

O “PLENO” E O “QUASE” DA FELICIDADE

THE “FULL” AND THE “ALMOST” OF HAPPINESS

Sheila Elias de Oliveira¹

Data de recebimento do texto: 06/06/2025

Data de aceite: 02/07/2025

Resumo: Sustentado na Semântica do Acontecimento em diálogo com a Análise de Discurso de filiação francesa, este texto propõe compreender a designação da palavra *felicidade* na canção *Ismália*, de Emicida. A análise mostra que as “Ismálias” da canção, que representam a coletividade dos sujeitos negros, oprimidos pelo capitalismo neoliberal atravessado pelo racismo estrutural, vivem em condições sociais que possibilitam apenas para os sujeitos brancos a “felicidade plena”. A canção produz um gesto de resistência política que aponta os efeitos dessa condição de existência desigual para os negros, para quem a felicidade é apenas um “quase”.

Palavras-chave: Designação. Discurso. Capitalismo neoliberal. Racismo estrutural. Resistência.

Abstract: Supported by an Event Semantics in dialogue with French-based Discourse Analysis, this paper proposes an analysis of the designation of the word *happiness* in Emicida's song named *Ismália*. The analysis shows that the song's “Ismálias”, who represent the collective of black subjects oppressed by neoliberal capitalism permeated by structural racism, live in social conditions that only allow “full happiness” for white subjects. The song produces a gesture of political resistance that highlights the effects of this unequal existence for black subjects, for whom happiness is merely an “almost”.

Keywords: Designation. Discourse. Neoliberal capitalism. Structural racism. Resistance.

¹ Doutora em Linguística, professora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: sheilael@unicamp.br

Um olhar sobre a felicidade

Neste século XXI, temos vivido uma cobrança social da felicidade como resultado de um trabalho pessoal. Já existe até mesmo uma “ciência da felicidade” que, na mesma direção, defende a responsabilidade individual pelo estado psicológico de bem-estar. Na base dessa ciência está a “psicologia positiva”, criticada por outras correntes que a consideram defensora de uma *positividade tóxica*², que apaga a dimensão social da nossa existência e o fato de que a felicidade não é um estado constante; se fosse, não precisaria ser (re)conquistada.

Na música brasileira, a felicidade é tema de muitas canções, em diferentes momentos. Em algumas, flagramos um efeito de positividade tóxica; em outras, em contrapartida, encontramos questionamentos sociais. Um exemplo bastante conhecido é *A felicidade*³, de Vinícius de Moraes, tema do filme *Orfeu Negro*, de 1959. A letra denuncia a fugacidade da “felicidade do pobre”, comparada ao Carnaval como um “momento de sonho” breve; assim, para o pobre, “tristeza não tem fim, felicidade sim”. Nesta canção, a felicidade é uma questão social, e não individual. É o que encontramos também, mais recentemente, na canção *Ismália*, de Emicida⁴, de 2019, que é aqui objeto de análise.

A canção de Emicida ressignifica o poema homônimo de Alphonsus de Guimaraens, publicado em 1923. A Ismália do poeta mineiro é uma mulher que enlouquece; a do rapper paulista é uma mulher negra que tem as asas cortadas pelo racismo: “a felicidade do branco é plena; a felicidade do preto é quase”. Buscarei compreender na análise da letra da canção como ela significa a felicidade e como desloca sentidos do poema de Guimaraens, que é declamado na canção. Para isso, mobilizarei o conceito de *designação* da Semântica do Acontecimento:

A designação é o que se poderia chamar de significação de um nome, mas não enquanto algo abstrato. Seria a significação enquanto algo próprio das relações de linguagem, mas enquanto uma relação linguística (simbólica) remetida ao real,

² Para saber mais sobre a “psicologia positiva” e a “positividade tóxica”, ver <https://veja.abril.com.br/comportamento/positividade-toxica-os-riscos-da-pressao-social-para-ser-feliz/>; publicado em 14/04/22; consulta em 14/01/25. Para um olhar sobre a felicidade em universidades nos Estados Unidos e no Brasil, ver <https://www.metropoles.com/mundo/educacao-int/cursos-de-felicidade-sao-tendencia-em-universidades-do-mundo-todo>; publicado em 26/04/2019; consulta em 14/01/25.

³ A letra da canção de Vinícius de Moraes pode ser acessada em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/br/musica/musica/8/a-felicidade>.

⁴ Emicida é um cantor, compositor, rapper de São Paulo nascido em 1985. É negro e traz para a sua arte a denúncia e a discussão do racismo e das injustiças sociais do capitalismo. Se tornou nos últimos anos bastante conhecido e respeitado como artista e cidadão. Para conhecer ou saber mais, ver o site: <https://emicida.com.br/>.

exposta ao real, ou seja, enquanto uma relação tomada na história. É neste sentido que não vou tomar o nome como uma palavra que classifica objetos, incluindo-os em certos conjuntos. (GUIMARÃES, 2002, p.9).

Nessa perspectiva, os sentidos não são estáveis ou únicos; são sócio-historicamente constituídos em uma disputa ideológica de forças que está na base da divisão polissêmica de sentidos.

Na canção de Emicida, *felicidade* está na estrofe inicial, o que indica que, ainda que a palavra não esteja no poema de Guimaraens, a retomada da Ismália de Guimaraens faz parte da designação de *felicidade* na canção. O poema e a letra da canção estão abaixo:

ISMÁLIA Quando Ismália enlouqueceu, Pôs-se na torre a sonhar... Viu uma lua no céu, Viu outra lua no mar. No sonho em que se perdeu, Banhrou-se toda em luar... Queria subir ao céu, Queria descer ao mar... E, no desvario seu, Na torre pôs-se a cantar... Estava perto do céu, Estava longe do mar...	E como um anjo pendeu As asas para voar... Queria a lua do céu, Queria a lua do mar... As asas que Deus lhe deu Ruflaram de par em par... Sua alma subiu ao céu, Seu corpo desceu ao mar... (Alphonsus de Guimaraens, 1923. Disponível em: https://letrasevagalumes.home.blog/2020/08/11/ismalia-alphonsus-de-guimaraens/ ; consulta em 02/06/2024).
---	---

ISMÁLIA Com a fé de quem olha do banco a cena Do gol que nós mais precisava na trave A felicidade do branco é plena A pé, trilha em brasa e barranco, que pena Se até pra sonhar tem entrave A felicidade do branco é plena A felicidade do preto é quase [Pré-Refrão: Emicida] Olhei no espelho, Ícaro me encarou "Cuidado, não voa tão perto do sol Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei" O abutre quer te ver de algema pra dizer "Ó, num falei? " No fim das conta é tudo Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão Ela quis ser chamada de morena	Primeiro 'cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles Nega o deus deles, ofende, separa eles Se algum sonho ousa correr, 'cê para ele E manda eles debater com a bala de vara eles, mano Infelizmente onde se sente o sol mais quente O lacre ainda tá presente só no caixão dos adolescente Quis ser estrela e virou medalha num boçal Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral Um primeiro salário Duas fardas policiais Três no banco traseiro Da cor dos quatro Racionais Cinco vida interrompida Moleques de ouro e bronze Tiros e tiros e tiros O menino levou 111 Quem disparou usava farda (Ismália) Quem te acusou nem lá num tava É a desunião dos preto junto à visão sagaz De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais "Quando Ismália enlouqueceu
---	---

Que isso camufla o abismo entre si e a humanidade plena A raiva insufla, pensa nesse esquema A ideia imunda, tudo inunda A dor profunda é que todo mundo é meu tema Paisinho de bosta, a mídia gosta Deixou a falha e quer medalha de quem corre com fratura exposta Apunhalado pelas costa Esquartejado pelo imposto imposta E como analgésico nós posta que Um dia vai tá nos conforme Que um diploma é uma alforria Minha né uniforme Hashtags #Pretonotopo, bravo! 80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo Quem disparou usava farda (Mais uma vez) Quem te acusou nem lá num tava (Banda de espírito de porco) Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada Olhei no espelho, Ícaro me encarou "Cuidado, não voa tão perto do sol Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei" O abutre quer te ver drogado pra dizer "Ó, num falei? " No fim das conta é tudo Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão Ter pele escura é ser Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão (Terminou no chão)	Pôs-se na torre a sonhar Viu uma lua no céu Viu outra lua no mar No sonho em que se perdeu Banhou-se toda em luar Queria subir ao céu Queria descer ao mar E num desvario seu Na torre, pôs-se a cantar Estava perto do céu Estava longe do mar E, como um anjo Pendeu as asas para voar Queria a lua do céu Queria a lua do mar As asas que Deus lhe deu Ruflaram de par em par Sua alma subiu ao céu Seu corpo desceu ao mar" Olhei no espelho, Ícaro me encarou "Cuidado, não voa tão perto do sol Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei" O abutre quer te ver no lixo pra dizer "Ó, num falei? " No fim das conta é tudo Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão Ter pele escura é ser Ismália, Ismália Ismália, Ismália Ismália, Ismália Quis tocar o céu, mas terminou no chão (Terminou no chão)
Vídeo em: https://youtu.be/UdaY1Wo52TQ, com a participação de Larissa Luz & Fernanda Montenegro. Letra disponível em: https://www.vagalume.com.br/emicida/ismalia-part-larissa-luz-fernanda-montenegro.html; consulta em 02/06/2024.	

Uma Ismália que “enlouqueceu”

Para compreender a designação de *felicidade* na canção de Emicida, inicio comparando sua cena enunciativa com a do poema de Alphonsus de Guimaraens. A *cena enunciativa*, tal como caracterizada por Guimarães (2002. p.23), é particularizada “por uma deontologia específica de distribuição dos lugares de enunciação no acontecimento”; os *lugares de enunciação* são “configurações específicas do agenciamento enunciativo para ‘aquele que fala’ e ‘aquele para quem se fala’”. Aqui, interessa pensar no lugar social que

legítima a tomada da palavra na canção – o *locutor-x* (l-x) – e nos *enunciadores*, lugares de projeção do dizer, que se dividem entre *individual*, *genérico*, *coletivo* ou *universal*.

No diálogo com a Análise de Discurso, “teoria da determinação histórica dos processos semânticos” que se propõe como “teoria não-subjetiva da constituição do sujeito” (PÊCHEUX e FUCHS, 1975, p.164/171), as cenas enunciativas são aqui relacionadas às *condições de produção*⁵, relativas aos sujeitos e à situação. O diálogo entre as duas teorias permite atravessar os efeitos de evidência projetados sobre a tomada da palavra.

As condições de produção do poema de Alphonsus de Guimaraens trazem para a compreensão da cena enunciativa do locutor-poeta um lugar de autoria (de interpretação⁶) de um poeta branco de classe média-alta, que nasceu e viveu nas cidades históricas de Minas Gerais, estudou direito em São Paulo e produziu poemas entre o final do século XIX e o início do século XX. A poesia de Guimaraens foi reconhecida pelo cânone, que o inscreve no simbolismo, movimento que traz para a escrita literária um olhar sobre a subjetividade. O poema *Ismália* projeta um locutor-narrador que conta uma história sobre a mulher que dá nome ao poema.

Nessa narrativa, que inicia pelo verso “quando Ismália enlouqueceu”, o tema é a loucura de Ismália; loucura que vai sendo redita como característica pessoal: “no desvario seu”, “no sonho em que se perdeu”, um redizer que reforça a loucura como causa do acontecimento narrado no poema – a morte de Ismália. Em seu “desvario”, Ismália se joga da torre em que vive para buscar a lua refletida no mar: “e como um anjo pendeu as asas para voar...”; com as asas “que Deus lhe deu”, “sua alma subiu ao céu, seu corpo desceu ao mar...”. A loucura, que segundo o poema, levou Ismália à morte, é atravessada por um discurso religioso romantizado: com as “asas que Deus lhe deu”, se jogou no mar “como um anjo”, como se estivesse voando.

A temporalidade da história de Ismália é projetada como um passado, do momento em que ela teria enlouquecido até sua morte. Nessa narrativa, não são significadas as relações de Ismália com o outro, ou tampouco suas condições de vida. Ismália não tem voz, não tem

⁵ Essa descrição fina pode ajudar na compreensão das *condições de produção*, que “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso”. Em “sentido estrito”, as condições de produção dizem respeito ao “contexto imediato”, às “circunstâncias da enunciação”; em “sentido amplo”, elas “incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” (ORLANDI, 1999, p.30).

⁶ O autor produz “um lugar de interpretação no meio dos outros. Esta é sua particularidade. O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer”. O autor produz, assim, “um evento interpretativo”. (ORLANDI, 1996, p.70). O lugar de interpretação é definido “pela relação com o Outro (o interdiscurso) e o outro (interlocutor)” (ORLANDI, 1996, p.74).

alocução; a voz é do locutor-narrador de sua história. O enunciador se projeta entre o individual – aquele que narra a história de Ismália – e o universal, que constrói a narrativa com afirmações significadas como certezas/verdades sobre ela. Na construção da verdade, o poema silencia as possíveis causas da alegada loucura de Ismália. Ele também silencia o olhar sobre outras Ismálias, produzindo um efeito de individualidade sobre a história; é como se o poema nos dissesse: foi assim com ela; não necessariamente será assim com outra mulher ou até mesmo com outra pessoa. Mas pode ser e, em sendo, a morte pode se justificar ou explicar pela loucura do ‘eu’, a mesma que teria feito Ismália se jogar no mar para encontrar a lua ali refletida.

Outras Ismálias...

Na canção de Emicida, as condições de produção e a cena enunciativa são outras. A autoria do locutor-compositor e cantor configura o lugar de interpretação de cantor e compositor negro, rapper, de origem pobre, nascido e criado em uma periferia de São Paulo, que se torna conhecido e tem sua arte reconhecida neste século XXI. No cânone, o rap é um gênero musical polemizado entre ser ou não aceito como arte; é tomado por vezes como arte menor, por ter sua origem nas periferias urbanas, com sujeitos pobres e, muitas vezes, negros. O rap resiste contra as exclusões sociais próprias do capitalismo. A canção *Ismália*, de Emicida, resiste a essas exclusões, nas quais se inscreve o racismo como característica das condições de existência das Ismálias da canção. O locutor-narrador da canção se projeta entre o enunciador individual: “*olhei* no espelho, Ícaro me encarou” e o coletivo, que identifica como grupo, como coletividade, as Ismálias da canção – sujeitos marginalizados por serem negros: “com a fé de quem olha do banco a cena do gol que *nós* mais precisava na trave”.

As Ismálias de Emicida ressignificam a Ismália de Alphonsus de Guimaraens. A canção, ao rememorar o poema e trazer um contraponto com outras “Ismálias”, essas inscritas em uma coletividade marginalizada socialmente, traz sentidos outros que se opõem ao individualismo e a pessoalidade do poema, significados nos modos de dizer a loucura e a morte da Ismália. Na canção, há morte física e morte simbólica, que pode ser decorrência de uma certa loucura produzida socialmente. As Ismálias da canção de Emicida não são significadas como um indivíduo isolado das relações sociais, mas como a coletividade dos

sujeitos negros, identificados como os que têm “pele escura”, uma qualificação própria do discurso racista; e assim, em uma sociedade racista, “ter pele escura é ser Ismália”.

A temporalidade da canção é um presente em que fatos acontecidos são projetados como cenas do cotidiano dessas Ismálias: “no fim das conta é tudo Ismália, Ismália, Ismália, Ismália, Ismália, Ismália; quis tocar o céu, mas terminou no chão”. Há aí uma morte simbólica, como efeito do racismo estrutural, que impede o desejo, o sonho – “até pra sonhar tem entrave”. Os sujeitos brancos colonizadores bem como os inscritos nos discursos da colonização que assumem alguma forma de poder são responsáveis historicamente por essa violência simbólica e física: “primeiro 'cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles, nega o deus deles, ofende, separa eles; se algum sonho ousa correr, 'cê para ele”.

A violência e a morte são simbólicas e físicas. O poema denuncia uma prática policial corrente: “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo, quem disparou usava farda (mais uma vez)”. A canção denuncia que essa prática policial, como toda a violência contra os negros, está naturalizada na nossa sociedade: “um corpo preto morto é tipo os hit das parada; todo mundo vê, mas essa porra não diz nada”. A essa naturalização, que faz parte de uma apatia social contra a injustiça da desigualdade racial, se junta um ódio, um querer mal que atinge sobretudo os sujeitos brancos – “eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei; cuidado, não voa tão perto do sol. O abutre quer te ver de algema pra dizer ‘Ó, num falei?’”.

Na canção, Ismália recebe o conselho de Ícaro, personagem da mitologia grega que, para fugir do labirinto em que estava aprisionado, voa em direção ao sol e tem suas asas de cera derretidas pelo calor. Ícaro, que morre ao tentar fugir da prisão em que estava, tem voz na canção e faz o alerta: “cuidado, não voa tão perto do sol; eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei”; o locutor-narrador da canção reforça o alerta: “o abutre quer te ver de algema, quer te ver drogado, quer te ver no lixo pra dizer: ‘Ó, num falei?!’” O abutre da canção não é um só, são “eles”.

A Ismália do poema de Guimaraens erra pelo desvario que leva ao desejo de encontrar a Lua refletida no mar; Ícaro erra pelo desejo de encontrar o Sol, que o faz deixar de lado o alerta do pai de que o calor poderia derreter suas asas. A felicidade das Ismálias da canção se inviabiliza na sociedade que tem no racismo estrutural um dos eixos de produção/reprodução da desigualdade capitalista. O conceito de racismo estrutural identifica o racismo como “decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com

que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional” (ALMEIDA, 2019).

Um dos efeitos perversos do racismo estrutural é dividir os sujeitos negros, fazendo com que alguns neguem sua negritude; um dos fatos apontados na canção é o da mulher que “quis ser chamada de morena que isso camufla o abismo entre si e a humanidade plena”; outro é o de “um boçal que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral”. São exemplos da “desunião dos preto junto à visão sagaz de quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais”. Nessa felicidade que é quase, que não se realiza, um dos efeitos é a busca de uma analgesia da dor: “e como analgésico nós posta que um dia vai tá nos conforme, que um diploma é uma alforria”. Se hoje formalmente não há escravidão – ou escravização – dos negros, há opressão, já que quase 140 anos depois do fim da escravização formal, contraditoriamente, ainda é preciso, para o negro, uma “alforria”.

As periferias não têm o mesmo acesso à escola e à universidade. A desigualdade das condições de vida, que torna o diploma uma “alforria”, dificulta, ou mesmo impede, a possibilidade de felicidade. Na letra da canção, a divisão da língua marca a desigualdade; em alguns lugares, que identificam o dizer dos negros, a letra não segue as normas gramaticais de concordância sujeito-verbo, plural-singular ou ortografia, ela aponta para uma oralidade própria das periferias das grandes cidades: “do gol que *nós mais precisava*”; “eles *num guenta* te ver livre”; “*nós posta* que”; “e manda eles *debater*”; “no caixão *dos adolescente*”; “*cinco vida interrompida*”; “no fim *das conta*”; “apunhalado *pelos costa*”; “os hit *das parada*”; “é a desunião *dos preto*”; “ó, *num falei*?”; “um dia *vai tá nos conforme*”. Essa língua dividida entre a norma e a não-norma indica um lugar de fragilidade, mas indica também um lugar de identificação coletiva e de resistência social.

Resistir para poder, quem sabe, ser feliz...

Se no poema de Guimaraens, que não aborda a felicidade, se poderia supor a felicidade da sua Ismália como afetada por sua loucura pessoal, na canção de Emicida, *felicidade* designa uma plenitude para os sujeitos brancos e uma falta, uma interdição para os sujeitos negros. Na cena enunciativa da canção, o locutor-cantor e compositor negro denuncia as condições sociais de existência dos sujeitos negros, oprimidos pelos “abutres”. Abutres são aves que, ao contrário de Ícaro, retomado na canção, ou da Ismália do poema, ressignificada na canção, não morrem pelo vôo que fazem e se alimentam de animais mortos.

Na canção, os “abutres” são os que oprimem os “de pele escura”, fazendo destes Ismálias que vivem a arbitrariedade do racismo estrutural que, em nosso país, e no Ocidente em geral, atravessa o capitalismo neoliberal.

O neoliberalismo reforça a individualidade e mitiga a coletividade; nessa discursividade, a felicidade é projetada como uma meta pessoal a ser alcançada individualmente pelo esforço meritocrático. A canção, no entanto, nos mostra que não é assim, que não pode ser assim. Ela questiona felicidade como uma meta a ser promovida individualmente, tal como os discursos do capitalismo neoliberal a têm significado. E nos dá indicações de como na nossa sociedade, o capitalismo neoliberal, atravessado pelo racismo estrutural, constrói desigualdade oprimindo coletividades, como a dos sujeitos “de pele escura”.

Gestos de resistência

No grupo de pesquisa Linguagem, Enunciação, Discurso (LED – CNPq/Unicamp), nosso olhar sobre a disputa de sentidos de *felicidade* buscou ser um gesto de resistência política inscrito na produção e na divulgação do conhecimento. Como afirmei acima, a felicidade vem sendo projetada, nas sociedades capitalistas neoliberais, como o que deve ser uma meta e uma conquista individual; por outro lado, o índice de desenvolvimento social “Felicidade Interna Bruta” (FIB), criado no Butão em 1972 e incluído na ONU como meta das políticas de Estado em 2012, inclui as condições sociais de existência no olhar sobre a felicidade e sobre sua possibilidade de realização. Tornar visíveis e problematizar as relações de força na base da divisão polissêmica de sentidos, trazendo a discussão para a sociedade, é um modo de resistir.

Segundo Pêcheux (1990, p.17), os gestos de resistência permitem “começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido no interior do sem-sentido”. Ainda que esses gestos não aconteçam sem falhas, ou livres da contradição entre a despedida e a reprodução do “discurso da dominação”, é só pela resistência que há possibilidade de transformação social. Como afirmam Mariani e Medeiros (2014, p.137), “pensar na arte como resistência significa pensá-la para além de denúncia e reação, como portando um poder de subverter um estado de coisas”. A canção de Emicida, assim como o disco *AmarElo* em que está, ou o documentário *AmarElo – É Tudo pra Ontem*, em seus modos de construção e de circulação, são gestos

estéticos de resistência política, que chamam a sociedade para uma autocrítica e uma mudança efetiva rumo à efetivação plena da democracia e, com isso, quem sabe, de ampliação da possibilidade de alguma “felicidade plena”.

Referências

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

GUIMARÃES, E. **Semântica do Acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

MARIANI, B. e MEDEIROS, V. Discurso urbano e enigmas no Rio de Janeiro: pichações, grafites, decalques. Revista RUA, 2014, p.127-142.

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

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e parâmetros**. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. e FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F. e HAK, T. **Por uma análise automática do discurso – uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p.163-252.

PÊCHEUX, M. Delimitações, inversões, deslocamentos. Cadernos de Estudos Linguísticos, 19, jul-dez.1990, p.7-24.