

Com relação aos sentidos produzidos pela dança e pela narrativa na atualidade, Orlandi (2007, p. 81) nos apresenta reflexões pertinentes sobre o movimento na memória discursiva entre a repetição e a diferença:

[...] pelo processo de produção dos sentidos, necessariamente sujeito ao deslize, há sempre um possível “outro” mas que constitui o mesmo (o deslize de sentido de *a* para *g* faz parte do sentido de *a* também). Ou seja, o mesmo já é produção da história, já é parte do efeito metafórico. A historicidade está aí representada justamente pelos deslizes (paráfrases) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas. Esse deslize, próprio da ordem do simbólico, é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade.

Orlandi ressalta que os sentidos não são estáticos, eles estão à deriva, no modo como algo do mesmo permanece na história. O dizível do período da escravidão, sustentado pelo efeito da oralidade em sua formulação discursiva, se difere do dizível regulado e formulado à atual conjuntura. Além disso, o gesto simbólico da *Dança do Chorado* que conhecemos, a partir dos efeitos produzidos pelas versões das narrativas, significavam pedidos de soltura, de perdão aos senhores de terra, na atualidade. Esses são os sentidos que não podem ser esquecidos e que passam a produzir vários efeitos como uma representação do passado.

Versão 1: A Dança do Chorado é um rito cheio de sedução com uma mágoa funda, escondida. Sua origem estaria na tradição que consolidou-se através da dança. As escravas, ao verem seus entes queridos castigados por feitores, teriam usado a dança para persuadir seus senhores a amenizar-lhes a pena (CARVALHO, 2002, p. 60).

Versão 2: A dança do Chorado é marcada por três momentos históricos distintos. Na sua origem, era empregada pelas mães ou esposas escravas, como um dos artifícios

da luta pela liberdade dos seus filhos ou esposos, quando eram duramente castigados ou condenados à morte pelos seus patrões. Elas dançavam de uma forma bem sensual na presença de seus patrões [...] (LIMA, 2000, p. 61).

Versão 3: O Chorado é fruto do sofrimento. Nasceu como uma tentativa das mulheres de “amansarem” seus senhores nos tempos de escravidão, nas ocasiões em que seus maridos ou filhos eram submetidos a duros castigos. “As mulheres estavam dançando por fora mas choravam por dentro”, explica dona Cota (Constantina Cruz Maciel, dançarina do Chorado) (relato de entrevistas de alunos, 2003, p. 35).

Versão 4: Esta dança surgiu no período de colônia e império, quando escravos fugitivos ou transgressores eram aprisionados e castigados pelos seus senhores então entes queridos solicitavam seu perdão e liberdade dançando o Chorado, em que muitas vezes eram atendidos (<http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/conteudo.php?sid=54&cid=4615> – 20/07/2013).

Versão 5: Para inibir os sofrimentos dos seus esposos, elas tinham os seus patrões uma grande revolta dentro de si próprio (Relato do locutor vilabelense, 2008).

Compreende-se que essas versões fazem ressignificar a história de sofrimento, revolta, mágoa que as mulheres, dançarinas daquela época da escravidão sofriam ao seduzirem os seus patrões, sentidos estes fundantes da oralidade e ressignificada pela Língua Nacional. Esses efeitos nessas cinco versões funcionam como uma repetição estruturante de textos lidos e esquecidos. Ou seja, essa repetição não se constitui por uma memória fiel, mas o mesmo e o diferente se mantêm nessas versões.

A materialidade das imagens (foto/vídeo), conforme recortamos no capítulo anterior, apresentam falhas, à medida que inscreve pelo/no a história de luta, de dor, e sofrimento das mulheres negras, e as imagens reproduzem a alegria da mulher. A materialidade significante ressignifica a memória do *Chorado* na conjuntura atual, fazendo funcionar nesse gesto de leitura uma memória de dor e de sofrimento, ao mesmo tempo de alegria e beleza. Nas distintas materialidades significantes do *Chorado*, seja no ritual da dança materializada pela imagem ou seja pelas versões, essa tensão se faz presente, imbricadas pelas/nas distintas materialidades significantes, visto que o dizível sobre Vila Bela pode materializar-se de modos distintos.

A materialidade do corpo produz efeitos diferentes sobre a época no qual é focado. No lugar de sofrimento, de angústia, de dor, em que a sensualidade era arma de sedução para que as dançarinas alcançassem os seus objetivos, tem-se a alegria e a beleza, visto que nada mais há pelo que se possa lutar, no que concerne aos direitos iguais entre concidadãos brasileiros. Como dito anteriormente, o corpo não é transparente, e há falhas significantes, à medida que significa a tensão entre dor/alegria que se misturam na sensualidade da dança das mulheres negras.

Além disso, a sensualidade da dança não é tida na narrativa como uma imoralidade das escravas. Pelo contrário, o fato delas se preocuparem e agirem para libertarem os seus entes queridos fazem com que as dançarinas apareçam prestigiadas pelo pronome /*senhoras*/ e pelos adjetivos /*astutas*/ e /*inteligentes*/. Esses efeitos não somente se historicizam no ritual como visa projetar sentidos que enaltecem as escravas para os expectadores do festejo.

O *Chorado* na atualidade não funciona mais como estratégia para soltura de escravos, visto que as condições de produção brasileiras são outras. O material produz o apagamento de temporalidade em que o passado é significado, dito na atualidade. Na sequência discursiva: /*A partir da década de 80 passamos a organizar de uma forma bem melhor e cada dia que passa a festança tá criando mais adeptos, tão criando mais aproximação com toda uma população do nosso país*/, o *Chorado* funciona como para criar adeptos, adeptos por referir a uma memória representada e não constitutiva.

Nessa atual conjuntura, a posição sujeito dançarina muda. Ao invés de se dizer para os senhores de terra, passam a significar o dizível (a voz) – o possível – instituído pelo Estado, no que concerne ao sujeito de direito. O festejo não mais se diz pelo jogo entre senhoras e senhores, mas como um conjunto de pessoas da comunidade (irmandade), Secretaria de Cultura do Município, organizando ações que definem a cidade. Na conjuntura atual, o *Chorado* funciona como lugar para atrair adeptos e arrecadar investimentos, uma questão também de ordem econômica.

Há uma regularidade no ritual dos festejos, instituída na materialidade linguístico-discursiva da narrativa, que diz da importância de prestigiar o *Chorado* praticado na atualidade em Vila Bela. A conjuntura atual e a conjuntura primeira que funcionam não estão dissociadas e, sim, imbricadas pelo funcionamento da memória discursiva, produzindo efeitos por diversas ordens linguísticas nas materialidades dos rituais do *Chorado*.

3.3 Os sentidos que constroem e é construída pelo ritual festivo do *Chorado*: o Discurso Fundador

O dizível se institui historicamente, como temos visto na narrativa e no ritual do *Chorado*. Os sentidos do *Chorado* se constituem pelo que está silenciado na conjuntura atual, numa interdição à memória constitutiva pela oralidade. A significação do *Chorado* sofre o deslocamento do discurso da oralidade para o da escrita, deslocando com isso os sentidos

sobre a dança. Ou seja, os sentidos do *Chorado* se constituem pela memória da oralidade, marcada na atual conjuntura, como rupturas do dizível daquele ritual. Esse dizível na atualidade, tanto na materialidade da narrativa quanto na materialidade da dança, busca fundar um lugar de significação do *Chorado* e do sujeito que a pratica no espaço simbólico da cidade de Vila Bela.

O discurso fundador se faz em uma relação de conflito com o processo de produção dominante de sentidos, aí produzindo uma ruptura, um deslocamento. Não se trata pois, quando falamos em discurso fundador, de pensar em fundação de sentidos como se eles pudessem ter uma origem punctual. O que estamos dizendo do discurso fundador contempla a instância da produção dos sentidos (ORLANDI, 1993, p. 24).

Conforme Orlandi, a materialidade da narrativa e da dança não constitui lugar inaugural de significação sobre a *Dança do Chorado*, pela relação com a memória da oralidade e escrita ao mesmo tempo, efeitos estes que determinam o dizível dos sentidos sobre o festejo. Vale considerar que os sentidos do *Chorado*, constitutivos da memória discursiva da oralidade, da memória afrodescendente, estão presentes no oeste de Mato Grosso, pelos rituais de conflito entre negros e portugueses que se instalaram na região. Esses efeitos de sentidos aparecem *estilizados* – da memória representada - na narrativa e na dança, instituindo lugares de conflitos entre as senhoras escravas e os senhores de terras.

Os sentidos do *Chorado* se reatualiza nessa tensão entre a oralidade dos afrodescendentes e os saberes discursivos do português europeu (processo de produção dominante de sentidos). Fazer, dançar a *Dança do Chorado* implica em se colocar enquanto *locutor* e assumir os sentidos que constituem a história daquelas mulheres negras, afrodescendentes, astutas, inteligentes, do sujeito vilabelense. Desse modo, o sujeito do *Chorado* é configurado nas condições de produção da atual conjuntura. Esses efeitos elidem a temporalidade da narrativa com a temporalidade passada, remetida à ação das dançarinas ao persuadirem os senhores, os coronéis de terra.

O *Chorado* institui um novo lugar de significação, cujos dizeres constituem a dançarina na atual conjuntura, pela beleza, simpatia e sensualidade. O que torna a narrativa e a *Dança do Chorado* um discurso fundador é que essas materialidades são constitutivas do negro vilabelense, pela memória constitutiva da oralidade/escrita. Os festejos hoje instituem uma interpretação sobre as conquistas, lutas e prestígio das dançarinas do *Chorado* da cena fundadora.

Com isso, pode-se compreender que essas materialidades constroem e são construídas por um ritual afrodescendente. Vila Bela é a cidade da *Dança do Chorado* e a *Dança do Chorado* institui efeitos de sentidos que significam/identificam a cidade. A interpretação do *Chorado* se historiciza, assim como a história do *Chorado* é descrita em diferentes versões “E aqui também a noção de historicidade mostra sua especificidade, seu aspecto paradoxal: ela constrói o gesto de interpretação e, ao mesmo tempo, é ela própria interpretativa, porque sua matéria é simbólica” (ORLANDI, 1993, p. 15).

O material mostra os sentimentos de revolta das dançarinas, instituindo na atualidade a cena primeira, marcada no apagamento da temporalidade:

Não há ritual sem falhas, segundo Pêcheux (1991), por isso é possível a ruptura. Instauração de uma nova ordem de sentidos. O que o caracteriza como fundador – em qualquer caso mas precipuamente neste – é que ele cria uma nova tradição, ele re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra. É um momento de significação importante, diferenciado (ORLANDI, 1993, p. 13).

Ou seja, as versões das narrativas sobre o *Chorado* e o ritual da *Dança do Chorado* ressignificam os sentidos esquecidos, que retornam como os sentimentos de dor, de sofrimento, de revolta e, ao mesmo tempo, sentidos de felicidade, alegria, astúcias e inteligências, efeitos estes instituídos na materialidade da narrativa, que conjuga com o ritual da dança encenada na conjuntura atual. Esses efeitos outros, conforme a autora “[...] instituem um outro lugar de sentidos estabelecendo uma outra região para o repetível (a memória do dizer), aquela que a partir de então vai organizar outros e outros sentidos [...]” (ORLANDI, 1993, p. 15). No ritual há um deslocamento possível no impossível. O *Chorado* é um ritual discursivo que se reproduz nele mesmo, aberto às rupturas, à exterioridade, à memória.

3.4 Cena Fundadora: Paradoxo da *interdição no dizível* das senhoras escravas

No enunciado referente à cena fundadora */E pra não desfazerem diretamente dos seus patrões, elas aceitava alguma proposta, mas lançava as suas/*; observa-se uma relação de interlocução entre as escravas e o seus patrões, uma petição das mulheres para a libertação dos seus entes queridos: maridos, irmãos e filhos.

Essa interlocução entre essas diferentes posições sujeito, a do escravo e a dos coronéis de terra no período da escravidão, produz um certo estranhamento, já que o escravo era tido

como objeto de direito, de posse, e o seu dizer era interditado, sem legitimidade. Há nesses efeitos em questão uma ruptura: a escrava diz em um momento não permitido a ela dizer.

Pela sensualidade das negras no ritual da dança, a escrava seduz e embriaga seus senhores que, na troca de prazeres sexuais, elas fazem propostas (pedido) de soltura dos seus entes queridos. Há um rompimento de diferença, de status, na relação das escravas com os seus senhores. Esse rompimento remete a uma anulação de diferença entre estas distintas posições.

Essa anulação se constitui pela visibilidade significativa da cena fundadora no ritual da *Dança do Chorado*. Mas essa cena apresenta uma falha: de um lado, a troca de prazeres entre as escravas e os seus senhores só ocorre em detrimento da soltura dos prisioneiros escravos. Instiu-se uma relação de igual para igual entre as escravas e os coronéis por esse contexto discursivo. Por outro lado, essa proposta e o dizível da escrava no ritual da dança faz significar a historicidade de submissão dos escravos: presos, condenados à tortura e a morte.

Ou seja, dos efeitos de interdição à liberdade de dizer, esses sentidos funcionam como um deslocamento daquilo que era objeto de direito (o escravo) para uma mulher negra que diz em um período não permitido a ela dizer. Compreende-se que a posição sujeito das senhoras escravas na prática da *Dança do Chorado* não coincide exatamente com a posição sujeito do escravo instituída pelo Estado.

O gesto de sedução, de dizer e de petição que se sustenta na cena fundadora funciona em detrimento daquilo que não era permitido às escravas dizerem. Ou seja, o ritual de sedução do *Chorado* da cena fundadora se diz em paradoxo com a interdição no qual o escravo vilabelense estava condenado a não dizer. Nessa relação, em que a escrava necessita dizer e se dizer, o ritual empírico da dança toma uma forma específica de ritual discursivo.

Conforme se apresenta no corpus, os efeitos que instituem a cena de petição das escravas quebram com aquilo que estava estabelecido pelo Estado de direito. Com isso, podemos compreender que o espaço físico – Vila Bela/Brasil – e o contexto de situação político-social da época não dão conta das relações discursivas entre as senhoras escravas e os seus patrões.

Desse modo, a legitimidade do dizer das escravas apresenta outra configuração, em que os dizeres se legitimam não pelo lugar instituído pelo Estado e, sim, se institui pelo ritual discursivo do *Chorado*. Essa irrupção produz um paradoxo entre “livre acordo entre as escravas e os seus senhores” constituída pela historicidade da relação de submissão.

IV. O RETORNO DO ESQUECIDO: UM EXCESSO DO QUE *FALTA*

4.1 O excesso e a falta no movimento de sentidos do *Chorado*

Se na atual conjuntura, muitos enunciados não são possíveis, como os do tempo da escravidão, perguntamos por esses sentidos formuláveis à época, que não se imprimem hoje, mas que se marcam nos festejos de Vila Bela no excesso das representações culturais. Na narrativa, podemos compreender o excesso nas explicações que são atribuídas à dança como: os efeitos que administram os sentidos do equilíbrio das garrafas de aguardentes na cabeça das dançarinas, os sentidos que adjetivam as escravas pelos efeitos de belas, astutas e inteligentes.

Na materialidade do ritual da dança, os excessos se marcam pela quantidade de integrantes, pelo sorriso, pelas roupas coloridas e aguardentes na cabeça. Já no ritual do festejo, temos os excessos de mobilizações em torno de sua organização, em parceria com o Município e o Estado; o ritual praticado em conjunto com outras festividades na cidade de Vila Bela ao longo de duas semanas no mês de julho; apresentação do *Chorado* em calendários que remetem à luta dos negros (Abolição da Escravidão e Dia Nacional da Consciência Negra) em diversas localidades da região oeste mato-grossense.

Estes excessos guardam uma relação com a falta. Compreendemos que há saberes que se repetem por aquilo que é presente/ausente ou ausente/presente, no domínio da constituição, marcando o retorno do esquecido, fazendo significar a falta:

[...] uma *repetição* que não é aquela da série de formulações que formam um enunciado, mas o que se repete a partir disso, um não-sabido, um não-reconhecido, deslocado e deslocando-se no enunciado: uma repetição que é ao mesmo tempo ausente e presente na série de formulações: ausente porque ela funciona aí sob o modo do desconhecimento, e presente em seu efeito, uma repetição na ordem de *uma memória lacunar com falhas* (COURTINE, 1999, p. 21).

Na materialidade da narrativa, compreende-se a memória da oralidade na estrutura da Língua Nacional, memória esta que aparece materializada na “ordem de uma memória lacunar com falhas”. Este é um sintoma do retorno do esquecido, a falta que significa na estrutura da narrativa formulada pela Língua Nacional.

No ritual da dança, os efeitos que significam o prazer da mulher em dançar o *Chorado*, em representar uma memória pela conjuntura atual, como se observa nas fotos e vídeo,

funcionam como uma ruptura da cena fundadora, que instituem os sentidos de petição das escravas, dos sentimentos de dor e de revolta das dançarinas aos seus senhores. Esses efeitos ficam ao esquecimento no ritual da dança praticada na atualidade.

Por outro lado, determinados gestos de interpretação se configuram, fazendo valer-se dos efeitos administrados pelas versões, reatualizada pela cena atual. Ou seja, no sorriso das dançarinas encenadas na atualidade escondem os efeitos de sofrimento, de dor, de luta e de petição das escravas, que se significam pela falta. Desse modo, em que as versões se conjugam com a cena atual e a cena fundadora, temos o retorno do esquecido.

Compreendemos esses efeitos como marcas da cena fundadora, em que há sentidos que não são representados na conjuntura atual, ficando esquecido, apagado, silenciado. De modo oposto a este, ocorre outro movimento na materialidade da narrativa, presente-ausente, como o enunciado */senhoras escravas/*, dizível este presente na conjuntura atual, e ausente para significar a mulher escrava na conjuntura primeira.

Os saberes constituídos pelo oral, que funcionava na cena fundadora e que ao nível do representável não se repete na formulação da narrativa: negras, escravas, por exemplo, estão interditados nos dizíveis da narrativa pela atual conjuntura, interdição esta ao nível da ideologia, como observado no material gravado para fins desse estudo. Um não reconhecido que desloca e é deslocado pela/na atual conjuntura.

Compreendemos também outros efeitos se instituírem na cena fundadora regulada pela narrativa. Conforme se observa, não aparecem relatado sentidos que remetam às senhoras escravas como um objeto de direito. Essa não significação, não dito, daquilo que a escrava significou na cena fundadora faz funcionar um dizível estruturado por uma conjuntura outra, que determinados efeitos se apagam – escrava como objeto de direito – em detrimento de outros – escrava significada pelo pronome senhoras, inteligentes, astutas.

Porém, na materialidade da narrativa os sentidos escapam no fato de as escravas sentirem uma mágoa profunda */[...] elas tinham os seus patrões uma grande revolta dentro de si próprio/*. Esse dizível faz funcionar efeitos de que a revolta significa a condição de submissão, de pertencimento, de interdição das escravas aos seus patrões. Esses efeitos se reatualizam pela cena atual da narrativa e desse modo que compreendemos que o escravo era tido como objeto de direito e de submissão aos seus senhores.

Há um retorno dos sentidos apagado, não dito, que se diz pelas falhas na materialidade da narrativa e insiste em se representar nos rituais de Vila Bela, estruturando o dizível (festejos locais), produzindo um deslocamento do possível no impossível, o próprio da

produção de existência. Como afirma Courtine, “[...] Essa perda foi difícil de admitir, e, quanto mais ele é deixado de lado, mais está lá, trabalhando sob a língua [...]” (COURTINE, 1999, p. 17), fazendo supor que o *chapéu* que falta para Vila Bela é a memória da dor/tortura, esquecida, por isso, o excesso. O sujeito vilabelense e a cidade de Vila Bela se projetam a partir dos sentidos constitutivos, por aquilo que falta, para ressignificar a sua tradição. Desse modo, os sentidos que definem o sujeito vilabelense e a cidade de Vila Bela se constituem pela falta. Há um esquecimento que não cessa de se dizer (excesso).

Ou seja, o excesso do festejo faz funcionar o esquecimento, do mesmo modo que o esquecimento faz funcionar o excesso, efeitos estes que sustentam a definição de Vila Bela. Assim, não cabe uma definição de sentidos ao ritual festivo. Os elementos significantes do ritual da cena fundadora, seja nas narrativas, seja no ritual da dança, tem que ser esquecido pela conjuntura outra para que o próprio festejo se mantenha. Desse modo, o *Chorado* é um evento inacabado. Isso falta.

V. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

O ritual da dança e da narrativa textualiza materialmente a história, inscrevendo o festejo, como um lugar de dizer a história de Vila Bela. A narrativa, como parte do ritual da dança, constitui-se por uma repetição/diferença estruturante da língua, fazendo-se bem representar a ordem discursiva da língua de Estado e de oralidade.

Como vimos, há dois movimentos de sentidos que se instituem na/pela narrativa. A primeira, marcada na escriturização da oralidade, como sentido fundante do *Chorado*, aparecendo na atualidade afetado/atravessado pelo discurso da escrita.

Ao mesmo tempo em que a escrita, a oralidade se marca no funcionamento como “tradição” do ritual do festejo, que se constitui pela falta. Sentidos constitutivos das práticas discursivas da oralidade mudaram, no trabalho de transcrição desse ritual para a escrita. O discurso da oralidade funciona na narrativa pelas falhas da língua, estruturantes, falhas estas que representam o *Chapéu de Clémentis*, fazendo com que esse esquecido também se signifique na estrutura da narrativa, pela negação, tensionando o dizível do locutor vilabelense pela escrita/oralidade, entre o representável na formulação e o esquecido. Pode-se dizer que o dizível do locutor vilabelense se constitui por atravessamentos discursivos da oralidade/escrita.

Com isso, compreendemos que nem tudo do que significou no ritual da cena fundadora aparecem representadas na cena atual, e nem há essa possibilidade de completude, dadas as distintas conjunturas que trabalham o limite da interpretação, instaurando novos sítios de significação. Há um imbricamento entre o oral (histórico-tradicional) e o escrito (histórico-ideológico), em que o oral se relaciona à cena fundadora, e o escrito à cena atual. Esses efeitos da cena fundadora e da cena atual não se dissociam do ritual festivo do *Chorado*.

Outros efeitos também se tensionam, em que os sentidos da dança passam pelo das versões, e os sentidos nas versões estão constituídos pela oralidade dos fatos discursivos da dança. E há efeitos no gesto simbólico da dança administrada pelas versões, como os sentidos de sobriedade das dançarinas ao equilibrarem a garrafa de aguardente na cabeça.

Além disso, no ritual praticado na atual conjuntura, há efeitos que se instituem no próprio ritual da dança: negras, belas, sorridentes e sensuais, que funcionam como rupturas da cena fundadora, que rememora os sentidos de petição, de dor, de sofrimento entre as escravas e os seus senhores, efeitos de sentidos que se constituem pelo histórico, reencenados, esquecidos, constitutivos da memória da oralidade.

Como compreendido, os ritos se repetem entre o mesmo e o diferente, e de acordo com as considerações em Payer (2006, p. 42) “É engendrando paráfrases que a regularização estrutura a ocorrência [...]”. Compreende-se que a linguagem não se mantém de um mesmo modo em diferentes conjunturas, abrindo espaço para um novo, negando a não univocidade e homogeneidade dos sentidos.

Os efeitos que se instituem no ritual festivo se inscrevem em diferentes conjunturas, filiações, fazendo com que o *Chorado* se constitua nas tensões que regularizam a sua ocorrência. A falta, o esquecimento, também fundam os efeitos de sentidos no ritual do festejo, projetando Vila Bela como um espaço simbólico que reencena a luta dos escravos, a petição, significada e reencenada pela falta, no ritual da atual conjuntura.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: **Papel da memória** / Pierre Achard ... [et AL] ; tradução e introdução José Horta Nunes. – Campinas, SP : Pontes, 1999.

ALMEIDA, Eliana de. Cabeludinho: língua, sujeito e nação. In: **Fronteiras de sentidos & sujeitos nacionais** / Maria Inês Parolin, Eliana de Almeida (orgs.) : Cáceres, Fapemat; Campinas, Editora RG, 2012.

_____^a **Narrativa em cordel**: uma relação entre literatura e religião. PRELO. 2013.

_____^b. **Rimas e telas**: a *rua* no (dis)curso artístico. In: Análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise. Editora UFSM. Organizadores Verly Petri e Cristiane Dias. 2013.

Aulete digital. Int. "C:\Program Files\Aulete digital\Aulete.exe". Acesso em: 15 de Jul. 2012.

CARVALHO, Sílvio Augusto. **Festa de Vila Bela da Santíssima Trindade**. Sílvio Augusto Carvalho, texto. Bernadete Durães Araújo, organização. Ênio Araújo, projeto gráfico. Mato Grosso – Brasil. 2002.

COURTINE, Jean-jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso** / Freda Indursky e Maria Cristina Leandro Ferreira, organizadoras. -- Porto Alegre : Editora Sagra Luzzatto, 1999.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 2ª Edição / 43ª Impressão. Editora Nova Fronteira: 1985, by Celso Ferreira da Cunha e Luis Filipe Lindley Cintra. Direitos de edição da obra em língua portuguesa, no Brasil, adquiridos pela Editora Nova Fronteira S.A.

COSTA, Emílio Viotti da. **Da senzala a colônia**. 4. ed. São Paulo. Fundação Editora da UNESP, 1998.

Discurso fundador / Eni Puccinelli Orlandi org. – Campinas, SP : Pontes, 1993. – (Linguagem/crítica).

DOMINGUES, Andrea Silva. Memória do Congado: Uma Forma De Resistência Cultural. Univás. in: MASSMANN, Débora; Costa, Greciely (orgs.) – **Linguagem e historicidade** / Greciely Costa; Débora Massmann (orgs.) – Campinas, Editora RG, 2013.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A Língua inatingível** / Françoise Gadet; Michel Pêcheux : Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello -- Campinas, Editora RG, 2ª edição, 2010.

GALLO, Solange Leda. **Discurso da escrita e ensino** / Solange Leda Gallo. - - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

GUERRA, Denise. **Sons e Danças dos Negros no Brasil: motivos à tradição oral, aos cantos de trabalho, à religiosidade, à interação e à resistência cultural africana.** Denise Guerra Denise* UFF. <http://www.geledes.org.br/patrimonio-cultural/artístico-esportivo/artes/danças-tradicionais>. Publicado em Quarta, 05 Agosto 2009. Acesso em: 08 jul. 2013.

GUIMARÃES, Eduardo, 1948 – **Os limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem** / Eduardo Guimarães. – Campinas, SP: Pontes, 2ª edição, 2002.

_____. Política de Línguas na Língua Brasileira: Da Abertura dos Cursos de Letras ao Estruturalismo In: **Política lingüística no Brasil**, Eni P. Orlandi (org.) / Campinas, SP : Pontes Editores, 2007.

HAROCHE, Claudine. **Fazer Dizer, Querer Dizer.** Tradução Eni Pulcinelli Orlandi com a colaboração de Freda Indusky e Marise Manoel. Editora Hucitec. São Paulo, 1992.

_____, Henry P., Pêcheux Michel. La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours . In: **Langages**, 6e année, n°24, 1971. Pp. 93-106. Doi : 10.3406/Igge.1971.2608. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/Igge_0458-726X_1971_num_6_24_2608. Acesso em 20 de dez. 2013.

_____, Henry P., Pêcheux Michel. La sémantique et la coupure saussurienne : langue, langage, discours . In: **Langages**, 6e année, n°24, 1971. Pp. 93-106 In: BARONAS, R. L. **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva.** São carlos, SP: Pedro & João Editores, 2007, p. 13 - 32. Tradução Roberto Leiser Baronas e Fábio César Montanheiro. http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php. Acesso em 05 de fev. 2014.

LIMA, José Leonildo. **Vila Bela da Santíssima Trindade – MT: sua fala, seus cantos** / José Leonildo Lima - - Campinas, SP: [s.n], 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso** / Dominique Maingueneau ; tradução Freda Indursky ; revisão dos originais de tradução Solange Maria Leda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas, SP : Pontes : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª edição, 1997.

MATTOS, Hamilton Gonçalves. **Vivenciando a História: o Brasil e a exploração colonial** / Hamilton Gonçalves Mattos. - - São Paulo: Editora do Brasil, 1990.

MILNER, Jean-Claude. **O amor da língua** / Jean-Claude Milner; trad. Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre, Artes Médicas, 1987.

NAZAR, Tereza. O escrito da escrita In: MARIANI, Bethania (org.). **A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise** / Bethania Mariani (org.). São Carlos : Claraluz, 2006. 224 p. ; 21 cm.

LEONORA, Marta (org.). **Nosso olhar sobre Vila Bela da Santíssima Trindade.** Textos de relatos coletados por alunos da 7ª Série e 8ª Série da Fundação Evangélica Nacional. 2003.

ORLANDI^a, Eni Puccinelli. **Análise de discurso** : princípios e procedimentos / Eni P. Orlandi. – Campinas, SP : Pontes, 4^a edição, 2002.

____^a. 1942 – Orsf **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos / Eni Puccinelli Orlandi. – 6^a Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

____. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos / Eni P. Orlandi – Campinas, SP : 3^a Edição Pontes Editores, 2008.

____. Efeitos do verbal sobre o não verbal. In: **Rua**. Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp – NUDECRI – março 1995 – N^o 1.

____. **Introdução às ciências da linguagem** – Discurso e textualidade / Suzy Lagazzi-Rodrigues e Eni P. Orlandi (orgs.) – Pontes Editores, 2006 : Campinas, SP.

____. **Discurso em Análise**: Sujeito, Sentido e Ideologia / Eni Puccinelli Orlandi. Campinas SP : Pontes Editores, 2012.

____. **Exterioridade e Ideologia**. Cad. Est. Ling., Campinas, (30):27-33, Jan./Jun. 1996. Eni Puccinelli Orlandi (UNICAMP).

____^b. 1942. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico / Eni P. Orlandi. – 6^a Edição, Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.

____^b. **Língua e conhecimento lingüístico** : para uma história das idéias no Brasil / Eni P. Orlandi – São Paulo : Cortez. 2002.

____. Sobre a escrita. In: **Escritos**: escrita, escritura, cidade (I). Escritos 5. Publicação do Laboratório de Estudos Urbanos LABEUB – NUDECRI - UNICAMP. 1999. Projeto Temático. Apoio Fapesp.

PAYER, Maria Onice. **Memória da língua** : imigração e nacionalidade / Maria Onice Payer. – São Paulo: Escuta, 2006.

____. Discurso, Memória e Oralidade. In: **Horizontes**: Linguagem, Discurso e Práticas Educativas. Vol. 23 No. 1 p. 47 – 56. Janeiro / Junho 2005. Editora Universitária São Francisco.

PÊCHEUX, Michel, 1938 – 1983. **O discurso** : estrutura ou acontecimento / Michel Pêcheux ; tradução Eni Pulcinelli Orlandi. – Campinas, SP : Pontes, 1990.

PÓVOAS, Lenine Campos. **Do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e da Academia Matogrossense de letras**. Síntese de História de Mato Grosso. Cuiabá – MT – 1992. Editora Resenha Ltda. 2^a Edição.

REPORTAGEM. **Cidade foi a primeira planejada**. <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=13870>. Edição n^o 9671 de 24/07/2000. Acesso em: 11 de ago. 2013.

SATURNINO, Beatriz. **Festa de Vila Bela da Santíssima Trindade**. Governo do Estado de Mato Grosso: Secretaria de Estado de Cultura. Beatriz Saturnino – Assessoria SEC <http://www.cultura.mt.gov.br/TNX/conteudo.php?sid=54&cid=4615>. 17/07/2013. Acesso em: 20 jul. 2013.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1857-1913. **Curso de linguística geral** / Ferdinand de Saussure ; organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye ; com a colaboração de Abert Riedlinger ; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum ; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. -- 27. Edi. -- São Paulo : Cultrix, 2006.

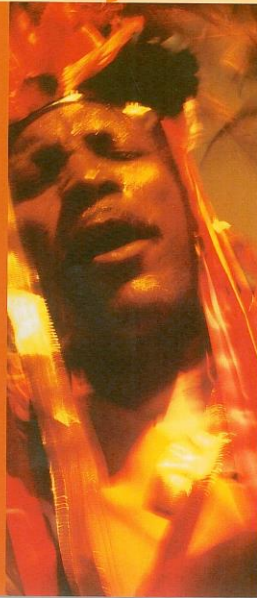
Só português. <http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf52.php>. Acesso em 10 jan. 2014.

ZATTAR, Neuza. **Os sentidos de liberdade dos escravos na constituição do sujeito de enunciação sustentada pelo instrumento da alforria**. Dissertação de Mestrado em Linguística. IEL, UNICAMP, 2000.

ANEXOS

MÁRIO VILELA
fotografia / photography

Festança de
The Great Festival of **Vila Bela**
da Santíssima Trindade



Sílvia Augusto de Carvalho
texto / text

Bernadete Durães Araújo
organização / organization

Ênio Araújo
projeto gráfico / graphic design

Mato Grosso - Brasil
2002

Índice Index

Apresentação <i>Presentation</i>	4
Prefácio <i>Preface</i>	6
A Festação <i>The Great Festival</i>	10
A Região <i>The Region</i>	14
A História <i>The History</i>	24
O Cotidiano <i>Day by Day</i>	32
A Festa do Divino <i>The Festival of Divino</i>	46
A Dança do Chorado <i>The Dance of the Crying</i>	60
A Dança do Congo <i>The Dance of the Congo</i>	72

BIBLIOTECA-PÚBLICA MUNICIPAL
SILVA FORTES
Pontus e Lacerda - Mato Grosso

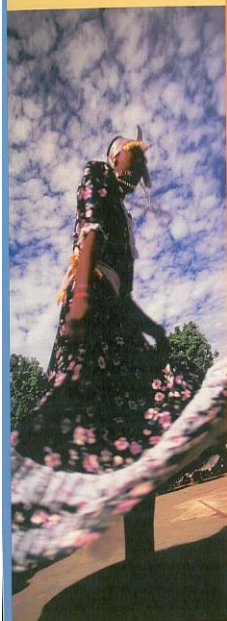
Esta publicação foi viabilizada
com recursos da

LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA

Governo do Estado de Mato Grosso
Secretaria de Estado de Cultura
Secretaria de Estado de Comunicação Social
Conselho Estadual de Cultura



A Dança do Chorado



BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL
SILVA PONTES
Pontes e Lacerda - Mato Grosso

Um jogo de cores exuberantes, gingados, piscadelas sensuais, requebros, mimos. Músicas com conteúdos picantes. Um grupo de mulheres, trajadas com vestidos longos, vibrantes, toma o centro do espetáculo. Compassadas, ao ritmo de canções antigas, elas dançam, sob os olhares atentos da multidão, apinhada, que se acotovela. É a Dança do Chorado. Elas desfilam. Em seus gestos: sensualidade, languidez, com semblantes civados de um certo desafio. Altivez. A roda dinamiza-se, suas integrantes afinam os passos, equilibram garrafas nas cabeças que não lhes impede os belos gingados. As vestes dançam, levadas pelas mãos ágeis das vilabelenses, cujos pescoços estão repletos de belos colares, e os punhos, com delicadas jóias. A plateia vibra a cada detalhe, ao impacto certo do tom ardiloso de uma nova rima. Aos rodopios, elas não param, imersas na dança, no canto, no equilíbrio com a garrafa, que apenas as torna mais ágeis e elegantes.

“Morena, quem te contou
que nesta noite serenô
Eu deitado no seu colo
Serenô, não me molho, morena

Era tudo que eu queria
Eu deitado no seu colo, morena
Tinha toda a garantia

Mas que vim, que vim
que vim, que vão
Mas que vim, que vim,
que vim, que vão”

A Dança do Chorado é um rito cheio de sedução com uma mágoa funda, escondida. Sua origem estaria na tradição que consolidou-se através da dança. As escravas, ao verem seus entes queridos castigados por feitores, teriam usado a dança para persuadir seus senhores a amenizar-lhes a pena. A sedução que, ainda hoje, é marca fundamental do Chorado, teria sido um modo de

The Dance of the Crying

Exuberant colours, swirling and swinging. Sensuality and provocative songs. A group of women wearing long dresses come to the centre. To the beat of the old songs they dance watched by the attentive eyes of the crowd. This is the "Dança do Chorado" (The Dance of the Crying). In their gestures they show sensuality and lust with a defiant look in their eyes. The circle becomes livelier and the steps firmer balancing bottles on their heads which do not impede their movements. Their clothes swing to the rhythm, their necks drooped with beautiful necklaces and their wrists with delicate jewellery. The audience is thrilled by each new cunning rhyme. In the twirling and whirling they do not stop, immersed in the dance, in the song, balancing the bottles on their heads, which only makes them more agile quicker and more elegant.

*"Morenas...
("Morena", who told you
there was dew last night.
As I lay on your lap
There was dew, but I didn't get wet.*

*It was all I wanted
Lying on your lap, "Morena"
I was so sure.*

*But what comes, what comes,
what comes, must go.
What comes, what comes,
What comes, must go.)*

The Dance of the Crying is a ritual full of seduction with deep hidden lamentation. Its origin is said to be in the tradition that was consolidated by the dance. The slaves, seeing their dear relatives being punished would have used the dance to persuade their masters to soften the punishment. Even today, seduction is an important feature of the





Suas danças vêm da Mãe África: são sensuais e desafiantes... são arte casada com misticismo e teatro...

The dancing comes from Mother Africa: sensual and daring, this is an art joined by mysticism and plays...

persuasão, um pedido de perdão. Existe uma série de crenças sobre sua origem, que sobrepõem-se umas às outras. Há quem diga que a dança originou-se nas cozinhas, quando as mulheres estariam descansando de sua pesada labuta.

Seja como for, a dança era executada em recinto fechado, até poucos anos atrás, com a porta apenas semi-aberta por onde saía o som de um tambor a chamar a atenção dos curiosos que passavam pelo local. Assim que alguém aparecia junto a porta, era trazido, por meio de lenço, até o centro da roda de mulheres e incitado à pagar algum tipo de bebida. O pedido era (e continua sendo) feito por meio de versos: "Esse irmão vai pagar". Os pedidos, piscadelas e convites sensuais eram repetidos até o curioso resolver pagar, momento no qual, também em versos, as mulheres declaravam o pagamento da prenda: "Esse irmão já pagou". Em Vila Bela, dançar possui magia e malícia, traz consigo lembranças e promessas futuras.

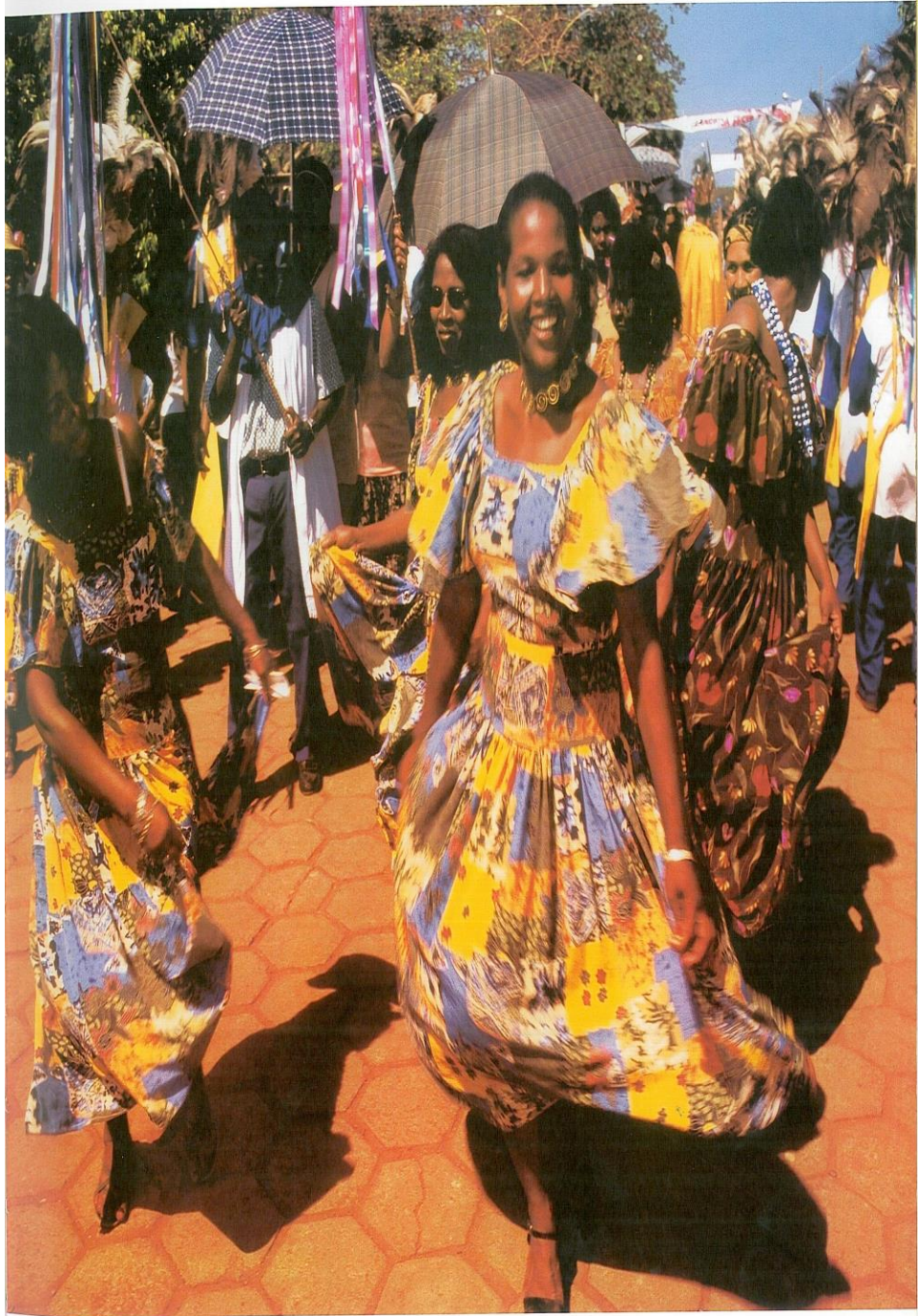
As letras das músicas sempre se referem a namoros, conquistas e paixões fortuitas. O carinho aflui a todo. O momento, nas melodias das músicas que embalam as dançarinas. De todas as idades, elas compõem uma grande roda colorida, cujo brilho resplandece à luz do sol. Embaladas pelas vozes que saem longínquas, elas fazem da dança. Um signo de beleza, memória e espontaneidade. Ritmadas, elegantes (ostentando as garrafas), elas pintam de cores exuberantes a praça de Vila Bela, captando apenas olhares de êxtase e admiração.

62

Dance of the Crying as it is a means of persuasion and to ask for forgiveness. There are many different beliefs about its origins, each superimposed on the other. Some people say that the dance started in the kitchens when the women were resting from their hard day.

Whatever the origin, the dance took place indoors, until a few years ago, with the doors half-open. The sound of the drum attracted the attention of the people outside. As soon as someone approached the door he would be taken to the centre of the ring with a scarf, and asked to buy a drink. All done in rhymes and verses: "Our brother here will buy us a drink". Sensual requests, winking and invitations were repeated until the curious onlooker decided to buy the drink, at which point the women would announce, "Our brother here has paid". In Vila Bela, dancing has magic and malice, and brings memories and future promises.

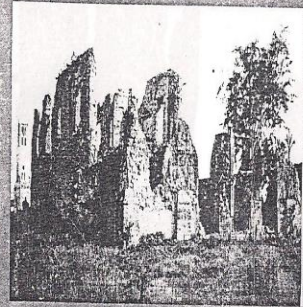
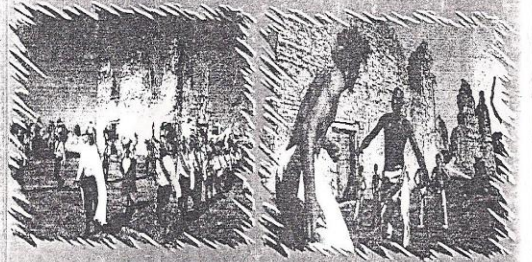
The lyrics are always about dating, passion and desire. There is tenderness in the melodies that soothe the dancers. Of all ages, they make a big colourful whirling circle. Their dance is a symbol of beauty, memory and spontaneity. With rhythm, and elegance they paint Vila Bela's square with exuberant colours, capturing admiration and delightful looks.





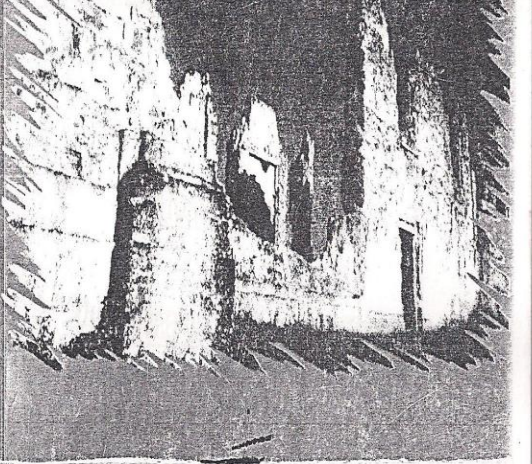


Danças com garrafa sobre a cabeça, seu gingado sensual,
o êxtase sobre a divina luz do sol, herança de lamentos e lembranças dos tempos sem liberdade...
*Dancing with bottles on their heads in a sensual rhythm,
ecstasy in the divine light of the sun, inherited sadness and memories of the times of slavery...*



NOSSO OLHAR SOBRE

VILA BELA DA SS. TRINDADE



a rainha estão sentados numa cadeira. O juiz e
pé, atrás do reis e da rainha. Durante a missa
pública de transmissão de cargos. Pois a posse
último dia da festa, ou seja, no dias da festa da
Depois da missa eles vão até a porta da igreja
rios.

Retrato dos Militares trazida pelos portugueses, século XVIII.



34

CHORADO

Texto produzido pelas alunas:

Fernanda Laet Ferreira Rodrigues (7ª série)

Vitória Oliveira Freitas (7ª série)

Tão belo quanto o Congo a dança do chorado também enche os olhos, desta vez só as mulheres roubam a cena, em movimentos sexuais em que não se entende como equilibram objetos sobre a cabeça.

O Chorado é fruto do sofrimento. Nasceu como uma tentativa das mulheres de "amansarem" seus senhores nos tempos de escravidão, nas ocasiões em que seus maridos ou filhos eram submetidos a duros castigos. "As mulheres estavam dançando por fora mas choravam por dentro", explica dona Cota (Constantina Cruz Maciel, dançarina do chorado).

A dança do Chorado é marcada por três momentos históricos. Na sua origem empregada por mães negras com o objetivo de luta e liberdade de seus filhos ou esposos quando eram castigados ou condenados as mortes. Elas colocavam sua melhor roupa e iam para as casa dos patrões dançar sexualmente equilibrando algo na cabeça (pedras, garrafas, latas de água, etc...) e um lenço amarrado no pescoço mexendo o corpo para mostrar a sensualidade, para alcançar seus objetivos. Na maioria das vezes seus pedidos eram atendidos eram atendidos. Com a mudança da capital para Cuiabá e a

35

abolição da escravatura a dança perdeu seus objetivos, mas as mulheres resolveram levar adiante essa tradição.

A partir de 1982 a dança passou a ser espetáculo público integrando o conjunto da festa. O grupo é composto por 12 dançarinas que usam roupas coloridas, que cantam e dançam gesticulando muito e equilibrando uma garrafa de bebida afrodisíaca como o Kangjingin, o ritmo é marcado por bater das mãos dos tambores.

A dança do chorado

Sua apresentação começa depois da missa, cantando assim:

"E vem, e vem a barra do dia e vem eu peço aos Vilabelenses licenças, queira nos dar viemos de Vila Bela, essa dança apresentar eu falo aos vilabelenses, uma coisa eu vou dizer o carro sem boi não anda e eu não canto sem beber."

Acaba esta música e começa outra onde se apresenta de duplas cantando (no lugar dos..... é colocado o nome das dançarinas) assim:

"..... e todas têm um parecer Maria, tem um jeitinho de botar a perder, Maria, dam, dam, rim, dam, dam."

E depois finaliza cantando e jogando um lenço que esta amarrada no pescoço cantando:

"Adeus passarinho, adeus passarinho, que já vou embora (bis) dam, dam, rim, dam, dam."

Os domínios naturais do espaço de Vila Bela da Santíssima Trindade

Texto por

Amanda Yara de Oliveira

Vila Bela da Santíssima Trindade está localizada no Centro-Oeste, a sudoeste do Estado de Mato Grosso, na microregião denominada Vale do Guaporé, uma das mais antigas. Vila Bela compreende uma área com 12.170 hectares quadrados, com uma população total de 12.170 habitantes (IBGE/2000). Para compreender melhor a organização do espaço de Vila Bela é importante analisarmos os seus aspectos físicos, relatado a seguir:

Relevo

Temos relevos bem planos, principalmente na região do Vale do Guaporé, o qual são classificados como planalto retilíneo, com altitudes em Chapada dos Parecís. A altitude desta área varia entre 100m e 200m de altitude sul, e 59° 57' 06" longitude oeste Gr.

Bacia Hidrográfica

Vila Bela é banhada pela Bacia Amazônica, a qual compreende os rios são: Teles Pires, Juruema, Xingu, Roosevelt, Guaporé, o qual deságua no rio Madeira, antiga rota dos bandeirantes para chegar em Mato Grosso.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL – UNICAMP

L628v Lima, José Leonildo
Vila Bela da Santíssima Trindade – MT: sua fala, seus cantos / José
Leonildo Lima -- Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Tânia Maria Alkmim
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sociolinguística. 2. Língua e cultura. 3. Festas populares – Mato
Grosso MT. 4. Negro – Canções e música. 5. Memória. I. Alkmim,
Tânia Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Durante a missa são cantados cantos próprios do ritual religioso católico. Alguns cantos têm como tema central o louvor a São Benedito e outros, o sofrimento do povo. Os cantos constam no Anexo 5.

Todos os cantos são executados pelo coral da comunidade denominado de **Coral da Consciência Negra**. É tradição, no final da missa, o padre dar a bênção do Santíssimo Sacramento em ação de graça a São Benedito. O canto *Vinde meus irmãos*, cantado sempre no final da missa com o intuito de louvar São Benedito, afeta a alegria coletiva a ponto de muitas pessoas chorarem durante a sua execução.

Terminada a missa, o ponto culminante da cultura afro, é a apresentação das danças do Congo e do Chorado, na frente da igreja. E para que os soldados dançantes do Congo e as dançarinas do Chorado saibam que está na hora se aproximarem da frente da igreja, para o grande espetáculo, é costume a queima de fogos e o repicar dos sinos, após a missa.

2.3.4. A dança do Chorado: sua origem

A dança do Chorado é marcada por três momentos históricos distintos. Na sua origem, era empregada pelas mães ou esposas escravas, como um dos artificios da luta pela liberdade dos seus filhos ou esposos, quando eram duramente castigados ou condenados à morte pelos seus patrões. Elas dançavam de forma bem sensual na presença dos seus patrões, como uma forma de livrar os seus filhos ou esposos dos castigos ou da morte. Reunidas em grupos, vestiam-se da melhor maneira possível e se dirigiam até as residências de seus patrões. Lá dançavam com algum objeto na cabeça (pedra, lata d'água, pedaço de madeira etc.) e um lenço amarrado no pescoço. Usavam

de todos os movimentos possíveis do corpo para mostrarem sensualidade e destreza, como uma forma de agradar aos seus patrões e alcançarem seus objetivos. Segundo informações prestadas por várias pessoas da comunidade, elas conseguiram ter vários pedidos atendidos.

A partir de 1751 chegaram os primeiros capitães-generais em Vila Bela. Como uma forma de afugentar um pouco da saudade da pátria de origem, era costume realizarem várias festas durante o ano. Para as suas festas particulares, costumavam convocar as escravas de mais destaque, simpatia e beleza para se apresentarem perante eles com esse tipo de dança e animarem suas festas.

Com a mudança da capital para Cuiabá e com abolição da escravatura, a dança perdeu os seus objetivos principais. Diante desse fato, as mulheres que trabalhavam como cozinheiras durante o período das festas, resolveram levar avante a tradição da dança. A partir daqui, os objetivos já não eram mais o pedido de clemência ou de animar festas, mas de perpetuarem um momento histórico da cidade.

Do final do século passado até 1982, essa dança era realizada num recinto fechado. Dentro desse ambiente, alguém tocava um tambor e vários cantos eram cantados. A porta da sala onde estava acontecendo a dança, ficava semi-aberta. Algum curioso, que por ali passava, era despertado pelo som do tambor e dos cantos e ousava olhar o que estava acontecendo. Ao aproximar-se da porta, era amarrado um lenço ao seu pescoço e convidado a participar da dança, com a incumbência de pagar alguma bebida às cozinheiras, para que elas também pudessem fazer a sua reservada festa. Como uma forma de cobrar do cavalheiro uma prenda, elas cantavam o canto:

Esse irmão vai pagar.

Repetiam esse verso várias vezes, até o cavalheiro pagar uma prenda. Após o pagamento, o lenço era tirado do pescoço dele e ele já era o mais novo integrante do grupo para dançar. Como forma de agradecimento, elas cantavam, repetidas vezes, o seguinte canto:

Esse irmão já pagou.

A partir de 1982, a dança, então, passou a ser um espetáculo público, integrando o conjunto da *Festança*.

O grupo é composto por 12 dançarinas, com trajes multicoloridos (a cada ano variam as cores das roupas), que cantam e dançam, gesticulando muito e rebolando os quadris. Em alguns momentos da apresentação, elas dançam equilibrando uma garrafa na cabeça.

O ritmo da dança, na sua origem, era marcado pelo forte bater de mãos em tambores, bancos, mesas ou cadeiras. Hoje, a dança é acompanhada por um tambor e um violão.

2.3.5. A dança do Chorado: sua apresentação

Com a saída das pessoas da igreja, após a celebração da missa, inicia-se a dança do Chorado. As dançarinas se aproximam da igreja para o início da dança, cantando o seguinte canto, ao som de um violão e de um tambor:

*E vem, e vem a barra do dia e vem
Eu peço aos vila-belenses licença
queira nos dar, viemos de Vila Bela,*

Dança do Chorado

Esta dança surgiu no período de colônia e império, quando escravos fugitivos ou transgressores eram aprisionados e castigados pelos seus senhores então entes queridos solicitavam seu perdão e liberdade dançando o Chorado, em que muitas vezes eram atendidos.

Com o passar dos tempos passou a ser realizada ao final da festa de São Benedito pelas mulheres que trabalharam na cozinha.

A coreografia tem um ponto diferente de outras danças mato-grossenses, devido ao equilíbrio das garrafas na cabeça das dançarinas, as quais cantam e dançam um tema próprio. Procuram manter a garrafa na cabeça, para mostrar que estão sóbrias, isto é, que apesar da festança, ninguém está embriagado. Este passou a ser o significado atual da Dança do