ISSN versão impressa 1519-6240
ISSN versão *online* 2358-1042

LINGUAGEM
ESTUDOS e PESQUISAS

Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem – do Departamento de Letras do *Campus* Catalão-UFG

Linguagem – Estudos e Pesquisas
Volume 17, n. 2 - Catalão-GO/2013

ISSN versão impressa 1519-6240
ISSN versão *online* 2358-1042

LINGUAGEM – ESTUDOS E PESQUISAS

Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem – do Departamento de Letras do *Campus* Catalão-UFG

Julho-Dezembro/2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS CATALÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Reitor da Universidade Federal de Goiás
Edward Madureira Brasil

Diretor do *Campus* Catalão/UFG
Manoel Rodrigues Chaves

Coordenador do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Antônio Fernandes Júnior

Chefe do Departamento de Letras do *Campus* Catalão/UFG
Gisele da Paz Nunes

Editores Responsáveis
Braz José Coelho e Maria Helena de Paula

Organizadores deste Número
Antônio Fernandes Júnior e Marisa Martins Gama-Khalil

Comissão Editorial: Alexander Meireles da Silva; Antônio Fernandes Júnior; Braz José Coelho; Grenissa Bonvino Stafuzza; Luciana Borges; Maria Helena de Paula, Ozíris Borges Filho

Conselho Editorial e Científico: Alexander Meireles da Silva (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Alicia Duhá Lose (CNPq-Faculdade Mosteiro São Bento da Bahia/Universidade Federal da Bahia); Antônio Fernandes Júnior (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Aparecida Negri Isquerdo (CNPq/Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Universidade Estadual de Londrina), Braz José Coelho (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Cleudemar Alves Fernandes (Universidade Federal de Uberlândia); Grenissa Bonvino Stafuzza (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Henrique Silvestre Soares (Universidade Federal do Acre); Luciana Borges (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Luzmara Cursino Ferreira (Universidade Federal de São Carlos); Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (CNPq-Universidade de São Paulo); Márcio Luiz Corrêa Vilaça (Universidade de Grande Rio); Maria Cândida Trindade Seabra (Universidade Federal de Minas Gerais); Maria Filomena Gonçalves (Universidade de Évora, Portugal), Maria Helena de Paula (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Odair Luiz Nadin Silva (Universidade Estadual Paulista-Araraquara); Ozíris Borges Filho (Universidade Federal do Triângulo Mineiro), Phablo Roberto Marchis Fachin (Universidade de São Paulo); Regma Maria dos Santos (Universidade Federal de Uberlândia / Universidade Federal de Goiás).

Conselho Consultivo: Antônio Donizete Pires (Universidade Estadual Paulista-Araraquara); Dominique Maingueneau (Université Paris Est Créteil Val de Marne); Leo M. Wetzels (Vrije Universiteit Amsterdam - Holanda); Márcia Elizabeth Bortone (Universidade de Brasília); María Dolores A. Ramírez (Universidade Estadual Paulista-Araraquara); Maria Imaculada Cavalcante (Universidade Federal de Goiás/*Campus* Catalão); Patrick Charaudeau (Université Paris- Nord - Paris XIII); Sílvio de Almeida Toledo Neto (Universidade de São Paulo); Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Universidade Federal de Goiás); Sonia Branca-Rosoff (Université Sorbonne Nouvelle/Paris III).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CATALÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

LINGUAGEM – ESTUDOS e PESQUISAS

Linguagem – Est. e Pesq., Catalão-GO. Vol. 17, n. 2, 427 p.
2013

Linguagem – Estudos e Pesquisas é uma publicação semestral do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu,* Mestrado em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras do *Campus* Catalão da Universidade Federal de Goiás.

Endereço para correspondência

Departamento de Letras – Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, nº 1120, Sala 2, Bloco E – CEP: 75.704-020 – Caixa Postal 56 – Setor Universitário – Fone (64) 3441-5304. Catalão-Goiás-Brasil.
Linguagem – Estudos e Pesquisas pode ser acessada no sítio: http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/index

Editores responsáveis
Braz José Coelho e Maria Helena de Paula

Organizadores deste Número
Antônio Fernandes Júnior e Marisa Martins Gama-Khalil

Diagramação
Antonio Fernandes Júnior, Jozimar Luciovanio Bernardo e Maria Gabriela Gomes Pires

Revisão dos originais
Os editores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (GPT/BSCAC/UFG)

L755 Linguagem – estudos e pesquisas / Revista do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras do *Campus* Catalão – UFG. – Vol. 17, n. 2 (jun./dez. 2013). – Catalão: Universidade Federal de Goiás, *Campus* Catalão, Departamento de Letras, 1997-
v. : il. ; 21 cm.

Semestral
Publicado pelo Departamento de Letras do *Campus* Catalão – UFG, 1997-2011; pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Mestrado em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras do *Campus* Catalão – UFG, 2011-
Editores responsáveis: Braz José Coelho e Maria Helena de Paula.
Organizadores: Antônio Fernandes Junior e Marisa Martins Gama Khalil.
Descrição baseada em: Vol. 17, n. 2 (jun./dez. 2013).
ISSN: 1519-6240 (versão impressa)
ISSN: 2358-104 (versão on-line)

1. Letras – Periódicos. I. Universidade Federal de Goiás, *Campus* Catalão. Departamento de Letras. II. Título.

CDU: 8 (05)

Aceitam-se colaborações e solicita-se permuta
We Ask For Exchange
On demanche échange
Pédese canje

Tiragem deste volume: 200 exemplares

SUMÁRIO

Editorial
Antônio Fernandes Júnior
Marisa Martins Gama-Khalil.....11

Texto de autor convidado

1. Tema, meta, metáfora: porque a historiografia teme e treme diante da literatura
Durval Muniz de Albuquerque Júnior.....17

Tradução

2. A análise linguística de textos literários. Uma falsa evidência
Marie-Anne Paveau
Tradução de Ismael Ferreira-Rosa.....43

Dossiê: Análise do Discurso e Literatura: entre-lugares do literário em uma perspectiva discursiva

3. O confronto entre saber e poder em torno da Literatura dita Marginal
Carolina Fernandes
Joana D'Arc Camargo Borges Acosta.....61

4. O nascimento de um super-homem - linguagem e subjetividade em "Meu amigo Nietzsche"
Cecília Barros-Cairo.....81

5. Manoel de Barros, entre limites e deslimites: poesia, ruptura e análise do discurso
Clarice de Mattos Goulart.....101

6. Considerações acerca da ficionalidade e da dimensão argumentativa em "Dom Casmurro"
Cristia Rodrigues Miranda.....121

7. Teorias linguísticas como contribuição à escrita da história literária: questões de língua e linguagem no romance
Daniela Silva da Silva.....149

8. História das mulheres em mitos e contos de fadas
Denise Gabriel Witzel.....165

9. "Memorial do convento", de José Saramago: embate entre o discurso, a história e a "verdade"
Karina Luiza de Freitas Assunção.....183

10. Uma abordagem discursiva sobre a questão do autor
Mariana Ramalho Procópio.....205

11. Um discurso sobre o movimento estudantil brasileiro: análise foucaultiana em torno de Buñuel
Priscila Canova Motta
Nádea Regina Gaspar.....221

12. A sociedade de controle e suas estratégias em "Nós", de Evgueny Zamiatin
Rafael Camargo de Oliveira
Kátia Menezes de Sousa.....243

13. Representações do feminino como processo de construção identitária na poesia de Cora Coralina
Sueli Gomes de Lima.....265

14. Práticas literárias no ciberespaço: a autoria discursiva discutida por meio de *fan fictions*
Verônica Birello.....289

Artigos de temática livre

15. Os descaminhos do silêncio em Alberto Caeiro e Manoel de Barros
Gianmarco Catacchio.....309

16. O projeto semiológico saussuriano e a recepção da análise do discurso no Brasil
João Marcos Mateus Kogawa.....339

17. A dessubjetivação de Dolores - escrita de discursos e misérias do corpo-espaço
Nilton Milanez.....367

18. Amor com humor: a recriação do epitalâmio na poesia de José Paulo Paes
Renan Pires Cornette
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.....391

19. O discurso erótico-pornográfico em "Tango Fantasma", de Márcia Denser
Valdisnei Martins de Campos
Luciana Borges.....407

CONTENTS

Editors Note
Antônio Fernandes Júnior
Marisa Martins Gama-Khalil.....11

Guest author article

1. **Theme, goal, metaphor: the reason why historiography fears and shakes before literature**
   Durval Muniz de Albuquerque Júnior.....17

Translation

2. **A análise linguística de textos literários. Uma falsa evidência**
   Marie-Anne Paveau
   Tradução de Ismael Ferreira-Rosa......43

Dossier: Discourse Analysis and literature: in-between-places in a discoursive perspective

3. **The confrontation between knowledge and power around the called Marginal Literature**
   Carolina Fernandes
   Joana D'Arc Camargo Borges Acosta.....61

4. **The birth of a superman - language and subjectivity in "My friend Nietzsche"**
   Cecília Barros-Cairo.....81

5. **Manoel de Barros, in between limits and unlimits: poetry, rupture and discourse analysis**
   Clarice de Mattos Goulart.....101

6. **Considerations about the fiction and argumentative dimension in "Dom Casmurro"**
   Cristia Rodrigues Miranda.....121

7. **Linguistic theories as a contribution to the literary history: issues of in the novel**
   Daniela Silva da Silva.....149

8. **History of women in myths and fairy tales**
   Denise Gabriel Witzel.....165

9. "Baltazar & Blimunda" by José Saramago: clash between discourse, history and "truth"
Karina Luiza de Freitas Assunção.....183

10. A discursive approach on the question of the author
Mariana Ramalho Procópio.....205

11. A discourse on the brazilian student movement: foucauldian analysis around Buñuel
Priscila Canova Motta
Nádea Regina Gaspar.....221

12. Society and control strategies in "We", by Evgueny Zamiatin
Rafael Camargo de Oliveira
Kátia Menezes de Sousa.....247

13. The female representation as a process of construction of identity in Cora Coralina's poetry
Sueli Gomes de Lima.....265

14. Literary practices on cyberspace: the discoursive authorship discussed by fan fictions
Verônica Birello.....289

General Thematic Articles

15. The misleading paths of silence in Alberto Caeiro and Manoel de Barros
Gianmarco Catacchio.....309

16. The Semiological saussurean projects and the reception of discourse analysis in Brazil
João Marcos Mateus Kogawa.....339

17. A The desubjectivation of Dolores - discourse writing and body-space miseries
Nilton Milanez.....367

18. Love with humor: the recreation of the epithalamium in the poetry of José Paulo Paes
Renan Pires Cornette
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.....391

19. The erotic-pornographic discourse at "Tango Fantasma", de Márcia Denser
Valdisnei Martins de Campos
Luciana Borges.....407

EDITORIAL

Este volume da Revista *Linguagem* – Estudos e Pesquisas apresenta um dossiê sobre o tema **Análise do Discurso e Literatura: entre-lugares do literário em uma perspectiva discursiva**, que busca mobilizar conceitos da Análise do Discurso (AD) de linha francesa como estratégia de leitura discursiva para o texto literário. Essa proposta de diálogo vem ao encontro de reflexões que se produziram no campo dos estudos da AD, sobretudo, a partir do momento em que essa disciplina passa a incorporar outros objetos de estudo, além do discurso político que, em primeiro momento, fora o objeto privilegiado dos estudos discursivos. Nesse sentido, a AD e os Estudos Literários mobilizam conceitos e propostas de análise que, fundamentadas em teses formuladas por Mikhail Bakhtin, Michel Foucault e Michel Pêcheux, passam a problematizar a articulação entre linguagem e história; o diálogo entre os discursos; o discurso e suas condições de produção e o texto literário enquanto espaço de materialização de diferentes discursos. Assim, tomar o texto literário enquanto objeto de análise de discurso implica problematizar qual(is) discurso(s) nele se materializam, nele circulam e nele produzem sentidos. Implica igualmente considerar o atravessamento do discurso literário em outros discursos, como, por exemplo, o histórico e o fílmico.

A AD, conforme ficará evidenciado em alguns textos do referido dossiê, descortina, em sua base, vertentes transversais de pesquisa, pois a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise foram estabelecidas por Michel Pêcheux como três importantes balizas para os estudos que teriam como fito a análise do discurso. A diferença entre esses três campos epistemológicos funciona como rede constitutiva que instiga e fundamenta o atravessamento da AD por outras distintas áreas do saber, tornando plausível sua utilização em estudos acerca de variados discursos, dentre eles o literário.

O discurso literário e também o seu metadiscurso, o da crítica literária, constituem-se pela coadunação de discursos vários. Roland Barthes,[1] ao descrever uma das importantes forças da Literatura, a *mathesis*, explica que a literatura traz para seu mundo, sua diegese, discursos que advêm da antropologia, da história, da geografia, da biologia, enfim, tantos discursos de diversificadas áreas do conhecimento e esse é o motivo de ela fazer "do saber uma festa".[2] Nesse sentido, igualmente, as perspectivas de composição e de trabalho da AD se aproximam da Crítica literária, "uma vez que esta não se constitui de forma homogênea, numa recusa ao diálogo com os outros campos de conhecimento; pelo contrário, a diversidade da crítica literária se deflagra em consequência do seu contato com os diversos saberes".[3]

---

[1] BARTHES, Roland. *Aula.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

[2] *Ibidem*, *Idem*, p. 20.

[3] GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Veredas possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da Literatura. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins;

O que se anuncia, então, neste dossiê, é uma multiplicidade não só de temas, entretanto também de possibilidades de enfoques, plausibilidades de junções, aproximações, analogias e dispersões, movimentos esses fundamentais ao fazer científico.

O ponto de partida do dossiê é o artigo de **Durval Muniz de Albuquerque Júnior**, professor doutor de Graduação e Pós-Graduação do Curso de História da UFRN, que realiza uma profícua discussão sobre a relação e as fronteiras entre o discurso historiográfico e o discurso literário, tomando como suporte para as discussões o romance "Água viva", de Clarice Lispector.

Se o primeiro texto problematiza as aproximações entre a literatura e a História, o segundo levantará relações plausíveis entre a Linguística e o texto literário. **Marie-Anne Paveau**, professora doutora de Ciências da Linguagem na Universidade de Paris 13 Sorbonne Paris Cité, apresenta quatro programas disponíveis da Linguística que vêm sendo utilizados como base teórico-metodológica para a análise de texto literário, como: a análise do discurso literário ou linguística para o texto literário, a linguística textual, a estilística e a argumentação. A partir da exposição desses programas, a autora pondera sobre a produtividade ou não dos mesmos como dispositivo de análise literária.

Dando sequência ao dossiê, o artigo de **Carolina Fernandes**, professora doutora do curso de Letras da UNIPAMPA, e **Joana D'Arc Camargo Borges Acosta**, aluna do curso especialização em Linguagem e Docência da mesma universidade, articulam a discussão acerca da tensão entre a literatura marginal e o cânone literário. A concepção de literatura marginal, nesse artigo, que se relaciona à produção literária situada na periferia do Cânone, é repensada por intermédio de sequências discursivas retiradas de entrevistas e *posts* de escritores. Através da discussão, e com base em aportes teóricos tanto de Foucault como de Pêcheux, as autoras defendem que o conceito de literatura marginal se estabelece por meio do confronto entre o saber e o poder, que resulta em contradições instaladas na formação discursiva literária.

A doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da UESB e pesquisadora do LABEDISCO/CNPq/UESB **Cecília Barros-Cairo** desenvolve em seu artigo um pertinente e frutuoso diálogo entre as ideias de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche a partir da análise do curta-metragem *Meu amigo Nietzsche*, valendo-se de noções foucaultianas, especialmente aquelas relacionadas a sujeito e subjetividade, as quais corroboram para a leitura de como se constitui desejo do menino Lucas, protagonista do filme, de ser um super-homem.

ALVES JÚNIOR, José Antônio. *Análise do discurso na literatura*: rios turvos de margens indefinidas. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 274.

Clarice de Mattos Goulart, graduada em Produção Editorial pela ECO/UFRJ, com base na compreensão de que a obra poética é elaborada por meio de uma distensão da/na linguagem, realiza uma análise da poesia de Manoel de Barros, fazendo uso de dispositivos teóricos estudados por Michel Pêcheux, como formação discursiva, metáfora, memória e sistemas de regularização.

O artigo de **Cristia Rodrigues Miranda**, professora Auxiliar do Centro Universitário Newton Paiva, doutoranda no Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da UFMG, contempla-nos com uma abordagem retórico-discursiva do tema da traição no romance "Dom Casmurrro", de Machado de Assis, tendo como suporte as propostas de análise do discurso defendidas por Charaudeau, bem como os estudos sobre argumentação de Perelman & Olbrechts-Tyteca, Amossy e Aristóteles.

Partindo das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o romance, **Daniela Silva da Silva**, professora doutora dos Cursos de Letras da UNICENTRO, estabelece um diálogo do teórico russo com Émile Benveniste e Hans Ulrich Gumbrecht no sentido de discutir e abordar determinadas noções provenientes tanto da área da linguística quanto da literatura, no sentido de redimensionar o gênero romanesco a partir das teorias do discurso.

Denise Gabriel Witzel, professora doutora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras UNICENTRO, tendo como base os contos de fadas, por meio especialmente das teorias de Michel Foucault, analisa o processo de subjetivação/objetivação das mulheres e, para tanto, tem como suporte a relação entre sujeito, verdade e poder, com o fito de investigar os procedimentos reguladores que produziram, na ordem mítica e feérica, discursos de verdade sobre o ser feminino.

Partindo do romance "Memorial do convento", do escritor português José Saramago, a Professora da UEMG, doutoranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da UFU e integrante do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultiano, **Karina Luiza de Freitas Assunção**, articula uma reflexão sobre a construção discursiva da verdade e sua relação com a historicidade que permeia a sua produção, com o suporte dos estudos de Michel Foucault.

Em seguida, temos o artigo "Uma abordagem discursiva sobre a questão do autor", da professora Doutora **Mariana Ramalho Procópio**, docente da Universidade Federal de Viçosa (UFV), que se propõe a refletir sobre o conceito de autoria em Análise do Discurso, a partir das reflexões desenvolvidas por Maingueneau. Partindo dessa perspectiva teórica, a professora desenvolve uma análise da narrativa biográfica "Carmem – uma biografia", de Ruy Castro.

No artigo posterior, a professora doutora da UFSCar **Nádea Regina Gaspar** e sua orientanda **Priscila Canova Motta**, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da UFSCar e educadora do SESC, por intermédio dos dispositivos teóricos "arqueologia", "historicidade", "práticas discursivas", "sujeito, saber e poder", desenvolvidos

por Michel Foucault, procuram compreender alguns discursos de cunho oficial e científico sobre os movimentos estudantis ocorridos em 1968 e 1992, no Brasil, traçando relações entre tais discursos e o filme "O Discreto Charme da Burguesia", de Luis Buñuel.

O próximo artigo do dossiê, assinado pela professora doutora da UFG e coordenadora do Grupo de Pesquisas TRAMA, **Kátia Menezes de Sousa**, e por seu orientando, **Rafael Camargo de Oliveira**, graduando em Letras pela PUC-GO, descortina uma pertinente análise do romance "Nós", de Evgueny Zamiatin. Nessa análise, os autores, por intermédio, principalmente das noções de biopoder e de dispositivo, revelam como se constrói ficcionalmente uma sociedade do controle que utiliza de discursos de disciplinarização do indivíduo dirigidos para uma melhor performance social. O olhar crítico dos autores revela-nos o exercício de poder e as práticas de subjetivação que, naquele mundo romanesco, procuram tornar os sujeitos mais produtivos e eficazes.

Sueli Gomes de Lima, que possui Mestrado em Estudos Linguísticos pela UFU, tendo como base especialmente os estudos de Michel Foucault, Cleudemar Alves Fernandes e Jacqueline Authier-Revuz, parte da poética de Cora Coralina para analisar as inscrições discursivas que revelam as construções identitárias provenientes de uma subjetivação sociocultural, denunciando, por intermédio do discurso poético, as funções sociais programadas para as mulheres, conforme a ideologia imposta pela sociedade capitalista e patriarcal.

No último artigo do dossiê, **Verônica Birello**, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, analisa a plausibilidade ou não de as *fan fictions* - histórias escritas por fãs publicadas na *internet* - serem produzidas, veiculadas e recebidas como manifestação literária, tomando como aporte teórico especialmente os estudos de Michel Foucault, Roger Chartier e Umberto Eco.

A presente revista compõe-se, também, de uma sessão de temática livre, na qual o primeiro artigo, de autoria de **Gianmarco Catacchio**, pós-graduando Universidade de Lisboa, apresenta uma análise, em uma perspectiva comparatista, das similaridades entre as poéticas de Alberto Caeiro, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, e do poeta do pantanal mato-grossense, Manoel de Barros.

No segundo artigo desta sessão, **João Marcos Mateus Kogawa**, Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP-Guarulhos), desenvolve, a partir da arqueologia foucaultiana e da história das ideias linguísticas, discussões que procuram descortinar se a recepção da AD no Brasil implicaria uma mesma recepção da obra de Ferdinand Saussure. No sentido de levantar argumentos para a resposta, o autor vale-se dos trabalhos de Carlos Henrique de Escobar, que participou diretamente das primeiras traduções de Pêcheux no Brasil e pensou uma Ciência dos Discursos Ideológicos.

Por meio da "escrita de si", sujeito, subjetividade, processos de subjetivação e dessubjetivação, noções tão caras à Análise do Discurso, são expostas e problematizadas pelo estudioso **Nilton Milanez**, professor doutor da UESB e coordenador do LABEDISCO. Algumas dessas noções, muitas vezes confundidas e tomadas como sinônimos equivocadamente, são muito bem repensadas e deslindadas pelo articulista, neste terceiro artigo da sessão, por intermédio das reflexões do filósofo francês Michel Foucault.

No quarto artigo da sessão de temática livre, a professora doutora de Literatura brasileira da UFG, **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa**, e o mestre em Letras e Linguística pela UFG, *Campus* Goiânia, **Renan Pires Cornette**, analisam uma das características básicas da estética de José Paulo Paes, que é a recuperação, com deslocamento crítico, de formas da tradição clássica, como o epitalâmio, ajustando modelos do passado à sua dicção pessoal.

Encerrando a sessão de temática livre, apresentamos ao nosso leitor o estudo da professora doutora de Literatura brasileira da UFG, *Campus* Catalão, **Luciana Borges**, e de **Valdisnei Martins de Campos**, graduado em Letras-Português/Inglês pela UFG, *Campus* Catalão, que, por meio de contos de "Tango fantasma" (1977), de Márcia Denser, buscam revelar as diferentes formas de representação de sexualidade: a pornografia e o erotismo, formas essas que, conforme se verifica ao longo da análise, encontram-se profundamente interligadas.

Do dossiê aos artigos de temática livre, nosso intento foi o de oferecer ao leitor da **Revista *Linguagem*: Estudos e Pesquisas** diferentes e sempre novas formas de ler a linguagem, seja ela literária, fílmica, jornalística, científica, e tantas outras manifestações. Com os artigos que aqui apresentamos ao leitor, provenientes de projetos de pesquisadores do Brasil e de outros países, fica evidenciada uma pertinente perspectiva de trabalho com a linguagem: a sua assunção enquanto discurso, que leva em conta seu diálogo com a história e seu constante e constitutivo *movimento*.

Antônio Fernandes Júnior - UFG
Marisa Martins Gama-Khalil - UFU/CNPq

Campus Catalão-UFG
Dezembro/2013

TEMA, META, METÁFORA: PORQUE A HISTORIOGRAFIA TEME E TREME DIANTE DA LITERATURA

THEME, GOAL, METAPHOR: THE REASON WHY HISTORIOGRAPHY FEARS AND SHAKES BEFORE LITERATURE

Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR[*]

Resumo: Este texto trata da relação entre a escrita da história e a escrita literária. A partir da abordagem de uma forma concreta e contemporânea de escrita literária, o livro "Água Viva" de Clarice Lispector, procura romper com a prática comum quando se vai tratar dessa questão, tão debatida entre os historiadores nos últimos anos, que é a de confrontar a uma Historiografia genérica e atemporal uma Literatura também vista e tratada como homogênea, universal e atemporal, gesto bastante estranho e questionável vindo de historiadores. Tomando uma dada forma, historicamente situada, de escrita literária, analiso até que ponto ela pode efetivamente servir de modelo para a escrita do texto historiográfico, se a maneira como essa narrativa literária se constrói e constrói a temporalidade é compatível com as regras que presidem a produção do tempo e da narrativa pelos historiadores.

Palavras-chave: História; Literatura; Tempo; Narrativa Clarice Lispector.

Abstract: This text deals with the relation between History writing and literary writing. Based on the approach of a concrete and contemporary form of literary writing, the book "Água Viva" by Clarice Lispector, aims to rupture with the common practice observed on this matter, and debated among historians in recent years, which is to oppose a generic and timeless Historiography to a Literature also seen and considered as homogeneous, universal and timeless, a rather strange and questionable act from historians. Considering a specific form, historically located, of literary writing, this text analyses to what extent it can effectively be used as a model to the writing of the historiographical text, if the way how this literary narrative is shaped and shapes temporality is compatible with the rules that rule the production of time and narrative by historians.

Keywords: History; Literature; Time; Narrative; Clarice Lispector.

> Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo.

[*] Professor de Graduação e Pós-Graduação do Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contato: durvaljr@gmail.com.

> E quero capturar o presente que pela própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Desde os anos setenta do século passado, que a questão da proximidade entre a narrativa literária e a narrativa historiográfica tornou-se motivo de acalorados debates. A interrogação feita pelo historiador Paul Veyne (1992)[4], bem no início da década, de como era escrita a história abre uma discussão que não era comum ser feita pelos historiadores. Esse questionamento sobre o papel da escrita ou da etapa da narrativa no ofício do historiador não costumava ser levada a efeito. Estando muito próximo do filósofo francês Michel Foucault, impactado pela maneira como ele escrevia livros denominados de histórias, Veyne abandona seu lugar de historiador da antiguidade para lançar este desafiante texto sobre epistemologia da história. Os historiadores pareciam não atentar para esta etapa do que, em livro publicado em meados da década pelo historiador Michel de Certeau[5] (1982), livro que desde o título anunciava esta nova preocupação dos historiadores em analisar a escrita da história, chamava de operação historiográfica. Em décadas anteriores, os debates no campo se centravam naquela etapa que Certeau chamava de disciplinar da dita operação, ou seja, as discussões se davam em torno de procedimentos, técnicas, metodologias, abordagens, pressupostos teóricos, uso das fontes ou em torno daquilo que o historiador jesuíta chamou de lugar de produção do discurso historiográfico, seus fins políticos, o caráter ideológico ou não ideológico que poderia assumir. A emergência desta preocupação parece se dar com mais ênfase do outro lado do Atlântico, numa historiografia considerada ainda periférica, como a norte-americana. Já em 1974, o historiador Peter Gay havia publicado um livro em que se interrogava sobre os estilos de escrita presentes nas obras de alguns historiadores do século anterior ("O estilo na história") e afirmava que "o historiador não encerra sua tarefa ao compreender as causas e o curso dos acontecimentos. A narrativa histórica sem análise é trivial, a análise histórica sem narrativa é incompleta" (GAY, 1990,

[4] A primeira edição do livro foi publicada em 1971.
[5] Primeira edição publicada em 1975.

p. 171), ou seja, ele já demonstrava este despertar dos historiadores para o papel que a narrativa exerce em seu ofício. No entanto, a polêmica se acirra quando ela não fica mais restrita ao campo da historiografia; não são apenas alguns historiadores que podiam ser considerados periféricos ou marginais em relação aos cânones dominantes na área, que tratam desta questão. Profissionais de outros campos concorrentes, notadamente do campo da filosofia da história, da filosofia da linguagem e da crítica literária entram no debate e tratam de demonstrar a proximidade entre a narrativa literária e a narrativa historiográfica. A publicação, em 1973, nos Estados Unidos, do livro "Meta-História: a imaginação histórica no século XIX", por parte do filósofo da história e historiador das ideias Hayden White, parece, inicialmente, passar desapercebida. Nele, White utiliza a teoria dos tropos linguísticos para analisar a dimensão narrativa, a construção do texto dos principais filósofos da história e historiadores do século XIX. Advoga que, assim como o romance romântico ou realista-naturalista do século décimo-nono, que eram os modelos narrativos utilizados nas obras historiográficas, o texto dos historiadores também podia ser interrogado quanto à estrutura de enredo em que estava vazado, quanto aos tipos de argumentação que adotava e quanto às implicações ideológicas que o texto dava lugar. Mas, sua afirmação mais polêmica, era a de que as escolhas temáticas, teóricas, metodológicas, narrativas e ideológicas feitas pelos historiadores eram antecedidas pela dimensão tropológica de configuração da própria realidade. O olhar do historiador, como todo olhar, seria mediado pela linguagem, seria mediado pelos modos de configuração da realidade que adivinham das escolhas tropológicas que este fazia. No entanto, é com a publicação, no final da década, de seu outro livro "Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura" (1978)[6], notadamente do texto nele contido "O texto histórico como artefato literário" que a polêmica ganha contornos de verdadeiro embate entre os historiadores, que se dizem defensores de seu campo de estudo ameaçado pela invasão da literatura e aqueles que, vindos de diversos campos de estudo, chamam a atenção destes profissionais para a negligência com que sempre trataram de uma etapa tão importante no ofício que é a etapa em que todo trabalho do historiador se materializa, como já dissera Certeau, aquela em que ele fabrica um texto, uma narrativa.

[6] White (1994, pp. 97-116).

Das várias respostas dadas ao desafio lançado pelas reflexões de White, mas também àquilo que entre os historiadores já começava não só a se tornar um tema de debate, mas uma preocupação na hora mesma de se escrever a história: a questão da narrativa, o texto que teve maior repercussão, talvez por também ser escrito em língua inglesa, mas do outro lado do Atlântico, foi escrito pelo historiador inglês Lawrence Stone. Publicado na revista "Past and Present", em novembro de 1979, o artigo intitulado "The Revival of Narrative: reflections on a New Old History" embora tentasse desqualificar o que seria a pretensa novidade da questão, chamando de velha aquela que se apresentava como sendo uma "nova história", preocupada com questões narrativas e estilísticas, seu artigo terminou por consagrar a expressão "o retorno da narrativa" que passou a ser tópico de debate obrigatório em qualquer reunião de historiadores e em toda produção historiográfica a partir de então.

Logo no início dos anos oitenta, duas obras escritas por profissionais de outras áreas de saber põem mais lenha nesta fogueira. Obras escritas por autores franceses, que gozavam de prestígio em suas especialidades de estudo, colocam os historiadores ainda mais na defensiva. Eles que praticamente haviam lançado a discussão se aferram ao que ironicamente White chamara de tática fabiana ao afirmar que a historiografia nem pode ser cobrada a partir dos pressupostos da ciência, nem pode ser comparada com a literatura, ocupando um lugar mediano entre a ciência e arte, fugindo assim de qualquer interpelação que venha destes campos. Num mesmo ano, 1984, são publicadas a monumental obra do filósofo Paul Ricouer, "Tempo e Narrativa" e a obra do crítico literário e semiólogo Roland Barthes, "O Rumor da Língua", que reúne em sua parte IV vários textos escritos pelo autor acerca da especificidade ou não do texto historiográfico e sua proximidade com o texto de literatura[7].

Estas duas obras, embora advoguem pontos de vista diferentes sobre a questão, trazem para os historiadores o desafio de dialogarem com todos os desenvolvimentos que as filosofias da linguagem, a linguística, a crítica literária, a semiologia haviam feito ao longo do século XX. Elas tornaram visíveis os limites que tinham os historiadores ao lidarem com estas questões, como eles estavam

[7] Consultar Barthes (1988) e Ricouer (1997).

desatualizados e desatentos para o que se passava nos estudos acerca da linguagem e seu papel na elaboração daquilo que ainda de forma ingênua os historiadores chamavam de real. É verdade que as discussões feitas pelas escolas formalistas no campo da linguagem, notadamente no campo da linguística, desde as pioneiras formulações de Ferdinand de Saussure, passando pelos chamados Círculos Linguísticos de Moscou e de Praga, chegaram aos historiadores através das contribuições que suas reflexões sobre o material linguístico deram para emergência, a partir dos anos quarenta, dos chamados estruturalismos linguístico, antropológico e psicanalítico.[8] Notadamente através do embate com as reflexões feitas por Levi-Strauss sobre o historicismo sartriano,[9] os historiadores entraram em contato com esta tradição formalista e estruturalista para explicitamente recusá-la, embora ela termine por repercutir, notadamente na obra do grande corifeu da historiografia francesa pós-guerra: Fernand Braudel. Mas, mesmo quando terminam por se deixarem agenciar por estas discussões, os historiadores tendem a recusá-las. A obra de Barthes e, notadamente, a de Ricouer chamava a atenção para o papel que a linguagem e, portanto, a narrativa tinham para a construção de dadas categorias que eram tomadas de forma quase irrefletida pelos historiadores como se fossem coisas ou realidades em si mesmas, partícipes do que Veyne chamara de sublunar: o real, o tempo, a memória, o evento.

A adesão reativa que os historiadores haviam feito ao estruturalismo, notadamente naqueles onde esta tradição foi articulada a um dado estruturalismo marxista, obliterou as discussões que esta corrente de pensamento fizera acerca do papel da linguagem e da narrativa na construção mesma daquilo que chamamos de mundo humano. Esta historiografia tendeu a supervalorizar a dimensão conceitual da historiografia, a construção teórica do texto do historiador, na ânsia de dotá-lo da tão sonhada cientificidade. Contar ou narrar os fatos torna-se secundário em relação ao momento da conceituação e da análise. A ênfase nas estruturas econômicas ou sociais desloca a centralidade que as estruturas linguísticas tinham nas formulações estruturalistas, embora estas estruturas apareçam agora

[8] Ver Saussure (1974); Fontaine (1974); *Os Pensadores: Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.
[9] Ver Levi-Strauss (1989; 1970).

abstraídas em conceitos cada vez mais elaborados e herméticos. O texto de Veyne, que inaugura junto com os de Peter Gay e Michel de Certeau, a discussão sobre a narrativa no campo da historiografia, inicia uma reação a este modelo historiográfico, que sofrerá, também, uma devastadora crítica do importante historiador inglês, de filiação marxista, Edward Palmer Thompson, em seu livro de 1978, "A Miséria da Teoria ou um planetário de erros",[10] que tem como alvo privilegiado uma dada historiografia inspirada no estruturalismo marxiano de Althusser. Se a polêmica envolvia, inicialmente, a rivalidade e a luta por hegemonia no campo acadêmico entre europeus e norte-americanos, agora era a rivalidade entre os países separados pelo Canal da Mancha que vinha à tona.

Embora não seja comumente citado como um partícipe dessa querela em torno da relação entre história e literatura, não é mera coincidência que Edward Thompson dela participe indiretamente ao criticar acidamente a historiografia estruturalista. Se Thompson não advoga explicitamente um retorno da narrativa, se ele não teoriza sobre isso, o impacto que sua obra mais importante teve entre os historiadores ("A formação da classe operária inglesa", 1963),[11] advém não apenas da temática a que se dedica nem apenas da abordagem que escolhe fazer, mas também da forma literária em que é vazada. Sendo um leitor e amante da literatura, notadamente da literatura romântica inglesa, da qual é um estudioso, tendo inclusive publicado uma obra sobre ela,[12] a grande novidade de sua obra, publicada em plena voga estruturalista, inclusive no campo historiográfico e político em que milita, o do marxismo, é a retomada do modelo literário romântico, o modelo do romance histórico, ao qual aquela escola literária inglesa soube dar vida como nenhuma outra. Talvez seja Thompson um dos historiadores que estavam na alça de mira do artigo de Lawrence Stone, por estar fazendo um nova velha história, uma história que valorizava a dimensão narrativa, tinha preocupações estilísticas e adotava modelos literários para elaborar seus textos. Com certeza o artigo visava atingir a historiografia francesa que se auto-intitulava de nova história, que também demonstrava uma preocupação em se opor àquela historiografia mais preocupada com abstrações conceituais,

[10] Thompson (1981).
[11] Thompson (1987).
[12] Thompson (2002).

onde os conceitos, verdadeiras enteléquias, é que assumiam os lugares de sujeito e de agentes do processo histórico. A construção de cenas e de personagens fora substituída por uma historiografia quase sem pessoas, movida por entidades extra-humanas.

Esta querela vai avançar pelos anos noventa quando a temática da pós-modernidade se torna o grande catalizador do debate acadêmico. A discussão em torno do retorno da narrativa, do papel da narrativa no trabalho do historiador, da centralidade da linguagem na construção da realidade e do passado, do caráter narrativo do tempo, do evento, da memória e da realidade passa agora a girar em torno deste debate entre o que seriam os modernos e os pós-modernos. Novamente é nos Estados Unidos que a pugna inicialmente se instala. Iniciada nos campos de estudos literários, de linguística, de artes, de filosofia, logo chega ao campo da historiografia, da antropologia, etc. Sob o impacto das provocações de Hayden White, mas também da audiência norte-americana às obras de autores como Michel Foucault e Jacques Derrida, a polêmica envolverá autores como Dominick La Capra, Sande Cohen, Allan Megil, David Harlan, Steven Kaplan e Martin Jay que se utilizam das discussões no campo da teoria literária para empreender uma análise crítica da produção historiográfica contemporânea.[13] Sem dúvida que esta discussão em torno da escrita da história veio dar importância aos estudos de análise historiográfica ou aos estudos de historiografia e fazer com que ela se tornasse uma área de pesquisa cada vez mais consolidada entre os historiadores. O surgimento dos estudos historiográficos como uma área de especialização dos historiadores, voltada para discutir historicamente a própria maneira como a história foi pensada, como a escrita da história foi praticada e a partir de que regras e pressupostos foi escrita, em dado momento, deve muito a esta querela envolvendo a dimensão narrativa do *métier* do historiador. O debate envolveu nomes com grande projeção no cenário historiográfico norte-americano como: David Hollinger, Joyce Appleby, Russel Jacoby, entre outros. De um lado, estavam aqueles que defendiam as formulações em torno do papel da linguagem na construção da realidade feita pelos pensadores chamados de pós-estruturalistas franceses (Foucault, Barthes, Derrida) e, de outro, aqueles que, apoiados na argumentação teórica dos historiadores chamados de contextualistas da Universidade de Cambridge (Quentin

[13] Sobre esse debate ver Ankersmit (1989); Zagorin (2001); Vasconcelos (2005).

Skinner, J. G. A. Pocock, John Dunn), advogavam a possibilidade de recuperar-se a intencionalidade dos autores por eles estudados, ou seja, se uns, influenciados pelas reflexões estruturalistas, advogavam a prevalência da linguagem como código em relação à consciência, já que tanto esta como o próprio inconsciente são estruturados linguisticamente, outros defendiam a prevalência da consciência, do sujeito sobre a linguagem. Enquanto para uns o sujeito era uma função na linguagem, era por ela constituído, para outros o sujeito antecedia a linguagem e era responsável por sua utilização, tendo domínio sobre a intencionalidade com que fora forjado dado discurso.

Outros historiadores europeus entram neste debate. Um dos mais virulentos naquilo que nomeia de defesa da história contra a invasão literária é o historiador italiano Carlo Ginzburg, que ao longo dos anos noventa e princípio dos anos dois mil, escreve uma série de textos, reunidos em livros, nos quais ataca sistematicamente não apenas as ideias ou posições; aliás, isso pouco ele faz, mas também e, principalmente, a pessoa de todos que identifica como "inimigos da historiografia" como: Hayden White, que passa a ser o grande ogro neste debate, Barthes, Foucault, mas até mesmo Nietzsche a quem responsabiliza por ter iniciado esta confusão entre ciência e arte, entre verdade e ficção, entre realidade e imaginação. Ainda sobram acusações de suspeita de fascismo e adesão ao nazismo para autores como Gentille, Benedeto Croce, Paul de Mann, para todo e qualquer autor que ameace o sacrossanto campo da historiografia.[14] No entanto, em todo este debate um grande silêncio parece estar presente: afinal de que literatura se está falando? Qual a literatura que ameaça de dissolução o campo historiográfico? A impressão que se tem ao percorrer este debate é que ele se dá entre surdos, pois se de um lado os filósofos da linguagem, os críticos literários, os especialistas em teoria da linguagem parecem desconhecer o que se faz em termos de historiografia na sua própria contemporaneidade, operando com uma imagem clichê, uma imagem advinda do modelo historiográfico dito positivista ou historicista do século XIX (Paul Ricoeur é uma exceção neste aspecto) para fazer a crítica do discurso historiográfico, os historiadores, embora não duvide que sejam leitores assíduos de obras literárias, me parecem também lidar com uma imagem da literatura que

[14] Ver Ginzburg (2002).

não corresponde ao que se faz sob esta denominação em sua própria época. Eles também parecem ter parado no século XIX, quando muito em meados do século XX, quando se trata de pensar a literatura, de tomá-la como objeto de crítica e de recusa.

As reflexões de matriz formalista e estruturalista não tiveram repercussões apenas no campo dos estudos e da crítica literários. As questões colocadas pela psicanálise, tanto a freudiana, quanto e especialmente a lacaniana, que tem um diálogo evidente com as discussões que se deram no campo linguístico, ao longo do século XX, não deixaram de impactar a própria produção dos escritores. O que se chama de literatura passou por grandes modificações e remanejamentos em suas regras de produção, em suas temáticas, em seus modelos narrativos, em suas estruturas narrativas, desde pelo menos os anos quarenta do século XX. Quando Hayden White afirma que os historiadores se utilizam de modelos literários para vazarem seus escritos, mesmo que isso se dê, muitas vezes, de forma inconsciente, chama atenção também para o fato de que os modelos literários que servem de inspiração ao discurso historiográfico continuam em sua esmagadora maioria ancorados nos modelos do século XIX. Quando resolveu fazer uma análise do discurso dos grandes nomes da filosofia da história e da historiografia daquele século, White o faz na certeza de que está criticando modelos que continuam sendo as referências com as quais os historiadores de seu tempo, até porque faz parte da categoria, ainda continuam utilizando (o mesmo pode ser dito da empresa de Peter Gay). Mesmo o tal retorno da narrativa, a nova direção que trabalhos como o Thompson, Ginzburg ou da chamada nova história francesa imprimiam no campo dos escritos historiográficos, significava o retorno de dados modelos de narrativa, notadamente os modelos narrativos trazidos pelo romance histórico de feitura romântica e pelos romances realistas e naturalistas do fim daquele século. Não é mera coincidência que Barthes quando se dedica a uma análise de um texto historiográfico toma um historiador do século XIX, o grande nome da historiografia romântica francesa, Jules Michelet, como seu objeto de estudo (talvez por desconhecimento também de outros possíveis modelos historiográficos mais contemporâneos).[15] A própria ideia de que a narrativa retornava indicia que o que retornavam eram dados modelos narrativos já

[15] Ver Barthes (1991).

utilizados pelos historiadores, forjados em outros momentos históricos. A historiografia que acompanhara os modelos literários vigentes até pelo menos a emergência do simbolismo, do qual podemos dizer advém obras consideradas quase marginais ao campo, como as obras de autores como Jacob Burckhardt e Johan Huizinga[16], parece ter passado ao largo de todos os desdobramos que os vários momentos do modernismo trouxeram para a escrita literária. A crise progressiva do romance modernista, a emergência de outros gêneros literários como a crônica e a escrita jornalística, distanciam os historiadores dos modelos literários de seu tempo, levando-os a reificarem dados modelos narrativos da literatura do século XIX como sendo o modelo próprio e autônomo do gênero historiográfico, levando-os a desconhecerem sua proximidade com a literatura e, o que é mais grave, desconhecendo propriamente o que vem a ser literatura em seu tempo. Usando e abusando do conceito genérico de literatura para estabelecer com ela um debate, os historiadores agem na contramão de uma das regras de ouro de seu ofício que é o pensar historicamente, que é o pensar no tempo tudo aquilo que toma como objeto de reflexão. Ao falar numa literatura genérica e contrapô-la a uma história também genérica, atemporal, abstrata, não situada no tempo e espaço, o que se tem é um debate que desinforma mais que informa, que mitifica mais do que explica qualquer coisa. Assim como não há a História, não existe a Literatura, com iniciais maiúsculas, estas pretensas realidades genéricas, unitárias, essenciais e universais. Sempre que se vai discutir o tema da relação entre a narrativa literária e a narrativa historiográfica é preciso situá-las no tempo, descrever e definir do que está se falando, a que e a quem concretamente correspondem dadas designações. É isto que procurarei fazer neste texto, discutir a relação possível ou não entre estas duas formas de narrativa a partir de um texto literário concreto, situado em um dado tempo e que traz possibilidades de reflexão sobre o que faz e o que pode fazer a escrita historiográfica. Não trabalharei com noções abstratas como literatura ou narrativa, mas a partir de um dado texto que foi, com certa dificuldade, chamado de literário. A partir de um dado modelo de narrativa literária, interrogarei sobre as possibilidades e impossibilidades presentes nesta relação. Elegi este texto por ser ele mesmo uma reflexão sobre os perigos e

[16] Ver Burckhardt (2009); Huizinga (2010).

impasses presentes no narrar, mas principalmente por ser uma tentativa de narrar e uma reflexão sobre as dificuldades de inscrever narrativamente o passar do tempo, temática que fala bem de perto aos historiadores.

O que fez com que o romance histórico fosse o grande modelo narrativo para os historiadores, seja ele em sua fatura romântica, realista ou naturalista, foi o fato de que o gênero romance implica, assim como o gênero historiográfico (a historiografia foi considerada, no Brasil, até fins do século XIX, como mais um gênero literário) a construção de uma narrativa centrada na construção de um dado lapso de tempo. O tempo é o fio condutor da narrativa romanesca assim como da narrativa historiográfica. O romance surge na sociedade moderna, é fruto da sociedade burguesa e capitalista, que enfatiza o tempo mais do que o espaço em suas formas de pensamento. A sociedade moderna é a sociedade que privilegia a mudança no tempo, enfatiza o caráter temporal e histórico das coisas. A escola pioneira na construção de uma ciência da história, o historicismo alemão, tinha o romance histórico como o modelo que, ao mesmo tempo, se devia recusar, por abrir margem à lenda e à ficção, e se devia imitar, desde que dando a ele o conteúdo de veracidade e exatidão nas informações que aquele não obedecia. O fantasma de Walter Scott não deixa de obsedar Ranke, que do entusiasmo e adesão juvenil, passa a recusa e a tentativa de afastamento na maturidade. A construção de uma história que se desenrola em um dado cenário, com dados personagens, cujas ações, sensações, sentimentos e peripécias se desenrolam em um dado intervalo de tempo, que só podem ser conhecidas e compreendidas depois que uma dada trama se desenrola em um dado recorte temporal, cujo final e moral só são apreensíveis depois que um dado intervalo de tempo se passou, é o cerne da estrutura do gênero romance, mas também do gênero historiográfico, por isso a dificuldade que os historiadores tiveram em lidar com as mudanças e os questionamentos que este gênero veio sofrer após os modernismos. Notadamente as sofisticadas e complexas formas de temporalização, de construção do tempo que passam a ser empregados nesta literatura, tornam estes textos cada vez mais distantes de servirem de modelo para a escrita da história. As reflexões feitas acerca desta categoria em campos como a filosofia e a física (as discussões bergsonianas sobre a duração, as reflexões heideggerianas sobre a relação entre ser e tempo, os

enunciados einsteinianos sobre a temporalidade, por exemplo) tiveram impacto quase imediato sobre os processos de construção das temporalidades na escrita literária, enquanto os historiadores se mantiveram ainda presos a uma visão linear, unitária e unidirecional do tempo. No seio da própria literatura experimentações diversas sobre formas de representar a temporalidade foram experimentadas, diante das quais, as canhestras tentativas de um Fernand Braudel e seu tempo tripartido em modificar a maneira de representar o tempo por parte dos historiadores, aparecem como ainda bastante limitadas.

O texto literário a partir do qual me proponho a fazer essa discussão sobre as proximidades e distanciamentos existentes entre a narrativa literária e a narrativa historiográfica, notadamente quando se trata da elaboração de representações do tempo, foi escrito justamente no período em que emergia esta polêmica em torno da relação entre história e literatura, em que os historiadores parecem se dar conta, finalmente, de que escrevem, de que seu ofício tem como resultado e implica a elaboração de textos, de discursos, de que fazem um particular uso da linguagem, de que constroem narrativas sobre o passado. Escrito entre os anos de 1971 e 1973, foi para sua própria autora um texto de difícil classificação, que a levou a ter dúvidas sobre a sua publicação. Ela tinha consciência que seu texto rompia com os cânones literários, que ele não obedecia às regras do gênero romance. Para sua própria criadora, a já a época consagrada escritora Clarice Lispector, "Água Viva", era um objeto estranho, um objeto literário que parecia queimar em suas próprias mãos, daí talvez a opção por este título. Recepcionado como um romance falhado, como um texto fragmentário, onde faltava estrutura de enredo, onde faltava a descrição e construção de cenários, de personagens e eventos, "Água Viva", não foi propriamente um sucesso de recepção, embora tenha merecido entusiásticas críticas de alguns poucos. Como podemos perceber pela citação que faço em epígrafe neste texto, a pretensão que atravessa a escrita de "Água Viva" é a captura através da narrativa do tempo imediato, do instante, do agora, do já. "Água Viva" começa por romper com o gênero romance ao não se propor a construir uma temporalidade que vai do passado ao presente ou do presente ao futuro. Não há nele a construção de uma temporalidade distendida, de uma temporalidade alargada, ele pretende ser a escrita de instantes isolados em si mesmos, a narrativa de átomos do tempo, de um tempo em fluxo

no agora, de tempos que não se conectam, que não formam um processo, que não desenham um percurso temporal. Um tempo fragmentário, um tempo feito de pequenas iluminações, do espocar de eventos passageiros, de pensamentos, de reflexões, de devaneios, de intuições, que como a explosão de fogos de artifício ou o cintilar de pirilampos rasgariam por instantes a noite da inconsciência e da incapacidade de serem vistos e ditos. Como não pensar na imagem evocada por Fernand Braudel, lembrando-se de uma viagem noturna que fizera de Feira de Santana a Salvador, noite escura como breu, que se iluminava às vezes de forma rápida e fugaz pela presença dos pirilampos. Esta imagem usada pelo famoso historiador para afirmar a falta de importância dos eventos e a prevalência das estruturas, pois para ele aquelas fugazes iluminações não contribuíam para desvendar ou desvelar os mistérios estruturais da noite, só passível de iluminação pela luz muito mais forte da razão cientificamente orientada, serve bem para pensarmos a distância que separa, cada vez mais, o literário do historiográfico. Enquanto Clarice, a escritora, valoriza as fugazes luzes que, apesar da fugacidade, ajudam no conhecimento dos mistérios dos homens e do mundo, valoriza o que vem à luz, o que se torna visível e dizível, embora que aos fragmentos, Braudel, o historiador, valoriza o que está escondido, o que não é visível, o que não se deixa ver e dizer facilmente, menosprezando as iluminações que julga ser de superfície[17].

O que me parece curioso, e o que julgo ser importante assinalar neste texto, é que os historiadores começam a falar da ameaça representada pela literatura quando ela mesma está ameaçada de não saber bem mais o que é, dadas as profundas transformações que vem sofrendo. Os historiadores parecem evocar um fantasma que está longe de apresentar o rosto que julgam ser o dele. O livro "Água Viva" testemunha bem o que veio a ser percebida como sendo a crise do romance[18], crise que significava, na verdade, o questionamento dos modelos clássicos deste gênero e a emergência de outras propostas de escrita para o romanesco, como aquela representada pelo chamado *nouveau roman* francês que, desde os anos cinquenta, questionava a forma de construção de enredo, de personagens, e que propunha uma

[17] Ver Braudel (1978).
[18] Já em 1929, o filósofo Walter Benjamin enunciava essa questão. Ver Benjamin (1985, p. 54-60).

outra forma de temporalizar, uma outra relação entre objetos e sujeitos, e aquilo que desde os surrealistas chamou-se de uma escrita automática que se deixasse levar pelos fluxos da consciência[19]. Balzac, Hugo, eram os grandes modelos renegados, propunha-se que um romance já não devia se preocupar com a descrição dos personagens, em situar no tempo e no espaço as ações que narrava, a história já não deveria necessariamente ter começo, meio e fim, podendo ser uma reflexão introspectiva do próprio narrador. Todos estes traços vão aparecer nesse livro de Clarice Lispector, que fazia parte da chamada geração literária de 1945, formada por um grupo de escritores e poetas caracterizados por romper com o modelo de romance seguido pela chamada geração de trinta, de grande sucesso literário que, embora seja considerada como uma literatura modernista, escrevia um romance em que articulava os modelos narrativos do romance realista e naturalista, com modelos narrativos vindos do romantismo. Sendo de uma geração onde as preocupações formalistas se fazem sentir com grande ênfase, Clarice Lispector faz em sua literatura uma reflexão permanente sobre o próprio gesto de escrever, sobre o que pode ou o que não pode a linguagem, sobre os limites da representação literária. Tal como o chamado novo romance francês, a literatura de Clarice se caracteriza por ser uma metaliteratura, ser uma literatura que reflete todo tempo sobre o próprio ser da literatura, reflexão que também está presente na própria crítica literária do período, como em toda obra de um autor como Maurice Blanchot[20]. Se apenas a partir dos anos setenta e, com maior ênfase, a partir dos anos oitenta os historiadores vão passar a refletir sobre sua escrita, sobre o próprio ser da escrita historiográfica, fazendo de certa forma uma metahistoriografia, os escritores, os homens e mulheres que militam no campo literário vinham fazendo este exercício desde meados do século passado.

Grande parte da obra literária de Clarice se volta para fazer exercícios de metalinguagem, em que a linguagem se volta sobre si mesma para se interrogar sobre sua capacidade ou sobre as suas possibilidades de representar, de dizer, de expressar o mundo, as coisas, os homens, seus sentimentos, emoções, pensamentos, desejos, seus sonhos e seus delírios. Sendo uma mulher que escreve, Clarice se interroga todo o tempo sobre a possibilidade de se dizer a verdade, o

[19] Robe-Grillet (1963).
[20] Ver Blanchot (1987), (2011).

segredo, a essência do feminino em uma língua, em um código linguístico formulado e pensado no masculino e para a prevalência do masculino. Ela se pergunta todo tempo se é possível escrever no feminino, fazer uma literatura no feminino[21]. Em "Água Viva", no entanto, o projeto de escrita clariciano parece ter atingido sua máxima radicalidade. É muito significativo que a personagem central, da qual não se sabe nem o nome, da qual não se tem a menor descrição física ou avaliação psicológica, seja uma pintora que, a partir da pintura que faz interroga aquilo que escreve. Sabemos que Clarice Lispector também se aventurou no campo da pintura. Embora não tenha feito uma apresentação pública de seus quadros, enquanto estava viva, hoje sabemos que as pinturas a que faz referência no texto de "Água Viva" realmente existiram e foram os quadros por ela pintados[22]. Mas o que faz da pintura uma referência para a escrita literária de Clarice? É que a pintura moderna havia caminhado no sentido de fazer da realidade pictórica uma realidade autônoma, à parte em relação ao real, ao mundo. A pintura moderna rompeu com qualquer exigência de representação realista ou naturalista do mundo. O pintor não tem mais nenhum compromisso em figurar um mundo, em remeter seu quadro para algo que esteja fora dele. O espaço do quadro se transformou num espaço autônomo, um espaço construído pelo pintor, fazendo do quadro e do que nele estiver expresso um objeto a mais, uma forma nova presente no mundo. Assim como a música, a pintura caminhou no século XX, para romper com qualquer exigência figurativa e realista. Ela veio a se tornar, inclusive, o que falava de perto a uma escritora que vivia em busca de encontrar sob a aparência das coisas sua verdadeira e misteriosa essência, o que em "Água Viva" chamou de it de cada coisa, a essência de si mesma, já que fora reduzida, com o abstracionismo, àquilo mesmo que a constituía e lhe era essencial: a cores e linhas. Em "Água Viva" Clarice Lispector parece querer alcançar no texto literário esta mesma liberdade criativa que enxergava na pintura e na música. Não é mera coincidência que a palavra liberdade seja uma das palavras mais repetidas ao longo de todo livro. Escrito numa época de extremada repressão política, em pleno período

[21] Ver Sousa (2012); Nascimento (2012).

[22] Sobre a relação entre pintura e escrita em Clarice Lispector ver Oliveira (2013), Sousa (2013) e Silva (2013). Agradeço a oportunidade de ter estado na banca de defesa da dissertação de Silva (2013), experiência que acabou resultando nesse texto.

de maior recrudescimento da ditadura, "Água Viva" parece ser um grito de liberdade, inclusive em relação às regras que definiam o literário e o romanesco. Clarice Lispector procura, portanto, uma maneira de escrever que escape das regras que definiam o gênero romance, o que já fizera em outras ocasiões, mas de maneira não tão radical. O livro não conta uma história, não tem começo, meio e fim, não há nele um enredo visível, os personagens não são descritos, nem avaliados sob qualquer aspecto, o tempo todo trava-se um diálogo entre um personagem-narrador feminino, apenas identificado por ela, e um personagem masculino ausente, um Ele que nunca responde ou se manifesta; o texto se compõe de reflexões fragmentárias que se dão ao sabor dos acontecimentos ou de pequenas narrativas que tentam comunicar ao outro, e ao leitor por suposto, as reações afetivas, emotivas, desejantes, estéticas, que dados eventos, que pequenas coisas que se passam no átimo de instantes foram capazes de desencadear na narradora. O texto é a tentativa, confessadamente frustrada, de tentar dizer o instante, de narrar o fluxo das coisas, da vida, das sensações e do pensamento. Faz-se uma espécie de teste com as palavras, as interroga sobre a capacidade delas de dizer, de fazer ver, de comunicar o que se passa num átomo do tempo. Enfatizando o uso da intuição, o ato poético de apreensão empática do mundo, em que o narrador se mistura com aquilo que conta, rompendo com a separação entre sujeito e objeto, dando ênfase aos devires que agenciam os corpos e mentes humanos em dados momentos, as metamorfoses de que somos capazes, o texto de "Água Viva" é um experimento literário, é uma forma de ser da literatura, é um modo de aparecer do literário que está muito distante de qualquer texto historiográfico. Quando os historiadores parecem temerosos de que o literário venha a se confundir com o historiográfico, temendo, isso sim, que modelos literários que estiveram no princípio da própria emergência da narrativa historiográfica, antes que esta pretensamente rompesse com toda a literatura para se tornar um texto autônomo, presidido pelo princípio da realidade, em contraposição ao caráter ficcional do literário, o literário parece estar caminhando para longe de si mesmo, rompendo com suas regras e tornando esta possível ameaça e aproximação ainda mais improvável e inverossímil. Os historiadores parecem temer uma literatura que não existe mais ou que representa tradições narrativas e

literárias que não são aquelas tidas como contemporâneas e de vanguarda pelo próprio campo.

Poderia "Água Viva" vir a se constituir num modelo de narrativa historiográfica? Se consideramos que este livro representa o que chamamos de literatura, qual a proximidade possível entre este modelo narrativo e as exigências que as regras que presidem o campo da escrita da história colocam para a elaboração dos textos historiográficos? A forma como Clarice Lispector figura narrativamente o tempo neste seu romance se coaduna ou abre alguma possibilidade para a figuração do tempo requerida ao discurso do historiador? Creio que respondendo a estas questões estaremos colocando esta discussão no âmbito do concreto, retirando ela desta zona de indeterminação em que se lida com duas enteléquias pensadas como necessariamente antagônicas: a História e a Literatura. O livro "Água Viva" procura fazer do livro de literatura aquilo que a pintura conseguiu fazer de um quadro, uma realidade à parte em relação ao mundo, um objeto que tenha valor em si mesmo, que contenha uma realidade fechada em si mesma, que não tenha pretensões realistas, figurativas, convencionais. Embora consideremos que seja uma pretensão frustrada, pois o simples fato de ser um artefato de linguagem e esta carregar em si mesma substratos, concepções, sentidos que são social e culturalmente localizados e localizáveis, que um texto não consiga escapar completamente de seu contexto de produção e dele ser um indício, um signo, a busca de romper qualquer pretensão realista faz do texto de Clarice um modelo impossível para a historiografia. Como chamou atenção Barthes, nos textos que dedicou ao estudo do discurso historiográfico, uma regra à qual este tem que obedecer é a de simular uma ligação necessária entre o texto, entre a narrativa e um fora do discurso, uma realidade que dele está distanciada no tempo. Barthes (1988b) nomeia de "efeito de real" esta marca que deve conter todo texto historiográfico, ele deve ser capaz de criar no leitor a certeza da existência de um real que, não só está fora do texto, como é dele condição inextricável de possibilidade. É a remissão a este real, à necessidade de representá-lo, de fazê-lo conhecido, que legitima a existência do discurso historiográfico. É tarefa do discurso historiográfico, aspecto do qual o texto literário de Clarice Lispector parece abrir mão, construir imagens de um dado real, construir uma forma de dizê-lo, fabricar uma dada realidade,

narrativamente, ao mesmo tempo em que procura certificar de que este real efetivamente existiu para além do texto, usando para isso o recurso a fragmentos que vieram deste dado real a que se refere. Mesmo que seja, em grande medida, imaginado, ficcionado, este real deve se tornar crível pelas senhas, pelas marcas, pelos restos que dele o historiador apresenta.

Enquanto o texto clariciano não quer lançar mão de outros recursos além de suas próprias sensações momentâneas, de suas emoções e ilações, de suas intuições, de seus *insights,* dos pensamentos e afetos que lhe assaltam em dados momentos e diante de dadas situações, das coisas, dos outros homens, dos eventos cotidianos e tidos como banais, enquanto pretende entregar a sua escrita ao próprio fluxo dos acontecimentos e de sua consciência, fazendo uma escrita pretensamente automática e de momento (embora tenha corrigido minuciosamente os originais, racionalizando o texto, dando a ele uma estrutura mínima, antes de enviá-lo para publicação)[23] o texto do historiador lança mão necessariamente de outros recursos, como os testemunhos, os documentos, os monumentos, os arquivos. O texto do historiador é necessariamente intertextual (duvidamos que algum texto não o seja. No texto de Clarice vivem muitos dos textos que leu e que conformou a sua escrita, embora isto não seja necessariamente explicitado), ele fabrica seu texto com a colaboração, com a inserção, com a releitura, através da paráfrase de outros textos, que passam a funcionar em um novo contexto de significação por ele preparado. O historiador durante muito tempo, ao contrário do escritor, procurou dissimular o seu próprio lugar de fala, a sua autoria, como se a história se escrevesse ou se contasse por si mesma. Enquanto no texto literário de Clarice há o império claro da voz de uma narradora, que domina completamente o fluxo da narrativa, que toma as decisões soberanas sobre o que ali se diz ou se conta, o texto do historiador costuma fingir que estas decisões já foram tomadas no próprio acontecer da história, não é ele, historiador, que decide que eventos comparecem em seu texto, que personagens dele fazem parte. O processo histórico mesmo imporia o que deveria ser contado, quais eventos precisarim ser narrados, e quem deveria ser levado em conta na hora de ser contada a história de um dado tempo e espaço.

[23] Informação que se encontra no trabalho de Silva (2013).

O texto de Clarice Lispector não obedece o compromisso de contar uma história, o livro não apresenta um enredo claro, com começo, meio e fim. Como a sua pretensão é fazer a narrativa de átomos do tempo, de eventos que ocorreram e se esgotaram num piscar de olhos, num relampejar de fogos de artifício, como ela pretende fazer uma narrativa do agora, do já, do presente, o texto se torna fragmentário, pois ao contrário do texto clássico do gênero romanesco ou do gênero historiográfico, não há aqui a construção narrativa de uma temporalidade extensiva, mas de um tempo intensivo, não há aqui a construção de um percurso temporal, mas do esvair-se da própria temporalidade, fluir que ameaça sempre de deixar ou tornar sem sentido o que se passa. Não há aqui águas passadas, não há aqui o desenho de um tempo que, como o curso de um rio, ligue pontos distantes e distintos no tempo, aqui as águas estão vivas, elas queimam nas mãos, elas são frágeis, ameaçadas de desaparecimento a qualquer momento. Enquanto no modelo romanesco clássico, seguido pelos historiadores, todo relato obedece a um tempo linear, tempo esticado, linha temporal estendida entre um inicio e um fim e mediado por um percurso cheio de ações, peripécias, marchas e contramarchas, onde os rastros deixados pelos homens no tempo devem ser novamente atrelados a este fio condutor que lhes permite fazer sentido de conjunto, o texto literário representado por "Água Viva" dispensa esta estrutura de enredo, esta forma de argumentação, recusa esta representação do tempo. Enquanto o texto de Clarice Lispector parece se aproximar de uma composição em *flashes*, um texto próximo não só do pictórico, mas também do fotográfico, uma sucessão de poses e cenas, o texto do historiador está mais próximo de uma dada narrativa cinematográfica mais afeita ao modelo novelesco (na língua espanhola o gênero romance é chamado de novela). Como escrever história sem contar uma história? Como escrever história sem construir uma temporalidade que exceda o presente e que inclua o passado? Enquanto a narrativa historiográfica tenta situar o presente na sua relação diferencial com o passado, enquanto ela tenta construir a imagem do passado em contraste com o presente, marcando rupturas, singularidades, em relação a continuidades e semelhanças, o texto clariciano, que podemos chamar de literário, parte do pressuposto de que águas passadas não movem moinhos, são águas mortas, que não têm importância para o entendimento do ser do presente, do qual se

busca o significado em seu próprio acontecer. Enquanto a narrativa historiográfica se faz em nome de um distanciamento crítico do presente, usando para isso o recurso de simular-se um recuo ao passado, o texto clariciano parece tentar escavar no próprio presente as possíveis camadas que dele venham a se diferenciar. Sua angustiada busca pelo que está por trás das coisas, dos pensamentos, pelos segredos e mistérios de cada coisa do universo, de cada ação humana, esta busca por uma verdade mais essencial em tudo que vê, toca, experimenta, vive, não se faz acompanhar por uma mirada para as camadas de história que vieram a constituir tais coisas tal como a ela se apresentam. Clarice não faz arqueologia ou genealogia, Clarice faz estratigrafia. Está ausente de seu texto uma perspectiva genética, o seu presentismo radical quase inviabiliza qualquer representação das coisas, eventos, personagens, pois estão sujeitos a um radical devir, vir a ser, desmancham-se antes mesmo que possam vir a ser figurados. Ela se queixa do atraso da linguagem, da sua incapacidade de acompanhar o fluxo do devir. Qualquer gesto de escritura exige a suspensão, mesmo que por alguns momentos, do fluir do tempo e da vida[24].

O texto de "Água Viva" não constrói personagens, nem cenas com clara localização espaço-temporal, o que é um empecilho para que possa a vir ser tomado como modelo de narrativa historiográfica, da qual é cobrada a construção de personagens, de cenários e de cenas, e que situe precisamente no tempo e no espaço os acontecimentos e personagens, que construa narrativas espaço-temporais bastante precisas e minuciosas. O caráter quase abstracionista do texto de Clarice o torna não só de difícil leitura para muitos - ela foi considerada uma escritora hermética - como o inviabiliza como modelo narrativo para a historiografia. O texto do historiador deve simular uma proximidade com o concreto, com o material, com o empírico, deve simular uma proximidade com as coisas e com os personagens, por isso certo naturalismo continua habitando o texto historiográfico. O caráter necessariamente figurativo que o gênero historiográfico deve assumir, muitas vezes se aproximando em alguns autores de um gênero que poderíamos chamar de naif, impedirá esta possível e temida mistura entre a narrativa historiográfica e a narrativa literária. Muitos textos de Clarice Lispector buscam figurar, não só o

[24] Ver Zilbeman (1998); Curi (2002).

caráter inacabado de qualquer narrativa, um fluxo que pode iniciar a qualquer momento e acabar em qualquer momento, que será sempre a continuidade do que Barthes nomeava do grande murmúrio que nos cerca, e que Foucault nomeará de arquivo, mas também o caráter inacabado de qualquer recorte temporal. O tempo nunca se esgota em uma narrativa, nunca é totalmente narrável ou contável e é preciso sempre fazer um corte no tempo para poder começar uma narrativa. Disso sabem bem os historiadores e seus marcos, em certa medida, arbitrários. Os textos de Clarice se iniciam com sinais gráficos que remetem a um texto já em andamento ou se encerram com sinais que prometem a continuidade indefinida do que ali se narrou (dois pontos, reticências, uma vírgula etc.). Ora, o texto historiográfico mesmo começando e terminando por um corte no tempo que é feito artificialmente, de forma voluntária por parte do historiador, embora se esforce por provar que não é um corte aleatório, costuma se apresentar como um texto fechado. O recurso à escrita de introduções e conclusões ou considerações finais visa figurar este caráter fechado, acabado, que teria o texto do historiador, um texto que teria começos e fins muito claros, como se o processo histórico se abrisse e se fechasse em dado momento.

Podemos concluir dizendo que embora o texto historiográfico não deixe de ter elementos ficcionais, pois é fruto do uso da imaginação, da intuição e não apenas da racionalidade, da cognição; se a narrativa historiográfica não deixa de ser tropológica, pois lança mão das mesmas figuras de linguagem, dos tropos utilizados pelos escritores de literatura; se ela implica a elaboração de estruturas de enredo, ela está muito distante de se confundir com a narrativa literária, com a literatura tal como é praticada contemporaneamente. A literatura tem se colocado como tarefa à transgressão permanente de seus próprios pressupostos, de suas próprias regras, o ultrapassamento permanente de seus próprios cânones, enquanto a historiografia, embora venha também repensando e analisando criticamente a sua escrita, permanece presa a dados modelos narrativos dos quais o texto literário há muito se afastou. Creio que contemporaneamente a ameaça ao lugar ocupado pelo texto historiográfico advenha muito mais do texto jornalístico, do que do texto literário, que obedece a regras cada vez mais complexas e sofisticadas e apresenta uma variedade crescente de modelos narrativos. Vemos hoje historiadores que se aproximam do

texto jornalístico muito mais do que do texto literário. Ao invés da sofisticação e complexificação da narrativa, da construção da temporalidade, o que assistimos é a simplificação, a adoção de um texto voltado para o consumo rápido e despretensioso. Proliferam os jornalistas que se arvoram a ocupar o lugar de historiadores, aqueles que jocosamente o jornalista Paulo Henrique Amorim chama de historialistas, pois não seriam nem historiadores e nem jornalistas.[25] Enquanto toda uma diatribe se faz contra a ameaça representada pela literatura, é o texto jornalístico e midiático que vem se tornando o sucedâneo do texto historiográfico. O retorno a uma temporalidade linear, cronológica, aos relatos centrados no biográfico, preocupado em oferecer narrativas do pitoresco e do que seria a informação inédita, bombástica, mal esconde o modelo que a reportagem de cunho jornalístico, com sua preocupação com o detalhe, com a informação em primeira mão, a lógica do furo e da manchete jornalística, vem se tornando para dado gênero de produção dita historiográfica. Talvez devêssemos prestar atenção aos acontecimentos do campo literário, não para dele se defender, mas para nele buscar inspiração para repensarmos a maneira como escrevemos, como narramos, como construímos narrativamente o tempo, para que possamos fazer das águas passadas, daquilo que passou, dos eventos do passado, águas vivas, capazes de ainda fazer queimar e incomodar o tempo presente e não águas mortas, paradas, estagnadas, estanques. De nada adianta a defesa de uma dada tradição se ela implicar na perda da criatividade, da capacidade de conquistar leitores e adeptos. Revivificar a escrita da história passa por um diálogo com a literatura, não necessariamente para imitá-la ou com ela se confundir, mas para buscar inspiração para mudanças nas regras do discurso historiográfico que permitam que este venha ter audiência e faça efeito socialmente.

[25] Ele utiliza esse termo em seu *blog* <www.conversaafiada.com.br>, principalmente para se referir a Elio Gaspari e sua questionável versão da história da ditadura brasileira implantada em 1964 em livros como: GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: as ilusões armadas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002; *A ditadura escancarada: as ilusões armadas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Referências

ANKERSMIT, Frank. Historiography and postmodernism. *History and Theory*, n. 28, 1989. p. 137-153.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua.* Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988 [1984].

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988 [1984]. p. 181-190

_____. *Michelet.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Obras Escolhidas* I (Magia, técnica, arte e política). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 54-60.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

_____. *Uma voz vinda de outro lugar.* Tradução de Adriana Lisboa Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história.* Tradução de Jaime Guinsburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália.* Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982 [1975].

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector.* Chapecó: Argos, 2002.

GAY, Peter. *O estilo na história.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova.* Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média.* Tradução de Francias Petra Jassen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tania Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989

_____. História e Etnologia. In: _____. *Antropologia estrutural*. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 13-41

_____. Histoire et Ethnologie. *Annales E. S. C.,* n. 38 (6). p. 1217-1231.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector* – uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OLIVEIRA, Marcos Antônio Bessa Oliveira. *Clarice Lispctor, Pintora:* uma biopictografia. São Paulo: Intermeios, 2013.

OS PENSADORES: *Saussure, Jakobson, Hjelmslev, Chomsky.* Traduções de Carlos Vogt, J.Matosso Câmara Jr., Haroldo de Campos, Francisco Achcar, José Teixeira Coelho Neto e Armando Mora D´Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROBE-GRILLET, Alain. *Pour un Noveau Roman*. Paris: Galimard, 1963.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa* (3 tomos). Tradução de Constança. Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1997 [1984].

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral.* Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e lzidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1974.

SILVA, Lohanne Gracielle. *A alquimia como processo de criação:* pulsações entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história. 2013. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector* – Figuras da escrita. Lisboa: IMS, 2012.

_____. *Clarice Lispector:* pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

STONE, Lawrence. *The revival of narrative*: reflections on a new old history. London: Past and Present, n. 85, 1979.

THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Tradução de Waltensir Dutra Rio de Janeiro: Zahar, 1981 [1978].

THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa* (3 volumes). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 1987 [1963].

THOMPSON, Edward P. *Os românticos*: Wordsworth, Coleridge, Thelwall. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VASCONCELOS, José Antônio. *Quem tem medo de teoria?*: a ameaça do pós-modernismo na historiografia. São Paulo: Annablume, 2005.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história.* Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: EDUNB, 1992 [1971].

WHITE, Hayden. *Meta-História*: a imaginação histórica no século *XIX*. Tradução de José Laurênio Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio. Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZAGORIN, Perez. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 137-152, mar. 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector*: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

Recebido em 07/12/2013
Aceito em 09/12/2013

A ANÁLISE LINGUÍSTICA DE TEXTOS LITERÁRIOS. UMA FALSA EVIDÊNCIA[1]

L'ANALYSE LINGUISTIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE. UNE FAUSSE ÉVIDENCE

Marie-Anne PAVEAU[*]
Tradução de *Ismael FERREIRA-ROSA*[**]

Resumo: Este artigo pretende interrogar a legitimidade das relações tensas e, sem dúvida, impossíveis entre "literatura e linguística", formulação simplificada em que entra a estilística e outras disciplinas ou práticas, como a gramática e a retórica. Inicialmente são examinados os diferentes programas disponíveis tanto no meio científico quanto no meio didático e editorial; depois são descritos os ferrolhos que impedem uma articulação harmoniosa entre abordagens literárias e linguísticas de textos, ressaltando essencialmente uma redução dos dados linguísticos. Obstáculos potentes se levantam então entre a leitura literária e a consideração de materialidades linguageiras, obstáculos que justificariam uma mudança do ponto de vista sobre a questão.

Palavras-chave: Análise do discurso literário; Argumentação; Exteriores do texto; Linguística Textual; Estilística.

Résumé: L'article souhaite interroger le bien fondé des liaisons tumultueuses et sans doute impossibles entre "littérature et linguistique", formulation simplifiée d'un dispositif plus complexe où entre la stylistique et d'autres disciplines ou pratiques, comme la grammaire et la rhétorique. Sont d'abord examinés les différents programmes disponibles sur le marché tant scientifique que didactique et éditorial ; puis sont décrits les verrous qui empêchent une articulation harmonieuse entre approches littéraires et linguistiques des textes, ressortissant essentiellement à une réduction des données linguistiques. Des obstacles puissants se dressent donc entre la lecture littéraire et la prise en compte des matérialités langagières, obstacles qui justifieraient un changement de point de vue sur la question.

Mots-clés: Analyse du discours littéraire; Argumentation; Extérieurs du texte; Linguistique textuelle; Stylistique.

[1] Publicado originalmente no periódico "Le français aujourd'hui", nº 175, 2011, p. 83-94. Os direitos para esta tradução foram cedidos pela autora, a quem imensamente agradecemos. A tradução foi revista pelo Prof. Dr. João Marcos Mateus Kogawa, docente da Universidade Federal de São Paulo, *Campus* Guarulhos.

[*] Professora de Ciências da Linguagem na Universidade de Paris 13 Sorbonne Paris Cité e membro integrante da equipe de pesquisa Pléiade. Trabalha na perspectiva da teoria do discurso, primando por uma dimensão filosófica e cognitiva.

[**] Doutor pela Universidade Federal de Uberlândia. Contato: ismfero@gmail.com.

Introdução

O tema deste trabalho é evidente para professores e pesquisadores que estão convencidos de que a literatura é feita de língua como o vinho de Bourgogne é fabricado com uvas e o mousse de chocolate com ovos e... chocolate. Mas essa evidência está longe de ser um consenso: em inúmeros domínios das letras e das ciências humanas, não existe língua, no sentido em que se considera a dimensão linguageira de dados, arquivos, domínios ou *corpus*, como elemento pertencente ao programa destas disciplinas. Este é o caso da sociologia, da antropologia, da filosofia e da história – salva a exceção da frequentemente chamada "virada linguística", que se instaura, aliás, de forma polêmica e geralmente indica uma disciplina em crise (como tem sido o caso em história ou filosofia, por exemplo) –, essas disciplinas trabalham com realidades que não passam pela sua configuração linguageira e discursiva[2]. Mesmo as mais jovens humanidades digitais parecem ser a economia de formas de linguagem, como mostra uma edição recente das "Comunicações" dedicada a esta questão[3]. O caso da literatura, que constitui o tema de discussão deste artigo, é evidentemente particular, mas permite de imediato uma ironia: ainda nunca se ouviu falar em uma virada linguística na literatura... Pensei há muito tempo, a partir do lugar de linguista segura da legitimidade dos pressupostos desta disciplina, que se tratava de uma falta ou mesmo de uma falha; mas já não penso mais assim, e, mesmo que eu permaneça convencida de que o ensino e a pesquisa, quando se trata de materiais de linguagem, são mais ricos e mais precisos quando se considera a língua do que quando a relega, parei de considerar que o olhar linguístico fosse necessário e legítimo. Então, proponho-me aqui a interrogar a legitimidade das relações tensas e, sem dúvida, impossíveis entre literatura e linguística.

[2] Evidentemente, é uma questão muito mais complexa: há, por exemplo, usos do termo "gramática" em sociologia, a etnometodologia confere um lugar importante à conversação, existem trabalhos sobre a narração em diversas disciplinas (história, ética). Mas em todos os casos, a abordagem não é linguística, levando em consideração o fato de que não se analisa a forma linguageira dos enunciados, mas seu agenciamento e seus conteúdos.

[3] Casili A. 2011 (dir.). "Cultures du numérique", Communications 88. A. Casili promete uma segunda edição em que as formas linguageiras terão o seu lugar.

O programa de uma análise linguística do texto literário

Estabelecer, a princípio, essa questão nos termos de uma relação binária entre literatura e linguística é impertinente, pois é preciso examinar uma conjuntura mais complexa em que entra a estilística. E se quisermos ser mais precisos, é necessário ainda acrescentar outras disciplinas, como a gramática e a retórica. D. Maingueneau já evocou os dados históricos dessa relação, os quais não retomarei[4]. Em vez disso, concentrar-me-ei mais nos dados disponíveis, ou seja, em fontes tanto documentais quanto teóricas, epistemológicas, metodológicas e até mesmo institucionais, das quais dispomos para analisar essa questão da análise linguística de textos literários, sobretudo no contexto do ensino[5]. Parece-me que atualmente dispomos de quatro programas distintos que propõem a análise linguística do texto literário em sala de aula. Apresento-os brevemente antes de me deter em alguns deles.

Os programas disponíveis

- A *análise do discurso literário* ou *linguística para o texto literário*, representado por D. Maingueneau. Não quero personalizar esse programa, todavia D. Maingueneau de fato é o único grande autor de livros e manuais publicados sob este rótulo; existem, evidentemente, outros autores que trabalham nesta área, como A. Rabatel, por exemplo, mas a etiqueta editorial e científica "análise do discurso literário", assim como a unificação sintética do campo, são assumidas na França, principalmente, por D. Maingueneau.
- A *linguística textual* ou a antiga *gramática de texto*, que atravessa parcialmente o programa anterior. Seu representante mais conhecido é J.-M. Adam, mas existem vários outros autores que contribuíram para o estudo linguístico do texto em seu contexto, muitas vezes abordando sua relação direta com o ensino (M. Charolles, B. Combettes, A. Petitjean, F . Revaz, etc.).

[4] Para maiores detalhes sobre a relação entre estilística e análise do discurso literário, consultar Maingueneau (2000).

[5] Tratar a análise linguística do texto literário em si não levanta evidentemente as mesmas questões.

- O programa da estilística dita "de concurso" que integra uma boa parte dos dois programas precedentes; J.-M. Adam propôs uma história crítica magistral no número "Estilos" do periódico *Français aujourd'hui* (1996), em que ele mostra como essa disciplina conquistou uma posição dominante no "mercado" dos concursos, em parte aqueles da área da educação, a partir de um ecletismo confinado ao não-teoricismo:

> É inegável que, no movimento pós-modernista de "retorno" a algumas disciplinas, presenciado por nós nos últimos anos, a estilística se defende por um empreendimento de integração muitas vezes pouco teorizado (este não é o caso de G. Molinié) pelas pesquisas que tomam o discurso literário como objeto. Tal iniciativa conjuntural de recuperação e federação eclética só surpreende se nos esquecemos de como a estilística depende de outras disciplinas, particularmente, da linguística. O processo de modernização da estilística passa, quase que naturalmente, por uma fusão ecumênica de trabalhos da linguística enunciativa, da pragmática, da linguística textual, da semântica, da semiótica, da retórica e da poética (ADAM, 1996, p. 95)[6].

Em todo caso, o programa da estilística, justificado pelas provas dos concursos de docentes, é dominante na preparação para o magistério, e constitui uma boa parte da formação "linguística" dos professores de francês recrutados na França até então.

- A *argumentação*, que progressivamente se torna independente da análise do discurso em cujos domínios já fomos por pouco tempo talvez inscritos, e parece atualmente reivindicar uma espécie de independência disciplinar, a qual se pode perceber na grade curricular do ensino médio (nível em que atuei como professora), por exemplo, mesmo que nenhum pesquisador da atualidade, do qual eu tenha conhecimento, houvesse de fato proposto a didatização da argumentação (a exemplo de R. Amossy, C. Plantin, E. Danblon, M. Doury).

[6] Alguns desenvolvimentos no campo da estilística, no sentido aqui evocado por Adam, foram evidenciados, por exemplo, em *Pratiques* 135-136, *Questions de style,* publicado em 2007.

Conhecidos esses quatro programas, examino doravante três pontos que me parecem críticos na definição ou constituição de uma análise linguística do texto literário: a questão texto/discurso, a definição da análise do discurso e a consideração de um contexto ou de exteriores do discurso.

Análise do discurso e/ou gramática do texto?

Parece-me que o que se pode chamar de "programa" de uma análise do texto literário, que mobiliza a linguística, não revela de fato a análise do discurso, se entendermos por discurso um conjunto de produções verbais cuja construção é inseparável de suas condições de produção, o elo constitutivo[7] entre a materialidade dos enunciados e os ambientes sociais, culturais, políticos, cognitivos, etc. No texto "Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours", M. Charolles e B. Combettes (1999) consideram que a gramática de texto é uma "forma de análise do discurso" e que foi a primeira teoria a ser rapidamente aplicada ao campo do ensino, a partir dos anos 1970. O termo *análise do discurso* empregado pelos autores não corresponde ao mesmo utilizado por D. Maingueneau, antes se aproxima mais da análise do discurso anglo-saxônica de Z.S. Harris, M.A.K. Halliday, R. Hasan, etc., enquanto as inspirações de D. Maingueneau advêm da análise do discurso dita "francesa" em suas diferentes correntes (J. Dubois, M. Foucault, M. Pêcheux, J.-J. Courtine, etc.). Essa distinção é interessante e ressalta que, embora a gramática do texto, naquela época tenha sido, no que refere à didática, complementar ou oposta à gramática da frase, a análise do discurso assim não o pretendeu.

É preciso, no entanto, destacar que J.M-Adam, nos anos 90, propôs um programa de análise linguística do texto literário a partir da linguística textual, evidenciando a noção de estilo, apresentada, dentre outros textos, na obra "Le style dans la langue" (1997). Ele foi único autor desta tradição, mas que por razões indubitavelmente editoriais e científicas, seu programa não foi didatizado, sobretudo no que

[7] O termo *constitutivo* é, em minha concepção, aquilo que melhor define o modo como a análise do discurso define as relações entre as materialidades linguageiras e os contextos de sua produção: não existe uma exterioridade entre eles, o contexto é constitutivo dos sentidos dos enunciados.

concerne à formação dos professores de francês na França, ficando, de qualquer forma, ignorado em sua grande parte.

A análise do discurso literário

O programa de análise do discurso literário, que constitui os manuais de D. Maingueneau (essencialmente "Elementos da linguística para o texto literário" reeditado sob o título "Linguística para o texto literário", e "Elementos da pragmática para o discurso literário") até a síntese recente de 2010, intitulada "Manual de linguística para o texto literário", revela, a meu ver, uma gramática do texto retrabalhada, que, naturalmente, evoluiu nestes últimos quarenta anos. Se as concepções de gramática extravasaram os limites da frase para levar em consideração a definição transfrástica dos modos como os enunciados constituem um texto, o segundo limite, que separa ainda o texto de seu contexto, em seu sentido latente[8], não foi alcançado no ensino de literatura no ensino médio. A noção de "gramática do discurso", muito propagada quando apareceu pela primeira vez nos programas da "nova escola" de 1996-1999 (DUCARD, PAVEAU, 1999), apesar da morfologia um pouco paradoxal de expressão, pôde propor esse tipo de abordagem contextualista. Era um conceito já existente que passou um pouco despercebido na obra "Gênese do discurso", que propôs em 1984 uma concepção de discurso ainda bem engajada na tríade Saussure-Marx-Freud e que defendia a ideia dos locutores, longe de dominarem a língua e o discurso que constituía ainda a ideia do *slogan* institucional do ministério da educação, da inspeção escolar e dos programas educacionais, enunciarem constitutivamente submetidos aos ambientes conscientes e inconscientes de produção.

O sumário do manual de D. Maingueneau oferece a panóplia completa de noções necessárias à leitura de textos pelo prisma de um olhar linguístico, mas não propõe, a meu ver, no que consiste essa constitutividade de integração recíproca do texto ao contexto, que está no cerne do olhar discursivo sobre as produções verbais:

D. Maingueneau, 2010

[8] Considero contexto como um conjunto de dados ambientais que regulam a produção de enunciados (culturais, sociais, políticos, históricos, éticos, materiais, etc.) e não somente os eixos "esquerdo-direito" dos enunciados no intradiscurso.

Manual de linguística para o texto literário

Sumário

Primeira Parte: A cena da enunciação literária
1. Da enunciação à cena da enunciação
2. A perspectiva pragmática
3. A questão dos gêneros
4. A leitura como enunciação

Segunda parte: Marcas da enunciação
5. A situação enunciativa
6. Classifiência e não classifiência
7. Os planos enunciativos
8. Focalização e descrição
9. Polifonia e modalização autonímica
10. Discurso relatado
11. Coerência e coesão
12. Conectores argumentativos

Terceira parte: Trocas e leis discursivas
13. Pressupostos e subentendidos
14. As leis discursivas
15. O contrato literário
16. A dupla enunciação teatral

A seção 15, "O contrato literário", evoca uma certa articulação entre o discurso literário e seus exteriores por meio da noção de legibilidade:

> Dizer que um texto é "ilegível" significa perceber um certo número de transgressões e não poder dispor de nenhum meio de anulá-las, recorrendo ao mecanismo dos subentendidos: o texto viola o princípio da cooperação, mas para melhor respeitá-las, delegando ao leitor a construção de uma interpretação pertinente. A tradição e todo o rumor crítico que envolve as obras estabelecem um papel mediador, dispondo de meios que reduzam a transgressão. Ao leitor é assegurado perceber que a obra, como qualquer enunciado, possui um sentido interessante que lhe diz respeito (MAINGUENEAU, 2010, p. 334).

Percebe-se, nesta passagem, a abordagem da questão dos pré-discursos e dos planos de fundo cognitivos, culturais e sociais que influem na leitura e, consequentemente, na produção de sentidos de um texto. Tal abordagem pode ser denominada de externalista, ou seja, postula que os elementos necessários à leitura de um texto não estão simplesmente no texto (abordagem internalista), mas residem igualmente nos seus contextos, em uma perspectiva onde a oposição binária interno *versus* externo desaparece. Todavia, este ponto não é desenvolvido, o que faria uma análise do discurso que assumisse completamente a consideração de seus exteriores. Então, do que se tratam esses exteriores?

Os exteriores do texto

Podem-se distinguir dois tipos de contexto para o texto literário, considerando uma abordagem externalista: o ambiente exterior no sentido próprio do termo (social, cultural, estético, ético, etc.) e o ambiente cognitivo, ou seja, o conjunto de quadros cognitivos que permitem a produção de sentidos no ato da leitura. Os dois não estão divididos, pois o cognitivo pode ser ambiental (nossas ferramentas de leitura, livros, papeis, telas, *tablets* são tanto internos quanto externos), assim como o ambiental pode ser interno (uma estrutura social pode ser interiorizada cognitivamente). Esses exteriores são constitutivos da atividade de leitura dos textos, em particular os literários, atividade que condiciona sua compressão e sua análise. "Ler é incerto", afirma laconicamente e firmemente J. Jordy em um relatório sobre o lugar de programas educacionais no ensino médio, enviado ao ministro em 2003. Efetivamente, ler é incerto e constitui um processo complexo fortemente externalizado. O ambiente exterior é explicitamente presente nos programas e nos manuais de ensino médio sob a forma de objeto de estudo nº 6: "Escrever, publicar, ler". J. Jordy observa em seu relatório que tal objeto é particularmente deixado de lado pelos professores, que não pensam em integrá-lo a uma sequência didática ou não sabem bem como tratá-lo. As abordagens discursivas que, desde os meados dos anos 60 trabalham na França para expor o modo como as condições sócio históricas de produção (para usar o vocabulário da época) contribuíam na elaboração de discursos, serão particularmente úteis neste caso: as noções de ideologia, interdiscurso, discurso transverso, pré-construído não foram jamais didatizadas, diferentemente das noções de

intertextualidade, dialogismo e discurso relatado; estas últimas foram mais fáceis de integrar à "caixa de ferramentas" internalista, do que as primeiras, que transgrediam brutalmente, sem dúvida, uma concepção imanentista do texto literário. Como resultado, encontramo-nos atualmente em uma situação onde a recepção de textos literários, de um lado, e a didatização de noções linguísticas do outro lado, estão em desarmonia: enquanto o texto literário é dessacralizado e doravante se torna objeto de múltiplas abordagens inspiradas nas ciências humanas e não somente de uma abordagem puramente "literária", conquistando avanços e não se tornando apenas um único suporte de leitura em sala de aula, as noções que regem sua leitura permanecem associadas a uma especificidade literária do texto literário.

Mas os exteriores da leitura-compreensão do texto literário são igualmente psico-cognitivos. J.-M. Adam já havia revelado, há mais de 25 anos, que "a linguística não tinha encontrado a escola" nesta questão precisa da leitura: "Os trabalhos de transmissão de conteúdos linguísticos e semióticos inovadores jamais ajudaram os professores a melhorar a competência dos alunos em leitura nas piores situações", diz ele sem rodeios (ADAM, 1985, p. 47). Em seguida, tentando buscar soluções, J.-M. Adam cita o trabalho nº 61 de *Langue française* intitulado "Sémiotique et enseignement du français", no qual D. Bertrand estabelece algumas proposições nesse sentido, repousando o processo de ensino-aprendizagem em modelos inferenciais e em estruturas subjacentes que organizam a leitura de textos, em particular de textos literários. Na sequência, ele indica, retomando os trabalhos de G. Denhière, M. Fayol ou J.-P. Bronckart acerca da questão, que os avanços da linguística textual para a didática estão do lado dos estudos psico-cognitivos. Sabemos que D. Bertrand foi membro do grupo técnico-disciplinar responsável pelos programas da nova escola que colocaram a noção de discurso no centro do ensino do francês no ensino fundamental e que se estendeu até o ensino médio por meio das noções de gênero e registro e do lugar central dado à argumentação. O "discurso" desses programas advém mais do lado semiótico e psico-cognitivo da linguística do que do lado sócio-político e lexicólogo. D. Bertrand o concebe como um "operador de método" cuja função é "unir-se em uma abordagem, concebida como um todo, objetos tradicionalmente divididos e disjuntos da disciplina, desde as atividades de leitura até o estudo de ferramentas da língua" (1999, p. 60).

Se o programa da análise do discurso literário permanece extremamente internalista e autoriza o risco aplicacionista, o programa "discurso" peca pelo inverso, sendo extremamente externo e englobante: permite instaurar uma abordagem discursiva que se priva da língua. Os exteriores do discurso literário permanecem então como um ponto cego do estudo da literatura, e, consequentemente, o tratamento verdadeiramente linguístico da literatura. Além desses pontos que acabo de destacar, existem outras razões mais profundas desse desencontro entre linguística e literatura na escola, que bem parecem ser obstáculos aferrolhadores.

Alguns ferrolhos que colocam a língua à sombra

Parece-me que os obstáculos que se colocam entre a literatura e a linguística, ou, mais precisamente, entre a leitura literária e a consideração das materialidades linguageiras, são potentes o suficiente, há muito tempo, para que cessemos de querer, a todo custo, transpô-los a força. Parecer-me-ia razoável que a linguística, sem abandonar o terreno, negocie seu lugar, o que constituiria talvez um quinto programa...

Explicar os textos sem a língua

Eu imagino os sobressaltos dos leitores do "Français aujourd'hui" frente a esse subtítulo e eu me sobressalto com eles. Mas é imperativo constatar que se trata de uma prática instalada e, parcialmente, justificada pela inspeção escolar geral: um documento muito interessante redigido em junho de 2011 por P. Laudet, inspetor geral das Letras, na série "Recursos para Ensino Médio e Tecnológico" disponibilizado no site da Eduscol e então rotulado como recurso oficial, testemunha essa ausência da consideração da língua. Intitulado "Explicação do texto literário, um exercício a revivificar", o texto dá numerosas indicações sobre a orientação dispensada ao estudo da literatura: a disciplina francês é sempre chamada letras ("curso de letras", "ensino das letras", professor de letras", "turmas de letras"); a primeira parte do documento anuncia uma reabilitação de "herança formalista" (que, como bem destaca Maingueneau (2010), tem um pouco a ver com a língua e a linguística); a continuação do texto contém charges explícitas contra a famosa "deriva tecnicista" ("o leito de Procusto de todos os quadros enunciativos

imagináveis"). A competência visada nos alunos é "ouvir o que se diz no que é dito" (p.8) e se lê esta observação significativa do lugar concessivo dado à abordagem linguística:

> Impossível hoje falar de literatura e explicá-la sem ser interrogado sobre a linguagem; impossível interrogar sobre a linguagem sem conhecer, é claro, os trabalhos da linguística, mas também aqueles da psicanálise. Essa ciência humana tem aquilo de comum com a arte de explicação do texto do qual ela se propõe a ouvir o significante, e por associação ou atenção a certas palavras, a ouvir, consequentemente, melhor o que se diz no que se diz (p. 9).

Haveria, evidentemente, muito a dizer sobre o uso indevido da psicanálise, convocada na conjuntura do documento como "ciência humana" que preside a interpretação da literatura, e a onipotência da qual é dotada, como o contrassenso estabelecido sobre a noção de significante. Este texto permanece, sem dúvida, anedótico e não representa as concepções da inspeção escolar, mas é interessante pelos planos representativos. Existe ali uma visão perceptiva da literatura que se bastaria por ela mesma para ser compreendida como sendo autarquicamente "ouvida": ao final do documento, a implicação do aluno é descrita através da utilização, de sua "orelha", de sua "boca", de seu "coração" e de sua "mão" e seu "punho" (p.21-22). Concordo, obviamente, com a ideia da percepção como função interpretativa dos textos; sou um pouco mais reservada sobre sua aplicação em sala de aula sem metodologia, nem didatização. Esta visão romântica da literatura está igualmente presente no último livro de J.-M.Schaeffer, e motiva sua crítica direcionada aos estudos literários e a maneira pela qual eles se desdobram na pesquisa e no ensino (SCHAEFFER, 2011). No relatório que entrega para "La vie des idées", D. Maingueneau tem razão ao destacar que a visão do filósofo é um pouco exterior e obsoleta: há de fato agora relações entre a literatura e as ciências humanas no seio de encontros interdisciplinares que deixam caducar a ideia de uma literatura em maiúscula e todos os inspetores, ao revés disso, não propõem esta visão da leitura literária como "escuta fina e inteligente de significações" (LAUDET, 2011, p. 10). Mas, no plano das representações, aquelas dos filósofos e também de alguns "literários", J.-M. Schaeffer tem, de alguma maneira, razão, o que mostra bem que, nesse documento da inspeção escolar, o exterior do texto literário parece em nada poder

contribuir para a leitura e a interpretação ("o modo de explicação do texto procede do texto", conforme LAUDET, 2011, p. 13).

O indestrutível slogan do "domínio da língua"

Se a intervenção de P. Laudet pode tomar contornos sensualistas, é sem dúvida porque a língua na escola é limitada pela camisa de força do "domínio": eu já disse anteriormente sobre o incômodo que causa essa concepção que apresenta a relação que temos com nossa competência linguageira, como algo de domesticação (PAVEAU, 2007, 2009). Penso que "domínio da língua" não quer dizer nada, em todo caso, nada de bom aos alunos: não se domina sua língua, habita-se nela, encarna-se nela, visita-a, e todas outras metáforas valem mais que esta ilusão do "domínio". Minha observação não resolve evidentemente os problemas de aprendizagem e mesmo de aquisição que cada vez mais alunos e estudantes apresentam, e que nos deixam desarmados: Eu os enfrento com meus alunos de graduação, assim como os professores do ensino médio. Por isso, sou favorável, no ensino fundamental, no ensino médio e no ensino superior, a sessões de aprendizagem ou de reaprendizagem da língua "por ela mesma", pois eu não ignoro que existem regras e funcionamentos e que um treinamento linguístico é útil para sua apropriação. Porém, a representação da língua como "ferramenta", comumente difundida pelo discurso de programas, manuais, professores e mesmo de inspetores mais esclarecidos, parece-me contra-produtiva e falaciosa:

> Os relatórios de concurso de seleção, particularmente os concursos internos que contêm uma prova de didática, os relatórios da inspeção escolar denunciam adequadamente os estragos do "tecnicismo". Contudo, não preconiza o desaparecimento *de instrumentos* de leitura... dos quais, por outro lado, sempre se fez o uso: a métrica, a retórica, a gramática, a estilística sempre utilizaram *ferramentas* para dar conta da interpretação que se fazia de um texto. A linguística, a narratologia, a nova retórica acrescentaram outras. [...] De modo geral, as questões de língua são abordadas no curso de leituras analíticas, não especificamente, integradas à análise literária. A elucidação de um elemento do léxico, a reflexão sobre o sistema enunciativo, o funcionamento dos tempos verbais, o discurso relatado, as funções da linguagem, a pragmática do discurso tornam-

> se *adjuvantes* para a interpretação do texto estudado (JORDY, 2003, 21-23, destaques meus).

Ferramenta, instrumento, adjuvante: o vocabulário é explícito. Se a língua é uma simples ferramenta de comunicação, se as noções das disciplinas da linguagem (para unir as diferentes disciplinas citadas acima) são "instrumentos" e "adjuvantes" para a leitura dos textos, então a língua é exterior aos enunciados e os conteúdos de sentido podem se libertar. Resta somente, como preconiza P. Laudet, "ouvir o que se diz". Uma representação da linguagem como "maneira de criar mundos", uma concepção de discurso como instaurador de nossos universos sociais, culturais, estéticos, etc. parecer-me-ia bem mais, profícua e mais precisa[9].

A desarrazoada solução lexical

Ela permitiria evitar também o que eu chamo de "solução lexical": frente a esta separação entre a língua e os textos e enunciados, incorporada pela "deriva tecnicista", e que favorece a interpretação dos textos pelas percepções e pelos conteúdos, J. Jordy, bem como P. Laudet e outros, preconiza a entrada pelas palavras, uma espécie de xibolete que permitiria, magicamente, articular finalmente língua e texto: "Um campo do ensino do francês no ensino médio que mereceria ser cuidadosamente mantido é o campo da aprendizagem contínua do léxico" (p. 23). O autor cita um estudo do Instituto Nacional de Pesquisas Pedagógicas (*INRP – Institut National de Recherche pédagogique*) de 2001 que insiste sobre essa dimensão e que apresenta o léxico como uma espécie de entrada linguística perfeita: "[...] é claro que o vocabulário nos remete a todos os mecanismos de apropriação da língua, de prática da leitura, da escrita e da expressão oral" (BERTHELIER; LANCREY-JAVAL; VASSEVIERE, 2001). Eu não penso assim: o vocabulário não nos remete a todos os mecanismos da apropriação da língua, é como lhe dar uma posição exorbitante e confundi-lo com a língua. Reduzir a língua ao léxico é, mais uma vez, voltar à concepção de sentido de que

[9] Alguns trabalhos como os de A. Rabatel estabelecem proposições neste sentido, mas que permanecem inexploradas pelos autores do campo da didática dos saberes sobre o texto.

a língua reflete o mundo em que as palavras designariam as coisas e em que as coisas seriam designadas pelas palavras. Pedagogicamente reconfortante, essa concepção me parece escavar ainda o fosso entre a língua e os textos e enunciados que ela constrói, enquanto não existe exterioridade possível: a língua é texto, o texto é língua.

O todo argumentativo

Retomo um *slogan* também recorrente como o da "deriva tecnicista", que geralmente serve de crítica aos programas e à educação no ensino médio. É verdade que a argumentação ocupou um lugar muito importante nos objetos de estudo no ensino médio, e da invenção em particular. Há uma espécie de mal entendido sobre a argumentação, que a fez depender ou derivar da linguística. Mas nem todos os argumentativistas se filiam a O. Ducrot (a argumentação na língua) e "descendem", às vezes, e até mesmo frequentemente, de Perelman e de sua nova retórica. Ora, a nova retórica não possui componentes verdadeiramente linguísticos, basta folhear os textos de C. Perelman e dos autores que se filiam a esse corrente atualmente (E. Danblon, C.Plantin em seus últimos trabalhos, R. Amossy em alguns de seus textos) para perceber que uma exígua parte aborda os mecanismos verdadeiramente linguageiros dos enunciados: é preciso, com efeito, um pouco mais do que uma passagem forçada sobre os "conectores" para se fazer realmente uma análise linguística de fatos linguageiros. Penso que se trata de uma forma da negociação da qual eu falava mais acima, e a argumentação parece-me desempenhar atualmente um papel daquilo que é denunciado como os excessos mecânicos da "deriva tecnicista". Não estou certa de que todos os textos sejam argumentativos ou "argumentáveis" (o que é, por exemplo, a posição de R. Amossy em "L'argumentation dans le discours"), e eu me remeto ao relatório de J. Jordy para alguns exemplos divertidos desta nova "deriva". Mas a argumentação, como a enunciação antes dela, parece-me ter o lugar de máxima operação linguística sobre os textos literários nas condições atuais de formação dos professores, de orientação dos programas e do lugar do francês nas disciplinas ensinadas na escola.

Conclusão

A literatura é feita de língua como o vinho de Bourgogne é feito de uva. Isto não quer dizer que ao beber o vinho percebe-se ainda a uva, e nem que isso seja necessário. Literatura e linguística pertencem a diferentes epistemes, que têm diferentes objetos e a articulação entre elas é complexa e de múltiplas questões. Não é de admirar que, no domínio do ensino, onde a aplicação pedagógica necessita de um mínimo de diretividade, para não dizer simplicidade, essa articulação enfrenta os mesmos obstáculos há 40 anos. Esta é talvez a razão pela qual o recente colóquio "Linguistique et littérature? Cluny, 40 ans après", realizado em Besançon em 2007 e publicado em 2010, não traz, sintomaticamente, nenhuma publicação sobre as questões de ensino, enquanto alguns de seus autores tocaram no assunto e bem mais (J. –M. Adam, D. Maingueneau, A. Petitjean, para citar alguns). É como se se pensasse essa relação, doravante, fora de sua transmissão e que a questão estivesse, de uma maneira ou outra, ajustada, ou fora de propósito[10]: linguística e literatura, uma evidência muito falsa.

Referências

ABLALI, Driss; KASTBERG, Margareta. Linguistique et littérature. *Cluny*, 40 ans après. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010.

ADAM, Jean-Michel. Linguistique et sémiotique. Réflexions autour d'une crise de confiance. *Le français aujourd'hui*, n. 69, p. 45-50, 1985.

ADAM, Jean-Michel. Stylistique littéraire: un "retour" ambigu. *Le français aujourd'hui*, n. 116, p. 90-101, 1996.

[10] Certamente essa questão é trabalhada em alguns textos e trabalhos parciais que propõem avanços: mas, sem modelos teóricos globais, nem visibilidade editorial e didática (a manualização é de fato o melhor meio de se conhecer os trabalhos), permanecem inexplorados.

ADAM, Jean-Michel. *Le style dans la langue*. Une reconception de la stylistique. Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.

AMOSSY, Ruth. *L'Argumentation dans le discours*. Paris: Nathan Université, 2000.

BERTHELIER, Marie; LANCREY-JAVAL, Romain; VASSEVIERE, Jacques (Dir.). *Des mots au discours*. La place du lexique dans l'enseignement du français au lycée. Paris : INRP, 2001. (Documents et travaux de recherche en éducation).

BERTRAND, Denis. Discours et énonciation dans les nouveaux programmes du collège. *Le français aujourd'hui*, nº 128, p. 59-65, 1999.

CHAROLLES, Michel; COMBETTES, Bernard. Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours. *Langue française*, n. 121, p. 76-116, 1999.

DUCARD, Dominique; PAVEAU, Marie-Anne. (dir.). L'énonciation: questions de discours. *Le français aujourd'hui*, n. 128, 1999.

JORDY, Jean. *La mise en œuvre du programme de français en classe de seconde*. Rapport à monsieur le ministre de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, à monsieur le ministre délégué à l'enseignement scolaire, Octobre 2003, n. 2003-079 (en ligne).

LAUDET, Patrick. *L'explication de texte littéraire*: un exercice à revivifier. Intervention au séminaire interacadémique sur les nouveaux programmes de lycée (IA-IPR de Lettres / Professeurs formateurs). En ligne sur: <eduscol.education.fr/prog>. Les 16 et 17 mars 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1984.

_____. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

_____. *Linguistique et littérature*: le tournant discursif. 2000. En ligne sur : Vox poetica: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/maingueneau.html #refbibli obas>.

_____. *Linguistique pour le texte littéraire*. Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Dunod, 2003.

_____. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris: Armand Colin, 2010.

_____. À quoi servent les études littéraires? Compte rendu de SCHAEFFER, 2011, *La vie des idées*. En ligne sur: <http://www.laviedesidees.fr/A-quoi-servent-les-etudes.html>.

PAVEAU, Marie-Anne. Usages et mésusages des théories énonciatives. Le français aujourd'hui, n. 128, 1999. p. 110-117.

_____. Le lexique dans la langue ou comment savoir les mots. *Cahiers pédagogiques*, n. 453. "Maîtrise de la langue?". Paris, INRP, p. 37- 38, 2007.

_____. L'insu de la langue est-il enseignable? *Le français aujourd'hui*, n. 166, p. 105-116, 2009.

PETITJEAN, André; RABATEL, Alain. Questions de style. *Pratiques*, p. 135-136, 2007.

RABATEL, Alain. *Argumenter en racontant.* Bruxelles: De Boeck, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Petite écologie des études littéraires*. Pourquoi et comment étudier la littérature? Vincennes: Thierry Marchaisse, 2011.

Rebido em 05/12/2013
Aceito em 07/12/2013

O CONFRONTO ENTRE SABER E PODER EM TORNO DA LITERATURA DITA MARGINAL

THE CONFRONTATION BETWEEN KNOWLEDGE AND POWER AROUND THE CALLED MARGINAL LITERATURE

Carolina FERNANDES[*]
Joana D'Arc Camargo Borges ACOSTA[**]

Resumo: Este artigo tem por objetivo compreender o processo discursivo de elaboração do conceito de Literatura Marginal e como esses discursos são influenciados pelo Cânone Literário. A análise é realizada sob o ponto de vista da Análise do Discurso Francesa, e o *corpus* é constituído por sequências discursivas retiradas de entrevistas e *posts* de escritores cuja literatura é considerada marginal. Diante da análise realizada, podemos concluir que o conceito de Literatura Marginal se formula no embate entre o saber e o poder, apontando a contradição na formação discursiva literária.

Palavras-chave: Discurso; Formação Discursiva; Literatura Marginal.

Abstract: This article aims to comprehend the discursive process of the formulation of the concept of Marginal Literature and how such discourses are influenced by the Literary Canon. The analysis is conducted from the point of view of French Discourse Analysis, besides the *corpus* consists of discursive sequences from interviews and online posts from writers whose literature is considered marginal. Based on the analysis performed, we conclude that the concept of Marginal Literature is formulated in the conflict between knowledge and power, pointing out the contradiction in literary discursive formation.

Keywords: Discourse; Discursive Formation; Marginal Literature.

Considerações iniciais

Este trabalho tem por objetivo compreender o processo discursivo de transformação do campo literário, tendo em vista a

[*] Doutora em Análises Textuais e Discursivas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do curso de Letras da Universidade Federal do Pampa, *Campus* Bagé. Contato: carolinafernandes@unipampa.edu.br.

[**] Aluna do curso especialização Linguagem e Docência/ Universidade Federal do Pampa, *Campus* Bagé. Contato: joanadarcacosta@gmail.com.

inserção da Literatura dita Marginal[1]. Para isso, faremos um estudo da construção do discurso literário que se formula com base no Cânone Literário, instituído na Academia, considerando, sobretudo, as instituições universitárias.

A Análise do Discurso nos leva a olhar para o discurso como um movimento contínuo em que o sujeito e a sociedade se constituem historicamente, através do embate das relações de poder. Essas relações são institucionalizadas, isto é, construídas ao longo da história e repetidas e transformadas em diferentes acontecimentos. Adotando a perspectiva foucaultiana, neste artigo procuramos analisar dois discursos diferenciados sobre a literatura considerada marginal, um discurso institucionalizado e outro marginalizado por se gerar fora da instituição.

Primeiramente, é importante considerar o modo de circulação desses discursos marginalizados, visto que estes recebem grande divulgação por terem sido publicados na rede virtual, em *blogs* intitulados como "Interpoética" e "Canto dos Livros". Atualmente o ciberespaço se torna um local de acesso aos discursos de resistência. No entanto, mesmo dando voz aos dizeres marginalizados, estes parecem não ser legitimados pela academia que insiste em organizar os saberes literários em torno do conceito de cânone. Para compreender melhor a repartição dos saberes que constituem o campo literário, recorreremos à noção de formação discursiva tal qual formulada por Foucault e analisarmos seu modo de constituição e transformação.

1 O sujeito entre o saber e o poder na Literatura

Vivemos uma época em que o saber literário entrou em conflito com o poder que institucionaliza esse campo científico. Há tempo que os livros mais vendidos não são considerados adequados aos padrões estéticos da arte literária. A literatura entrou em colapso?

[1] O termo "Literatura Marginal" caracteriza-se como um fenômeno literário desenvolvido na periferia de São Paulo. Surgiu por meio de um manifesto publicado na revista Caros Amigos, em 2001, em um número especial, organizado por Ferréz, codinome de Reginaldo Ferreira da Silva, que é escritor, colunista, produtor cultural e morador do morro Capão Redondo. A dita *literatura marginal* é caracterizada pelo uso da variante linguística usada na periferia de São Paulo e por tratar de temas relacionados a este universo.

Os padrões mudaram? Tudo pode ser considerado literário hoje? Essas são perguntas recorrentes na área e implicam um processo discursivo de transformação, mas também de controle.

Há, nos cursos de Letras, os saberes que instituem o que são textos literários e os que não são; entretanto, é crescente o número daqueles professores que passam a adotar uma postura mais flexível, revendo os padrões estéticos e reconfigurando as bordas dessa delimitação. Conforme Maingueneau (2011), estamos em um período de profundas transformações na ciência literária, tanto nos métodos quanto em seu ensino. É válido um professor exigir dos alunos adoradores da saga *Crepúsculo* que se dediquem à leitura de "Memórias de um Sargento de Milícias"? De acordo com o autor (MAINGUENEAU, 2011, p. 8), "em uma perspectiva de análise do discurso não se aprende literatura opondo de maneira redutora textos literários e textos não-literários, mas substituindo o discurso literário na multiplicidade de enunciações que atravessam o espaço social".

Essa oposição interna ao discurso literário reflete o modo como o sujeito estabelece a relação entre a linguagem e a história. É essa junção que determina os sentidos e os saberes para o campo literário. A Análise do Discurso (AD), estudando a linguagem em movimento, ou seja, o discurso, entende que não há uma relação direta entre o homem e a realidade social e natural, essa relação é mediada pela linguagem, que, neste caso, materializa o modo como a literatura diferencia o literário do não-literário.

Essa mediação realizada pela linguagem se dá na interpretação de sentidos que, conforme Orlandi (1996) se faz sempre "em certa direção", direção determinada pela articulação da linguagem com a história e seus mecanismos de controle e poder. Desse modo, é o embricamento entre o saber e o poder que permeia ou regula a relação entre a linguagem e o mundo, mostrando que não há um dizer transparente ou literal, pois os dizeres são marcados por certa *posição-sujeito*.

Para a AD, o sujeito se constitui no discurso, afastando-se da concepção empírica de um indivíduo de carne e osso, origem do dizer. O sujeito discursivo, aquele do enunciado, em nada tem a ver com o sujeito da formulação, como nos alerta Foucault (1995), ele se define por uma função vazia que pode ser ocupada por indivíduos distintos. O sujeito discursivo trata-se de uma posição tomada pelo indivíduo no

discurso, e essa posição se constitui historicamente por meio da linguagem, pelo já dito, como mostra Foucault (1995, p. 108-109): "o sujeito enunciante faz com que exista, fora de si, um objeto que pertence a um domínio já definido, cujas leis de possibilidade já foram articuladas e cujos caracteres são anteriores à enunciação que coloca". A esse respeito, Pêcheux (2009, p.149) formula a noção de *interdiscurso* que trata do que é dito "sempre antes, em outro lugar e independentemente".

O interdiscurso é, assim, a memória do dizer, é de onde emergem os saberes:

> O saber discursivo que torna possível todo dizer e que retoma sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. A memória discursiva por sua vez tem características quando pensadas em relação ao discurso. E nessa perspectiva ela é tratada como interdiscurso (ORLANDI, 2002 p. 31).

Nesta perspectiva, a memória dos saberes é acionada pelo sujeito no momento em que este enuncia a fim de obter, no ponto de vista histórico e social, a legitimidade para o seu dizer. O interdiscurso é um conjunto de dizeres, já ditos e esquecidos, de modo inconsciente, que determina o sentido do que dissemos. A formulação de um discurso é determinada pela relação que estabelecemos com o interdiscurso.

O que determina o discurso é a situação social e histórica marcada pela posição-sujeito, este não tem como apropriar-se das palavras de uma forma original, ou seja, seu discurso sempre será pautado por discursos anteriores, que são registrados em seu inconsciente, constituindo assim, os sentidos. Todo o discurso sempre será afetado pelos enunciados anteriores, no entanto, o sujeito dará uma roupagem nova ao que é dito, dá o "efeito de originalidade". De acordo com Foucault (2007, p. 9), "o novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento do seu retorno", é o que podemos ver nos discursos presentes na *web*, a literatura vem se modificando com o passar dos séculos, entretanto os discursos anteriores sempre estão presentes nos novos acontecimentos.

É assim, que se constitui o discurso literário, fundado por saberes anteriores que são legitimados na história e pela instituição

acadêmica como sendo científicos e, por serem assim, incontestáveis. A legitimação institucional é que rege o poder sobre o discurso literário, tendo o sujeito que se submeter à instituição ou ficar de fora, marginalizado. Dessa forma, o acesso ao saber literário é determinado pelo poder que define as regras de enunciação. Logo, o discurso literário é autorizado a quem enuncia conforme as regras determinadas, caso contrário é renegada a posse desse saber.

No entanto, pela atual conjuntura social e cultural, não é mais possível tudo excluir do campo literário, então a literatura passa a receber qualificações: a boa literatura ou legítima literatura, e a literatura marginal, aquela que se encontra nas margens, querendo adentrar, mas sendo continuamente interditada pelo próprio poder que atribui esses rótulos. O sujeito encontra para si duas posições: a interna aos valores literários tradicionais e aquela externa, que fica rondando o campo de saber literário, mas sem autorização para adentrar. A fim de melhor compreendermos a configuração desse campo de saber, a seguir trataremos da noção de *formação discursiva*.

2 A noção de formação discursiva na organização dos saberes literários

Com o intuito de compreender de que modo um conjunto de saberes constitui um campo científico, o filósofo Michel Foucault passa a analisar o modo de dizer de diferentes áreas do conhecimento no seu desenvolvimento histórico, chegando ao conceito de *discurso*: "conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico" (FOUCAULT, 1995, p. 124), e ainda do discurso literário. Interessa-nos, neste trabalho, analisar o modo de organização ou repartição do *discurso literário*, buscando compreender de que forma a dita Literatura Marginal é integrada a esse sistema de formação dos saberes.

Em "Arqueologia do Saber", Michel Foucault (1995) mostra que a repartição dos saberes em diferentes áreas do conhecimento não se dá de modo linear no tempo e no espaço, nem tampouco dispensa qualquer regularidade. Dessa forma, percebe que há uma enunciação própria a cada campo científico que revela *regularidade* e também

descontinuidade no modo de repartição do saber. Logo, lhe interessa como que uma regularidade pode ser recortada dentro de um universo de dispersões. Como princípio de organização da repartição dos saberes, Foucault forjou o conceito de formação discursiva (FD), a qual define do seguinte modo:

> No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso, em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 1995, p. 43).[2]

A partir desse conceito, é possível estabelecer os recursos de que dispõe o analista para chegar à dita regularidade em torno de um sistema de dispersão. É, portanto, o próprio conceito de formação discursiva que dá forma ao discurso, que determina o que pode ser um discurso literário, desse modo o autor (FOUCAULT, 1995, p.135) passa a considerar o discurso como "um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva". O discurso, assim entendido, é histórico, ou seja, depende da relação entre os saberes que se constitui no percurso histórico de cada campo. Dessa forma, é o entrecruzamento da linguagem com a história que produz o discurso, e o que determina seus limites é a formação discursiva.

Percebemos ainda que, embora a FD apresente contradições no seu interior, ela representa um campo de saber uniforme, já que as diferenças são reguladas no seu interior por um certo grau de "tolerância" das contradições que não compromete a organização geral das séries temporais, ou ainda, dos conjuntos de enunciados.

Para Foucault, o princípio regulador da FD parte sempre de uma instituição que fornece ao sujeito, ocupante de certo lugar marcado institucionalmente, o poder de enunciar certos saberes daquela FD ou, como define Pêcheux (2009, p. 247), o de determinar "a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, *o que pode e deve ser dito*" (destaque do autor). No caso da Literatura, a instituição universitária dita os modos de controle do dizer, do que pode ou não

[2] Os destaques são do autor.

ser considerado arte literária, do que pode ou não ser dito em nome da Literatura.

No entanto, apesar dos fatores reguladores do discurso, a dispersão da FD abre espaço para a contradição no seu interior podendo fazer essa regularidade se reorganizar, redefinir seus objetos, seu conjunto de enunciados. Os conceitos podem sofrer deslocamentos e transformações no interior da FD, como vemos em:

> *Redistribuições recorrentes* que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias (FOUCAULT, 1995, p. 5)[3].

As transformações renovam a FD, fazem-na sobreviver às mudanças do tempo e do espaço. No entanto, ainda conforme Foucault, essas transformações também são reguladas em alguns campos do saber que camuflam sua existência e renegam seus efeitos: "Algumas das disciplinas históricas caminham do contínuo ao descontínuo, enquanto que outras iam do formigamento das descontinuidades às grandes unidades ininterruptas" (FOUCAULT, 1995, p. 6). Para nós, isso é o que ocorre com a Literatura que, institucionalizada pelo cânone literário, vê suas bases formigarem, porém torna rígidas suas unidades.

3 O cânone como controlador da FD literária e o ciberespaço como mantenedor da dispersão

Foucault (1995) salienta que a dispersão do saber é regulada não apenas por mecanismos externos à enunciação (as instituições), mas também por mecanismos internos. O controle interno à FD da Literatura é feito por um mecanismo chamado "cânone literário". A definição formalista de Literatura traz consigo esse conceito que, etimologicamente, vem do grego *Kanón* que significa regra, norma, isto é, o cânone literário é uma norma que estabelece o que pode ser

[3] Destaque do autor.

considerado texto literário, e ainda, como explica Compagnon (1999), também reúne um conjunto de obras ou de autores que constituem o arquivo do campo literário, como se pode ver na definição de literatura a seguir:

> Mais restritamente ainda: literatura são os grandes escritores. [...] O cânone clássico eram obras-modelo, destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação. [...] Notemos apenas este paradoxo: o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. [...] A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular (COMPAGNON, 1999, p. 33).

Nessa definição clássica do que é literatura já percebemos que os saberes desse campo são organizados tendo em vista o cânone literário. Essa perpetuação histórica do cânone como regulador da FD literária diz respeito ao desejo positivista pela cientificidade, pela verdade única. Essa vontade de verdade é que faz com que a literatura ocidental se prenda há séculos ao princípio de verossimilhança que visa à busca do natural e verdadeiro (FOUCAULT, 2007). O suporte institucional é o que constrói e mantém esse sistema de exclusão, ao mesmo tempo em que formula um conjunto de práticas pedagógicas e de valorização de certas obras, tornando o ensino de literatura ou ainda a leitura no âmbito geral regrada pelo cânone literário. Isso é perceptível pelo modo como se ensina literatura na escola, por meio de períodos literários que rotulam as obras e os autores, garantindo um sistema de repartição excludente pela forma de seleção das obras a serem lidas e estudadas. E ainda, as bibliotecas são ambientes que reforçam a segregação dentro da FD literária, abrigando o que pode e deve ser lido. Esses sistemas de exclusão acabam tornando natural a separação entre o bom e o mau texto, entre o que é literário e o não-literário, como observa Compagnon:

> O público espera dos profissionais da literatura, quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem e separe o trigo do joio,

> fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar "Acho que este livro é bom ou mau" (COMPAGNON, 1999, p. 224).

O cânone literário é, assim, o "prumo" de todo o dizer na área da Literatura, sobre o que pode se considerar arte literária ou não. Entretanto, há, atualmente, uma transformação nos sistemas de formação da FD literária, fazendo surgir uma posição-sujeito oposta a essa visão segregadora, que questiona os pré-construídos (HENRY, 1997) legitimadores do texto literário. Essa posição-sujeito instaura um *discurso de resistência* ao discurso literário historicamente instituído, mostrando que há escritores e professores de literatura que "contestam a validade do discurso canônico vendo-o como a encarnação do poder" (CUSTÓDIO, 2009, p.4).

Para compreendermos o processo de acontecimento desse discurso, tomamos a sequência discursiva 1 (SD1) recortada de um *post* (comentário em *blog*) de um dos escritores considerados de Literatura Marginal escrito no *blog* "Interpoética" (LARA, 2011):

> **SD1:** A primeira coisa a esclarecer é que não sou porta-voz da literatura marginal ou da cultura alternativa ou da contemporaneidade. [...] Sou apenas poetinha, contador de histórias, o que vou emitir neste "ensaio" é meramente opinião pessoal, ou seja: não vou fazer uma abordagem "científica" (neopositivista, absolutamente imparcial, quantitativa ou assemelhada). E também não me proponho a escrever, exclusivamente em estilo acadêmico ou técnico, nem a seguir todos os ditames da Teoria Literária, da ABNT, ou de qualquer "igreja" instituída.

O comentário do *blog* inicia com uma negação sobre o papel de representar a Literatura Marginal, pois, mesmo sendo considerado escritor da Literatura Marginal, a posição-sujeito ocupada não se institui como porta-voz do grupo. E as negações seguem no seu dizer, mostrando romper com qualquer tipo de padrão acadêmico, com o modo de escrever e com seus métodos de análise. Assim, o poeta se coloca à margem dos padrões institucionalizados. Esse ato de negação é, de certa forma, um meio de rejeitar e protestar contra o sistema discursivo acadêmico, contra a crítica literária e os saberes instituídos

historicamente. Isso fica visível quando afirma refutar os ditames da Teoria Literária e não seguir qualquer outra "'igreja' instituída".

Esse discurso se coloca à margem da Academia, mostrando uma necessidade de romper com o estabilizado, ou seja, escrever de "forma livre" é uma tentativa de "assenhorar-se" do seu discurso (FOUCAULT, 2007, p.7).

Esse assenhoramento só parece ser possível através do rompimento das barreiras impostas pelo meio acadêmico, que ditam normas, estabelecem parâmetros para o que pode ser legitimado ou não. Podemos observar que, de início, o discurso "trava uma luta" pelo poder de dizer que lhe é negado pelo interdito do cânone literário. Foucault (2007, p.7) observa que "em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada e redistribuída por procedimentos que têm o papel de exorcizar os discursos". Uma das formas de refrear o discurso de resistência é o interdito, que o atinge revelando o vínculo entre desejo e poder.

E, ainda, observamos que o lugar de circulação desse discurso não é um lugar institucional, o que reforça a ideia de um discurso "marginalizado". A internet é uma revolução cultural que permite o afloramento das descontinuidades e, com isso, o abalar das bases concretas. Tudo pode circular na *Web*, tudo lá pode ser dito. Cada *site,* cada espaço virtual, possui formas próprias de repartição do saber, mas todas essas formas se encontram no ciberespaço, podendo este se configurar como o próprio interdiscurso, como um arquivo imenso. Segundo Chartier (2006, p.3), o arquivo virtual é "uma acumulação sem falha, sem lacunas, onde todos os saberes são constituídos" [4]. Portanto, o "discurso marginal" circula no âmbito desse arquivo, onde não cabe apenas uma parcela de saber (aquele que o poder institucional aceita como verdadeiro), mas todos os saberes existentes. Observa-se ainda que esse arquivo virtual, por não ser institucionalizado, é plenamente disperso, sua regularidade se dá apenas dentro dos espaços organizados da rede, como" os *blogs* e *home pages* em geral (FERNANDES, 2009).

Voltando aos nossos recortes discursivos, temos o seguinte posicionamento quanto ao termo "Literatura Marginal":

[4] Nossa tradução de "accumulations sans manque, sans lacunes, tous les savoirs constitués".

> **SD2:** A minha desconfiança pessoal é de que esse termo foi cunhado pela intelectualidade academicista "reacionária" e misoneísta do sudeste-sul no início da década de 70 (com o objetivo capcioso de denegrir e desqualificar, obviamente). Atualmente, a maioria dos poetas e escritores que foram identificados como "marginais" não se identificam mais com essa definição, alguns poucos assumem o "rótulo".

Nessa sequência discursiva, percebe-se que o saber que institui o rótulo "marginal" à literatura que não é afetada pelo cânone literário é situado espacial e temporalmente, apontando a divergência entre dois polos culturais: o sudeste-sul e o nordeste-norte. O discurso marginal também resiste aos rótulos sociais que instituem valores às diferentes culturas.

O processo discursivo da "marginalidade literária", atualmente, ainda pesa sobre os ombros daqueles que, embora não sejam aceitos pelo cânone literário, não se consideram escritores da Literatura Marginal, não admitem diferenciações, nomenclaturas ou rótulos. Por outro lado, há aquela posição-sujeito que reconhece a importância das categorizações no campo literário e escolhe a designação "independente" para definir o tipo de literatura que não depende da aceitação da academia como vemos em:

> **SD3**: Eu também não tenho problema em ser chamado de escritor "marginal", embora prefira o termo independente, o problema, no frigir dos cocos, parece estar mais relacionado com demarcação de territórios, do que com a sensação de constrangimento em ser identificado como "marginal". Argumentam alguns que, uma vez este tipo de literatura já está razoavelmente assimilado por boa tarde da crítica e da coletividade, não faria mais sentido insistir na demarcação. Mas eu acredito que ainda é necessária a diferenciação por vários motivos. Eu gosto de saber onde estou pisando, de clarear referências. Se eu disser padrão grego ou estilo clássico, ou estilo marginal, o leitor imediatamente terá um entendimento intuitivo do que estou querendo dizer.

Ao longo do comentário, podemos perceber que, embora a posição-sujeito ocupada pelo escritor admita a necessidade de classificação na literatura, ele não aceita o estigma "marginal", o que trata por "rótulo" por considerá-lo depreciativo. Durante o discurso é

notável o desejo de uma mudança de termos para designar a Literatura Marginal, preferindo o termo "independente", é importante ressaltar que este discurso não tem um amparo acadêmico, mas possui grande circulação e notoriedade no espaço virtual.

Ao admitir a necessidade de diferenciação, classificação entre as literaturas, o sujeito se aproxima dos saberes da discursividade acadêmica, historicamente situada, ou seja, reconhece a importância de haver uma padronização. No entanto, seu posicionamento dominante o identifica com os saberes da literatura a qual denomina *independente* (observa-se que o escritor assina o *post* como "escritor independente"). O termo "independente" é mais aceito pelo discurso "marginal", pois revela o abandono da legitimação do cânone, a não necessidade dessa legitimação em virtude da aceitação popular.

O cânone literário é regido pelo discurso de que toda a produção literária deve passar por um julgamento criterioso de valoração estética, surgindo assim, a classificação do "bom e do ruim", do modelo de literatura adotado universalmente. A literatura marginal contrapor-se-ia à literatura clássica, ferindo o que já está constituído ao longo dos séculos. Este novo padrão de literatura seria, para a academia, o que é chamado de Literatura Marginal, considerada à margem do modelo adequado, tanto na escrita, quanto na estética.

Observa-se que quando o discurso do sujeito-escritor é direcionado à aceitação do cânone literário para poder diferenciar os tipos de literatura surge um posicionamento político que denuncia a necessidade do poder institucional de "'rotular" a fim de que os sentidos sejam estabilizados, conforme as SDs 4 e 5:

> **SD4:** Nunca é demais lembrar que, em meados da década de 70, era comum a intelectualidade acadêmica afirmar que "poesia marginal não é literatura" e que esse tipo de literatura não tem cidadania estética. Sejamos lúcidos e vamos admitir que essa afirmação de que apenas a literatura canônica tem cidadania estética é uma "conversa pra boi dormir" se não for uma discriminação mesmo, além de um elitismo horrível.
>
> **SD5:** Há cânones e cânones. E se eu acredito piamente que o meu é o melhor ou único, estou mal (espiritualmente). E se tento impor na coletividade a hegemonia absoluta desse cânone, obviamente estou preso a uma pulsão egótica e a um pendor compartimental muito

> forte (ou uma obsessão por obras-primas). Não estou dizendo que a sistematização do conhecimento literário feita com terminologia acadêmica não tem sua importância. O problema acontece quando essa terminologia passa a ser única, e todos os escritores que não a usam são desqualificados. Neste caso estamos diante de uma evidente discriminação estilista, de um descarte da "concorrência". Os cânones tradicionais, certamente, farão o possível e o impossível para que ninguém entre no "reino dos seus". É conhecida e óbvia a ojeriza nutrida por esse pessoal contra a coloquialidade ou a maior abertura para outras literaturas que não reproduzam a cartilha do seu cânone exclusivista (obcecado por obras - primas).

As SDs 4 e 5 ilustram o que diz Custódio (2009, p.4) "uma contestação da validade do discurso canônico como encarnação do poder". Isto nos remete à resistência do vínculo entre saber e poder imposta pelo suporte institucional. Percebe-se um engajamento militante contra a hegemonia da FD literária tradicional, reafirmando sua identificação com o discurso da literatura marginal. Essa mesma posição-sujeito é revelada na entrevista com outro escritor considerado "independente", como vemos nas SDs 6 e 7 recortadas da entrevista com o escritor Ferréz[5] feita para o *blog* "Canto dos Livros" (2012):

> **SD6:** CL: Em sua opinião, o que é Literatura marginal?
> F: A literatura que representa até quem nunca vai vê-la, a voz dos sem voz.

> **SD7:** CL: Muitas vezes quem é de algum movimento marginal e começa a fazer sucesso passa a ser visto como um traidor do movimento. Isso aconteceu ou acontece com você?
> F: Ainda não, eu faço um trabalho de base forte, palestras em escolas públicas, ONGs, fundação Casa, presídios e onde a Literatura couber. Não falo para ricos nos eventos. Na verdade, faço muitos eventos em comunidades, então quando pinta algo mais elitizado ninguém me enche o saco, pois me veem em outras paradas.

Na entrevista, já se percebe a posição-sujeito que o escritor assume, pois a literatura produzida por ele é destinada a um público de

[5] Nota-se que a identificação dos escritores da Literatura Marginal se faz apenas por um nome: "Lara", "Ferréz", e não por nome e sobrenome como os escritores legitimados.

nível social menos elevado. De início, já podemos inferir uma identificação com o desejo de ser reconhecido como excluído, marginalizado. Aqui o fato de a Literatura ser "Marginal" adquire um sentido positivo. Marginal significa a identificação com uma postura não-padronizada, livre da "instância academicista", a literatura dos "excluídos", dos "sem-voz" como diz o sujeito-escritor. A Literatura Marginal assume, assim, uma posição política e até mesmo militante, de abandono dos padrões estéticos elitistas. O enunciado "*eu não falo para os ricos nos eventos"* e a defesa da linguagem coloquial marcam a heterogeneidade cultural e linguística daqueles que se consideram escritores da Literatura Marginal e que luta contra a hegemonia do cânone literário.

Justino (2007) analisa o discurso literário enunciado por Ferréz em seu "Prefácio-manifesto"[6], intitulado "Terrorismo literário", como sendo uma crítica ao "paradigma estético ideologicamente dominante" (expressão de JAMESON apud JUSTINO, 2007, p.194), projetado discursivamente pela dominância da "expressão cultural de maior tradição no ocidente" (JUSTINO, 2007) que dita os modos de escrita que devem ser valorizados ou ainda imitados. Esse paradigma atua no modo como a Literatura se relaciona com a sociedade, colocando-a, conforme Justino ainda (2007), como o "discurso construtor de uma identidade coletiva e de sentidos de pertença". Esse discurso cria uma falaciosa identidade nacional, traçada a partir de parâmetros europeus e da cegueira quanto à multiplicidade cultural do país.

Essa demanda por uma nova configuração identitária é o que percebemos na SD 8, retirada do próprio "Prefácio-manifesto" de Ferréz:

> **SD 8:** Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos ancestrais. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez

[6] Ferréz (2005).

> arte. [...] Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro.

Notamos, juntamente com Justino (2007, p. 189), que esse escritor escreve a partir da posição-sujeito de quem vive na periferia, ou ainda, em favela, o que já indica o pertencimento a uma comunidade linguística específica e, a partir deste lugar social é que ele vai inventar "um novo estatuto da literatura" com uma maneira singular. Para esse autor (2008, p.2), o discurso marginal é tomado como um movimento literário, marcadamente político, que excede "a questão propriamente estético-literária para se situar nas demandas por democracia e por direito à diferença". E afirma ainda que novas perguntas são postas à literatura:

> Que faz o escritor e o público com a literatura? Para que a literatura tem servido? Quem estabelece o critério de medida? Quem pode escrever? Quem recebe? Em que condições materiais cotidianas? Essas questões são tão urgentes quanto as questões específicas da Poética enquanto ciência da literatura (JUSTINO, 2008, p. 2).

Essa posição-sujeito assumida por Justino dentro da FD literária faz ressoar discursos como o do autor Zygmum Bauman para quem a sociedade passa por um processo de mudança cultural que exige novos modos de existência, novas discursividades, uma nova reconfiguração que dê direito à redistribuição, ao reconhecimento da pluralidade (BAUMAN, 2003).

A partir desse novo olhar sobre o campo literário, percebemos que, na FD literária, há camadas distintas de discurso: de um lado, estão os saberes que defendem a preservação do cânone literário; do outro lado, estão os saberes que defendem uma flexibilidade no rigor da crítica literária, a fim de que todas as formas de escritura possam ter suas diferenças respeitadas no fazer/dizer literário, ou ainda com Justino (2007, p.191): "os novos estatutos da literatura reenviam para uma nova construção de memória coletiva a partir de novos agentes, novas tradições, e a necessidade de outro olhar sobre as velhas".

Essa diferença no modo de organizar os saberes literários instituiu a contradição na FD literária, promovendo a descontinuidade dessa repartição que surge como um acontecimento na ordem do discurso literário, visto como crise por alguns estudiosos de literatura, tais como Bosi (1994) e Jobim (2009). A difusão de saberes distintos pela rede e sua persistência balançam as arestas e insistem em uma nova repartição dos saberes que englobe o marginal, o "não-aceitável". Essa redefinição das margens fica evidente no texto de Maingueneau (2011), onde o autor defende que as obras cujo valor estético é contestado pelo cânone literário sejam estudadas nas aulas de literatura ao lado dos clássicos. Essa postura do autor é assumida por uma posição-sujeito discordante da inflexibilidade do cânone que vem de dentro da FD literária, como a posição de Justino, e não de fora, como ocorre com o discurso dos escritores ditos "independentes" ou "marginais".

Essa nova ordem discursiva, que visa flexibilizar o cânone literário, defende uma nova concepção de *estilo*, que abranja a diversidade como propõe Compagnon (1999, p. 194): "o estilo é uma escolha entre várias 'escrituras'. Só o estilo como norma, prescrição ou cânone vai mal e não foi reabilitado". E "escolher" a linguagem coloquial para construir um poema, já é um modo de escritura, que identifica o sujeito em sua posição determinada social e culturalmente.

O reconhecimento da literatura marginal como um fazer genuinamente literário vem afetando os discursos da crítica literária acadêmica e dividindo escritores, professores e filósofos. No entanto, como observa Foucault:

> Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde

> ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade", da "consciência", do discurso (FOUCAULT, 1979, p. 42) (destaques do autor).

Dessa forma, mesmo que o mercado editorial para as obras ditas "marginais" seja escasso, mesmo que as instituições não ensinem seus textos, que as bibliotecas não abriguem seus livros, esse discurso marginal resiste e insiste promovendo transformações na FD literária, movendo suas margens.

Considerações finais

Diante da análise realizada das sequências discursivas retiradas do espaço virtual, podemos concluir que o conceito de Literatura Marginal se formula no embate entre saber e poder, instituindo duas posições-sujeito distintas na FD literária. De um lado, temos a posição-sujeito que reitera a exclusão deste tipo de literatura que refuta os padrões do cânone literário, julgando-a sem valor estético; já para a outra posição-sujeito, esta deve ser valorizada e considerada literatura legítima, visto que seu modo de escrita é diferente porque abriga a variedade multicultural brasileira.

Esses embates são constituídos no entrecruzamento da história com a linguagem e refletem o conflito da hegemonia do poder institucional com a resistência do discurso dessa literatura dita marginal. No entanto, percebemos que profissionais e pesquisadores da literatura já começam a aceitá-la como movimento literário, fazendo com que essa posição-sujeito discordante da perpetuação do cânone instale-se dentro da FD literária científica, fazendo com que as transformações não venham apenas de fora, mas também de dentro da FD.

Observamos ainda que, mesmo o lugar de onde o sujeito-escritor "independente" enuncia não sendo legitimado pelo meio acadêmico, ele alcança ampla divulgação na rede, servindo de um canal de acesso a vários saberes. O ciberespaço é o espaço que se contrapõe ao institucional, uma vez que, enquanto ele se abre e divulga distintos saberes, a instituição fecha suas portas e resiste a aceitar as novidades.

Com base nessa nova forma de organizar os saberes da formação discursiva literária, vemos que a ruptura na continuidade de

sua série estabeleceu novos conceitos para cânone e estilo, tornando-os mais heterogêneos e flexíveis. Essa natureza heterogênea da literatura deve repercutir também no seu ensino, como pondera Maingueneau (2011). Vemos a necessidade hoje em dia de lidar com o clássico e o contemporâneo lado a lado em sala de aula. Para que esse convívio seja harmônico o professor precisa assumir uma posição-sujeito que o permite reconhecer as diferenças sem julgá-las hierarquicamente. E o estudo que fizemos nos auxilia a compreender como essas transformações ocorrem e, assim, pode nos deixar mais confortáveis para aceitá-las.

Referências

BAUMAN, Zygmum. Direito ao reconhecimento, direito à redistribuição. In: _____. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 69-81.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: _____. *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.

CHARTIER, Roger. *Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique*. Disponível em: <http://www.text-e.org/conf/index.cfm?fa=printable&ConfText_ID=5>. Acesso em: 02 dez. 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria.* Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CUSTÓDIO, Joaquim. Para que serve o Cânone Literário?Aspectos e confrontos do Discurso teórico Contemporâneo. In: X SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: CULTURA E REPRESENTAÇÃO. 10, 2009. *Anais* ... Assis, Universidade Estadual de São Paulo, 2009.

FERNANDES, Carolina. O ciberespaço no confronto de sentidos: uma nova leitura de arquivo In: FERREIRA, Cristina Leandro; INDURSKY, Freda; MITTIMANN, Solange. (Org.). *O Discurso na contemporaneidade*: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz. V.1, p. 117-124, 2009.

FERRÉZ. Literatura Marginal: a cultura da periferia: ato I. *Caros Amigos*. Edição Especial. São Paulo, agosto de 2001.

_____. Prefácio In: _____. (Org.). *Literatura Marginal*: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.

_____. *Canto dos livros*. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2011/07/entrevista.html>. Acesso em: 30 jun. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 4. ed. Tradução de Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do Discurso*. 15. ed. Tradução de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da "Análise Automática do Discurso" de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, F. & HAK, T. (Org.). *Análise do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução de Eni Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, p.13-38, 1997.

JOBIM, José Luís. A literatura no ensino médio: um modo de ver e usar. In: ZIBERMAN, Regina; RÖSING, Tânia (Org.). *Escola e leitura velha crise, novas alternativas*. São Paulo: global, 2009.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A literatura marginal e a tradição da literatura: o prefácio-manifesto de Ferréz, "Terrorismo Literário". *Gragoatá*. Niterói, n. 23, p. 189-203, 2. sem. 2007. p. 189-203.

_____. Novos estatutos de memória na literatura brasileira contemporânea: os "marginais". XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS. 11, 2008. *Anais*... São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2008.

LARA. *Literatura marginal, pós-modernidade e cultura alternativa*. Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1131&catid=0 >. Acesso em: dez. 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. A Análise do Discurso e o ensino da literatura. Tradução de Carolina Fernandes. *Práticas Discursivas Amazônicas*. Cacoal-RO, ano I, n. 1, p. 10-24, ago./dez., 2011.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação e Autoria*: leitura e efeitos de trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Análise de Discurso*: princípios & procedimentos. São Paulo: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni P. Orlandi. 4. ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.

Recebido em 22/07/2013
Aceito em 22/09/2013

O NASCIMENTO DE UM SUPER-HOMEM - LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM "MEU AMIGO NIETZSCHE"[1]

THE BIRTH OF A SUPERMAN - LANGUAGE AND SUBJECTIVITY IN "MY FRIEND NIETZSCHE"

Cecília BARROS-CAIRO[*]

> Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve. Mas, para que o criador exista, são deveras necessários o sofrimento e muitas transformações (NIETZSCHE, 2008, p. 101).

Resumo: Na produção textual que então apresentamos, a proposta é fazer convergir os entendimentos sobre linguagem e subjetividade nos pensamentos de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche a partir da análise do curta-metragem "Meu amigo Nietzsche", dirigido pelo cineasta Fáuston da Silva em 2012. Nesse encontro das teorias foucaultiana e nietzschiana, considerando a descontinuidade da história e a composição dos sujeitos no seu interior, nos pomos a problematizar as formas de linguagem e subjetividade que são evidenciadas na produção fílmica que roteiriza o insucesso escolar de um menino da periferia de Brasília que conhece Zaratrustra, quase fortuitamente, no lixão, e transmuta o seu fracasso em vontade de potência. O encontro com a linguagem do livro de Nietzsche em meio às práticas discursivas e sociais que regimentam sua vida faz com que o menino Lucas passe a produzir invenções de si mesmo, desembocando novas formas de subjetividade, fazendo nascer um Super-Homem em uma relação propriamente ética de cuidado e de governo de si. É importante acrescentar que, partindo das reflexões em torno das obras de Foucault e de Nietzsche e pensando os atravessamentos discursivos da materialidade fílmica que também nos constitui, este texto se torna agenciador do conhecimento de nós mesmos e dos nossos posicionamentos na (e com a) vida, todo dia.

Palavras-chave: Linguagem; Subjetividade; História; Super-homem.

---

[1] Dedico este texto, com os meus agradecimentos mais sinceros, ao cineasta e produtor de "Meu amigo Nietzsche", Fáuston da Silva, em primeiro lugar pela brilhante produção que afeta com potência e alegria a todos que com ele se encontram e, em seguida, por ter cedido a mim os direitos para utilização das imagens provenientes do curta-metragem nesta presente publicação.

[*] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Pesquisadora do LABEDISCO/CNPq/UESB – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Bolsista da CAPES. Contato: ceciliabarroscairo@gmail.com.

Abstract: In the present text our proposal is to converge the understandings about language and subjectivity in the theories of Michel Foucault and Friedrich Nietzsche, from the analysis of the short film "My friend Nietzsche", directed by Fáuston da Silva, in 2012. At this meeting the nietzschean and foucaultian theories, considering the discontinuity of history and composition of the subjects, put in to question the forms of language and subjectivity that are evidenced in the film that tells about the school failure of a boy on Brasilia's outskirts who knows Zaratrustra, almost fortuitously, at the trash, and transmutes his misery to potency. The encounter with the language of the book of Nietzsche among the discursive practices and social regimentam your life makes the boy Lucas pass to produce inventions of himself, producing new forms of subjectivity, making birth a superman in a relationship properly ethic of care and the government itself. It's important to tell, based on the reflections on the Foucault and Nietzsche's works and thinking the filmic materiality and their discourses which also constitutes us, this text becomes a reflex of ourselves knowledge and our emplacements in (and with) life, every day.

Keywords: Language; Subjectivity; History; Superman.

Nosso amigo Nietzsche. Nosso amigo Foucault.

Com inspiração no suporte sobre o qual me debruço para a presente análise - o curta metragem "Meu amigo Nietzsche"[2] - gostaria de já iniciar minha escrita descrevendo essa produção textual como resultado de duas grandes amizades que cultivo e que fazem tanto a sustentação teórica e metodológica do trabalho, quanto me fortalecem as invenções e os posicionamentos diante da vida: são elas provenientes dos meus encontros com Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. Neste sentido, recorro a ambos, em uma atitude de torná-los contemporâneos entre si e a mim, não somente para pensar a análise da produção cinematográfica em questão, mas, sobretudo, para pensar-me a partir dela. A proposta de entender o agenciamento dos dois autores como contemporâneos entre si e entre nós emerge ao emprestarmos do próprio Nietzsche a sua pretensão de *atualidade* em relação ao presente em uma desconexão, em uma defasagem (NIETZSCHE, 2003). Uma

[2] *Link* para acesso ao vídeo: <https://docs.google.com/file/d/0B9U-AbmzV7Faelh1cEh5VUs0OGs/edit>. O vídeo está disponibilizado em meu arquivo digital pessoal em virtude de o diretor tê-lo retirado do *You Tube* porque o curta-metragem ainda concorre em festivais e premiações, o que impossibilita, durante esse período, a sua circulação ampla e pública segundo as diretrizes burocráticas das organizações fomentadoras dos eventos.

resposta para a amarração contemporânea a que então propomos foi sintetizada por Roland Barthes tomando as "Considerações Intempestivas" nietzschianas em um apontamento dos seus cursos no *Collège de France*, cuja afirmação "o contemporâneo é o intempestivo" (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58) nos incita a tomar uma posição em relação ao presente, pertencendo verdadeiramente ao nosso tempo porque não coincidimos com ele nem nos adequamos às suas pretensões, mas nos pomos inatuais, anacrônicos, desviantes e, por isso, podemos perceber e apreender o nosso próprio tempo (AGAMBEN, 2009) em sua mobilidade e em sua descontinuidade. Ao pensarmos essa descontinuidade, essa intempestividade que nos compõe como sujeitos, notamos que a história

> [...] genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, obstina-se em dissipa-la; não pretende demarcar o território único de onde viemos, a primeira pátria à qual os metafísicos nos prometem o retorno, ao contrário, ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam (FOUCAULT, 2012, p. 76).

Dessa maneira, considerando as nossas composições como sujeitos circulantes e moventes no interior da história, por vezes saltando seus esburacamentos, por outras seguindo suas formas de recorrência, é que propomos a análise dos modos como o cinema, em sua materialidade verbal e não verbal, também opera produções de verdades sobre os sujeitos que põe em foco e, no mesmo nível, diz sobre quem somos nós.

O curta-metragem "Meu amigo Nietzsche" data de 2012 e foi dirigido por Fáuston da Silva. No roteiro versa a história de um menino da periferia de Brasília que encontra um livro de Nietzche no lixão e produz, a partir dessa leitura, intensas transformações em sua vida. Os percursos do menino Lucas são marcados no filme por alguns aspectos que julgamos relevante pontuar desde o início dessa escrita: 1. A construção discursiva do sujeito menino pobre, de família nuclear tradicional e pertencimento religioso cristão; 2. O insucesso na escola *versus* as novas condições de possibilidade de existência a partir do encontro com "Assim falava Zaratustra"; 3. O embate entre a emergência de uma subjetividade *além-do-homem* e os discursos de

uma microfísica histórica e espacial dos aparelhos ideológicos a que o menino pertence; 4. O nascimento de um super-homem por meio do cuidado de si e das (re)invenções de si.

Não gostaríamos de desenvolver esses pontos que visualizamos em "Meu amigo Nietzsche" de maneira individual, e, exatamente por isso, nós os tratamos aqui em um entrecruzamento de proposições cujos liames serão movimentados em torno do entendimento da produção da subjetividade e da linguagem do menino super-homem que (re)inventa a si e, na conjuntura do dispositivo audiovisual que, atravessado por outros discursos constituintes dos sujeitos, nos ajuda na (re)invenção de nós mesmos. Para tanto, cruzaremos os dois aspectos conceituais - subjetividade e linguagem - em Foucault e Nietzche, trazendo à tona seus pontos de convergência na tarefa de compreender o encontro contemporâneo do menino brasiliense que ouve, vê e sente Zaratustra numa biblioteca cujas prateleiras, inicialmente compostas de desordem e dejetos, se transmuta em aurora.

Linguagem e subjetividade na amizade Nietzsche-Foucault

O trabalho de Foucault retoma a genealogia nietzscheana e, através dela, o estudo da história e das práticas discursivas em que as descontinuidades históricas e o jogo de forças e de poderes que se entrecruzam tornam-se acontecimentos, inventam conhecimentos, fabricam sujeitos. Situamos, assim, o modo como estamos tratando o sujeito, constituido no interior mesmo da história e atravessado por discursos de toda ordem. Nesta seara, a proposta de Foucault é verificar de que maneira o sujeito do conhecimento, que é também o sujeito da linguagem, se constitui a partir de sua posição no interior dessa história e de como a verdade é fixada, tendo como foco um sujeito que se movimenta no tempo. Assim,

> seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo que a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2001a, p. 9).

O trabalho histórico feito por Foucault compreende as instâncias do saber, do poder e da subjetividade que são desvendadas mediante uma arqueologia, uma genealogia e um estudo das práticas de si na forma pela qual são fabricados os sujeitos de conhecimento. Em "Meu amigo Nietzsche", já as primeiras cenas dão a ver como os saberes e os poderes institucionais da escola agem sobre a constituição do sujeito Lucas. Tendo sido advertido pela professora, sendo criticado pelos colegas e temendo a reação da família diante das suas notas baixas e do insucesso com a leitura, o menino percorre as ruas de volta para casa soletrando o que vê pelos muros, tentando entrar na ordem discursiva dos saberes institucionais que prescrevem como regra o êxito na vida escolar nos moldes normativos sobre os quais ela se fundamenta.

Uma questão presente nos escritos de Foucault é referente à possibilidade da formação dos domínios de saber a partir de práticas sociais. Para responder a essa pergunta, Foucault refletiu sobre o equívoco de admitir a pré-existência de um sujeito de conhecimento no qual as condições econômicas, sociais e políticas de existência se mostram coladas nele. As práticas sociais, para Foucault, não só produzem domínios de saber como também fazem nascer sujeitos de conhecimento, e tanto a relação deste sujeito com o objeto do saber, como a própria verdade, possuem uma história. O entendimento da história que constitui o sujeito Lucas em "Meu amigo Nietzsche" não reside em localizá-lo como sujeito do conhecimento no interior de uma filosofia do tipo cartesiana, mas em admiti-lo como um sujeito que fabrica o mundo e que, portanto, é também sujeito e objeto da linguagem.

Aqui tomamos a linguagem como uma experiência do ser-no-mundo, como uma verdade eticamente constituída na relação do sujeito consigo mesmo, em reinterpretações de todo o seu percurso intelectual, perspectiva que nos permite entender a linguagem em sua relação com o poder e com a subjetividade. A pergunta que Foucault nos faz em "As Palavras e as coisas" sobre "que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?" (FOUCAULT, 2007, p. 468) nos conduz a uma reflexão central em torno dos saberes e dos poderes na constituição dos sujeitos. No mesmo sentido, afirma Nietzsche ser a linguagem um instrumento de valoração moral, em cujo solo, não isento, se constitui o conhecimento. Como o conhecimento é decorrente da linguagem, é

patente que não pode ser questionado além dos limites circunscritos por ela. Já a própria linguagem, uma vez anterior ao conhecimento, é impassível de ser apreendida pelo próprio conhecimento. Neste momento, eclode um outro problema - o aspecto da moral. Nietzsche, em seu projeto de problematização da moral, transforma em problema também a linguagem, uma vez demonstrado que ela é alicerce da moral enquanto formadora de subjetividade (NIETZSCHE, 1992). Assim, retornando a Foucault, a linguagem é um ato que "deve ser utilizado pelo sujeito enunciante e no interior da qual ele se define, onde parece sempre povoada pelo outro, pelo ausente, pelo distante, pelo longínquo; ela é atormentada pela ausência" (FOUCAULT, 2009, p. 126).

A proposta agora é, a partir deste entendimento, interrogar a linguagem produzida pelo curta metragem "Meu amigo Nietzsche" em suas porções da materialidade verbal e da imagética em movimento, não somente na direção a que elas remetem, mas na dimensão que a produz, como nos ensina Foucault. A proposta não é somente do nível da descrição, da nomeação, mas no âmbito da suspensão, "do exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado, mas também o do significante, para fazer surgir o fato de que em ambos existe linguagem, de acordo com domínios de objetos e sujeitos possíveis" (FOUCAULT, 2009, p. 128) - de onde articulamos que o personagem também se mostra em nós e agora nos atravessa. Agenciando o encontro Nietzsche-Foucault, entendemos, assim, que a linguagem como representação feita pelo homem do mundo só pode ser entendida como uma representação não fixada, em permanente devir (NIETZSCHE, 2001), assim como o ser da linguagem, o sujeito que representa o mundo, é fabricado a partir da realidade móvel do mundo, inscrita nas instituições e nas práticas sociais (FOUCAULT, 2009).

O que nos dá os contornos das subjetividades pertence ao domíno da descrição "arqueológica da constituição de um certo número de saberes sobre o sujeito", como nos aponta Judith Revel (2010, p. 226). A subjetividade aparece em um momento da descontinuidade do sujeito em relação à linearidade de sua ordem. Ao mostrar-se autor de sua obra, o sujeito reinventa-se a si para deixar emergir, no interior da história e do discurso, a sua subjetividade e poder fazer dobrar o pensamento sobre o pensamento, a linguagem sobre a linguagem, as marcas que imprime no próprio corpo sobre as

suas produções como sujeito histórico-discursivo.

Estamos entendendo, dessa maneira, a subjetividade como um modo marcado de existir que é formal, discursivo, moral e, ao mesmo tempo, ético, que emerge do desejo do sujeito em contradição, em consequente complementaridade com as condições de produção com o mundo, com as relações que o compuseram e que foram ao longo do tempo por ele reunidas como verdadeiras. É neste sentido que afirmamos ser possível, em meio às marcas de existência enredadas em suas relações de saber-poder, "o sujeito ser quem ele é, ser autor de sua própria invenção" (REVEL, 2010, p. 228). Neste sentido e tomando os modos de produção do filme a que então olhamos, notamos que, ao inventar-se em meio às normas da escola, da família e da igreja, o menino super-homem parece encontrar, naquele exercício com Zaratustra, um caminho (mais) possível e potente para a própria vida. Nessa microfísica de suas relações sociais, o campo de manifestação do sujeito e o que grita na subjetividade, é a vontade de poder do menino Lucas, vontade esta que não está numa interioridade do sujeito - como afirma Nietzsche, mas que o constitui enquanto tal (NIETZSCHE, 1992). É esse modo de subjetividade que se torna prática de referência para o cuidado de si. No entanto, fazemos, apressadamente, a ressalva de que, ao dizer que o sujeito cuidando de si subjetiva-se, não estamos afirmando que alguma identidade se torne definitiva e acabada. Ao contrário, o sujeito encontra-se em uma constante e infinita movência, oscilando entre regularidades e dispersões históricas e discursivas, e, é, nesta pauta que se pode pensar em luta e em insurreição, em Zaratustra e em "Meu amigo Nietzsche".

É nesse mesmo aspecto que, trazendo o dialogismo apresentado por Nietzsche em "Assim falava Zaratustra", os encontros com os sujeitos-outros compõem subjetividades singulares com o intuito de restaurar e legitimar outras relações que se formam entre saberes e poderes de modo que ao recortarmos os dizeres do sujeito Lucas no curta-metragem percebemos vários outros discursos que se entrecruzam. Assim, notamos um sujeito como "produto histórico de práticas discursivas [...] que é reportado a posições possíveis de subjetividade, não importanto o que fala, mas o que diz" (GREGOLIN, 2007, p. 7). Estamos pensando as emergências subjetivas do menino amigo de Nietzsche através do seu exercício, enredado em seus nós históricos-discursivos, do cuidado de si, inscrevendo-se em uma dada

posição de subjetividade, determinando, para si, uma identidade, e delimitando, por consequência, o que pode e deve ser feito e enunciado. O que vemos aí é que a noção de um sujeito de conhecimento não é anterior às práticas que o enredam – há que cuidar-se para melhor conhecer-se e há que conhecer-se para melhor cuidar-se (FOUCAULT, 2006). Assim, as práticas de cuidado de si delineiam uma ética em que a existência se desenvolve como *obra*, como trabalho de um sujeito sobre si mesmo, como uma conversão a si mesmo. A consequência ética dessa perspectiva, finalmente, é considerar ao mesmo tempo o sujeito livre e determinado. Livre para criar, para reinventar-se, para fazer de sua vida uma *obra de arte*. Estamos tratando, nietzschianamente, de um homem que é criação de si próprio através da transvaloração de todos os seus valores, através da sede de poder - vontade de potência -, manifestando-se criativamente para superar o niilismo e reavaliar ideais velhos ou criar novos, em um processo contínuo de superação (NIETZSCHE, 2008).

Pois passemos a vislumbrar, a partir de então, de que formas a prática do cuidar de si na emergência de uma subjetividade do menino que reinventa sua própria existência instaura novas maneiras de pensar, de sentir, de dizer e de agir nas práticas sociais. Vejamos a emergência, então, de um menino super-homem que encontrou Zaratustra e, junto com ele, novas condições de possibilidade para a própria vida.

O super-homem enunciado em "Meu amigo Nietzsche"

A fim de descrever o nascimento do super-homem em "Meu amigo Nietzsche", emprestamos de Foucault em sua "Arqueologia do Saber" a recomendação de que

> para que a linguagem possa ser tomada como objeto, decomposta em níveis distintos, descrita e analisada, é preciso que haja um "dado enunciativo" que será sempre determinado e não infinito: a análise de uma língua se efetua sempre a partir de um *corpus* de discursos e textos; a interpretação e a revelação das significações implícitas repousam sempre em um grupo delimitado de frases; a análise lógica de um sistema implica a reescrita, em uma linguagem formal, de um conjunto dado de proposições (FOUCAULT, 2009, p. 127, destaque do autor).

Assim, entendemos que a linguagem, na instância de seu aparecimento e de seu modo de ser, é *o próprio enunciado* (FOUCAULT, 2009, p. 128, grifo nosso) e, como tal, se apoia em uma descrição que não é nem transcendental, nem antropológica. A questão que nos fazemos diante da emergência do enunciado diz respeito a como o sujeito da linguagem que se dá a ver se constitui a partir de sua posição no interior da história e como a sua verdade é fixada, considerando que esse é um sujeito que se movimenta no tempo.

Ao olhar para o enunciado no dispositivo audiovisual, estamos aludindo tanto para seus recursos e estratégias de elaboração de imagem em movimento e som quanto para os discursos e práticas que eles produzem (MILANEZ; CAIRO; BRAZ, 2013). Estamos, desse modo, entendendo tal dispositivo a partir das nossas leituras foucaultianas como um conjunto de táticas, leis e estratégias que fazem ver, dizer e institucionalizar os sujeitos (FOUCAULT, 1988). Dessa forma, em meio ao cenário histórico e social que enredam o filme, as condições de produção se compõem como linhas que fazem ver e falar o menino super-homem e seu amigo Nietzsche. Ao encontrar "Assim falava Zaratustra" no lixão, o personagem central de "Meu amigo Nietzsche" começa uma busca, inicialmente gramatical, para compreender os significados constituintes daquela materialidade verbal e garantir a ela os seus sentidos. Passando pelas pessoas nas ruas e interpelando-as – "*o que é aurora, moça?*", em meio ao seu cotidiano, passa ao nível da experimentação da linguagem do livro, compondo agora, no interior mesmo de sua história como sujeito, outras formas de subjetividade. Depois de ler o livro "três vezes" - como afirma à professora, Lucas inicia uma nova trajetória em sua formação escolar: as notas nas avaliações se elevam e algum êxito nas propostas de exigência do discurso deste aparelho - a escola - começa a acontecer. Mas junto a esse ponto, o amigo de Nietzsche reinventa a si mesmo como um super-homem - aliás, esse foi um dos requisitos que atraiu o menino à leitura de Zaratustra. Ao ser perguntado pela professora sobre o seu projeto de vida, a resposta imediata do menino revela: "Eu quero ser um Super-Homem!". A cena que sequencia a resposta de Lucas na sala de aula à professora traz à tona os conflitos entremeados por essa nova maneira de existência que o menino experimenta: a família e a igreja são convocadas com o fim de justificarem e normatizarem o comportamento entendido agora como desviante –

"depois desse livro, ele ficou louco!", afirma a professora. No grande salão de lazer da escola, Lucas convida os colegas a pensarem sobre suas condutas: "Eu quero falar é de superação, ser Super-Homem! Vocês querem voltar a ser animais ou vocês querem estar acima do homem? Ser Super-Homem?". A chamada é seguida de um grito de resposta coletivo e entusiasta dos demais meninos: "Ser Super-Homem! Ser Super-Homem!".

Notamos em Nietzsche que a superação de si, isto é, o ir *além*, depende da obrigação de varrer para longe toda forma de tirania, seja ela vinda do conhecimento, da moral escrava ou da fé metafísica (NIETZSCHE, 2008). O ir *além* significa a afirmação de uma vontade de criar, uma nova moral capaz de rejeitar a reatividade e o ressentimento, assumindo a tarefa de decretar a morte do Deus severo, punitivo e salvador, para celebrar a alegria, a expansão de si mesmo, assumindo a crença no corpo, no instinto, na liberdade, na transmutação do espírito.

Neste sentido, a produção fílmica em questão retoma em alguma equivalência o convite nietzschiano ao poder de agir, de afirmar e acrescer a vida, imperando não sobre uma carência de forças, mas na sua abundância. Retomando os modos como o dispositivo audiovisual promove, em sua linguagem, a composição do sujeito de que trata, observamos como o posicionamento da câmera (no *frame* 1), junto à materialidade verbal dos diálogos que anteriormente descrevemos, compõe discursivamente o corpo do menino super-homem. No momento em que incita os seus colegas a uma vida *além-do-homem*, não é exatamente o seu posicionamento corpóreo-espacial acima dos demais que aqui nos interessa, mas o que isso evoca discursivamente. A filmagem de baixo para cima situa o menino Lucas na já condição de superação das amarras institucionais do discurso da educação formal, da igreja e da família. O menino



***FRAME* 1**

Lucas está posicionado acima para nos lembrar não de uma hierarquia, mas para nos lembrar de grandes líderes e grandes revoluções de pensamento, para nos lembrar do processo de preparação para o enfrentamento do *destino*, para conectar-nos com a *tragicidade* em meio às práticas do *cuidado de si*.

Ao levantar o problema da morte de Deus, o menino é conduzido pela mãe a uma igreja evangélica. A câmera captura, inicialmente, em ângulo amplo, fixo e também vertical, a faixada da igreja, evidenciando-a superior, distante, intocável (*Frame* 2). Em sequência, num corte brusco, o dispositivo conduz o espectador, em meio às vozes do pastor, ao interior do local que coincide com o rosto do pecador centralizado na tela tendo apenas como complemento a mão do intérprete de Deus como um adereço na cabeça do menino (*Frame* 3). O detalhe fora de campo, que aparece como uma metonímia, nos traz à memória a construção discursiva de um todo, do criador que, através das mãos, ilumina a sua criatura e a livra de todo o mal. Nesse sentido, Courtine, a partir de seus trabalhos acerca da *memória discursiva* (2009) nos fala das formas de discurso reportado, cuja materialização se dá por meio das (re)citações e das relações com o texto primeiro. O autor se refere à discussão foucaultiana na qual um texto diz "pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito, repetindo



***FRAME* 2**



***FRAME* 3**

incansavelmente aquilo que, entretanto, não havia jamais sido dito" (FOUCAULT, 2000, p. 25). A mão do pastor é a mão de Deus perdoando o menino que não somente leu o "livro do cão", mas passou a experimentá-lo em suas composições de vida.



***FRAME* 4**

O fechamento das sequências da cena no momento de purificação do menino transgressor, tal como observamos nos *frames* anteriores, se dá com o zoom invertido da câmera (*Frame* 4), com profundidade maior de campo, onde a mão do redentor e o rosto do pecador, ao lado da presença discursiva da mãe interditora, declinam em tamanho para que a conjuntura arquitetônica da igreja, e, consequentemente, seu aparato de funcionamento discursivo-ideológico, sejam, enfim, panoramicamente enfatizados. Ao sair da igreja com a mãe, Lucas prossegue afirmando sua amizade com Nietzsche, a quem atribui a transvaloração do conhecimento e cuidado de si. De fato, em nossa constituição como sujeitos, como refletiu Foucault (2000, p. 7), como não há como deixar de *fazer parte dessa ordem arriscada do discurso*, é preciso afirmarmo-nos na vida, tornando-se imprescindível recriar-se, a todo instante, diante dela.

É possível notar também que a câmera está posicionada de modo a colocar o espectador em meio aos fiéis que assistem, espiam e comungam o momento de purificação da alma 'nietzschianamente perdida', "*libertando-a de toda a escuridão e de todo mundanismo*" (tal como afirma o pastor), trazendo à tona uma política do olhar que fiscaliza e gere os corpos - inclusive os nossos, que, ao presenciar o que se passa na materialidade fílmica, também se atualizam e se observam. Entendemos, assim, que o olhar do dispositivo cinematográfico marca uma posição do sujeito em foco e o constrói histórica e socialmente a partir da captura das imagens dos corpos que

estão materializadas na película, que recebe cortes e edições, encadeamentos e montagens (MILANEZ, 2011), que por suas vezes, propiciam uma nova materialidade para se olhar, uma nova prática para se exercitar, um novo pensamento sobre o qual é possível (se) dobrar.

O *espaço-linguagem* de uma subjetividade ao infinito

Pensando na profundidade que pode ser encontrada na exterioridade, como "um bom escavador dos baixos fundos", em uma verticalidade pregada por Zaratustra para trazer à superfície elementos que estavam enterrados e que foram dobrados sobre si mesmos (NIETZSCHE, 2008), prosseguimos na tomada da materialidade fílmica, dessa vez para pensarmos a composição do espaço-(da)-linguagem e da linguagem-(do)-espaço. De certo, sabemos ser preciso atentar para a implacável trama de transformações em que as cenas vão se modificando, quadro a quadro, em favor de uma abordagem que redobra suas ações como pontos de problemáticas que, cada vez mais, se aprofundam, ao infinito. Por diversas vezes, esses quadros se esmiúçam, evidenciando a força dos movimentos que compõem as cenas das próprias "tragédias dos homens, em um jogo dos nossos olhares que, por nós mesmos, sem jamais depor o que é ou não verdadeiro, monta o espetáculo do mundo" (FOUCAULT, 2011, p. 571).

A partir de então trataremos, especialmente, de como o espaço da cidade é mostrado no curta-metragem atravessado pelas narrativas do menino Lucas ao trilhar, sonoramente, para o espectador, o seu encontro com Zaratustra. Para tanto, refletimos sobre esse espaço múltiplo como um espaço de "práticas microbianas", como afirma Michel de Certeau (2009, p. 65), um espaço das "microfísicas dos poderes", retomando Foucault (2012), dotadas de elementos que fundamentam a existência de 'espaços outros' no que se refere também a outros tipos de relações de poder espacializadas e outras dimensões dos saberes nas relações sociais onde podemos nos reinventar, espaços esses que podemos chamar de heterotopias. Essas heterotopias que compõem os espaços geográficos também compõem os espaços das linguagens. São espaços que não possuem uma forma padrão, mas plural e diversificada, são espaços contraditórios às formas

totalizadoras que equalizam ou à unicidade e transcendência que remetem a um "espaço sacralizado" dos dispositivos institucionais e da práxis social (FOUCAULT, 2001b).

Em "Meu amigo Nietzsche", as heterotopias aparecem como lugares que incomodam porque são "superpostos, fragmentários, pluriformes" (GAMA-KHALIL, 2012, p. 74). Sentimos essa constatação nas imagens que se movimentam em *travelling* pelo lixão ou pelas ruas pobres da periferia da cidade mostradas no filme (*Frame* 5). Essa sensação incômoda que temos ao acompanhar as sequências é intensificada pela leitura em off do "Assim falava Zaratustra" pelo menino Lucas. A câmera percorre uma cidade escura, desordenada, vazia, enquanto o super-homem que nasce evoca as palavras de Nietzsche:



***FRAME* 5**

> Meu hálito livre sopra através das paredes penetrando nas prisões e nos espíritos presos e o grande dia será quando o homem estiver no meio do caminho entre o animal e o super homem porque será o caminho para uma nova manhã, o caminho para o super homem.

No dispositivo audiovisual, onde os suportes de produção da imagem em movimento servem à difusão e circulação de saberes sobre um determinado sujeito (AUMONT, 2002), observamos que as técnicas fílmicas utilizadas em "Meu amigo Nietzsche" estão enredadas de outros elementos discursivos também historicamente orientados. Em se tratando dos espaços-linguagem do curta-metragem em questão, entendemos os seus entremeios heterotópicos também nas constituições táticas de associação entre imagem, movimento e som. O lixão, mais uma vez, é o cenário. Em meio à correria de outras crianças, o amarrar do cadarço do sapato, uma pipa amarela estampada

no céu e um toque de celular, o menino Lucas encontra o "Assim falava Zaratustra" entre os dejetos do aterro. Essa possessão de espacialidades - os corpos, as falas, o lixo, os sons do ambiente - é enquadrada pela câmera, promovendo uma panorâmica circular e se fixando, por fim, em uma posição de trás para a frente, posicionando o olhar do espectador sobre o foco: o livro de Nietzsche nas mãos do menino aspirante a super-homem (*Frame* 6).



***FRAME* 6**

Há, nesta consideração última, mais um componente que instaura a antecipação do enredo, uma espécie de previsão que conduz o espectador aos próximos encadeamentos da materialidade fílmica. As vozes das crianças que corriam pelo campo, a conversa de Lucas com a mãe ao celular, os demais sons do ambiente, tudo isso é substituido pelo poema sinfônico do compositor alemão Richard Strauss, datado de 1896 e inspirado no tratado filosófico de Nietzsche, levando o mesmo título do "Assim falava Zaratustra". Entendendo nessa linguagem a existência de enunciados que trazem em sua margem outros enunciados e tomando em nossa memória discursiva o reportar a outros discursos, trazemos, por associação, no disparar da lembrança, outra produção cinematográfica que ocupou, por anos, o lugar de maior bilheteria do mundo e que traz como trilha sonora principal a mesma sinfonia de Strauss – "2001: Uma odisséia no espaço", dirigido e produzido pelo cineasta Stanley Kubrick em 1968. A odisseia narrada por Kubrick, em meio aos elementos temáticos da tecnologia, da vida extraterrestre e da inteligência artificial, marca também, como em "Meu amigo Nietzsche", a busca pela evolução humana e filosófica. O curta-metragem de Fáuston da Silva retoma o primata de Kubrick que descobre num osso uma ferramenta. Lucas, até se encontrar com Zaratustra, é dado a ver como o animal de Nietzsche que só depois de experienciar o cuidado de si e o desenrolar de novos modos de subjetividade, descobre a (vontade de) potência e a composição ética com a vida. Nesse batimento de análise, lembramo-nos de Foucault

(2012, p. 59) ao pontuar que "o homem começou pela careta daquilo que ele ia se tornar; Zaratustra mesmo terá seu macaco que saltará atrás dele e tirará o pano de sua vestimenta".

Entendemos que também nessas memórias que se cruzam e movem espaços-linguagem heterotópicos interpenetráveis conseguimos elaborar novas composições de espaços-linguagem que, por suas vezes, compõem nossas espacialidades corporeo-discursivas enquanto sujeitos, tanto diante da tela de cinema quanto da realidade em que vivemos. O convite do menino à aurora não para por aí. As heterotopias da linguagem-espaço que se povoam mutuamente promovem a emergência de um mundo outro, tão belo quanto assustador, onde, da amplitude capturada por uma câmera em panorâmica (*Frame* 7), o menino super-homem aparece pequeno, solitário e livre, *voando* no lixão em busca de um outro Zaratustra (sua mãe havia interrompido as leituras nietzschianas e o livro tinha sido devolvido, como impureza, ao aterro). "Escuta! Que quero ouvir! Levanta-te!. Escuta-me também com os teus olhos! E quando chegares a acordar, acordado ficarás eternamente". O chamado de Lucas convoca o espectador "animal de rebanho" a olhar para si, a inclinar-se sobre si, a cuidar de si, ainda que a sua casa e a sua biblioteca estejam imundos. O chamado de Lucas é solitário e revela, no que poderia ser vista como uma "heterotopia de crise" ou "de desvio" nesse corpo infanto-juvenil notado como transgressor, uma "heterotopia de plenitude", por excelência, como um navio que se constitui em um lugar sem lugar, que figura como um instrumento que serve tanto às economias como ao escape da imaginação (FOUCAULT, 2001b), que flutua no espaço, aberto e fechado ao mesmo tempo, transitando por tantos outros lugares distintos, aqui e aí, onde agora é você, leitor deste texto, que agencia comigo e com o Lucas, mais um nó na rede de amizade



***FRAME* 7**

Nietzsche-Foucault.

O super-homem de "Meu amigo Nietzsche" nos aparece como aquele menino da música de Toquinho, *Aquarela*, que caminha até um muro onde encontra "uma astronave que chega sem tempo, nem piedade, sem pedir licença e convida a rir ou chorar". Pensemos, então, que essa astronave seja a própria vida que passa numa linda aquarela e que, um dia descolorirá... e recolorirá... descolorirá... e recolorirá... em uma abundância ligada à criação, à vontade de destruir para construir novamente, à acolhida do insensato, à produção de uma força grávida de super-homens em nós... elevada ao infinito.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2002.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução de Ephraim. Ferreira Alves. Vozes, Rio de Janeiro, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do Discurso*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Bacharéis em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Meio Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2001a.

_____. Outros espaços. In: _____. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III. Tradução de Inês Autran

Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A microfísica do poder.* Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa. O corpo e outros espaços na construção do insólito do filme *O coronel e o lobisomem*. In: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa. *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo.* Vitória da Conquista: Edições UESB/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. V.1, n.2, jul./dez. 2012, 2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade. Objeto ainda não identificado? *Estudos da Linguagem*. Vitória da Conquista: UESB, 2007.

MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento.* O corpo horrorífico do vampiro no trailler. São Carlos: Claraluz, 2011.

_____. BARROS-CAIRO, Cecília; BRAZ, Analyz Pessoa. O dispositivo audiovisual - Percursos de uma construção teórico-analítica. In: FERNANDES JUNIOR, Antônio; SOUSA, Kátia Menezes de (Org.). *Dispositivos de poder em Foucault*: práticas e discursos da atualidade. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2014 (No prelo).

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antonio

Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

REVEL, Judith. *Foucault, une pensée du discontinu*. Paris: Fayard, 2010.

Recebido em 31/08/2013
Aceito em 31/10/2013

MANOEL DE BARROS, ENTRE LIMITES E DESLIMITES: POESIA, RUPTURA E ANÁLISE DO DISCURSO

MANOEL DE BARROS, IN BETWEEN LIMITS AND UNLIMITS: POETRY, RUPTURE AND DISCOURSE ANALYSIS

Clarice de Mattos GOULART[*]

Resumo: O trabalho busca analisar a um recorte da poesia de Manoel de Barros a partir do entendimento de que a obra poética opera uma distensão na linguagem, de dentro da própria língua. Considerando-se não que as palavras tenham um sentido fixo, mas usos dominantes na sociedade, explora-se, a partir da análise de versos do poeta mato-grossense, a ideia de que a poesia pode colocar em xeque esses sentidos dominantes das palavras, evidenciando seu caráter metafórico e parafrástico como constitutivo do discurso. Nesse contexto, as ideias propostas por Michel Pechêux são relevantes na medida em que expõem conceitos de formação discursiva, metáfora, memória e sistemas de regularização.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Manoel de Barros; Poesia.

Abstract: The article aims at analyzing a sampling of Manoel de Barros' poetry, understanding that literature and poetry operate a rupture on language inside the language itself. Considering that words have no fixed meaning, but dominant uses in society, it is exploited, based on the analysis of the poet's verses, the idea that poetry may undermine these dominant meanings of words, evidencing its metaphorical and paraphrasis' features as part of the discourse. In this context, the ideas exposed by Michel Pechêux are relevant as long as they show concepts of discursive formation, metaphor, memory and regularization systems.

Keywords: Discourse analysis ; Manoel de Barros; Poetry.

Introdução

Manoel de Barros (1916) nasceu em Mato Grosso e tem vasta obra publicada. Com seu primeiro livro lançado em 1937, editado por esforço próprio junto de amigos, aos setenta anos de vida o poeta viu grandes editoras disputarem seus direitos de publicação. Foi através de Millôr Fernandes que se tornou conhecido no Brasil, já na década de

[*] Graduação em Produção Editorial pela Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: clara.mattos.goulart@gmail.com.

1980, e, recentemente, a transnacional Leya comprou do grupo editorial Record a quase totalidade de seus títulos. Sua obra versa sobre o ambiente pantaneiro, sobre os elementos da natureza, sobre o homem simples. É característico de tal poeta, para além disso, uma escrita marcante: além de propor uma negação da gramática e das normas de versificação e construção de rimas comuns à poesia clássica, é também muito rica a sua palavra sobre a palavra, presente na criação de conceitos sobre a própria escrita – como o "deslimite da palavra" e o "idioleto manoelês archaico" –, e muito significativa a visão em seus textos do poeta como o sujeito que transforma o mundo por meio da criação de imagens verbais.

A partir dessa construção da atividade da escrita, nosso trabalho busca analisar como se dá essa desconstrução da ilusão de linguagem ordinária operada por Manoel de Barros: como funciona o deslocamento das palavras em seus versos? Como a poesia mostra o que algumas correntes da filosofia da linguagem — como a Análise do Discurso — tentam teorizar, ou seja, que a poesia é constitutiva da ordem da língua, da ordem do discurso? A Análise do Discurso pêcheutiana propõe que a metáfora é um processo constituinte e constitutivo da linguagem, e que as palavras não têm um lugar fixo, um sentido único e imutável: conforme as condições de produção e as matrizes de sentido em que se inserem, carregam ideologias e sentidos próprios, e também possibilidades de leituras múltiplas.

Entendendo que a comunicação não é um processo exato, em que os sujeitos se comunicam simetricamente, sem falhas – e que tais ideias foram consolidadas apenas com o advento da linguística saussuriana como forma de legitimar seu objeto científico, atribuindo-lhe a exatidão necessária à ciência, acimentando-se mais tarde com a teoria da comunicação de Roman Jakobson –, o enfoque deste trabalho está na ideia de que a língua não é capaz de abarcar uma significação perfeita, sem assimetrias, e que a poesia de Manoel de Barros (como a de alguns outros poetas cujas obras não analisaremos neste artigo) reconhece essa característica, mas, em vez de dissimular a sua existência, faz dela a sua matéria, sua base, sua estrutura. Para esse exame da poesia, nos inscrevemos teoricamente no campo da Análise do Discurso francesa.

1 Análise do Discurso: pressupostos e bases

A Análise do Discurso (AD) desenvolvida por Michel Pechêux relê conceitos provenientes da linguística, da psicanálise e do marxismo. No final da década de 1960, Pêcheux demonstrou que a língua não é unívoca, como propunha a linguística estrutural de Saussure, que o real da história é afetado pelo simbólico e que o sujeito de linguagem é constituído tanto pelo real da língua quanto pelo da história, pelo inconsciente e pela ideologia.

Nesse contexto, a AD considera um sujeito que se insere em um panorama no qual não há discurso "que possa se destacar completamente dos trás-mundos (ou dos pré-mundos) que o habitam" (PÊCHEUX, 1990a, p. 9). Esse mundo é, por sua vez, fruto da relação entre modo de produção, práticas exigidas e geradas por esse modo de produção, aparelhos por meio dos quais essas se realizam e posições ideológicas de classe e políticas que se organizam em formações ideológicas e discursivas (FIs e FDs), que determinam o que pode e o que deve ser dito (HAROCHE, HENRY, PÊCHEUX, 2008 [1975]). Ao se sustentar que o discurso, em vez de ser construído com base em um real independente dos processos psíquicos, pura fenomenologia do mundo concreto, se mobiliza conforme a formação em que é produzido, colocam-se aquele que fala e aquele que escuta (mas também escreve, lê, observa etc.) não mais como senhores do seu dizer e de sua escuta, mas como alguém que, inserido em uma formação discursiva (FD), está inscrito num imaginário que atribui sentidos específicos ao que se diz, conforme a sua dimensão ideológica constitutiva.

Em seus escritos, Pêcheux (1990a) aponta como veículos de articulação do que pode e do que deve ser dito, ou seja, das FDs, um sermão, um panfleto, uma exposição. Neste trabalho, as formações discursivas analisadas realizam-se em publicações, na linguística e na gramática, uma vez que essas são formas construídas socialmente, como frutos de posições ideológicas que determinam o que deve circular na sociedade em termos de produção artística e discursiva, e também como se deve falar, como se deve escrever, o que é considerado publicável, poético ou literário.

Pêcheux, Haroche e Henry (2008 [1975]) constatam que foi definindo o conceito de língua que Saussure conseguiu fazer da

linguística uma ciência. Contudo, essa delimitação foi possível apenas ao se supor que ela era homogênea e ao se ignorar uma de suas dimensões: a semântica. Para o linguista, as palavras produzem seus sentidos determinadas por valores "puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são" (PÊCHEUX, HAROCHE, HENRY, 2008 [1975], p. 3).

Essa "subordinação da significação ao valor" supõe a língua como sistema, o que "abre a possibilidade de uma teoria geral da língua, permitindo a interpretação de particularidades fonológicas, sintáticas e morfológicas" (idem, p. 4) constitutivas, mas deixa de lado a semântica, uma vez que "a significação é de ordem da fala e do sujeito, só o valor diz respeito a língua" (idem). No entanto, Pêcheux (idem, p. 5) postula que "o *laço que une as 'significações' de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações*" (destaque do autor).

A partir disso, Pêcheux considera a necessidade de construir um campo de estudo para os processos ligados à semântica que seja deslocado da concepção tanto do individual quanto do universal, ou seja, levando em conta os processos ideológicos que atravessam a produção de discursos para que se analisem não só "*a natureza das palavras empregadas, mas também (e sobretudo)*" as "*construções nas quais essas palavras se combinam*, na medida em que elas determinam a significação que tomam essas palavras" (idem, p. 10; destaque do autor). A semântica discursiva fundamenta-se, portanto, no fato de que

> a semântica, suscetível de descrever cientificamente uma formação discursiva, assim como as condições de passagem de uma formação a outra, não saberia se restringir a uma semântica lexical (ou gramatical), mas deve procurar fundamentalmente dar conta dos *processos*, administrando a organização dos termos em uma seqüência discursiva, e isso em função das *condições* nas quais essa seqüência discursiva é produzida. (Idem, p. 11; destaques dos autores)

Dessa forma, a obra literária pode ser analisada em suas especificidades de construção de linguagem, a partir de uma concepção de palavra não mais como uma imagem do que existe no mundo, e sim

como criação, mas não numa perspectiva subjetivista que coloca o autor como centro criativo do processo, e sim considerando-se os sentidos com que a obra literária rompe ou a que se filia.

2 Formações discursivas, paráfrase e a palavra poética

No contexto das formações discursivas, segundo Pêcheux há sempre algo que "fala antes, em outro lugar e independentemente" (PÊCHEUX, 2009 [1975], p. 162), conforme seu uso na sociedade, que vincula aos dizeres certas ideias. Nesse sentido, é possível elencar alguns elementos básicos, como a memória que constitui o sentido do dizer e a reiteração desses sentidos pelo uso. A respeito dessa ideia, Pêcheux afirma que tal regularização "é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória", ao deslocar e desregular "os implícitos associados ao sistema de regularização" (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Por exemplo, a palavra "pedra", embora classificada como um substantivo concreto e comum ao cotidiano de todos, tem no dicionário "Houaiss" (2009) – uma obra de referência que é uma forma de cristalização da produção de sentidos que não são únicos em uma sociedade – 21 acepções. A primeira é "matéria mineral sólida, dura, da natureza das rochas". As definições seguintes são apresentadas como derivações dessa primeira, o que já aponta para um processo de transformação semântica (apesar da ancoragem num suposto sentido primeiro, do qual os outros derivam), como no caso de "pedaço dessa matéria. Ex.: as pedras do leito de um rio" ou "essa matéria empregada para um fim específico. Ex.: muro de pedra". A nona acepção diz respeito a "pedaço de qualquer substância sólida e dura. Ex.: pedra de sabão". A décima nona fala de cálculo renal, evidenciando aí um processo de paráfrase. Esse processo, por si só, já é explicado pela gramática histórico-comparativa no século XIX. É importante notar, contudo, que as 21 acepções apresentadas pelo dicionário não abarcam todos os sentidos possíveis de uma palavra. Há uma abertura a novos sentidos que é determinada pelo uso.

Isso porque a construção de sentidos não é estática, cristalizada e imutável: o jogo do esquecimento abre espaço também para a reconstrução semântica, e isso não se dá apenas com variantes semânticas sincrônicas ou diacrônicas. Ao mesmo tempo em que é

possível observar uma regularidade dos processos semânticos em uma formação discursiva, em meio ao limite se faz presente também o deslimite. O sujeito atravessa e é atravessado por vários discursos, e não tem uma relação mecânica com a ordem social de que faz parte, sendo incompleto, ou seja, relacionando-se de forma dinâmica com a alteridade, entre o poder e o desejo. Como ocorre a irrupção do novo no já-dito? Em "uma espécie de repetição vertical, em que a memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase" (PÊCHEUX, 1982, p. 65, *apud* ACHARD, 1999, p. 53). Pecheux, *apud* Nunes (1999, p. 10), ressalta que a

> memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

A paráfrase permite, dessa forma, o deslocamento do modelo, operado por um sujeito que não deixa de ser histórico, uma vez que lida com construções sociais, mas alia suas formas à diferenciação na produção de sentido através de operações e processos que passam pela memória discursiva e pelo esquecimento. Assim, deslocando o termo "pedra" de suas construções cotidianas, Manoel de Barros também apresenta a sua definição, deixando surgir o novo:

> *Pedra, s.f.*
> Pequeno sítio árido em que o lagarto de pernas
> areientas medra (como à beira de um livro)
> Indivíduo que tem nas ruínas prosperantes de sua
> boca aridez de raiz
> Designa o fim das águas e o restolho a que o homem
> tende
> Lugar de uma pessoa haver musgo
> Palavra que certos poetas empregam para dar
> concretude a solidão
> (BARROS, 2010, p. 183)

Do que se pode inferir que a poesia não cria um processo próprio de produção de sentidos. Ela apenas reconhece um movimento

comum às palavras, que é o de constante construção e transformação e faz dele a sua base. Esse movimento, apesar de comum à literatura, não se restringe a ela. Todo discurso traz consigo a possibilidade infinita da construção variada de sentidos.

3 Manoel de Barros e a consagração do poeta

Enquanto Drummond e Bandeira receberam destaque dos críticos e são parte indispensável dos currículos escolares, Manoel de Barros só obteve algum espaço na crítica literária em 1980, quando "despertou a admiração de Millôr Fernandes [...], cujos textos o fizeram nacionalmente conhecido" (PIZA, 2010). Apesar desse destaque, atualmente Barros não é considerado, nem mesmo pelas editoras, *consagrado*, e sim um autor "que tem um *resultado comercial bom*" (LAGE, 2012) (destaque nosso).

Alguns de seus poemas aparecem em provas de vestibular, como no ENEM do ano de 2012, o que se destaca como uma aparição incomum no contexto majoritário de ensino nacional. Todavia, o próprio Manoel projeta uma autoimagem anticanônica: "Nem os professores me digerem" (*apud* CASTELLO, 1993, s/p). O poeta narra a história de uma das coordenadoras do vestibular de Mato Grosso, que lhe falou: "Eu não entendo nada de seus livros. Se me permitir dizer a verdade, eu vou dizer: seus livros são uma m...!" (*apud* CASTELLO, 1993, s/p). A professora perguntava como faria para preparar seus alunos para as provas, ao que Manoel diz ter respondido: "Meus livros não são para vestibular. Poesia exige sensibilidade. Se você não tem sensibilidade, preparo algum adianta" (*apud* CASTELLO, 1993, s/p), o que já cristaliza o discurso de que, para se ler poesia, não basta ser um sujeito comum, mas também o discurso de que o ensino formal é logocêntrico demais para permitir as mirabolantes interpretações que a poesia produz e mesmo demanda em suas leituras. O poeta ainda afirma: "cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta" (*apud* CASTELLO, 1993, s/p).

Mais do que uma denúncia sobre o estágio da adolescência marcado por um certo racionalismo, esse recorte novamente compõe a imagem de que poesia não é para "qualquer um". Essa imagem é recorrente na obra de Barros: embora a língua da poesia seja a mesma,

o sujeito que pode lê-la não é ordinário. O que a poesia de Barros propõe é uma imersão no mundo das palavras, a partir da instauração de sentidos outros e de outras imagens que tentam se vincular ao cotidiano do leitor; mas não de qualquer leitor. Manoel explica no livro "Arranjos para assobio":

> – Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
> – Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
> Eu escrevo com o corpo
> Poesia não é para compreender mas para incorporar
> Entender é parede: procure ser uma árvore (BARROS, 2010, p. 178).

Essa é uma das respostas que Manoel costuma dar em entrevistas, as quais, segundo José Castello (2006), são concedidas sempre por escrito e já se tornaram célebres. Isso porque, segundo o jornalista, para Manoel a palavra "não existe para ser dita, mas sim escrita – pois só as margens do papel podem sustentar sua natureza líquida e volúvel" (*apud* CASTELLO, 2006, p. 123). Parte da sua impopularidade talvez se deva também a essa relação com a crítica, por essa recusa em receber jornalistas e a agir sempre de forma mais enérgica às suas perguntas: Manoel não hesita em dar respostas como "essa pergunta já foi feita" e as seguintes:

> – E sobre a palavra, ela?
> – Mexo com palavra
> como quem mexe com pimenta
> até vir sangue no órgão.
>
> – Alguns dados biográficos?
> – O lajedo interior do poema me urde
> Por uma fresta saio hino e limos
>
> – E como é que o senhor escreve?
> – Como se bronha
> E agora peço desculpas
> Estou arrumado para pedra (BARROS, 2010, p. 180).

É dessa forma que Manoel, filiando-se a certas injunções estéticas do fazer poético contemporâneo, que preconiza o rompimento com o cânone, também desconstrói aspectos míticos da literatura: o ato de escrever é comparado a uma atividade física, corriqueira, corporal, mas nem por isso pouco prazerosa; a função da poesia é a de despertar uma inteligência sensível, e não intelectual; o papel do leitor é de imergir nas palavras e estabelecer com a poesia uma relação de descoberta, em vez da reflexão sentimental; o papel da crítica é distanciado daquela concepção de ser fundamental e sagrado na construção da imagem do escritor: se as perguntas são repetitivas e buscam uma resposta feita, Manoel não adquire a postura da conveniência e declara ser mais importante dedicar-se a uma pedra do que a respondê-las. Costumando declarar que não gosta de intelectuais, "muito pretensiosos, pomposos" (PIZA, 2010), talvez ele demonstre que não é de seu interesse ser considerado um autor *consagrado*. Sua autoimagem, como já mostramos antes, não permite.

Um poeta que, em uma obra chamada "Livro das ignorãças", diz que "desaprender oito horas por dia ensina princípios" (BARROS, 2010, p. 299); que admite que a repetição é parte da escrita; que nega valores grandiosos, considerando como tema o que é desprezado; que é arisco com relação a repórteres traz consigo a exclusão de muitos dos princípios prezados por uma sociedade: o logocentrismo, a razão, a hipercriatividade da arte, a inovação. Contudo, o poeta não deixa detambém reforçar os sentidos sobre o leitor de literatura e, sobretudo, de poesia: ele é especial. Os princípios que preconiza não se limitam à sua poética; passam também pela ideia de busca de uma dilatação do tempo, de agregação de novos valores ao conhecimento, de riqueza do que não recebe consideração.

4 Barros em análise: por uma palavra viva

O discurso de Barros passa pelo reconhecimento de que a fala de um poeta não é feita só de seus pensamentos – de uma imaginação criativa única e original –, e sim de falas de todos que o cercam, que vão desde referências literárias clássicas ao grasnar do pato: uma poesia adepta dos princípios da ecologia linguística. O poeta supõe uma clareza e uma concretude tão evidentes que transformam sua fala em algo que exige uma abstração que é ilógica, inexplicável. As

"palavras que se atraem", descoladas de seus contextos, trazem consigo uma falta que nunca se preenche, só se evidencia.

Assim, na constituição dos discursos, não se pode deixar de ressaltar que memória é também feita de esquecimento, e é nessa tensão que se fazem os falares, os pensares, a poesia. Nas formações discursivas, a reprodução e fixação de pensares está sempre sob a tensão da iminência da ruptura. A história de Manoel de Barros aponta que por tantas vezes a ruptura é também absorvida, tornando-se também formação consolidada: o próprio conflito entre estrutura e acontecimento de que fala Pêcheux.

Ruptura, fuga, interrupção, imposição, choque, vertigem: são infinitas as metáforas possíveis usadas para explicar esse efeito das palavras sobre o sujeito, para demonstrar o sentimento de perda e de impossibilidade de domínio. Manoel trata de descrever como isso ocorre:

> Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu. (BARROS, 2010, p. 393).

É imóvel, deslocado de seu lugar, impotente, "desaprumado", que Manoel demonstra estar diante das palavras. Contrariando a concepção de que as palavras só têm o direito de serem dominadas pela vontade do falante, o poeta afirma que é o contrário o que acontece. E se revela perplexo, imobilizado, "absurdado" diante disso. Absurdar e *feridar* são alguns dos verbos que ganham voz, forma e delírio nos versos de Manoel, que afirma: "A sensatez me absurda./ Os delírios verbais me terapeutam./ Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo)" (BARROS, 2010, p. 339). Essas palavras que "aceitam tudo"

compõem o que o poeta chama, no *Livro sobre nada*, de "idioleto manoelês archaico". Sua definição para *idioleto* é "dialeto que os idiotas usam para falar com as moscas e as paredes". E, se os poetas escapam ao uso dominante da língua, eles mesmos são os idiotas. Manoel ainda explica o uso de *archaico*: "aprecio uma desviação ortográfica" (idem, p. 338).

Uma vez que os dizeres carregam em si, ao mesmo tempo, memória, consolidada pela materialização reiterada na língua, e esquecimento, sempre sujeito a fazer irromper novos sentidos, e que tanto um quanto outro não são do domínio do sujeito, são feitos de história e de inconsciente, Barros também para sobre as palavras, e tenta explicá-las, criar um limite dentro do deslimite:

> Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja
> seu criador coisa adejante
> (Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra
> até de encontro com uma palavra) (idem, 2010, p. 180).

> As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas.
> Acontecem porque não foram movidas. Ou então, me-
> lhor dizendo: desacontecem (idem, 2010, p. 207).

O que se oberva nesses versos é que, ao mesmo tempo que existe uma busca pela explicação dos dizeres, há também certa compreensão de que não é possível controlar os sentidos. Por meio de explicações lúdicas, pouco exatas, incomuns ao cotidiano, como *sujeito que se quebra* e neologismos, como *desacontecem*, se alcança a incorporação da dúvida, o distanciamento das certezas e da procura por uma verdade das palavras. É nesse ponto que Manoel de Barros, dentro da formação discursiva do fazer poético, trabalha com uma ruptura da linearidade da linguagem: ao desconstruir usos consolidados pela repetição e formações comuns às frases, evidencia que elas não são dotadas de um sentido único, e sim de "deslimites".

Assim, o poeta combina um saber novo com traços eruditos e cria conceitos complexos para embasar sua atividade linguageira, como o de um idioleto e uma gramática próprios. Sua "Gramática expositiva do chão" propõe uma desconstrução de usos impostos: lançando mão da forma "expositiva" em detrimento da função

"normativa" comum entre filólogos e gramáticos e desviando o foco da língua para o chão, subverte-se o conceito de gramática tradicional.

As práticas "expositivas" realizadas por Manoel de Barros incluem as seguintes considerações: que um sujeito pode ser "desverbado que nem uma oração desverbada" (BARROS, 2010, p. 387) – o que é impossível para a gramática tradicional, pelo menos nos padrões da gramática normativa contemporânea –, que as "palavras se juntavam uma na outra por amor/ e não por sintaxe" (idem, p. 450) – um nexo imprevisto pela linguística – e que "significar limita a imaginação" (idem, p. 465) – levando à univocidade pretendida por alguns defensores do fim das ambiguidades. Não se pode dizer, contudo, que prescrições são completamente ignoradas nessa gramática. Há uma delas em sua "Didática da invenção", do "Livro das Ignorãças": "Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo" (idem, p. 303).

É seguindo essas prescrições que Manoel de Barros toma como tema de sua poesia objetos corriqueiros como uma lata, uma lesma, uma lagartixa, uma árvore, ou chulos, como "cago", a sua construção de sentido se dá também pela quebra de expectativa e pelo choque. Sendo o amor e o afeto pelas pessoas tradicionais à poesia substituídos pelo desejo pela palavra, a palavra que carrega consigo a maçã de Adão, o poeta pode construir versos que enobrecem elementos desprezados e nada líricos: o entulho, o lixo, o chão:

> Venho de nobres que empobreceram.
> Restou-me por fortuna a soberbia.
> Com esta doença de grandezas:
> Hei de monumentar os insetos!
> (Cristo monumentou a Humildade quando beijos os
> pés dos seus discípulos.
> São Francisco monumentou as aves.
> Vieira, os peixes.
> Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.
> Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
> Com esta mania de grandeza:
> Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
> de orvalho (BARROS, 2010, p. 343).

Tratando a grandeza tanto como mania quanto como doença, Manoel pode escrever sobre o abstrato que é considerado nulo: o vazio. É esse o argumento que está na apresentação, ou, em suas palavras, "Pretexto", do seu "Livro sobre nada":

> O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 2010, p. 327).

Esse talvez seja o "pretexto" de toda a obra de Manoel de Barros: fazer das palavras brinquedos, poemas "desúteis", utilizar-se do abandono para compor seus versos: "Há quem recite a palavra ao ponto de osso, de oco;/ Ao ponto de ninguém e de nuvem./ Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na/ sarjeta./ Sou mais a palavra ao ponto de entulho" (BARROS, 2010, p. 172).

Manoel declara saber dessa repetição quando diz: "meu primeiro livro é meu melhor livro. Tudo o que escrevi depois vem dele. Ali, eu já tinha a noção do valor lingüístico da poesia. Poesia não é para contar história, poesia é um fenômeno de linguagem" (*apud* CASTELLO, 1993, s/p). Ao mesmo tempo, essa declaração fornece também mais sentidos à autoimagem do poeta e também à imagem que, de sua posição, se faz de poetas em geral: eles são desde já poetas, praticamente natos. Essa afirmação não deixa de ser paráfrase de um discurso já dominante sobre a poesia, e, apesar da riqueza e de certa inovação operada sobre os verbos, temos de admitir esse efeito de sentido.

Considerando-se que a palavra, para o poeta, não tem sentido estabelecido, uma vez que este toma cada termo em sua sonoridade ou presença, em detrimento dos sentidos consolidados e fixos, a ideia do fazer poético exercido por Manoel de Barros se traduz em afirmações tais quais a de que "Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar

noção" (idem, p. 346). Despindo a palavra de seus valores consolidados, Manoel afirma:

> Uma palavra abriu o roupão pra mim.
> Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
> A mesma maçã que perdeu Adão.
> Tentei pegar na fruta
> Meu braço não se moveu.
> (Acho que eu estava em sonho.)
> Tentei de novo
> O braço não se moveu.
> Depois a palavra teve piedade
> E esfregou a lesma dela em mim (idem, p. 444).

Pode-se considerar, primeiramente, que, nesses versos, a palavra – uma palavra; palavra qualquer; não um nome próprio, uma maiúscula ou *a* palavra – é viva: abre o roupão e tem sentimentos. Cabe ao poeta apenas admirar as suas ações, contemplá-la, esperar pela sua piedade e entregar ao leitor a tarefa de imaginar ao que aludem "a escova fofa, o pente", "a lesma". O poema, no entanto, não rejeita tudo o que é estabelecido: é possível inferir que ele se aproxima do sentido bíblico conferido à maçã – o do pecado. Porém, se utiliza dele para subvertê-lo; não o enquadra na moral cristã, proibitiva: aproveita-se para conferir à relação do poeta com a palavra um tom erótico, ainda que doce, de descoberta, de desvendamento que não é, contudo, evidente a ele ou ao leitor. É a modalidade de inscrição subjetiva denominada por Pêcheux como "contraidentificação" (PÊCHEUX, 2009 [1975]), em que há um relativo distanciamento da posição discursiva dominante numa formação discursiva, mas sem romper com os sentidos fornecidos por ela. Por isso, o item "maçã" continua a provocar efeito de "pecado".

Além disso, considerando-se a forma, é válido observar que, no poema, Manoel de Barros não se preocupa em descrever nenhum dos elementos. Os que ganham adjetivos são poucos; ele não se diz maravilhado com o que vê, ansioso por alcançar a fruta, frustrado por não conseguir tocá-la, deliciado ou enojado com a lesma dela. E não é necessário: não há enfado ou tagarelice nesse texto, não há subjetivismo sentimental e predicativo. Sobre a aplicação de adjetivos, o poeta diz:

Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel (idem, p. 381).

Retirando os adjetivos, seu texto ganha a força de uma imagem que vai solicitar a imaginação para provocar o efeito de fechamento: e efeito também de recriação das coisas do mundo, não apenas descaracterização. A quase ausência de adjetivos inscreve o poema num funcionamento demiúrgico, criador, instaurador de novos mundos. O discurso da poesia evidencia que a palavra não é limitada, exata ou limitadora, apesar das injunções ideológicas que o constituem. É um funcionamento típico desse tipo de poesia que se analisa neste trabalho: elas colocam em xeque a certeza, o significado inequívoco, as evidências sobre a língua e a vida. Revelando que ele não é capaz do bem dizer, que não existe uma coincidência entre coisas do mundo, pensamento e palavra transformada em discurso, Manoel define em versos o poeta:

Poeta, s.m. e f.
Indivíduo que enxerga a semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto (BARROS, 2010, p. 183).

Talvez enxergar a semente germinar seja uma alusão à observação do processo de origem da poesia. Ou pode se referir a estar atento às coisas pequenas que acontecem no mundo. Engolir céu é, quem sabe, transformar a infinidade dos sentidos possíveis em matéria constitutiva da sua existência. E ser um vazadouro para contradição é transformar essa falta de sentido, essas diferentes e incongruentes ideologias que a palavra carrega, em versos, que as unem.

Manoel de Barros aponta para o "desprezível", ao que é rejeitado pelo homem, ao que é pequeno e inútil, e contesta: "Tenho medo que a ciência acabe com os cavalos, com a luz natural, com as

fontes do ser" (CASTELLO, 1996). Assim, sua poesia segue um caminho oposto não só ao das ciências da língua – da linguística como estudo e sistematização, da gramática como obra de referência histórica, do dicionário e das enciclopédias como forma de saber primordial –, mas às formas científicas como um todo: se elas caminham na busca do progresso, o poeta afirma: "Andando devagar eu atraso o final do dia" (BARROS, 2010, p. 353). Na contramão das ciências e se contraidentificando também com um discurso capitalista da pressa, da produtividade, da inventividade, do "time is money".

Apresentando ideias que podem ser colocadas em diálogo com essas aqui expostas, Pêcheux (1990b) chama atenção para a importância do "real da língua" no qual a materialidade discursiva se instala. A partir da consideração de que "nada na poesia é estranho à língua" e que "nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia" (MILNER, 1982, apud PÊCHEUX, 1990b [1983], p. 51). Levando-se em conta o equívoco como fato estrutural comum ao simbólico,

> o objeto da linguística (o da própria língua) aparece assim atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e o de transformações do sentido, escapando a qualquer norma estabelecida a priori, de um trabalho do sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações (idem).

Assim, entre estrutura e acontecimento, "todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento no seu espaço" (idem, p. 56). Longe de afirmar que o poeta é capaz de dominar os sentidos, aqui se aponta para uma tentativa de retirada das palavras de suas construções estabilizadas, de formulações que são prescritas pela gramática e previstas pela linguística. De retirada, portanto, de suas formas certas, científicas, controladas, em troca de uma possibilidade de abertura ao não dito, à incompletude, ao desejo:

> O tempo e as águas esculpem escombros nos
> sobrados anciãos.

> Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
> (são trabalhos que se fazem com rupturas – como
> um poema) (BARROS, 2010, p. 198).

Ao se colocar como agente de um discurso poético e de um fazer literário, Manoel de Barros não deixa de se filiar à formação discursiva contemporânea que preconiza o rompimento com o cânone. Isso é feito por meio da desconstrução de efeitos de sentido: ao escrever sobre o "deslimite da palavra", o poeta aborda a relação constitutiva entre linguagem, paráfrase e deslocamento para abrir seu texto às possibilidades múltiplas de leitura.

Desse modo, o poeta matogrossense aborda temas como gramática, prescrição de normas, inteligência e racionalidade para operar sobre eles uma distensão, buscando abri-las a novas abordagens e conferindo-lhes outras definições e atributos. Inscrevendo o seu leitor na condição de sujeito aberto às possibilidades de deslizamento da linguagem e sensível às suas possibilidades de reconstrução, ao colocar-se como autor de poesia, opera com conceitos apresentados por Pêcheux de iminência da ruptura como parte da estrutura do discurso, e nos dá a possibilidade de retomar as ideias de que a incapacidade do domínio e o estado de perda são constitutivos da linguagem.

Seguindo esse pressuposto, sua poesia propõe-se, por exemplo, a recriar a relação entre autores com a crítica literária, simulando entrevistas em que o artista assume respostas inesperadas; ou criar a sua própria gramática e seu idioleto, retomando conceitos tidos como verdades para questioná-los e abri-los a uma outra leitura; ou ainda a buscar a reconstrução de verbetes de dicionário que admitem e incorporam o deslizamento de sentido inerente à palavra, operando a busca de novas e impensadas definições para os termos "pedra", ou "poeta", ou "poesia", ou "linguagem". Isso porque a palavra, para Barros, é ativa e convida a tais atividades criativas, e não cristalizada e fechada em seu estado de dicionário.

É dessa forma que a poesia de Barros se coloca em relação com prédios em ruínas, admitindo a possibilidade de um fazer discursivo que não é de esculpir não estátuas ou objetos com contorno definido e demarcação entre o que lhe é interior ou exterior, voltados à pura contemplação, mas escombros, com formas indefinidas. A partir de uma mudança na estrutura e na forma dos sobrados anciãos da

linguagem, a poesia constrói sua ruptura: habitando todos os lugares abandonados com seu desejo, o poeta esculpe escombros.

Referências

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras.* Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Manoel de Barros busca o sentido da vida. *O Estado de São Paulo*, 03 ago 1996. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>. Acesso em: 11 fev. 2013.

_____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *O Estado de São Paulo*, 03 dez 1993. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>. Acesso em: 11 fev. 2013.

Dicionário *Houaiss digital*. Instituto Antônio Houaiss/Editora Objetiva, 2009.

LAGE, Amarílis. Um claro enigma. *Valor econômico*, 29 jun 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/2732612/um-claro-enigma#ixzz1zTDkUOEU>. Acesso em: 5 fev. 2013.

NUNES, José Horta. Introdução. In: ACHARD, Pierre (org.). *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 7-10

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. Tradução de José Horta Nunes. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas SP, n. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990a [1982].

_____. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Unicamp, 2009 [1975].

_____. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990b [1983].

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre (Org.). *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____; HAROCHE, Claudine; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. Tradução de Roberto Baronas; Fábio Montanheiro. *Linguasagem*, 2008 [1975]. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao03/traducao_hph.php>. Acesso em: 29 jan. 2013.

PIZA, Daniel. Manoel de Barros, o poeta que veio do chão. *O estadode São Paulo*, 13 mar 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,manoel-de-barros-o-poeta-que-veio-do-chao,523717,0.htm>. Acesso em: 29 jan. 2013.

Recebido em 01/09/2013
Aceito em 01/11/2013

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA FICIONALIDADE E DA DIMENSÃO ARGUMENTATIVA EM "DOM CASMURRO"

CONSIDERATIONS ABOUT THE FICTION AND ARGUMENTATIVE DIMENSION IN "DOM CASMURRO"

Cristia Rodrigues MIRANDA[*]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar, sob uma perspectiva retórico-discursiva o discurso ficcional e argumentativo presente em "Dom Casmurro". Para tanto, partir-se-á da hipótese que o discurso narrativo de Bentinho, personagem-narrador, sugere uma pergunta que se cristalizou na recepção e que aponta para a dúvida acerca da tese: "Capitu, traiu ou não Bentinho?". Para análise desses efeitos nos foram úteis Mendes (2011) e (2004), sobre os estudos de ficcionalidade. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Amossy (2011) e Aristóteles (2008) nos auxiliaram para analisar a dimensão argumentativa e as categorias retóricas supostamente presentes na obra. Como resultado a análise apontou para um desdobramento e um dialogismo retórico que transforma acusador em acusado, ou seja, narrador em réu e narratário em juiz. Todo esse jogo narrativo só seria possível através do contrato ficcional e da dimensão argumentativa da linguagem.

Palavras-chave: Contrato ficcional; Retórica; Dimensão argumentativa; Narração; Ficção.

Abstract: This study aims to analyze, from the rhetorical perspective discourse discursive and argumentative present in Don Casmurro. To do so, left with the hypothesis that the narrative discourse of Bento, character-narrador, suggests a question that crystallized at the reception and points to the question about thesis: "Capitu cheated or not Bento?" To analyze these effects were useful in Mendes (2011) and (2004), studies on the fictionally. Perelman and Olbrechts-Tyteca (2005), Amossy (2011) and Aristotle (2008) helped us to analyze the size argumentative and rhetorical categorical supposedly present in the work. As the result the analysis pointed to an unfolding and dialogism in rethorical that turns accuser charged, ie, narrator and narrate defendand in court. All this narrative game would only be possible through the contract ficcional and argumentative dimension language.

Keywords: Ficcional contract; Rhetorical; Argumentative dimension; Narrative; Ficcion.

[*] Doutoranda em Estudos Linguísticos no Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos, na Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG (POSLIN/FALE/UFMG). Professora Auxiliar do Centro Universitário Newton Paiva. Contato: cristiamiranda@gmail.com.

Introdução

A narrativa e o romance sempre ocuparam o lugar privilegiado da certeza do encadeamento lógico e discursivo do fato narrado, dentro dos limites impostos pela verossimilhança, conforme uma lógica interna da narrativa[1]. Um acontecimento discursivo não-ficcional é, com efeito, algumas das vezes, um fato narrado que apresenta uma versão verbalizada de um acontecimento marcado por encadeamento narrativo, com início meio e fim. Considera-se esse fato narrado como um recorte do real ficcional ou não-ficcional. A narrativa ficcional, por sua vez, com sua estrutura – "introdução", "complicação", "clímax"– "desfecho"[2]- apresenta o fato ficcional que, dentro da perspectiva de verossimilhança da obra, define-se pela relação do fato narrado como meramente realizável.

Não haveria, aparentemente, um lugar discursivo para a polêmica, o refutável, o plausível, ou o provável, na relação estabelecida, por exemplo, entre leitor, enredo e narrador. Nesse cenário, a tese polêmica, os juízos de valor, ou os embates acerca da verdade das proposições, contidas na razão, não teriam espaço. A "verdade", entendida como lógica dos sentidos e do fato ficcional narrado, estaria na relação de coerência estabelecida entre os elementos que apontam para a verossimilhança interna da obra.

Nesse sentido, considerar-se-ia que o enredo conduz o leitor, através de um fio narrativo, de um lugar discursivo para outro. Ele move a teia narrativa com uma determinada certeza do fato que ora se apresenta como maior, ora menor. Mas o narrador é o principal elemento de tal "certeza" narrativa. Ele apresenta-se quer como uma figura onisciente, portadora da verdade, e, por sua vez, da razão, quer como uma figura narrativa que sabe em parte, mas que, por estar diluída no fio narrativo, tem autoridade para dizer, frente à verdade latente e reveladora do *dictum* que se apresenta como narrativa.

Se não há espaço para a dúvida, e se o fato narrado está posto, colocado em consonância com todos os elementos internos à obra, ou em consonância com elementos externos, como plenamente realizáveis, não há espaço para refutação. O discurso ficcional

[1] Sobre isto ver Charaudeau (1992) em *Les modes d'organization dans lês discours*
[2] Análise estrutural da Narrativa em Todorov *et al* (2011).

narrativo é por si irrefutável. Não há lugar, por assim dizer, para o embate verbal: por conseguinte, não existiria o plausível, provável? Estaria, pois, o discurso narrativo ficcional dentro das certezas axiomáticas do cálculo por demonstração?

Se essas características são atribuídas à narrativa, de modo geral, o mesmo não poderíamos afirmar, a respeito da obra ficcional de Machado de Assis - "Dom Casmurro". Uma narrativa labiríntica, conduzida por um narrador–personagem nada confiável. Os elementos apresentados conduzem o leitor a uma narrativa, cuja dúvida da personagem, e a certeza inconsciente a respeito da traição da antagonista - personagem, esposa Capitu, contaminam o leitor, e transcende as páginas, instituindo uma interação real com o mesmo. Todavia, o que sobrevive e atravessa os séculos é a dúvida a respeito da traição de Capitu. Tal dúvida salta das páginas, e é sutilmente sugerida pelo narrador sem que, contudo, ele tivesse jamais a formulado. Há que se considerar que ela une a trama da ficção e as possibilidades de recepção (interpretação) da obra.

Conforme pressupomos, existiria uma tese colocada ao assentimento do leitor que faria pensar no romance, como um obra que desencadeia, uma "pergunta-retórica": Capitu teria traído, ou não Bentinho? Como esquema de raciocínio vazio, de acordo com Amossy (2011), e de acordo com um *logos-argumentativo-narrativo*, supostamente contido no que conduz e é conduzido por essa pergunta, temos o evidenciamento de um raciocínio que, no mínimo, apresenta dois vieses de leitura para a tese: de assentimento à tese de que Capitu teria traído o narrador *Bentinho* e a leitura exatamente contrária, que evidencia o não assentimento à tese colocada pelo narrador.

Primeiramente, nos faz pensar no estatuto de ficcionalidade que, discursivamente, nos é apresentado através de um modo de organização textual que é também narrativo. A organização textual narrativa e sua "lógica acional" que sugere um universo narrado (CHARAUDEAU, 1992) para construir um mundo de ficção, deixaria espaço para considerarmos as possibilidades que a emoção vivenciada pelos gêneros ficcionais fabrica mundos possíveis "sócio-historicamente-válidos" tal como afirma Mendes (2004). Nesse sentido há um constante deslocamento entre as instâncias do real e ficcional, conforme vários gêneros que possibilitaria, por exemplo, uma tese polêmica contida na narrativa ficcional ser construída, refutada, ou

aceita, através dos desdobramentos da recepção dentro de determinados efeitos de sentido possíveis, para onde a narrativa aponta, conforme a lógica contida na estrutura do real, que estaria no âmbito do tratamento das emoções (MENDES 2011).

Com efeito, e considerando o que foi exposto acima, nosso objetivo, nesse trabalho, é propor uma reflexão acerca dessa "dimensão argumentativa" (AMOSSY 2011), através do que sugere seu estatuto de ficcionalidade, pela representação dos mundos nele possíveis. Nesse sentido, o seu modo de organização narrativo discursivo (CHARAUDEAU 1992) e o seu estatuto de ficcionalidade (MENDES, 2004) colocaria, como assentimento, ou não, pelo/para o leitor, a tese: "Capitu teria traído o narrador Bentinho?" conforme determinado ponto de vista possível que segue determinadas "pistas" deixadas pelo narrador. Muitas são as perspectivas de leitura crítica a respeito da obra. Então, poderíamos pressupor que determinadas pistas narrativas são, intencionalmente, ou não, deixadas pelo narrador, para construir o fio narrativo a fim de criar não o consenso, mas o conflito. Donde nos leva a concluir que essa dimensão argumentativa linguageira institui no nível interacional papéis peculiares a narrador-narratário e leitor. Tais papéis argumentativamente poderiam ser observados conforme a tríade dimensão retórica aristotélica – ethos –logos-pathos. Nesse sentido, o conflito que foi posto será analisado sob o viés da retórica aristotélica e perelmaniana, conforme as categorias retórico-discursivas.

1 O narrativo e a ficcionalidade em "Dom Casmurro"

Inseridos em nosso objeto de reflexão, que se pretende analítico, podemos afirmar que o percurso narrativo/ficcional aposta no contrato estabelecido, através da ficcionalidade entre autor/narrador – *Euc/Eue* e leitor destinatário e leitor ideal - *Tud/Tui.* "Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez,inquietas sombras". (ASSIS, [1904] 2005 p.19.)

O trecho recortado advém do primeiro capítulo, no qual o narrador aponta para uma de suas motivações que teria impulsionado "à pena na mão", nas palavras do autor. Nesse sentido, porém, numa tentativa de recorrer às suas memórias, o narrador insere o leitor em

seu contrato de ficção. Esse, por sua vez, aceita a ventura proposta de percorrer os recônditos das lembranças para recompor textualmente a memória ficcional do narrador Bentinho:

> [...] Enfim, agora como outrora há aqui o mesmo contraste com a vida interior que é pacata, com a exterior que é ruidosa. Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis escrever um livro. Filosofia, Jurisprudência e Política acudiram-me, mas não acudiram-me as forças necessárias. [...] Foram então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam os tempos reconstituídos pegasse da pena e recontasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão e viesse passar ligeira, como o do trem, não o do Fausto: aí vindes outra vez, inquietas sombras. (ASSIS [1904] 2005, Cap. I. p. 3)

Com efeito, o contrato de ficção insere o leitor na narrativa e na sua consequente ficcionalidade. Podemos pressupor que, através do plano narrativo, o autor/narrador Bentinho institui o enredo, através de um modo organizativo narrativo (CHARAUDEAU, 2006) que estabelece uma regulação com o leitor que aceita a verossimilhança interna da obra. A verossimilhança interna, por sua vez, considera que as pistas narrativas deixadas pelo narrador serão suficientemente necessárias para que o leitor aceite a *tese*[3] *c*olocada em assentimento.

Conforme assinala Mendes (2011) outro aspecto da ficcionalidade no tratamento das emoções nas zonas fronteiriças, entre ficção e factualidade, é a questão do conflito, questão levantada por Francis Jacques em seu texto: *Consensus et Conflict: unée reevaluation.* Nesse sentido, o conflito, a discórdia e o dissenso são também elementos desencadeadores de emoções. Em "Dom Casmurro" parece que o conflito é mesmo a maneira de gerir a emoção e, ao mesmo tempo, instaurar uma relação que nos parece retórica com os leitores. Ainda em Mendes (2011 p. 40) "como nos manejamos entre consenso e conflito? Como gerir a comunicação falha, em que há mal-entendidos em que a compreensão que temos do outro e a compreensão do que o outro tem de nós parecem ser 'unidas' por um abismo?"

[3] Para nós a tese de que Capitu teria traído Bentinho que evidencia o contrato ficcional estabelecida entre narrador e narratário, além de estabelecer elos de interação.

Sob essa perspectiva, o ficcional e a ficcionalidade se abrem para a polêmica, deixando lugar para que a construção do conflito e do provável suscite no público leitor a dúvida, a conformidade com a tese do fio narrativo, ou a refutação. Mendes (2011) ainda assinala que o que se pretende não é um consenso e nem a discórdia, mas a zona intermediária, em que tudo está por se estabelecer e por se negociar. Essa zona fronteiriça não oferece garantias ao leitor, mas, ao contrário, envolve-o em um fio narrativo sobre o qual não há garantias e nem consenso, apenas a angústia sobre a dúvida que repousa no narrador e que, no mais das vezes, contamina o leitor.

Mendes (2004) ressalta que há muitas semelhanças teóricas de definição entre os dois termos, a saber: narração e ficção. Contudo, a perspectiva semiolinguística explica que o modo narrativo de organização do discurso apresenta uma estrutura, ao mesmo tempo lógica e semantizada. Assim, o modo de organização narrativo permite evidenciar, de acordo com Charaudeau (1992), a construção de uma sucessão de ações a partir de uma lógica acional, ou lógica da narrativa e, ao mesmo tempo, uma localização representativa da narrativa que sugere o "universo narrado", nos termos de Charaudeau (1992). Em relação entre a estreita ligação entre narração e ficção, Mendes (2004) observa que o ponto de vista do Modo de Organização Narrativo evidencia que narrar é uma experiência que se dá posterior à uma ação passada mesmo sob o estatuto da ficção. Nesse sentido a ficcionalidade seria, do ponto de vista discursivo, uma experiência da emoção que se aplica aos mundos possíveis (MENDES 2011).

Em relação à ficcionalidade e Literatura, Mendes (2004) observa que os termos são frequentemente tidos como correlatos. A ficção na literatura está relacionada a um ato discursivo narrativo, opondo-se à mentira. Ainda em Mendes (2004), temos que a ficção traria, em si, a intencionalidade de fingir pelos atos ilocucionais, presentes na relação interacional e no contrato entre os parceiros da comunicação. Sobre tal complexidade envolvendo os limites e as fronteiras entre *factum* e *fictum,* Mari (2005 p. 70):

> É possível que o ofuscamento entre as fronteiras dos dois territórios (factum e fictum) não resulte apenas de buscarmos uma visão racional – sem equivalência – para os domínios, evidentemente é possível que ele resulte também da impossibilidade de barras as

emoções no primeiro domínio e a necessidade de fazê-la emergir no segundo.

Sem deixar de considerar a complexidade que envolve a definição de ficcionalidade/factualidade, bem como as dificuldades relacionadas à delimitação e às marcas linguísticas, supostamente ausentes no discurso ficcional, nesse tipo específico de estatuto, julgamos mister explorar apenas o que as evidências contextuais, e discursivas, presentes na ficcionalidade literária de "Dom Casmurro", nos sugere, no estabelecimento dos acordos entre os parceiros e na sua dimensão argumentativa.

Nesse sentido, também, vale ressaltar a relação ambígua e tensa, nessa articulação entre conflito e consenso, que perpassa a elaboração do objeto ficcional, o fictum. Em se tratando, especificamente, do nosso objeto, essa relação ofereceria também um espaço para se considerar a gestão da emoção no tratamento interno dessa relação conflito/consenso. Ainda em Mendes (2007) considera-se que no tratamento discursivo das emoções, tais aspectos consenso e conflito, concórdia e discórdia podem ser encadeadores de sentimentos específicos.

A gestão desse dialogismo interno, presente no tratamento das emoções, sob essa perspectiva do dissenso, do impasse e do embate, ela ressalta: "como gerir as emoções nesse campo minado em que a comunicação é falha, em que há mal entendidos, em que a compreensão que temos do outro e a compreensão que o outro tem de nós parece ser unidas pelo abismo?" (MENDES, 2011). Sendo a questão, de fato, complexa mas a autora pressupõe uma zona fronteiriça do consenso/conflito. Na obra "Dom Casmurro", por sua vez, pode-se perceber que o consenso é percebido pelo explícito; ao menos ao que se pode ler a respeito da lógica acional da narrativa de Bentinho: de fato, sob a perspectiva do narrador-personagem, não haveria espaço para dúvidas: Capitu deveras o teria traído. Mas esse conflito, paradoxalmente, só perdura em um olhar e uma leitura mais desatenta do leitor. Conquanto, o narrador convoca o leitor para um olhar mais caridoso, para as pistas deixadas por ele, no que tange à formação do Ethos do narrador que vai se consubstanciando, através das pistas, por ele mesmo deixadas, como uma figura incrédula,

desconfiada, obsessiva e dominada pelos ciúmes. Enfim, um casmurro "em si mesmado".

> Acaso, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte americana (por ser mulher?) Por ser estrangeiro? Por ser protestante? Começou a encarar a figura do Bento Santiago com um necessário pé atrás. (SCHWARZ, 1993, p. 9).

E embora tardia, a crítica para a descoberta dessa contra-leitura, baseada na incapacidade do narrador (intencionalmente ou não) de persuadir os outros sobre a tese da traição. Ou esse conflito instaurado pela suposta tese teria sido um dos recursos de tessitura encontrados pelo narrador para confundir o leitor?

Fato é que a crítica reconhece esse conflito com a ambiguidade que lhe é devida e que, se há culpa no intento, essa deve ser dividida entre o narrador Bentinho e a personagem Capitu. Não há um só réu. Para concordar com essa proposição, retomo as palavras de Schwarz para quem:

> [...] induzido a recapitular o fino leitor se lembrará prontamente as dezenas e os indícios do calculismo e da dissimulação da menina. Entretanto, considerando melhor, notará também que as indicações foram espalhadas com muita arte pelo próprio narrador. (SCHWARZ,1993 p.26).

Desse modo, a consubstanciação da narrativa, e do narrador em primeira pessoa, através do ethos, aliado ao logos narrativo-argumentativo que vai se formando, propicia a instauração do conflito e o surgimento da tese. A organização narrativa é intrincada e labiríntica mas que, talvez, dialeticamente, através da deliberação consigo mesmo[4] empreendida pelo narrador, permite transformar "acusador em acusado"(SCHWARZ, 1993, p. 10). Se por um lado, o

[4] Perelman elege como um dos tipos de argumentação, a deliberação consigo mesmo em que o orador parece não possuir um auditório, nem universal nem particular mas para o qual dirige o seu discurso. Nesse tipo de argumentação também há esforço por parte do orador para suscitar adesão ao auditório que, nesse caso, é o próprio orador. Para o caso específico, a escrita labiríntica de Machado-de-Assis nos permite visualizar esse tipo de aplicação do conceito perelmaninano.

tendencioso protagonismo induz o leitor a uma tomada de posição igualitária a do narrador, por outro, brincaria com o leitor: seria o leitor tão ingênuo a ponto de se deixar levar, por assim dizer, "cegamente" por esse narrador que conclui apressada e por que não afirmar, equivocadamente? Com efeito, os conflitos adjacentes à tese polêmica inerente ao narrador, ou ao enredo, vale ressaltar que também se movimentam pelas assim chamadas "categorias da emoção" (MENDES, 2011 p. 220).

1.1 A argumentação e seu quadro epistemológico

A argumentação, como objeto pertencente à Retórica, durante muito tempo, foi assunto de reflexão entre os antigos. Além de Aristóteles, que inaugurou os dois métodos básicos de raciocinar, que influenciaria a história do conhecimento, tais como a demonstração analítica e a argumentação dialética[5], tem-se os sofistas e depois os Romanos, tais como Cícero e Quintiliano, entre outros, que dimensionaram a argumentação retórica, como instrumento de compreensão do razoável, do verossímil e do plausível. No entanto, a Arte Retórica e, além dela, os Tópicos **-** essas obras mesmo reunidas no conhecido *Organon* - dedicavam estudos específicos ao raciocínio de premissas, além de desenvolverem técnicas para o bem falar, para atuação citadina dos atenienses, técnicas essas que visavam atuar naquilo que eram meramente prováveis e que, por sua vez, não poderiam ser verificadas em demonstrações, na lógica formal.

Contudo, os meios de prova, baseados nas premissas do razoável, eram objetos frequentes de impasse, entre a sua aplicabilidade e sua função ética, naquilo que se referia ao bom, ou mau uso do que se fazia dela, principalmente entre os sofistas. Doravante, embora se pôde achar o declínio da Retórica, principalmente após Platão fundar os preceitos do raciocínio dialético, ela gozou de um status e aceitação maior entre os filósofos. Depois disto, após o Iluminismo encontrar a razão no seu discurso do método, o raciocínio demonstrativo e os meios de prova lógica fundaram os métodos válidos do cientificismo e, com isso, pôde-se assistir ao declínio epistemológico da Retórica.

[5] Ver Meyer prefaciando Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005).

Sabe-se, no entanto, que, embora o racionalismo evidente do positivismo e a era cartesiana tivesse fundado um método de raciocínio, baseado em provas no raciocínio demonstrativo, as releituras da argumentação retórica erigem, em nossa época, como um objeto complexo e instrumento de análise das manifestações dos discursos, frutos dos eventos sociais e da interação entre sociedade e indivíduo. Nesse sentido, os meios de prova, baseados no plausível e no razoável, passam a ser aqueles capazes de provocar e aumentar a adesão dos espíritos, permitindo-lhes o contato entre os espíritos (PERELMAN, 1995).

A nova retórica de Perelman e Olbrhechts-Tyteca (2005) inaugura, junto com outros teóricos, como Toulmin e Meyer , o retorno da preocupação da argumentação, como teoria, para o entendimento das relações complexas de representação de mundo que se impõem , mediante às manifestações discursivas contemporâneas. Onde as certezas do cálculo não podem atuar, para explicar os fenômenos humanos, aí chegam as teorias da argumentação, destinadas a explicar a argumentação no pensamento, na língua e no discurso. A nova retórica erige-se como "a lógica dos juízos de valor" (ATIENZA p. 2003). A preocupação com a argumentação retórica ressurge quando o valor de verdade do cientificismo positivista dá lugar à importância da "noção de valor" [6], questionando, ao mesmo tempo, fragilidades do objetivismo e do racionalismo empírico imposto pelo cartesianismo para resolver determinados problemas e elucidar certos objetos. Nesse contexto, Meyer prefaciando o Tratado da Nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca sentencia:

> O fim das grandes explicações monolíticas, das ideologias e, mais profundamente, da racionalidade cartesiana, estribada num tema livre e absoluto e instaurador da realidade e, mesmo de todo o real, assinala o fim de uma certa concepção de logos (MEYER, 2005 p. XX).

Chegando aos pesquisadores, como fruto de trabalhos desenvolvidos por filósofos e linguistas, as ciências da linguagem retomam a argumentação, para aplicá-la aos diferentes contextos. O estudo da argumentação, através dos meios de prova verossímeis e

[6] Ver o tópico "A noção do valor" em Gadamer (1973).

prováveis, torna-se o caminho mais curto entre as problemáticas colocadas acerca da argumentação que desnuda a compreensão, talvez, desconstrução, das manifestações discursivas contemporâneas.

Nesse sentido, Emediato (2013, p. 3-4) nos informa que o estudo da argumentação analisado à luz de três problemáticas básicas poder-se-ia ser assim classificado: "a argumentação da língua, a argumentação no discurso e a argumentação no pensamento". O autor supracitado informa que de maneira epistemológica, essas três problemáticas se excluem mutuamente, no que concerne aos métodos, aos objetos e aos raciocínios. De todo modo, como informa Emediato (2013, p. 75) "a argumentação é um fenômeno complexo que pode fazer interagir esses diversos níveis de atividade na construção e na recepção de uma determinada mensagem".

No entanto, a problemática do discurso parece ser a mais diversificada, por abarcar os diversos fenômenos sociais, a partir das manifestações discursivas que, por suas relações de influência, permitem a manifestação de diferentes atividades textuais relacionadas à argumentação. Também, nesse sentido, Emediato (2013) afirma que os discursos sociais e suas relações de influência, pela problemática retórica, permanecem diversificados, tanto conceitualmente, como nos seus objetos de análise. A abertura deles permite, pois, uma liberdade para instaurar objetos na/da argumentação, dentro da problemática retórica e discursiva. O século da publicidade e da propaganda necessitaria, enfim, de considerar os meios suscetíveis de prova que levasse em consideração o plausível, o razoável e o provável, na elaboração do raciocínio, do pensamento e da argumentação, para entender a lógica dos valores.

No entanto, a argumentação se manifestaria não apenas em situações em que as teses colocadas devem mobilizar o assentimento, ou não, do auditório, àquilo que se propõem. Tampouco através das estruturas de raciocínio dedutivo/indutivo, ou através de silogismos e entinemas. A importância da argumentação na/da linguagem, observada pelos estudos da enunciação, do discurso e da pragmadialética traduzir-se-ia, através do que afirma Amossy (2011, p. 3): "Todavia, mesmo a fala que não ambiciona convencer busca ainda exercer alguma influência, orientando os modos de ver e pensar." Os estudos do "Aparelho Formal da Enunciação" afirmam que o discurso seria "toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no

primeiro, a intenção de influenciar o segundo" (BENVENISTE, 1991, p. 267). Nesse sentido, toda interação verbal se definiria, como um "jogo de influências múltiplas" (AMOSSY, 2011, p. 3). Para as correntes pragmáticas, nas quais, o dizer é fazer, as trocas comunicativas verbais, por sua vez, colocariam em evidencia a força da fala. Ampliando o escopo de atuação e importância da argumentação retórica para as manifestações discursivas de nosso século, Amossy (2011) lembra que a aproximação entre a AD e a argumentação seria inevitável, do ponto de vista da "dimensão argumentativa", a partir da abertura dos múltiplos objetos de análise que ela permitiria. Nesse sentido, a argumentação teria uma abrangência e uma importância, ainda maior, porque alcançaria áreas que, a priori, não teriam sido objetos de preocupação retórica. "Da conversação corrente aos textos literários, muitos são os discursos que não têm objetivos argumentativos, no sentido de que não veiculam nenhuma intenção de persuadir e não esperam fazer o alocutário aderir a uma posição claramente por estratégias programadas" (AMOSSY 2011, p. 3).

Sob essa perspectiva, todos os discursos que orientam as opiniões, os pontos de vista teriam uma dimensão argumentativa que pode, inclusive, em ações e visadas que elas desencadeiam.

> Nos preceitos fundadores da análise do discurso. Na teoria de Enunciação de Benveniste, na pragmática e na semiolinguística de Charaudeau, os princípios, na relação de interação entre os sujeitos enunciadores, interlocutores são regidos pela influência e pela força e tensão que essa relação sugere (AMOSSY, 2011, p. 28).

Assim, a argumentação e a retórica, para além das forças que as tencionam e que, por séculos, a separaram, graças à problemática discursiva teve que aliar lógica à valores, persuasão e convencimento, retórica e argumentação. Nesse sentido, a argumentação não é uma atividade consciente, nem tampouco lógica. Por isso, acreditamos, assim como Galinari (2007), que a argumentação discurso não é um tipo de discurso dentre outros, nem mesmo um modo de organização que tipifica e estrutura os discursos "mas um componente maior ou menor de intensidades variadas, a curto ou longo prazo" (p. 54).

1.2 A dimensão argumentativa em "Dom Casmurro"

A "voz" do narrador e o modo de organização narrativo são, seguramente, uns dos artifícios de factualidade do qual se asseguram o autor para criar alguns dos efeitos de sentido, garantidos pela narração em si. A narrativa e o narrador em "Dom Casmurro" (1889) configuram-se como um dos elementos preponderantes para a construção da trama textual. Através dela, o narrador "joga" com o leitor, e, ao mesmo tempo, estabelece, com ele, uma interação que "arma" um fio narrativo labiríntico. Para Shwarz (1991, p. 1) "O livro tem algo de armadilha com aguda lição crítica. Desde o início, há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma".

O enredo se constitui, através do engendramento da tessitura da vida do narrador-personagem, desde a tenra adolescência, conflituando o desejo da mãe de que o filho pudesse entregar a vida ao celibato, com a paixão descoberta pela vizinha Capitu. Culmina com o casamento e o nascimento do filho e o suposto surgimento do envolvimento de Capitu com o amigo Escobar, e pela morte desse personagem, a que obrigou a esposa e o seu duvidoso filho a partir. Nesse sentido, a conclusão a que se chega, pela narrativa desse infortúnio desfecho, é colocada pelo narrador Bentinho, da seguinte maneira: "a namorada fiel já não esconderia dentro dela a mulher infiel que adiante o enganaria com o melhor amigo?" (ASSIS, [1904] 2005.)

Desse modo, a narrativa (e o narrador), no entendimento de Schwarz (1993), em lugar do memorialismo emocionado, dá lugar à sinuosa construção da personagem Capitu, aos olhos de um narrador nem tão confiável assim; ao lado de, também, algumas auto-justificações deliberadas a respeito de seu próprio ciúme que, ao invés de oferecer pistas, em forma de argumentos, que comprovem a tese da traição, demonstram a escrita labiríntica e intenção sinuosa do narrador. Pela análise crítica desse viés narrativo, Shwarz (1993 ,p.41) afirma que:

> O livro assim solicita três leituras: uma romanesca, onde acompanhamos a formação e a decomposição de um amor, outra de ânimo patriarcal e policial à cata de prenúncios e indícios de adultério, dado como indubitável e a terceira efetuada a

> contracorrente, cujo suspeito e cujo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher.

E é a partir desse último viés de leitura que pretendemos investir a análise. Ora, se o narrador-personagem é, ao mesmo tempo, narrador e narratário, juiz e réu (e, portanto suspeito) de seu próprio enredo que se constitui, a contracorrente do que a própria narrativa conduz, isso se explicaria, em nossa hipótese, sob uma perspectiva argumentativa. E essa terceira leitura, sob seus modos de engendramento e ocultamentos, é que garantirá as outras leituras possíveis. Nesse sentido, a argumentatividade presente em "Dom Casmurro", para criar a hipótese do narrador, a respeito da traição da personagem Capitu, faz-nos crer, também, na sinuosidade contida na construção dessa personagem. A "figura dissimulada, seus olhos" de ressaca, que na construção narrativa provoca, ou visa provocar no leitor, uma desconfiança, também reitera o valor argumentativo da premissa maior, fio condutor narrativo: A convicção a respeito da traição de Capitu, conduzido pela segunda leitura, é tanta que levou alguns críticos a afirmarem que:

> Essa Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e inconsciente [...] Capitu engana-o com o melhor amigo. A traição da mulher, torna-o cético e quase mau (PUJOL *apud* SCHWARZ, 1992, p. 3).

Passemos agora à observação dessa suposta "tese" (que se quer polêmica), no nosso entendimento, acerca da argumentatividade, presente no discurso de Bentinho. O tratado da Nova Retórica, de Perelman e Olbhrechts-Tyteca (2005), traz novos elementos aos estudos retóricos. Contribui, definitivamente, para que a argumentação, bem como o campo retórico, seja reconhecida em sua discursividade, não apenas como técnica oratória (do bem falar/escrever, como concebida pelos antigos,) mas como elemento discursivo, engendrado em problemáticas também discursivas, manifesto em textos escritos. A definição de retórica considera o papel da palavra de "agir sobre o outro". Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) assumem que a Nova Retórica reconhece o papel da palavra em contexto para suscitar a

adesão dos espíritos. A nova retórica é definida como as técnicas que visam aumentar ou provocar a adesão dos espíritos sobre uma tese proposta argumentação.

Conforme pressupomos, existiria uma tese colocada ao assentimento do leitor, ou pelo próprio leitor[7], que faria pensar no romance como um elemento que desencadeia, antes de tudo, uma pergunta-topo: Capitu teria traído, ou não, Bentinho? Como esquema de raciocínio vazio, de acordo com Amossy (2011), e de acordo com um logos-argumentativo, supostamente contido no que conduz e é conduzido por essa pergunta, temos o evidenciamento de um raciocínio que, no mínimo, apresenta dois vieses de concordância para a tese: a de que Capitu teria traído o narrador *Bentinho* e a contra-argumentação , que evidencia o não assentimento à suposta tese colocada pelo narrador.

Em segundo, nos faz pensar no estatuto de ficcionalidade que, discursivamente, nos é apresentado e estruturado, através de um modo de organização textual que é também narrativo. Mas o que dizer de uma narrativa ficcional, cujo estatuto e cujo gênero estariam, a princípio, desprovidos das características convencionalmente atribuídas à argumentação e, por conseguinte, à retórica? Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) estende "o império retórico" a outros domínios discursivos, tais como a literatura e a filosofia. Porém, como evidencia Amossy (2011 p. 130), "ele não deixa de limitar a argumentação à tentativa de mobilizar os recursos da linguagem para suscitar a adesão dos espíritos à tese proposta." Nesse sentido, as teorias contemporâneas da argumentação tendem a, de um lado, confirmar essa definição que os discursos têm a intenção de agir sobre o auditório, por meio do raciocínio (logos argumentativo) e a sua posição contrária que entenderia que a palavra é sempre uma resposta a ação do outro, ou à palavra do outro, nas palavras de Amossy (2011 p.131) "uma reação ao dito anterior que ela confirma , modifica ou rejeita."

É nessa perspectiva dialógica e bakhtiniana, contudo, que poderíamos analisar o nosso objeto? Ora, ao que tudo indica, a tendência de todo discurso parece ser mesmo a de persuadir/convencer, ou mesmo a de "orientar os modos de ver dos parceiros". Quando há,

[7] Problema que tentaremos resolver analisando as três categorias retóricas aristotélicas (ethos-logos-pathos) para a análise da obra.

explicitamente, uma tese polêmica colocada, através do logos argumentativo, ao assentimento do auditório (leitor, ouvinte especializado) e quando há explicitamente a intencionalidade argumentativa Amossy (2011) observa que essa só surge de fato quando é possível uma forma alternativa de ver as coisas.

Nesse sentido, quando há intenção, o discurso escolhe uma ou mais modalidades argumentativas uma estrutura particular que permite o bom funcionamento da estratégia de persuasão (demonstração, tese polêmica, etc.). Contudo, não estaria classificado, aí o nosso objeto de análise? A tese que coloca em assentimento ao leitor, através do contrato de ficcionalidade faz-nos admitir que há um viés narrativo pelo qual o leitor é levado, ou não, a concordar com a tese. E, muito embora a tese não tenha sido, verbalmente, expressa pelo narrador, podemos reconhecê-la, tanto nos trabalhos de crítica que ecoam e perpetuam a obra , como no senso comum. A pergunta retórica "Capitu traiu ou não Bentinho?" traduz que o conflito a se resolver na narrativa, seria a suposta traição. Decerto, o narrador não nos evidencia, mas a maneira como o texto é recebido cristaliza essa espécie de lugar da sentenciamento, do julgamento e da dúvida que transforma leitor em júri.

Mas como resolver, teoricamente, essa questão? Não há expressamente uma tese colocada em assentimento; nem ao menos, um logos argumentativo linguisticamente evidenciado através de marcas textuais e através do modo de organização. Amossy (2011) nos mostra que as coisas apresentam-se diferentemente na dimensão argumentativa, em que "a estratégia da persuasão é indireta e, muitas das vezes, não admitida." (p. 132). E ainda ela apareceria em manifestações discursivas cujo objetivo declarado é outro que não o argumentativo. Para a autora o importante é "identificar e analisar a maneira como esses discursos destinados a, antes de tudo, informar, descrever, narrar, testemunhar, direcionam o olhar do alocutário para fazê-lo perceber as coisas de uma certa maneira." (AMOSSY, 2011 p. 28, grifo nosso).

1.2.1 Ethos, Logos e Pathos no discurso narrativo-ficcional de Bentinho

A dimensão argumentativa nos permite ampliar o escopo teórico de observação e nos apropriar dos conceitos aristotélicos, que se tornara, depois, categorias discursivas para análise das problemáticas discursivas contemporâneas. Com efeito, pode-se depreender, mesmo apontando para uma dimensão argumentativa, apenas, a existência dessas três provas retóricas – *ethos, logos e patos* em "Dom Casmurro". Aristóteles foi quem primeiro institui "A arte retórica" como um tratado que, para muitos, possuía um valor prescritivo, porque versava sobre algumas técnicas do bem falar. Foi ele quem apontou as primeiras diretrizes para a definição de retórica: "a capacidade de descobrir o que é adequado com o fim de persuadir[...]" Aristóteles (1998, p. 48). Então, era uma arte para o desempenho oral que visava capacitar os atenienses para a atuação citadina, sobre a melhor arte para convencer seus desempenhos orais.

Com efeito, ela proporcionou um grande desenvolvimento dos desdobramentos que a mesma sugeriu. Aristóteles, em seu Organón,[8] reúne mais que técnicas, mas estudos teóricos sobre a abrangência e a profundidade da retórica. O legado de Aristóteles, para as correntes linguísticas, sociológicas e retóricas, nas problemáticas contemporâneas, são as que se abrem frente à instituição dessas três categorias analíticas, consideradas provas discursivas. *Ethos – Logos - Pathos*. Essas três provas retóricas são consideradas dimensões e instâncias discursivas que, engendradas umas às outras, garantiriam a efeito retórico, ou seja, a persuasão. Ao instituir Ethos, Logos e Pathos, para discorrer sobre as técnicas discursivas, Aristóteles inaugura a Arte Retórica. A princípio a arte versava sobre as técnicas para construir a adesão do auditório frente a determinadas teses "polêmicas" colocadas aos atenienses. Essas teses, no mais das vezes, versavam sobre as deliberações que pudessem dar destino às decisões da maioria que, por algum tempo, foi objeto de desprestígio por, de alguma forma, estar relacionada à demagogia, às falácias sofísticas, ao perigo da sedução e das emoções contidas na ideia que se supunha fazer dos usos da retórica.

Aristóteles, por sua vez, institui as categorias discursivas que são igualmente dimensionadas, no sentido de sua importância, no engendramento da construção argumentativa dessa dimensão retórica

[8] Conjunto das obras Aristotélicas que tratam da Arte Poética.

na abordagem discursiva que é proposta por Amossy (2011). Gallinari (2008) observa que, desde os primórdios, Aristóteles se preocupou substancialmente com a natureza desses elementos retóricos:

> [...] as provas de persuasão [ou argumentos] oferecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador [ethos]; outras, no modo que dispõe o ouvinte [pathos] e outras, no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar [logos]. Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé [...]. Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados à emoção por meio do discurso, pois os juízes que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do discurso persuasivo em cada caso particular (ARISTÓTELES, 1998 p. 49-50).

Ora, enquanto mecanismo de prova, as três provas retóricas, engendradas no discurso, são igualmente importantes, conforme pressupomos, em discursos que têm visadas argumentativas, quanto aquelas que têm a dimensão argumentativa, como quer Amossy (2008). Conquanto, os estudos discursivos apropriam-se, epistemologicamente, das categorias aristotélicas, dimensionando suas aplicações e importância, conforme as abordagens, os modos, os gêneros e as intenções. Passaremos agora, a analisar cada uma delas, conforme a problemática discursiva, por nós colocadas, no intuito de provar que o objeto de nossa análise que possui, supostamente, uma dimensão argumentativa, também apresenta as dimensões retóricas, intrinsecamente engendradas em sua discursividade narrativo-ficcional.

1.2.1.2 Logos

A natureza argumentativa do logos é considerada como uma prova de persuasão incluindo, conforme observa Galinari (2007, p. 67) sua demonstração verdadeira, ou aparente. Nesse sentido, e a partir daí, conforme a abordagem do mesmo autor, conseguiríamos associar o logos à dimensão linguageira do ato linguístico e paralinguístico que "tendo força retórica, salta primeiro aos olhos e ao entendimento, contando consequentemente com um auditório que conheça o código

utilizado, e através desse , possa conseguir uma linha autônoma de pensamento" (GALINARI, 2007, p. 67). A força argumentativa estaria contida, por exemplo, nas escolhas lexicais, na construção sintática, nos usos dos silenciamentos e ocultamentos que o discurso revela. No caso do discurso narrativo de Bentinho, poderíamos apontar que a construção da narrativa ficcional em primeira pessoa contribui, sobremaneira, para o efeito visado da narrativa que seria, tão somente, a perpetuação da dúvida. Há, pois, de se considerar que não haveria esse efeito, dentro do pacto ficcional estabelecido pelo autor, se a deixis narrativa não tivesse sido a primeira pessoa. Então, para inserir o leitor nesse pacto ficcional apontado por Mendes (2011) há que se reforçar a verossimilhança interna da obra, com o narrador Bentinho que através dessa deixis pronominal instaura outros efeitos:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice e a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Só me faltassem os outros vá lá; um homem consola-se, mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo (ASSIS [1904] 2005, p. 67, grifo meu).

Nesse trecho do segundo capítulo o narrador parece criar um contexto para justificar a existência da obra. Verifica-se que os indicadores de primeira pessoa apontam para a tentativa de construção de uma força argumentativa que se imprimirá ao viés narrativo que, por sua vez, estrutura a narrativa e garante o foco narrativo. Caso se mudasse esse foco narrativo, evidenciado pela deixis pronominal, ou seja, caso o foco narrativo fosse outro, que não aquele construído pelo narrador em primeira pessoa, o pacto ficcional com o leitor teria de ser outro. Nesse caso, a lógica acional da narrativa poderia imprimir a certeza lógica do fato narrado, muito embora os efeitos de sentido provocados pudessem ter sido outros.

Dentre tantos efeitos discursivos que se podem apontar na construção da narrativa e das escolhas feitas pelo narrador, para firmar o pacto de leitura, no evidenciamento das categorias retóricas na dimensão linguageira de "Dom Casmurro", selecionamos, também, os pressupostos e silenciamentos apontados por Galinari (2007). Consideramos serem os silenciamentos deixados, intencionalmente, ou não, pelo narrador, um ponto crucial que nos permite recuperar, com a

análise, o dialogismo interno da obra que também aponta para essa dimensão argumentativa, cujas pistas discursivas, reconhecidas no logos aparentemente demonstrativo, são os silenciamentos, os pressupostos, ou os subentendidos. Sobre isto, Schwarz afirma que:

> Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura, para se mostrarem cruciais, como pistas, ou também como sintomas: raciocínios truncados, previsões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, incoerências de várias espécies, lugares-comuns anedódinos, procedimentos artísticos arbitrários, tudo adquire relevo novo, dando um depoimento inesperado sobre o narrador. (SCHWARZ, 1993, p. 93, grifo meu).

Nesse trecho, a crítica observa que determinados elementos retirados do discurso de Bentinho retomam o tom dúbio, pouco confiável e labiríntico que o mesmo impõe à narrativa. Evidencia-se, também, o engendramento das provas *logos* e *ethos* e *pathos* que se constitui ao longo da narrativa e que são, também, imprescindíveis para o efeito produzido.

1.2.1.3 Ethos

Em termos gerais, a definição de ethos erige da autoridade e do caráter do orador, bem como as estratégias discursivas escolhidas por ele, para construir essa imagem no/pelo discurso. Disso, depreende-se que o Ethos imbrica-se ao logos, outra prova retórica para conseguir adesão do auditório que é o pathos. Como apontam Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) é em função do auditório que todo discurso se move. E para atingir o auditório, o orador deve adaptar o seu discurso a esse auditório. Galinari (2007) também nos ensina que o ethos oferece determinadas garantias simbólicas para a adesão. Nesse sentido, então, o ethos se relacionaria a estratégias discursivas indicadas por Charaudeau (2004) tal como a legitimidade e credibilidade.

As visadas discursivas, conforme a intencionalidade do locutor, orador, ou enunciador, apontadas por Charaudeau (2004) também nos são úteis aqui. No intuito, talvez, de "fazer-saber para fazer crer" (CHARAUDEAU, 2004), o narrador de "Dom Casmurro" elege estratégias discursivas que apontam para essa sinuosidade narrativa para gerar, ao mesmo tempo, a confiabilidade e a dúvida no

leitor, a ponto de Schwarz (1993) afirmar que o narrador Bentinho não é nada confiável.

A concepção discursiva de ethos é também em algumas perspectivas considerada quase teatral, conceituando-se como as imagens de si que o orador vai construindo e, nesse caso, jogando, na construção do seu discurso. Nessa perspectiva válida para nós os ethé, tanto de Bentinho, quanto de Escobar e Capitu, são resultantes de uma performance discursiva, ou melhor, da atuação do locutor em um cenário enunciativo, conforme o que se quer revelar ou ocultar. E essa atuação discursiva, no caso da narração de Bentinho, é que se ligará aos efeitos pretendidos e produzidos. Com efeito, o discurso de Bentinho, por vezes inspira confiança, por vezes inspira razoabilidade e prudência, por outra, não. O narrador abre o primeiro capítulo explicando ao leitor as razões pelas quais as pessoas foram levados a chamá-lo de *Casmurro.* A narrativa, com um certo sarcasmo, apresenta um diálogo com um jovem que lhe mostra versos sem que ele tenha se sensibilizado com eles, ou mesmo de ter feito esforço para se sensibilizar, ou simpatizar, com a atitude do rapaz em lhe interessar em dividir os seus versos com o narrador.

Imprime-se, com efeito, um caráter ao narrador, através do nome que rendeu o título do livro. As virtudes, importantes ao orador, então, vão se delineando, conforme a narrativa avança permitindo-lhe uma "distinção de caráter"[9]. Ao mesmo tempo, uma leitura vai se contrapondo à leitura induzida, ou não, pelo narrador, a respeito da traição. A sinuosidade da narrativa e de determinadas estratégias discursivas (logos) conforme dito acima, também revelam o caráter de Bentinho, em seu discurso de primeira pessoa que realça as características de Capitu, mas deixa resvalar a sua personalidade quase cética e esquizofrênica, típica de um irremediável Casmurro que caiu no engodo do ciúme, ou no gosto da paixão.

> Agora porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro [...] Jesus, filho de Sirach, se

[9] Sobre o caráter do orador, ver também Eggs (1999) sobre as virtudes do orador tais como competência, razoabilidade, honestidade, deliberação, prudência, virtude, equidade, amabilidade e benevolência.

> soubesse dos primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu capítulo cap. IX, vers. 1: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprendeu de ti"(ASSIS [1904] 1998, p. 104).

1.2.1.4 Pathos

Essa instância da enunciação conduz o impasse ao grande veredictum, com a sentença final entregue ao auditório que se constitui, a contrapartida, como réu. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) afirmam que é em função do auditório que toda argumentação se move. Nesse sentido, ele engendra, como instância final e real de toda enunciação, o pathos, articulado às outras duas provas retóricas. Para Aristóteles (1998), o *pathos* relaciona-se ao modo como se entende, ou se conhece do ouvinte. Nesse caso, o acionamento das emoções gerencia o modo como as estratégias particulares e específicas que o orador conhece, ou dispõe, para poder "tocar", por assim dizer, o auditório. Assim como são estudadas as virtudes que o orador deve fazer aparecer em seu discurso, atributos de seu caráter pessoal, como as virtudes, no estudo do auditório, Aristóteles também se dedica aos estudos das emoções humanas, e o conjunto de valores que são capazes de despertar o interesse, a compaixão, e em maior grau, a adesão desse mesmo auditório. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) também se dedicam ao estudo do auditório. Eles apontam para uma distinção entre auditório particular e auditório universal, baseando-se, talvez, nas características particulares de determinados valores, atribuídos a certos auditórios, para a construção da persuasão. O estudo dos valores e da hierarquização dos valores de cada auditório particular são também incluídos no tratado, e apontam para uma provável eficácia da relação entre orador e auditório.

O pathos, como instância final de recepção, aciona essa relação - Ethos-logos-pathos - de tal modo que podemos dizer que, quanto maior for o conhecimento do orador do seu auditório (ou dos valores que ele possui) mais capaz será de construir estratégias discursivas (logos) para obter, como efeito final, a persuasão. Sobre as características do segundo livro da "Retórica", Gallinari (2007, p. 226) afirma que "quanto maior for o conhecimento do auditório, compreendo as características e inclinações afetivas dele, maiores serão as chances de produzir emoção-adesão".

Mas o que dizer de um auditório, como o de "Dom Casmurro", que está imerso em um contrato ficcional com o narrador, e para além dessa questão, consubstancia-se como um auditório heterogêneo, imprevisto, atemporal, dado o anacronismo da obra literária considerada canônica. Para resolver essa questão, talvez Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 24) nos possam ser úteis. Eles afirmam que "é muito comum que o orador tenha que persuadir um auditório heterogêneo, reunindo pessoas diferenciadas pelo caráter, vínculos ou funções. Ele deverá utilizar argumentos múltiplos para conquistar os diversos elementos de seu auditório." No caso do nosso objeto, talvez o narrador Bentinho não tivesse tido a intenção de suscitar a dúvida , como efeito final persuasivo. Fato é que a pergunta-retórica apontada: "Capitu traiu, ou não Bentinho" nasce como impasse para onde a narrativa e o orador apontam. No caso em que se aceita o explícito do texto, atribuindo a culpabilidade à ré Capitu houve persuasão. Mas, caso o leitor (pathos) não imputa à culpa à ré, não confiando no narrador, não haveria adesão, nem tampouco persuasão? Ou, se houve, ela não conta com uma maioria. No explícito textual da obra, temos que, embora duvidoso, a certeza de Bentinho é observada no desfecho:

> E bem qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é de suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo tão extremosos ambos e tão queridos também quis o destino que acabassem juntando e me enganando-me. A terra lhes seja leve! Vamos à história dos subúrbios (ASSIS [1904] 1995, p. 104).

Essa passagem nos evidencia que, ao menos no explícito textual, haveria a certeza do narrador quanto à culpabilidade dos réus de sua própria sentença. Nesse sentido, a pergunta "Capitu, traiu ou não Bentinho?" surge, na recepção da obra, nas leituras e legados críticos que ela suscita. Nem por isso, ela deixa de ser uma tese que, ao menos no implícito, e pelas pistas "sinuosas" deixadas pelo autor, nos permite elaborar, ou verificar na obra. A intencionalidade do autor pode ter sido capaz de gerir, tanto o dialogismo interno da obra, quanto a exploração da adesão, ou não, dessa suposta tese[10]. Efeito esse que

[10] Caberia, aqui, uma aplicação do quadro comunicacional de Charaudeau, nos estudos dos desmembramentos do autor (Euc), narrador (Eue), (Tud) leitor ideal e (Tui)

não seria possível, se o narrador fosse outro, que não Bentinho. As três leituras possíveis citadas anteriormente, sugeridas por Shuwarz (1993), em "A poesia envenenada" nos ensina que a peculiaridade da obra, talvez esteja contida nessa gestão interna das provas retóricas, já que ele, o narrador, apresenta provas –argumentos- plausíveis para a adesão a tese da culpabilidade de Capitu, e a exatamente contrária. Para tanto, ele aciona através do narrador- e da narração- provas para a construção do ethos do orador capazes de patemizar o leitor e, também, deixa pistas exatamente contrária. Como efeito patêmico, poderíamos dizer da polemização da obra, a pergunta-topo evidencia a sinuosidade e a escrita labiríntica que a narração possui e que integra em um contrato ficcional (MENDES, 2004), narrador, narração e leitor, uma vez compreendida a tríade provas retóricas- ethos logos e pathos-, e transformando esse último em júri. E é por isso que a dimensão argumentativa em "Dom Casmurro" transforma a narrativa, em um plano ficcional, em uma aposta retórica integrando a leitor como (co) partícipe.

2 Algumas considerações

Como se tentou mostrar, a narrativa, através do que indica seu modo de organização narrativo (CHARAUDEAU, 1992), na construção da ficcionalidade e também dos elementos que produzem a verossimilhança interna da obra (na instância enunciativa, na dimensão linguageira, as provas retóricas ethos, logos e pathos) contribuiriam, de acordo com a nossa análise, para a construção de um discurso que parece incitar o leitor, através das "pistas"/"evidências"- textuais e discursivas-, a constatar e a aderir à tese colocada pelo narrador, ou pelo próprio discurso, ou pelos leitores.

Nesse sentido, o contrato de ficcionalidade, estabelecido entre narrador e narratário, parece oferecer a tese da culpa imputada a personagem Capitu, e por desdobramento, ao amigo Escobar. Caso essa tese seja aceita, infere-se que o leitor, além de aceitar a "ventura proposta", deixa-se persuadir pelo discurso explícito e inebriante do narrador. Ele aceita "as pistas" ou "os argumentos" deixados durante a

instância real de leitor, mas isso, com certeza, apontaria para um novo trabalho, tamanho os desdobramentos que o tema suscita.

narrativa. Vale ressaltar, também, que os acordos são firmados, através do contrato ficcional.

O não assentimento à tese colocada pelo narrador poderia indicar, também, a contrapartida, a persuasão como efeito. Isso porque o narrador também dá pistas, através da construção do ethos, de seu ciúme, e ofereceria, sutilmente, uma contra-argumentação que poderia indicar o não assentimento à tese. Nesse caso, a persuasão se construiria pelo discurso, e pelo ethos do narrador, porque ele constrói um discurso de si que pode indicar que o narrador não é tão confiável assim, posto que uma de suas antivirtudes, o ciúme e a mania de perseguição podem ser notado na construção de sua personalidade. E poderia levar, a ele e ao leitor, ao engano. Essa leitura dar-se-ia pela análise da dimensão argumentativa da narrativa através ethos-logos-pathos.

Nesse sentido, cremos que, através da dimensão argumentativa e do contrato de ficcionalidade, inerentes à obra, Machado de Assis empreende uma escrita singular e uma narrativa que, mais que jogar com o leitor, instaura um novo tipo de (inter)relação discursiva , com o qual ele é (co)partícipe. Uma vez aceitando o contrato de ficção ele terá dois caminhos possíveis de leitura a percorrer na obra narrativa ficcional. Nesses dois caminhos, a tese polêmica colocada levam à persuasão, ou não, pelas pistas contraditórias.

Com efeito, a discursividade em "Dom Casmurro" apresentaria ao leitor um duplo viés de leitura, através do que pode nos mostrar a pergunta retórica, como uma espécie de topo argumentativo, que se tornou célebre: Capitu traiu ou não Bentinho?, tese colocada pelo auditório. Cabe ao leitor aceitar as instruções narrativas e concordar com o narrador, ou refutar indubitavelmente tal tese, crendo na falibilidade do projeto "retórico".

O conflito proposto pela narrativa, através do seu narrador-personagem, Bentinho, sugere à recepção da obra, uma estrutura retórica da narrativa. Poder-se-ia afirmar que a pergunta-retórica*: "*Capitu traiu ou não Bentinho?" está relacionada a uma lógica retórica da narrativa, na qual pode-se perceber a presença das três categorias retóricas[11] e uma dimensão argumentativa imergida e proporcionada pelo "gerenciamento das emoções" (MENDES, 2004)observadas na

[11] Categorias retóricas aristotélicas Ethos- Pathos – Logos.

obra através do seu estatuto de ficcionalidade e de um modo de organização discursivo narrativo.

Cremos que o gerenciamento das emoções proporciona essa construção, por parte do leitor (pathos), de um juízo de valor acerca da personagem Capitu, mas que cria um contraponto com o narrador (ethos), a partir das pistas acerca da imagem de si que o narrador-personagem vai construindo, ao longo do texto, através do discurso narrativo (logos). Os desdobramentos da suposta existência dessas três categorias, em um texto ficcional eminentemente narrativo, sugere-nos, obviamente, que um estudo mais aprofundado a respeito do projeto retórico de Bentinho como um exemplo do desdobramento das intenções e da escrita machadiana também revelam que o quadro comunicacional aplicado ao quadro ficcional e à dimensão argumentativa da linguagem nos foram úteis para a inferência de que não há um só réu em "Dom Casmurro", bem como não há um só juiz . Narrador e narratário se interditam nessas trocas e nesses papéis.

Referências

AMOSSY, Ruth. *Argumentação e Análise do Discurso*: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. EID&A. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, no. 1. p.129-144. Nov. 2011**.** Disponível em: <http://www.uesc.br/revistas/eidea/>. Acesso em: 15 ag. 2012.

AMOSSY, Ruth. *Contribuição da Nova Retórica para a AD*: o estatuto do logos nas Ciências da Linguagem. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Gláucia Muniz Proença. *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel Do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Guarnier, [1904] 2005.

ATIENZA, Manuel. *As razões do direito*: uma história oculta. Teorias da argumentação jurídica. São Paulo: Landy, 2003.

BARTHES, Roland; ECO, Humberto; TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II.* Tradução de Eduardo Guimarães *et al*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1974.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *O discurso epidídico*: emotividade, persuasão e ação. In: EMEDIATO, Wander e LARA, Gláucia Muniz Proença. *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

_____. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução de Renato de Mello. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. *Gêneros e reflexões em análise do discurso.* Belo Horizonte: Nad/Fale/ UFMG, 2004.

_____. *Linguagem e discurso:* modos de organização. Tradução de Angela M. S. Corrêa, Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2006.

CORTÊS, Norma. *Descaminhos do método*: notas sobre história e tradição em Hans-George Gadamer. Belo Horizonte: Varia história , 2006.

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne. In: [Sous la direction de] AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours*: la construction de l'ethos. Genève: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 31-59.

EMEDIATO, Wander. A Construção da opinião na Mídia: argumentação e dimensão argumentativa. In: EMEDIATO, Wander (Org.). *A construção da opinião na Mídia*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2013.

GALINARI, Meliandro Mendes. *A Era Vargas no pentagrama*. Dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos. 2007. 449 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MARI, Hugo. Factum e fictum: sobre a construção de mundos possíveis. *Scripta*. Belo Horizonte, vol. 9, n 17, p 168-177, 2º sem. 2005.

MENDES, Emília. Algumas breves considerações sobre emoções, ficcionalidade , factualidade. In: LARA, Gláucia Muniz Proença *et al.* (Org.). *Análise do discurso Hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas.* 2004. 267 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Lingüísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2004.

PERELMAN, Chaim; OBHRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação:* A Nova Retórica. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina:* palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial, 1993.

Recebido em 18/07/2013
Aceito em 20/09/2013

TEORIAS LINGUÍSTICAS COMO CONTRIBUIÇÃO À ESCRITA DA HISTÓRIA LITERÁRIA: QUESTÕES DE LÍNGUA E LINGUAGEM NO ROMANCE

LINGUISTIC THEORIES AS A CONTRIBUTION TO THE LITERARY HISTORY: ISSUES OF IN THE NOVEL

Daniela Silva da SILVA[*]

Resumo: Esta reflexão procura estabelecer um diálogo entre Mikhail Bakhtin, Émile Benveniste e Hans Ulrich Gumbrecht no sentido de discutir e aproximar alguns conceitos provenientes tanto da área da linguística quanto da literatura. Tal discussão aproximativa tem por intuito pensar o gênero romanesco como objeto para uma história da literatura a partir do discurso.

Palavras-chave: Discurso; Romance; História.

Abstract: This paper aims to establish a dialogue between Mikhail Bakhtin, Émile Benveniste and Hans Ulrich Gumbrecht in order not only to discuss some concepts and approaches from both fields Linguistics and Literature, but also to think Brazilian novel discourse as an object to a History of Literature.

Keywords: Discourse; Novel; History.

1 Linguística e Literatura: um possível diálogo para uma história da literatura

Quando pensamos em linguística não podemos deixar de nos reportar ao "Estruturalismo", bem como de mencionar Ferdinand de Saussure e sua obra póstuma "Cours de linguistique générale" (1916), construída a partir de anotações feitas por seus discípulos, por ocasião de três cursos que ele ministrou na Universidade de Genebra, entre os anos de 1907 e 1910, conforme consta no prefácio da edição de 1989. A Linguística sincrônica de Saussure tem como objeto a língua. No terceiro capítulo da edição brasileira, intitulado "Objeto da língua", pergunta Saussure:

[*] Doutora em Letras pela PUCRS. Professora dos Cursos de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), *Campus* de Guarapuava, Paraná. Contato: dani.s@terra.com.br.

> mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. 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 indivíduo (SAUSSURE, 1989, p. 17).

Complementando, diz ainda que: "tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita". Além das noções de bipartição e arbitrariedade do signo linguístico, bem como do aprofundamento dessas questões, Saussure, como vemos, discute a distinção entre língua e fala e entre língua e linguagem, propondo, como aponta Émile Benveniste, em "Problemas de linguística geral II", que a língua "é forma, não substância" (BENVENISTE, 2006, p. 31).

Benveniste, por seu turno, dedicou-se ao estudo da língua, procurando relacioná-lo à cultura. Segundo ele, "é o poder de ação, de transformação, de adaptação, que é a chave da relação humana entre a língua e a cultura, uma relação de integração necessária" (BENVENISTE, 2006, p. 24). Língua e cultura, para o teórico, andam juntas. Saliento que, não se trata de um estudo culturalista, mas de outro, preocupado com os valores culturais e "estes valores são os que se imprimem na língua" (BENVENISTE, 2006, p. 22). Apesar de privilegiar a questão cultural, o sentido, para Benveniste, está na língua enquanto diferença, especialmente no discurso. Esse sentido, para o linguista, é também histórico, diferentemente da sincronia proposta por Saussure. Mesmo privilegiando o aspecto cultural do discurso linguístico, os estudos de Benveniste não deixam de ser imanentes.

É com Mikhail Bakhtin que o conceito de linguagem passa a fundar-se especificamente no social e não ao contrário. A cultura aqui é pré-requisito para a linguagem. Ainda que contemporâneos, o modo de apropriação do objeto e a maneira de estudo variam, de maneira que o resultado final das pesquisas também. Sendo assim, Benveniste avança em relação a Saussure quando pensa a questão diacrônica da linguagem e a substância como constituidoras da língua. Bakhtin representa outro passo na medida em que considera a linguagem social como fundamento do discurso.

No caso de uma história da literatura, como dar a conhecer o objeto literário ao leitor? E nesse dar a conhecer, como construir

estruturas que produzam sentidos de acordo com o horizonte de expectativas da cultura atual? No tempo e no espaço, o que é o literário historicamente? Como podemos pensar a cultura brasileira por meio do objeto romanesco enquanto língua? Para Gumbrecht, teórico dos estudos literários, um historiador da literatura deve preocupar-se com o que é tangível ao leitor, isto é, com a experiência dos objetos que tem diante de si, objetos esses designados como "coisas do mundo", e entende-se aqui como o romance.

O romance chega-nos como um dito qualquer por meio de uma língua que lhe é própria. Portanto, se quisermos experienciar uma história da literatura, não seria o caso de fazê-lo por meio da língua e/ou da linguagem romanescos? Ainda, se a linguagem no romance é social, uma história da literatura dar-nos-ia uma imagem das transformações da literatura e da cultura brasileiras? No intuito de refletir sobre tais questões, segue um debate teórico, que também quer problematizar o assunto por meio de alguns conceitos que justifiquem a proposta presente neste artigo. Se devemos praticar aquilo que pensamos, por certo que ao lançar mão de teorias dialógicas, como é a da enunciação, eu não poderia prescindir do debate entre atitudes mentais. E daí que relacionar Linguística e Literatura, em nível sistêmico, faz com que esta enunciação ponha em interface diferentes categorias enunciativas, portanto, pessoas, tempos e espaços, materializando relações entre linguagem e história. Vamos ouvir o que têm a dizem.

2 Plurilinguismo: conteúdo e forma

O filólogo russo Mikhail Bakhtin é um caso especial dentro dos estudos acadêmicos em Letras. Suas teorias são apropriadas tanto pelos pesquisadores da área da linguística quando por aqueles que se ocupam dos estudos sobre literatura, ainda que com interesses diferentes. O uso da linguagem é o cerne do seu trabalho. Em "Questões de literatura e estética – A teoria do romance", como indica o subtítulo do texto e o histórico de suas pesquisas em torno da teoria e da crítica literárias, a preocupação do autor está diretamente relacionada ao modo de ser do gênero romanesco; ao estudo formal, portanto, estilístico e metodológico dessa realização textual.

No capítulo em que se dedica ao "Discurso no romance", Bakhtin demonstra três pontos relevantes de sua pesquisa: 1) o conteúdo e a forma caminham de mãos dadas no discurso, 2) o romance é um tipo de discurso e 3) o discurso é um "fenômeno social" (BAKHTIN, 1998, p. 71). Dessas afirmações, é possível extrair uma configuração inicial para o romance enquanto gênero: um discurso social, em que conteúdo e forma, como em todo discurso, necessitam-se mutuamente. Em vista disso, onde está ou reside a peculiaridade do gênero?

Ao avançar, dando tratamento à estilística contemporânea, o teórico acrescenta outra classificação, a saber: "o romance, tomado como um conjunto, caracteriza -se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal" (BAKHTIN, 1998, p. 73). Além de apresentá-lo dessa forma, Bakhtin também qualifica o romance como um sistema heterogêneo, que possui

> uma diversidade social de linguagens, organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes sociais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável ao gênero romanesco (BAKHTIN, 1998, p. 74).

O coletivo, isto é, o social, estratifica-se quando migra para o espaço do romance e quando isso ocorre se particulariza. Um fato literário ou uma obra é uma realização particular de uma consciência linguística que se volta para o seu mundo e sobre ele emite opiniões, organizadas, no caso do romance, segundo uma lógica interna e um grupo específico de categorias: narrador, tempo, espaço, personagens, foco narrativo. Tais categorias estão embrenhadas no discurso e o definem consequentemente. O modo como se dá a estratificação da língua – estratificação essa pressuposta pelas várias ocorrências de falas que exige o romance – responde pela peculiaridade do gênero. É devido a esse "plurilinguismo social" estratificado, então, bem como "ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance

orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo, expressivo" (BAKHTIN, 1998, p. 74-75). Para Bakhtin, "o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance" (BAKHTIN, 1998, p. 74-75).

A primeira reação motivada pela leitura desse fragmento é uma pergunta: onde reside a peculiaridade fundamental do romance? Segundo Bakhtin, cada um desses discursos, apontados no fragmento acima,

> permite uma variedade de vozes sociais e diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menos grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), este movimento do tema que passa através das línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogiazação, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca (BAKHTIN, 1998, p. 74-75).

É, portanto, na capacidade de dialogização que encontramos a particularidade do romance. Bakhtin usa o termo "fundamental", o que implica dizer que existem muitas outras características responsáveis por definir o gênero. Pude perceber que, com essa linha de pensamento, o autor afasta a ideia de que o romance é uma "enunciação monológica do indivíduo" (BAKHTIN, 1998, p. 80) e apresenta uma noção que vem ligada ao dialogismo do discurso: a alteridade.

Assim, "a própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilinguismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências, etc.)" (BAKHTIN, 1998, p. 81). Nesse caso, língua literária seria o todo, do qual fazem parte complexidades linguísticas individuais, como a poesia, o romance, a tragédia, a comédia, a epopeia etc., cada uma com suas particularidades ou dialetos, realizadas sob registro oral ou escrito.

A teoria de Bakhtin mostra uma novidade interessante e possível de ser aproximada, guardadas as devidas proporções, com os estudos do sociólogo alemão Niklas Luhmann, acerca dos sistemas autopoéticos ou autoreferenciais. A teoria da autoreferencialidade dos

sistemas sociais é complexa porque, segundo ela, uma mudança provocada em nível individual termina repercutindo na estrutura de todo o sistema. O entendimento de um sistema, em consequência disso, depende da apreensão de outro e vice-versa, o que aumenta em nível às vezes inestimável a necessidade de absorção e domínio dessas complexidades. Administrá-las é um comportamento que o pesquisador não pode prescindir, sob pena de o sistema entrar em colapso, bem como seu objeto de investigação.

Nesse caso, seria possível haver uma aproximação entre o conceito de "referencialidade", de Luhmann, e o de "alteridade", de Bakhtin? Em situação afirmativa, isso seria viável por estarem ambos os autores lindando com complexidades em níveis sistêmicos? A ideia de "mudança sistemática" de Luhmann tem a ver com a de plurilinguismo, uma vez que Bakhtin evidencia que esse conceito é o todo de que fazem parte sistemas individuais determinantes e determinados por tal conjunto heterogêneo de falas, vozes, diálogos e línguas? Não posso deixar de considerar que o plurilinguismo de Bakhtin aponta para o fato de que ele concebe todas as manifestações sociais, em nível macro-sistêmico, como "língua", bem como não existe uma língua só, mas uma pluralidade delas, regidas por forças centrípetas e centrífugas, as quais se cruzam, segunda ele, na enunciação.

Desse modo, "a participação ativa de cada enunciação define para o plurilinguismo vivo seu aspecto linguístico e o estilo da enunciação, não em menor grau do que sua pertença ao sistema normativo-centralizante da língua única" (BAKHTIN, 1998, p. 82). Língua é destacada entre aspas, por Bakhtin, na frase que segue a essa. Tais marcas discursivas apontam uma afirmação: toda enunciação está diretamente relacionada ao plurilinguismo e à língua única. Se é verdade que o plurilinguismo é um conjunto heterogêneo e variado de realizações linguísticas, podemos considerar que a língua única está contida nele, porém o contrário não é verdadeiro, uma vez que a norma não pressupõe diversidade.

Aponta Bakhtin, com isso, que, apesar de se utilizar das normas da língua materna, do país onde vive, um falante também está sob influências de um sistema vivo, a fala. Essa, por sua vez, uma realização discursiva, é histórica e social. "Trata-se da língua do dia, da época, de um grupo social, de um gênero, de uma tendência, etc." Por

essa razão, "é possível dar uma análise concreta e detalhada de qualquer enunciação, entendendo-a como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal" (BAKHTIN, 1998, p. 82). Se conteúdo e forma são dois elementos que andam de mãos dadas no romance, as diferentes redundâncias provenientes da dupla "particular e coletivo" são componentes-chave para entender o aspecto social que preside a formação do texto romanesco, visto como realização discursiva plurilíngue.

O plurilinguismo, para Bakhtin, manifesta-se por meio das "pessoas que falam" (BAKHTIN, 1998, p. 134) no interior do romance. Através dessas vozes, estabelece-se outra característica do gênero, importante para o teórico: a bivocalidade, que, nesse caso, "sempre tende para o bilinguismo, como um fim" (BAKHTIN, 1998, p. 154). Bakhtin aponta, ainda, que a bivocalidade tende, no romance, "para o limite da incompreensão mútua entre as pessoas que *falam em linguagens diferentes*" (BAKHTIN, 1998, p. 154, grifos do autor). Tal peculiaridade se deve ao fato de que, no romance, existem diferentes realidades sociais manifestadas linguisticamente, confrontando seus pontos de vista, os quais não podem nem se justapor, tampouco contradizerem-se de maneira decisiva, mas conviverem de forma tensa. Segundo o teórico, "o discurso do outro cria para o discurso de outrem 'um fundo dialógico'" (BAKHTIN, 1998, p. 156), espaço esse possibilitador da convivência entre diferenças.

Depois abordar o plurilinguismo, a bivocalidade e o dialogismo, considerando-os como características do discurso romanesco, Bakhtin chega a um ponto de interesse particular a esta reflexão, justificativa para a recuperação conceitual que fiz até aqui. Trata-se da hibridização, que, segundo ele é 1. "uma mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado" e 2. "o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas" (BAKHTIN, 1998, p. 156).

Nesse fragmento da fala de Bakhtin, existem palavras-chave que conceituam o termo em questão, quais sejam, mistura, linguagens, arena e enunciado. Em virtude de a linguagem ser o seu objeto de estudo, o ponto de partida para pensar a questão circula por tal espaço de interlocução, caracterizado pela sua sociabilidade. Bakhtin diz que as linguagens hibridizadas existem no interior de um único enunciado.

Tendo a entender que um conjunto de enunciados desencadeia uma sequência de hibridizações, acusando acontecimentos dinâmicos no interior de um discurso. Tal sequência, por sua vez, é compreendida como um conjunto de procedimentos, o que não dispensa o fato de existirem hibridizações involuntárias, responsáveis pelas "transformações da linguagem" (BAKHTIN, 1998, p. 156) do ponto de vista histórico.

O híbrido romanesco "não é apenas bivocal e duplamente acentuado [...], mas bilíngue" (BAKHTIN, 1998, p. 158). Além disso, "inclui não [...] [só] duas consciências sócio-linguísticas, duas épocas que na verdade não estão inconscientemente misturadas [...], mas se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado" (BAKHTIN, 1998, p. 158). Complementando, Bakhtin aponta que "num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas da mistura de formas e de indícios de linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior das formas, dos pontos de vista sobre o mundo" (BAKHTIN, 1998, p. 158).

É fundamental destacar a presença dos postulados dos filósofos alemães Edmund Husserl e Karl Marx, no discurso de Bakhtin. O primeiro se produz por meio da ideia de "correlato intencional" e o segundo através das noções de "ideologia" e "luta" de duas consciências linguísticas. Através da "correlação", Bakhtin introduz a noção de representação. Do seu ponto de vista, aponta o papel a ser desenvolvido por uma consciência artística durante o trabalho de concepção do romance.

Além de Husserl e Marx, as conquistas estruturalistas marcam o discurso bakhtiniano, pois vêm de Saussure as ideias de *langue* e *parole*, particular e coletivo, abordadas pelo autor. O avanço de Bakhtin está em hibridizar em seu texto essas consciências linguísticas individuais, abrindo espaço para o diálogo de outrem e assim promovendo, interna e intencionalmente, uma comunicação entre elas, bem como preenchendo lacunas nessas falas individuais e na história da crítica. Trata-se de um isomorfismo teórico. Enquanto fala dos processos de hibridização, Bakhtin o realiza.

No que se refere à lacuna, o formalismo estruturalista acrescenta a percepção do contexto de fala e as situações de comunicação; ao marxismo, a importância de considerar a forma e desautomatizar o subjetivismo idealista e à fenomenologia do espírito,

o princípio da relação, opondo os conceitos de pureza e língua única ao de linguagem hibridizada, estilizada e vária. Em função dessas questões, do entendimento democrático que dá ao híbrido e por enquadrar o romance em tal classificação, definindo-o por meio do dialogismo e da polifonia, Bakhtin assume presença conceitual neste trabalho.

3 Da referencialidade à alteridade: enunciação, locutor, alocutário, co-locutor

Os conceitos de referencialidade e alteridade e suas repercussões são o ponto de chegada desta parte de minha reflexão. Trata-se de estabelecê-los com o apoio do ferramental teórico proveniente do trabalho de Émile Benveniste, "O aparelho formal da enunciação", publicado em "Problemas de linguística geral II", trabalho esse considerado no sentido de demonstrar outras facetas dos processos de hibridização, quando o autor problematiza uma diferença entre língua e forma. Em decorrência disso, Benveniste afirma que a enunciação é "colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização" (BENVENISTE, 2006, p. 82).

É possível considerar, diante disso, que língua está para um padrão de comportamento mais abrangente enquanto a utilização individual dessa língua para outro de caráter particular. Toda vez que alguém se apropria da língua está particularizando-a e, porque isso ocorre, transforma-a em discurso. A enunciação é "a conversão individual da língua em discurso" (BENVENISTE, 2006, p. 82).

Esse ato individualizado instaura o primeiro elemento a compor uma enunciação – o locutor – cujo comportamento de dar existência à língua pelo discurso gera uma situação importante, qual seja, a de apropriação. Além disso, o locutor pressupõe imediatamente um ouvinte ou um leitor, resumidos no papel de alocutário. Segundo Benveniste, na enunciação,

> a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz cada locutor um co-locutor. A

> referência é parte integrante da enunciação (BENVENISTE, 2006, p. 84).

A locução, o alocutário e o co-locutor são princípios inerentes a todo e qualquer tipo de discurso e integrantes a enunciação. Se a língua só existe de forma concreta no discurso e enquanto possibilidade fora dele, a enunciação é a materialização de uma situação de diálogo entre duas pessoas, as quais dela se valem para do mundo de que participam referir. Além disso, a língua é apropriada em uma situação de interação comunicativa entre duas pessoas e transformada em discurso sobre o mundo. Por essa razão, não somente o emprego e a realização articulada dos signos depõem sobre o referente, mas também o conteúdo da interação entre alocutários, conteúdo esse necessariamente pressuposto no ato concretizado, ou seja, na própria situação de apropriação linguística do mundo a que estão cirscunscritos os falantes.

Uma vez que a referência é parte integrante da enunciação e por referência entende-se a emergência dos índices de pessoa eu-tu, propõe-se que, nesse princípio, funda-se o de alteridade. Sendo assim, onde está o tu está o eu e vice-versa. Para Benveniste, essas duas figuras necessárias e indispensáveis ao discurso conferem-lhe "a estrutura de diálogo" (BENVENISTE, 2006, p. 87). Em tal diálogo, os dois parceiros da situação comunicativa são protagonistas da enunciação, não havendo proeminência discursiva para um ou para outro, pois estão em posição de igualdade formal. A diferenciação de um e de outro, do meu ponto de vista, está na apropriação que fazem da língua para referir o seu modo de ver o mundo.

A enunciação, pois, depende dos acordos de referencialidade que se fazem entre essas três instâncias do discurso. O conceito de referência que existe entre um locutor e um alocutário de uma alocução aproxima-se do que se entende por alteridade. Aliás, a alteridade está contida no princípio de referência que existe entre eu-tu. A identidade de "eu" constitui-se por aquilo que o outro não é, ao mesmo tempo em que possui características desse outro. Se "eu" é igual a "eu" + "tu", posso sustentar que existe aí importante argumento para caracterizar o híbrido.

Nesse caso, não se trata apenas da mistura, segundo aponta Bakhtin, mas da combinação. O híbrido ocorre na enunciação, do

ponto de vista formal, por meio das pessoas que falam discursivamente, o que me leva a concluir que o processo de hibridação dá-se enunciativamente. A alocução é o resultado da hibridização, em termos semânticos, realizado, formalmente, por sujeitos que se valem de signos para dar conta de referir o mundo ou os impactos que ele promove em suas consciências linguísticas. O princípio da coreferência, no meu modo de ver, é exemplar porque elucida tal processo de hibridização.

4 Presença e coautoria: divergências e convergências

No livro intitulado "Produção de presença"[1], Hans U. Gumbrecht discute como a questão da interpretação e do sentido vem sendo encarada, ao longo da história, pela área das Ciências Humanas. Além de propor tal discussão, fazendo uma retrospectiva e um prognóstico particular sobre o assunto, apresenta alguns pontos de vista e conceitos para enfrentar o debate. Na sessão intitulada "User's manual", ou "Manual do usuário", Gumbrecht começa explicando, objetivamente, como é seu estilo, o que entende por "produção" e "presença". O primeiro signo "não refere (ao menos não refere principalmente) a uma relação temporal, mas espacial, com o mundo e seus objetos." (GUMBRECHT, 2004. p. XV)[2].

Algo que está presente, para o autor, tem de ser tangível, isto é, estar ao alcance das mãos. Por consequência, "Isso pode ter um impacto imediato nos corpos humanos." (GUMBRECHT, 2004. p. XV)[3]. "Produção", por sua vez, "É usada de acordo com o significado de sua raiz etimológica (isto é, Latim *producere*), a qual se refere ao ato de 'dar à luz' a um objeto no espaço". (GUMBRECHT, 2004. p. XV)[4]. "Produção de presença" designa "todos os tipos de eventos e processos nos quais o impacto que objetos 'presentes' têm em corpos humanos está sendo iniciado ou intensificado". (GUMBRECHT, 2004.

[1] Tradução minha do original *Production of presence*.
[2] Tradução minha de "does not refer (at least does not mainly refer) to a temporal but a spatial relationship to the world and its objects" (GUMBRECHT, 2004. p. XV)
[3] Tradução minha de "it can have an immediate impact on human bodies".
[4] Tradução minha de "is used according to the meaning of its etymological root (i.e., Latin *producere*) that referes to the act of 'bringing forth" an object in space".

p. XV)[5]. Tais objetos, por sua vez, denominam-se "coisas do mundo" (GUMBRECHT, 2004. p. XV)[6].

No caso deste trabalho, "coisas do mundo" representam o romance (brasileiro), o qual pode ser percebido, a partir desse ponto de vista teórico, enquanto forma literária hibridizada, ao alcance das mãos dos leitores, projetando um impacto imediato em seus corpos. "Locuções de gênero", "mecanismos linguísticos", "maneirismos de grupos" e "dialogização das vozes" são enunciados, cujo conteúdo não apenas descreve a hibridização no discurso romanesco, mas permite ao leitor experimentar a história a partir do contexto presencial dessas obras.

Gumbrecht chama atenção para a característica espacial desses conceitos. Gostaria, entretanto, de discutir a questão da "presença" e da "produção", igualmente, de um ponto de vista linguístico, dirigido à fundamentação do tempo, conforme propõe Émile Benveniste, em "Problemas de linguística geral". Benveniste aponta que a temporalidade "é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo" (BENVENISTE, 2006, p. 85). O presente temporal advém da enunciação. Toda vez que um sujeito enuncia algo, está criando presenças e/ou presentificando o mundo pela linguagem.

Se o mundo dos objetos é dado por linguagens, uma vez que não há outra maneira de apreensão desses materiais, "as coisas do mundo", das quais Gumbrecht se ocupa, ocorrem e são percebidas enunciativamente através de um princípio de coautoria entre sujeitos. Consequentemente, "as coisas do mundo" se tornam presentes, espacialmente, por meio de enunciados. Sendo assim, confirmando o que aponta o professor de Stanford e por isso o aproximando de Benveniste, o conceito de "presença" não diz respeito apenas a uma questão de ordem espacial, mas, do mesmo modo, temporal, conforme suas palavras explicam: "Não refere (ao menos não refere principalmente) a uma relação temporal, mas espacial, com o mundo e

[5] Tradução minha de "all kinds of events and process in which the impact that 'present' objects have on human bodies is being initiated or intensified"
[6] Tradução minha de "things of the world."

seus objetos." (GUMBRECHT, 2004. p. XV)[7], simultaneamente, em graus diferentes.

Benveniste aponta que o tempo "é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque [...] o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o agora" (BENVENISTE, 2006, p. 85). Não apenas de viver o agora, mas não há, segundo o teórico, outro modo "de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo" (BENVENISTE, 2006, p. 85). Para o linguista, somente a enunciação cria o tempo presente. Cada vez que um discurso é enunciado, inaugura-se um novo instante, isto é, uma nova presença.

Poderia pensar, diante dos argumentos de Benveniste, que toda vez que um objeto, ou "coisa do mundo", toca um sujeito, produz nesse indivíduo um evento espacial, fundando, da mesma forma, um novo momento? Por que tanto a temporalidade e/ou a espacialidade criam, à sua maneira, uma situação nova, podem as duas teorias serem aproximadas?

O conceito de presença para Gumbrecht significa o efeito provocado pela espacialidade e imediaticidade do mundo dos objetos sobre os sujeitos. Para Benveniste, por sua vez, a presença é o tempo, o qual somente e viável através da enunciação. Segundo esse conceito, só é possível experienciar o presente por meio de uma presença temporal. Inserir o discurso no mundo, nesse caso, significa criar temporalidades, presenças. Se o discurso é uma presença e se o mundo se mostra ao sujeito discursivamente, seja através de que linguagem for, poderia dizer que os eventos despertados pelos objetos tangíveis aos sujeitos inscrevem-se em uma temporalidade e dependem do discurso para tanto?

A diferença principal dos dois argumentos reside em um ponto: Gumbrecht parte de uma proposta não narrativa para encarar os eventos e os objetos historicamente, bem como suas influências nos sujeitos; Benveniste, por outro lado, mesmo não tendo essa preocupação, discute as categorias da "presença" e da "produção" por meio da temporalidade. A escolha pela não narratividade pressupõe, ainda, a exclusão do tempo, da cronologia e da linearidade que o mesmo pode suscitar. Ao preencher o conceito de "presença", através da ideia de "espaço", Gumbrecht está tratando, em contrapartida, da

[7] Tradução minha de "at least does not mainly refer" to a temporal but a spatial relationship".

questão de tempo, mas não da forma tradicional. O tempo espacial é sincrônico e imediato. A temporalidade do enunciado, nesse caso, exercita-se sem uma cronologia.

Penso ser interessante acrescentar, ainda, que Benvensite distingue "as entidades que têm na língua seu estatuto pleno e permanente e aquelas que, emanando da enunciação, não existem senão na rede de 'indivíduos' que a enunciação cria e em relação ao 'aqui-agora' do locutor" (BENVENISTE, 2006, p. 86). Como exemplo, acrescenta pronomes e advérbios. A partir desse fragmento, é possível afirmar que, apesar de serem propostas distintas, há graus de aproximação entre ambas. As entidades linguísticas, de que fala Benveniste, participantes na enunciação, são identificadas como uma "rede". Tal identificação, por sua vez, demonstra indícios de não narratividade como sendo uma característica da enunciação, graças às tantas analepses e prolepses que um discurso pode conter.

Além disso, outro fator importante a ser considerado é que a enunciação cria uma "rede de indivíduos", ou seja, uma rede de coautorias ou copresenças, como fala Gumbrecht. Por fim, apesar de Benveniste concentrar-se na temporalidade e Gumbrecht na espacialidade, nenhum dos dois desconsidera, respectivamente, o espaço e o tempo, ao escolher apenas um dos dois como ponto de partida. O primeiro, porque menciona o fato de que as relações se dão "no aqui-agora", ou seja, no espaço e no tempo; o segundo, porque diz que o conceito de presença não se refere "principalmente" a uma relação temporal, isto é, a espacialidade designa o conceito, o que não impede que esse esteja constituído por traços de temporalidade.

5 Benveniste, Bakhtin, Gumbrecht: conceitos para uma história literária como história da enunciação no romance

A aproximação entre os teóricos dá-se no sentido de evidenciar que um estudo do discurso no romance apresenta-se tanto como um acontecimento temporal quanto espacial, sempre dependente dos endereços de quem falam as pessoas que produzem seus enunciados, no interior de seus discursos. Enquanto espacialidade, é uma presença não narrativa; enquanto temporalidade, uma rede de vozes individuais, que se realizam linguísticamente, através de entidades da língua,

criadas, graças às necessidades comunicativas impelidas pelo discurso, em relação ao aqui-agora do sujeito.

Os conceitos apresentados combinam-se para alicerçar essa proposta, a fim de pensar a história literária brasileira, a partir do romance, tendo como ponto de vista norteador a não narratividade, sem deixar de considerar o lugar do leitor, do autor e do discurso. Assim é possível estudar a enunciação no romance também do ponto vista das presenças temporais – do tempo criado pelos sujeitos linguisticamente, quando se comunicam e comunicam simultaneamente no discurso que produzem. Se divergem em certa medida, os teóricos convergem em outra.

Tendo em vista, conforme Benveniste, que "a enunciação torna-se responsável por certas classes de signos que ela promove literariamente à existência" (BENVENISTE, 2006, p. 86), proponho entender os sintagmas "locuções de gênero", "mecanismos linguísticos", "maneirismos de grupos" e "fala das gerações" e dialogização das vozes", como ditos resultantes da enunciação no romance. Tais ditos por sua vez despertam a hibridização, pois em sua estrutura contêm, segundo Mikhail Bakhtin, "uma mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado" (BAKHTIN, 1998, p. 156).

Isso permite simplificadamente entender que a enunciação romanesca produz enunciados que presentificam, espacial e temporalmente, uma determinada cultura, demonstrando a mescla de linguagens sociais, as quais possuem como característica a hibridização. Do ponto de vista historiográfico, segundo as orientações de Gumbrecht, a presença desses enunciados hibridizados no espaço social de um romance, bem como no formato democrático que o formaliza, pode produzir dados para pensar o gênero em sua historicidade e assim escrevermos uma história da cultura brasileira por meio da historicidade da forma romanesca esteticamente estruturada por meio de seu conteúdo linguístico.

Em tempo, pensar, ainda, o papel da crítica, por meio da história de suas apreensões do objeto estético, vinculando áreas afins, mas independentes, isto é, a Literatura e a Linguística, por meio dos estudos e da análise do discurso. E se as categorias do discurso são dêiticas, ao estudarmos o tempo, o espaço e as pessoas do discurso no romance estaremos investigando uma dada mentalidade em suas

sincronias. Diacronicamente, conforme seus maneirismos linguístico-literários, também poderíamos observar dessemelhanças. Se a língua é diferença, é no que varia no *continuum* dos anos que teríamos uma história da literatura como história da(s) língua(s) e da(s) linguagem(ns) contando para isso com o depoimento do romance enquanto colunista da história.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. IV - A pessoa que fala no romance. In:_____. *Questões de literatura e estética* – A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: UNESP, 1998.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In:_____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence*: what meaning cannot convey. California: Stanford University Press, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. Objeto da língua. In:_____. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini *et al*. São Paulo: Cultrix, 1989.

Recebido em 31/08/2013
Aceito em 01/10/2013

HISTÓRIA DAS MULHERES EM MITOS E CONTOS DE FADAS

HISTORY OF WOMEN IN MYTHS AND FAIRY TALES

Denise Gabriel WITZEL[*]

Resumo: A partir de um recuo histórico, este trabalho dá visibilidade a discursos que implicam processos de subjetivação/objetivação das mulheres. Ancora-se sobre o pano de fundo da relação entre sujeito, verdade e poder, para verificar procedimentos reguladores que produziram, na ordem mítica e feérica, discursos de verdade sobre o ser feminino. Parte-se do princípio de que, muito mais do que narrativas que falam sobre a mulher, elas retratam normatizações sobre seu corpo, sua alma, seus pensamentos, suas condutas. Assim, mitos e contos de fadas são aqui examinados como uma profusão de discursos que abrigam práticas modelares e orientam, sob regimes de governamentalidade, para modos de ser e agir.

Palavras-chave: Identidade do feminino; Foucault; Mitologia; Contos de fadas.

Abstract: From a historical retreat, this work gives visibility to discourses that imply processes of subjectivation / objectivation of women. It is based on the background of the relationship between subject, truth and power, to verify regulatory procedures that have produced, in the mythical and fairylike order, discourses of truth about the female being. It is assumed that, much more than narratives that speak about woman, they depict standardizations about her body, her soul, her thoughts, her behaviors. Thus, myths and fairy tales are examined here as a profusion of discourses that place modeling practices and guide, under regimes of governmentality, to ways of being and acting.

Keywords: Identity of the female; Foucault; Mythology; Fairy tales.

Introdução

Michel Foucault, em seu curso do *Collège de France* de 1978, discorre sobre a noção de governamentalidade. Para além de pensar nos atos de governar de um soberano – sobretudo na ideia que isso

[*] Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp – FCLAr. Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós Graduação em Letras (Mestrado) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Guarapuava-PR. Contato: denisewitzel@uol.com.br.

seria gerir territórios e populações – o filósofo inquieta-se com o como governamos e com o como somos governados; dá relevo à relação existente entre o governo de nós mesmos, o governo dos outros e o governo do Estado. Insere tal noção no cerne de suas discussões sobre os micropoderes exercidos nas e pelas relações cotidianas, com o intuito de examinar mecanismos de controle social e individual. Em suma: ele entende que governar não se resume à esfera política, mas à maneira de dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes.

Ancorado, fundamentalmente, nessa forma de pensamento, este estudo retraça parte de um itinerário descontínuo da história das mulheres, com o objetivo de dar visibilidade a práticas de governo que impuseram um modo de ser e de agir do feminino. Muitas vezes invisíveis, porque distantes, e sofisticadas, essas práticas colocam em jogo várias matrizes de poder cujos discursos implicam disciplinas, códigos morais rígidos e autoritários. Um recuo histórico revela um sem número de séries e de lugares discursivos voltados para o governo do corpo, da alma, dos pensamentos e das condutas; em outras palavras, para os modos de ser das mulheres. Dentre esses lugares, ganha especial relevo a tradição mitológica e sua atualização em contos de fadas.

Assim, sob o pano de fundo da relação entre verdade, sujeito e poder, na esteira da analítica foucautiana, repertoriaremos certo trajeto histórico que nos leva ao feérico mundo do feminino. Daremos relevo a processos de subjetivação/objetivação retornando à noite dos tempos, época em que as mulheres governavam, para, então, destacar o mito da Psiquê e suas reinvenções no extraordinário mundo dos contos de fadas, época em que as mulheres passam a ser governadas.

Ressalte-se que é difícil imaginar alguém que, quando criança, não tenha se envolvido com a atmosfera mágica dos contos de fadas, verdadeira fusão de fantasia e realidade, em cuja trama conflituosa convivem personagens inesquecíveis. Se, de um lado, esses personagens conquistam, há séculos, crianças e adultos em toda parte do mundo, de outro, esses mesmos personagens intrigam e desafiam historiadores, psicólogos, críticos literários, antropólogos, sociólogos, professores e analistas de discursos, dentre tantos outros que se inquietam com as histórias de princesas, reis e rainhas, madrastas, bruxas malvadas e fadas boazinhas, passadas de geração em geração.

São histórias que, ao tempo em que nos encantam, perpetuam modelos de sociedade e, especialmente, de figuras femininas – frágeis, dóceis e ingênuas – fortemente estereotipadas no imaginário social.

Mulheres nos tempos fabulosos

Contar e ouvir histórias são práticas social e culturalmente indissociáveis do ser humano, desde as mais antigas civilizações. Quer como personagem (uma deusa ou sacerdotisa), quer como contadora (ama, tia, mãe ou avó), a mulher sempre ocupou um lugar importante nessa prática perene. Lembremo-nos das fiandeiras que, na Idade Média, teciam os fios das roupas e, paralelamente, teciam os fios de tramas narrativas povoadas de encantamentos mágicos e místicos. Pela voz e gestos de narradoras habilidosas, descortina(va)m-se seres sagrados, ninfas se definhando de amor por um humano, heróis destemidos, monstros apavorantes, criaturas assustadoras e tantos outros. Lembremo-nos, também, da Sherazade, talvez o melhor exemplo do lugar da mulher no seu milenar envolvimento com ato de contar histórias; o melhor exemplo, sem dúvida, da artimanha da mulher para resistir ao igualmente milenar exercício de poder masculino, pois foram suas estratégias de contista que, ao longo de "Mil e uma noites", transportaram o tirano para o lado de lá, a região encantada onde o que importa acontece. Galvanizando o rei com suas histórias tão fantásticas quanto reais, Sherazade deu fim à perversidade do soberano, salvando sua vida e todas as demais donzelas daquele reino.

Esse lugar de contista certamente contribuiu para que as mulheres desempenhassem os principais papéis nos contos de fadas como camponesa, princesa, bruxa ou fada (MENDES, 2000). Mas quando as mulheres se transformaram nessas personagens tão famosas quanto instigantes? Onde e como surgiram os contos de fadas? Por que o atual império das imagens não retirou a força das tradicionais narrativas?

As hipóteses quanto à sua origem são muito imprecisas, na medida em que eles derivam da prática oral: podem ter surgido na Idade Média ou ser de origem ainda mais remota, chegando às narrativas da Índia e do Oriente. Um famoso conto como o da Cinderela, por exemplo, já teria sido contado na China, no século IX

d.C. Contudo, o fato indiscutível é que muitos dos contos que foram preservados e que são reproduzidos hoje foram compilados por Charles Perrault, na França do século XVIII e, mais tarde, reavivados e redefinidos pelos irmãos Grimm, na Alemanha do século XIX.

Há que se sublinhar um ponto bastante importante: sob os contos de fadas pulsam os mitos. Isso significa, sob o olhar discursivo, que as palavras ditas por princesas, bruxas, fadas, chapeuzinhos e lobos, assim como suas ações, não esquecem seus trajetos. Nas tramas interdiscursivas, irrompem discursos remanescentes da tradição mitológica, ou seja, nos contos, ressoam as vozes que subjetivaram as mulheres lá no tempo fabuloso dos começos, época em que o poder era exercido por mulheres divinas.

Com efeito, um olhar atento para o início da história da humanidade flagra marcas histórico-culturais que levam antropólogos a crerem na existência de uma sociedade matriarcal. Mais do que "crerem", eles descrevem um tempo em que as mulheres eram soberanas, cultuadas, porque associadas à natureza. Elas representavam a lua e, por isso, eram celebradas como deusas do amor e da fertilidade, capazes de presidirem a vida e a morte, além de conseguirem proteger as colheitas. Comandavam, na verdade, todos os elementos e os homens. Estes viam na mulher uma força mágica e misteriosa, tão maravilhosa quanto o próprio universo, principalmente, porque consideravam a maternidade uma manifestação divina, portanto, associada ao sagrado. Assim, as druidesas e as sacerdotisas gozavam de uma autoridade prodigiosa nessa sociedade politeísta, pagã, concentrando em si tudo: beleza – saber – poder. Era, pois, a época da vida regida e controlada por uma Deusa-mãe.

Ao passar rapidamente pela história do matriarcado, Perrot (2005) pontua que seu desaparecimento se deu, porque as sociedades bárbaras, matriarcais e matrilineares eram quietas, felizes, mas estagnadas. Isso propiciou a irrupção da violência na história, o aniquilamento do poder feminino e a emergência do progresso. "A virilidade é guerreira, mas produtiva; a feminilidade é doçura lânguida" (PERROT, 2005, p. 267). Representação considerada pela historiadora como a forma mais tradicional de se conceber a diferença entre os sexos.

Observando o fim da hegemonia feminina, sob o ponto de vista religioso, pode-se dizer que ele data no momento em que aquela

Deusa-mãe foi substituída pelo Deus-pai (Javé ou Jeová), a divindade imposta e consagrada pelo monoteísmo judaico-cristão. Fosse outra a história, talvez hoje no lugar de "Pai nosso que estais no céu...", diríamos "Mãe nossa..." o que, segundo Mendes (2000), seria mais coerente com a imagem da criação. Entretanto, bem conhecemos as evoluções dos fatos: os interesses se voltaram para a sedimentação de uma sociedade dos homens. Para sermos mais precisos em relação ao ponto na linha do tempo histórico em que essa sociedade foi erigida, consideremos o momento em que o mundo ocidental passou a rezar a bíblia do patriarca Abraão, literalmente, ou seja, quando os hebreus deram início ao poder pastoral, voltado para os valores, a ética e a cultura cristãs, marcando rupturas, novos acontecimentos, emergências e práticas de individualização (FOUCAULT, 2008).

Sobre essa patriarcalização da sociedade, notadamente sobre o processo de cristianização que tomava como objeto a conduta dos indivíduos, Foucault (2008, p. 251), quando trata do poder pastoral e das "revoltas de condutas", ajuda-nos a entender que os efeitos daquele poder, no período de implantação da "salvação das almas" das mulheres. Estas que, antes divinizadas, passaram a ser tentadas pela subversão de um poder que as dominava e as negava (PERROT, 2007).

Em seu curso sobre "Segurança, território e população", particularmente n*a aula de 1º de março de 1978*, Foucault (2008) dá prosseguimento às suas discussões acerca da relação entre religião e política, ou melhor, entre o pastorado e o governo. Ao mostrar como o pastorado "pôde de certo modo explodir, dispersar-se e adquirir a dimensão da governamentalidade" (p. 255), ele dá relevo à ideia de que o governo é uma condução de "condutas" e de que nas suas fronteiras, coexistem movimentos de resistência denominados de "contracondutas". Pensando nas técnicas de poder pastoral, caracterizadas pela presença de um pastor apto a reunir os indivíduos dispersos e, com eles, formar um rebanho a ser conduzido em direção à salvação, Foucault observa que não poucos queriam ser conduzidos de outro modo, por outros condutores, por outros pastores e para outras formas de salvação. Quer dizer, esses que resistiam ao poder pastoral não o faziam na forma de uma recusa do poder ou em função de uma revolta política ou, ainda, porque se achavam atingidos por uma exploração econômica; sua "contraconduta" ia de encontro ao governo da individualização, cujas técnicas mais difundidas eram a exigência

de uma obediência total e a extração da verdade do sujeito mediante exames de si, interrogatórios, exercícios espirituais, direção de consciência, reconhecimento de culpa e, sobretudo, confissão.

Todas essas práticas de salvação provocaram importantes efeitos subjetivadores do feminino, pois, no momento em que se definiam os contornos da sociedade dos homens, à luz dos preceitos da austeridade cristã, principalmente ao longo da alta Idade Média, muitas mulheres precisaram produzir outras e diferentes verdades sobre si; precisaram, a bem dizer, submeter-se a todo um código normalizante de seus atos e palavras. A atenção sobre elas, agora, girava em torno da obediência às condutas impostas por clérigos e governantes homens. Passaram a ser constantemente avaliadas e vigiadas por esses senhores imbuídos de ideais "misóginos", porque "convencidos da impureza e da inferioridade da mulher, e até mesmo da sua 'ruindade'" (PERROT, 2007, 88). Isso explica a atração de algumas mulheres para as "revoltas das condutas", como destaca Foucault:

> revoltas de conduta estão muitas vezes ligadas a[o] problema das mulheres, do seu estatuto na sociedade, na sociedade civil ou na religiosa [...] floresceram nos conventos femininos [...] vocês veem também todos os grupos que se constituem em torno das **mulheres profetizas** na Idade Média (2008, p. 259, grifos meus).

Foi assim, no exercício da contraconduta, que muitas mulheres profetizas, herdeiras dos poderes mágicos e divinos da tradição pagã, foram transformadas em feiticeiras. A desobediência dessas mulheres, isto é, o fato de elas não se submeterem às vontades de seus pastores (católicos) e de não renunciarem suas crenças em favor de uma identidade cristã, provocou um dos mais intensos movimentos de repressão do ser feminino. Estou me referindo aos tribunais da inquisição que, diante de condutas femininas suspeitas, interpretaram-nas como uma ameaça, um perigo e uma ofensa à moralidade. Daí o grande incêndio da história que silenciou milhares de mulheres[1].

[1] As leis que regiam o certo e o errado em relação às condutas das mulheres feiticeiras, particularmente em relação às atitudes ditas nocivas, que justificavam a sentença de morte no fogo purificador, baseavam-se nos escritos do *Malleus Maleficarum*, publicado no ano de 1486. A caça às feiticeiras aconteceu de forma mais exarcebada entre os séculos XVI e XVII, na Alemanha, Suíça, França, Itália e Espanha; estima-

Mas o que, mais precisamente, o poder pastoral reprovava nessas mulheres, a ponto de persegui-las durante séculos, para queimá-las vivas? Muitas coisas, segundo Perrot (2007): elas desrespeitavam a razão e a medicina, em função de suas práticas mágicas; manifestavam uma sexualidade desenfreada, afrontando os condutores de conduta que definiam idades (o sexo era interditado na menopausa) e posições (a única posição aceita era a mulher deitada e o homem sobre ela), além de ignorarem as orientações para fazerem sexo somente com o objetivo da reprodução. Tendo em conta essas contracondutas, e muitas outras, foram associadas ao Diabo, ou pior, dizia-se que elas eram o próprio Diabo.

Ao entenderem as feiticeiras constituídas por uma possessão demoníaca, elas deixaram de ser representadas como moças belas, dotadas de um corpo jovem e sexuado, feito para o prazer e para a maternidade, tal como eram na antiguidade. Foram transformadas em seres envelhecidos, horrendos e assustadores, para falar o mínimo. Além disso, todo esse mal a elas atribuído pelo clero dá força à eterna desconfiança com relação à Eva e ao eterno enaltecimento da Virgem Maria. Toma-se como esteio o modelo da mulher sem sexo em contraste com aquela sexuada, pleno de prazer, capaz de atrair e matar os homens. Em resumo, acreditava-se que uma mulher feiticeira matava com seu olhar, "ela tem mau-olhado"; tinha a pretensão ao saber; desafiava todos os poderes: "o dos sacerdotes, dos soberanos, dos homens, da razão" (PERROT, 2007, p. 90). Desejavam, pois, seguir outras orientações de condutas.

Contudo, a despeito da eficiente estratégia que tentou silenciar as feiticeiras, elas não foram totalmente caladas, na medida em que permanecem na memória popular e histórica. Sem dúvidas, os séculos de perseguição não foram suficientes para fazer o mito da feiticeira ruir sob novos acontecimentos. Ainda que alvo contínuo de suspeitas, elas resistiram nas pequenas aldeias e cidadezinhas, onde, curandeiras solitárias, buscavam recuperar sua identidade de "Mãe Natureza". Mas é nas narrativas folclóricas, transformadas em contos de fadas, que o elo entre a mulher e os poderes ocultos pode ser encontrado abundantemente.

se que noventa mil mulheres foram queimadas naquela época e a mais famosa, certamente, é Joana D'Arc.

Mulheres: do mito aos contos de fadas

Mito ou conto? Para além do fato, até certo ponto óbvio, de que conto e mito *contam*, já que são narrativas de caráter retrospectivo, atualizando ecos do memorável, há que se considerar que o passado a que cada um se refere é distinto: o mito revela deuses, heróis fabulosos, seres sobrenaturais, para explicar a existência, a realidade e a origem da vida no universo; os contos, e aqui falo exclusivamente dos contos de origem popular dos quais derivaram os contos de fadas, inscrevem-se no espaço da ficção.

Surgiram os mitos a partir do momento em que, nos primórdios, os homens se deram conta de que a natureza humana precisava ser explicada, tal como fazem as religiões de hoje. Assim, tudo que cercava nossos ancestrais era passível de questionamentos, encantamentos e receios. A forma simples do mito, argumenta Brunel (1998), é constituída pelo jogo de pergunta e resposta: "uma resposta à qual não cabe outra pergunta, pois ela se anula no instante de sua formulação: é uma resposta decisiva". Naquilo que o mito revela, encontra-se o ser, o deus, as práticas fortemente ligadas à magia da condição humana e divina. Isso faz dos mitos uma história sagrada atravessada por símbolos, desafiando-nos a enxergar para além das fronteiras esfumaçadas em que vivem os seres humanos, entre o conhecido e o mistério, entre o consciente e o inconsciente.

Em seu conhecido estudo sobre a morfologia dos contos de fadas, Vladimir Propp apresenta, sob o ponto de vista estrutural, uma tese segundo a qual existe nos contos tradicionais um número limitado de funções e uma sucessão idêntica de acontecimentos, ou seja, os contos são constituídos por invariantes. Sua investigação parte dos contos russos de Afanassiev e os resultados, logo em seguida, foram exportados para a análise dos contos do mundo inteiro, com os riscos de erros inerentes a qualquer tipo de generalização como essa. Um exemplo rápido do que constatou Propp é que, em regra, um personagem, na falta de algo, parte em busca de auxílio para conquistar sua felicidade, que se encontra na forma do casamento. "Cinderela" e "Branca de Neve" se encaixam estruturalmente nesse esquema.

Questionando-se sobre a possibilidade de haver uma origem comum para todos os contos, o linguista russo chega à conclusão de que as práticas ritualísticas de povos primitivos estão subjacentes aos

contos. Práticas que enriqueceram o imaginário de magia e de informações sobre como era a realidade social de um determinado povo, seus costumes e suas crenças, além de informações sobre o próprio ser humano. E é no âmbito dessas vibrações mágicas e anseios por explicações, numa época cheia de seres que confiavam no invisível e no inefável, no imprevisto e no improvável que surgiu o personagem mais famoso dos contos de fadas, ainda que seja rara sua presença: ela própria, a *fada*.

Derivada do latim *fatum*, fada pode significar destino. Por essa vertente, as fadas seriam descendentes diretas das Parcas romanas que, por sua vez, remetem às Moiras, divindades gregas identificadas por seus poderes de controlar e determinar o destino dos mortais. Eram três as Parcas: Clotho, Atropos e Lachésis. Uma era a fiandeira e, por ocasião de um nascimento, ela tecia a teia estabelecendo o tamanho do fio conforme o tempo de vida daquele bebê; a outra enrolava esse fio durante o tempo de existência do mortal; a terceira cortava o fio quando chegado o momento de ele morrer. Vê-se, pois, que essa concepção de mulher controladora dos destinos, com poderes para decidir sobre a vida e a morte, encarna a parte feminina anteriormente assinalada, que passou a ser mais tarde, com o advento do cristianismo, o Deus único e criador.

Essas Parcas eram conhecidas como *Tria Fata*, significante que, nas línguas modernas, transformou-se em fada (português), *fata* (italiano), *fée* (francês) *fairy* (inglês), *feen* (alemão) e *hada* (espanhol). Ao observar a raiz comum desses termos e o fato de que as primeiras referências às fadas, como personagem ou figuras reais, emergem na Idade Média, mais precisamente na literatura cortesã cavaleiresca de raízes celtas, Coelho (2008) entende que não há dúvidas quanto à afirmação de que as fadas tiveram uma origem comum, num remoto passado pagão, há muito enterrado. Estavam ligadas aos cultos e ritos religiosos dos Celtas, povo que, por volta dos séculos VII e VI antes de Cristo e VI e VII depois de cristo, viveu espalhado pelo continente europeu, mas que se concentrou na região da Gália, hoje França, durante séculos.

Extremamente místicos, os celtas cultuavam as mulheres dotadas de poderes sobrenaturais, cuja relevância na história sagrada e nos acontecimentos que irromperam nos fabulosos tempos primordiais, a perenidade das fadas encarregou-se de mostrar. Como exemplo,

tomemos o mito da Melusina[2], mulher-fada reinventada em várias versões, mas que sempre guarda o traço fundante de ser uma mulher muito bela e muito poderosa, encarnando forças do Bem e do Mal; da cintura para baixo, ela assume a forma de uma serpente. O mito dessa mulher permite uma aproximação com o drama vivido pela primeira mulher da concepção cristã, na medida em que suas narrativas se entrelaçam pela presença da serpente e pela representação do corpo ambíguo.

Mediante um processo irreversível de mutação, as fadas chegaram até nós, guardando marcas de seus aspectos míticos. Cristalizaram-se como mulheres associadas tanto aos nascimentos das crianças, capazes de interferir no seu destino, quanto à natureza, capazes de governar o ar, a terra, o fogo e as águas (*sílfides, ninfas, salamandras etc.,* são algumas dessas fadas). Em linhas gerais, elas sobreviveram ao aniquilamento dos ritos pagãos e povoam os contos de fadas como seres dotados de virtudes e de muitos poderes mágicos, presidindo a vida dos personagens, auxiliando-os quando esgotadas todas as possibilidades naturais para a solução de dado problema. O avesso também é verdadeiro, ou seja, esse ser de virtude, que age como protetora e guia, pode ser, também, uma bruxa **fadada** a provocar o mal. Não raro, o senso comum reconhece que fada e bruxa são as duas faces da mesma moeda, a mulher.

Uma vez apresentadas as fadas (e as bruxas) como resquícios daquele poder feminino, tão presente nos primórdios, mas tão combatido, temido e queimado pelo poder judaico-cristão, vale rememorar o mito que mais fortemente vai ecoar no discurso dos contos de fadas. Trata-se da célebre narrativa mitológica que fala da história de amor de Psiquê e Cupido.

[2] O mito melusiano gira em torno da seguinte trama, narrada por Jean d'Arras (1392): Melusina é filha da fada Presina e do rei Elinas da Albânia. Em uma noite na floresta, aceita casar-se com Raimodin e protegê-lo sob a condição de ele nunca vê-la nos dias de sábado. Levavam uma vida de felicidade e fartura, até que Raimodin é persuadido a desobedecer a interdição e descobre o segredo da esposa: ela na parte de cima do corpo era mulher e na parte de baixo era uma cauda de serpente. O marido nada disse, mas quando um de seus filhos incendeia uma abadia e mata cem monges que lá estavam, Raimodin começa a enxergar o demônio na figura da fada. Ao acusá-la publicamente de ser uma traiçoeira serpente e a responsável pela monstruosidade cometida pelo filho, a fada se metamorfoseia em um dragão, foge voando e desaparece.

Todos os autores de que temos conhecimento e que fazem referência ao mito da Psiquê, Graziani (1998), Betthelhein (1980) e Mendes (2000), por exemplo, afirmam que ele remete a uma única fonte: o "Asno de Ouro", de Apuleu. Essa famosa história de amor provavelmente nasceu muito antes, mas foi consagrada na mitologia grego-romana, sob a pena daquele escritor latino, no século II, da era cristã. La Fontaine, contemporâneo de Charles Perrault, foi um dos que reescreveu esse mito intitulando-o "Les amours de psyché e de Cupidon", em 1669, não sem antes passá-lo pelo crivo da racionalização e da moralização. As aventuras de Psiquê estão, portanto, encaixadas no meio das aventuras de Lúcio, o personagem metamorfoseado em asno. Há um momento em que uma velha carcereira narra a história de Psiquê, não para Lúcio que a escuta com atenção, mas para Caridade, uma jovem cheia de medo e angústia, raptada no dia do seu casamento. A velha contou o seguinte.

Psiquê era uma princesa de extrema beleza, admirada e adorada pelos homens como se fosse uma deusa. Com ciúmes e inveja, Vênus (Afrodite) exigiu que seu filho Eros (Cupido), o deus do amor, castigasse Psiquê, fazendo-a se apaixonar pela mais vil das criaturas. Mas ao vê-la, foi ele próprio quem se apaixonou profundamente. O rei, pai de Psiquê, decidiu consultar o oráculo para saber qual seria o destino da filha, assustando-se com a revelação de que ela deveria ser exposta num deserto, para ser entregue a um monstro alado (uma serpente). No entanto, isso não passava de uma estratégia para que o vento Zéfiro pudesse roubar aquela que o Cupido elegeu, levando-a a um palácio encantado. Uma vez sozinha, todas suas vontades eram atendidas por vozes misteriosas e sua vida era rodeada de muita riqueza. À noite, ela celebrava suas núpcias com o esposo amado, mas sempre invisível. Certo dia, suas irmãs invejosas foram autorizadas a visitá-la e, movidas pela inveja, persuadiram Psiquê a desvendar a identidade do marido, dizendo-lhe que o invisível era, na verdade, uma serpente que queria matá-la. Munida de uma tocha e uma faca, Psiquê surpreendeu o marido dormindo, mas ao ver que ele era o lindo Cupido, sua mão tremeu e ela deixou cair uma gota de óleo quente sobre Eros. Este acorda queimado; argumenta que não pode conviver com tamanha suspeita; alça voo e desaparece.

Psiquê reintegrou-se no mundo dos mortais e, cheia de culpa e desespero, quis se suicidar, mas deus Pã interveio e a convenceu a

reencontrar o esposo. A partir daí, ela teve que enfrentar a fúria de Vênus e realizar as mais árduas tarefas que a sogra lhe impôs, inclusive uma descida ao inferno. Só obteve sucesso, porque formigas, plantas aquáticas, uma águia e uma torre ajudaram-na a realizar todas as tarefas com êxito. Contudo, tomada por outra curiosidade, caiu mais uma vez em desgraça. Ao trazer do inferno uma caixa contendo beleza, a pedido de Vênus, ainda que advertida de que não poderia olhar dentro da caixa, ela repetiu a transgressão: no lugar da beleza, ela deparou-se com um sono da morte, caindo desfalecida. Foi salva por Eros e acabou ganhando a imortalidade do grande deus do Olimpo. No devido tempo, nasceu Volúpia (Prazer), a filha do casal.

Esse mito sobrevive em um sem-número de interpretações e versões, dentre os quais ganham destaque os contos da Branca de Neve e o da Cinderela. Note-se que, ao recompor a história da celebração do amor da Psiquê, esses contos acentuam a dimensão feérica, mágica e atenuam as indicações de iniciação sexual. Em linhas gerais, os principais temas e elementos que reaparecem naqueles contos de fadas e, em decorrência, reaparecem na publicidade são: (i) princesas de extrema e imortal beleza; (ii) reencarnação de Vênus nas personagens das madrastas más; (iii) irmãs invejosas e árduas tarefas a cumprir, a exemplo da sina de Cinderela; (iv) o sono da morte, o mesmo da Branca de Neve (e, a título de complementação, é também o sono da Bela Adormecida); (v) o amor perfeito com passaporte para um casamento com final feliz para sempre.

Acrescente-se que a divinização da personagem, momento em que ela alcança o poder máximo, a imortalidade, é, não por acaso, silenciado em todas as narrativas infantis (MENDES, 2000). Essa divinização será reverberada num outro espaço mítico, com propósitos bem específicos: o da tradição religiosa cristã, pois a divinização de Psiquê reaparece na Assunção de Nossa senhora. Nessa mesma perspectiva, a proibição, a desobediência e o castigo remetem a redes de memória que envolvem não só o mito da Eva, mas também "todas as histórias de personagens femininas, a partir do monoteísmo patriarcal" (MENDES, 2000, p. 38).

Algumas análises de orientação psicanalítica sobre os mitos são importantes de serem recuperadas, como a do freudiano

Betthelhein (1980)[3], por exemplo. Primeiro, há que se pontuar que esse psicólogo defende a ideia de que, no mito da Psiquê, a exemplo de muitos outros, há um depositário de significações inconscientes, a partir das quais é possível desvelar, além dos arquétipos do inconsciente coletivo, valores sociais e morais que se perpetuam. Com outras palavras, os mitos (e os contos) são vistos como um conjunto de ações e de personagens através dos quais o ser humano se reconhece; as etapas repetidas, como sofrer provocações, encontrar perigos e conseguir vitórias, contribuem com o auto-desenvolvimento, na medida em que encontram nas narrativas os significados de sua própria existência. É o que ele explica na seguinte passagem:

> [...] para dominar os problemas psicológicos do crescimento [...] a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados [...] com isto, a criança adéqua o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo (BETTELHEIM, 1980, p. 16).

Quando tece considerações sobre a história da Psiquê, ele se concentra na rede simbólica do mito para analisar, à luz das formulações freudianas, a sexualidade da Psiquê, ou seja, a sexualidade de toda e qualquer mulher. Associa, por exemplo, "as ansiedades sexuais amorfas da moça inexperiente" e "a morte da condição de donzela" ao momento em que ela é entregue para o monstro serpente;

[3] Bruno Bettelhein, psicólogo, escreveu o famoso livro "A psicanálise dos contos de fada", de orientação freudiana. Ele se interessava pela psicologia infantil e propunha-se a orientar pais e educadores com relação à importância dos contos tradicionais para a construção e o desenvolvimento emocional e intelectual da criança. Em sua perspectiva analítica, os contos possuem uma relevância educativa e formativa, porque, ao ouvir as narrativas, ocorre uma ressonância das inquietações pessoais, ajudando os pequenos a (re)elaborarem seus conflitos íntimos e, assim, eles se sentem mais seguros e compreendidos. Escreveu o livro tendo em vista os profissionais da área, e não os teóricos, daí ele ter um caráter mais pedagógico e prático; daí, também, ter conquistado tanto sucesso, tornando-se um dos mais conhecidos estudos dedicados aos contos de fadas.

"o intenso sentimento negativo de uma jovem contra quem lhe roubou a virgindade" ao ato de querer cortar a cabeça do amante. Prossegue tratando da mudança de um prazer sexual ingênuo para um prazer maduro, além de outras considerações que giram em torno da atitude de Psiquê iluminar Eros, atitude que, segundo o psicólogo, adverte para o fato de que "a tentativa de conscientização [do ato sexual] antes de estarmos bastante maduros para isso ou quando feita por desvios, tem consequências extensas" (p. 333). Por fim, assevera:

> [...] apesar de todas as advertências quanto às funestas consequências de tentar pesquisar sobre o sexo e a vida, a mulher não se contenta com a ignorância sobre o assunto. Uma existência cômoda numa ingenuidade relativa é uma vida vazia que não se pode aceitar. Apesar de todas as provocações que tem de sofrer para renascer com uma humanidade e consciência integrais, a história não põe em dúvida que é isso que a mulher deve fazer (BETTELHEIN, 1980, p. 334).

Ainda na esteira da psicanálise, outros estudiosos apontados por Mendes (2000) entendem que a Psiquê é "a alma da mulher, o cerne da psicologia feminina, que só pode ser compreendida à luz da cultura matriarcal mediterrânea pré-grega" (MENDES, 2000, p. 38). Entendem mais: a Psiquê representa a vitória da alma feminina, uma vez que ela se envolveu numa disputa contra a Deusa Mãe (Vênus) e, após duras provas, reconquistou o esposo e transformou-se numa deusa. Ela emerge triunfante, portanto.

Face às análises que seguem essa linha de raciocínio, tem razão Mendes (2000) quando observa que não se pode deixar de levar em consideração o fato de que o mito da Psiquê nasce no cerne de uma sociedade que se consolidava à luz dos interesses do patriarcado. Quer dizer, as condições de produção da "vitória" de Psiquê são históricas e estão longe de nos fazer pensar em uma mulher que teria triunfado por ser forte e independente. Ao contrário, ela é uma personagem tal como deveria ser uma mulher daquela época: frágil e passiva. Concluímos isso, porque ela foi o tempo todo auxiliada, protegida, amparada por outros personagens; foram esses, na verdade, que lhe proporcionaram a imortalidade, ou seja, a vitória. Em nenhum momento, ela decide algo sozinha.

> [...] aceitou prontamente ser entregue ao noivo-monstro, aceitou amá-lo no escuro, aceitou a ideia das irmãs de iluminá-lo e matá-lo. E quando se viu só e abandonada, pensou logo em suicidar-se. A cada nova tarefa imposta por Vênus, voltava a ideia do suicídio. Os obstáculos só foram superados graças à ajuda dos auxiliares mágicos. Foi vencida duas vezes pela curiosidade e só pode sair do sono letárgico pelas mãos de Cupido (MENDES, 2000, p. 41-42).

A tudo isso se somam a advertência e a repreensão do Cupido, além da intervenção do deus Zeus, cuja força máxima imortalizou a princesa. São atitudes que dão a ver a tradicional relação de poder entre homens e mulheres.

Muitas outras considerações poderiam ser acrescentadas a respeito da mais clássica história de amor, mas basta ter em conta que, a partir dela, sedimentaram-se dois modelos de mulher, quer se trate de um mundo feérico ou real, de acordo com os saberes e os poderes que definiram tais modelos, em tal sociedade e em tal época. De um lado, temos a Deusa mãe, detentora de poderes mágicos que encarna a força do bem - bela e generosa com o filho - e do mal - invejosa e vingativa com a nora; de outro, temos a linda e jovem princesa constituída como um ideal de feminilidade, destinada a trilhar um tenebroso caminho para chegar ao final (feliz) que a sociedade dos homens lhe reservou, ou seja, o casamento. São mulheres, portanto, construídas historicamente, conforme as verdades que lhes atribuíram ora poderes e ora fragilidades.

Assim, admitida a influência dos mitos de um modo geral, e o da Psiquê de um modo específico nos contos de fadas e o fato de que o que dizem, mitos e contos, é incontornavelmente controlado, selecionado, organizado e redistribuído por procedimentos que determinam o que pôde ser dito em dado calendário e em dada geografia (FOUCAULT, 2007), observamos que a transformação do passado mítico nos contos de fadas, que conhecemos hoje, dão a ver Cinderelas, Branca de Neves e Belas Adormecidas eternizando modos de ser da mulher.

São modelos cujos padrões de comportamentos figuram como imperativos constantemente rememorados.

Considerações finais

A propósito do termo "governar", Foucault sintetiza o seguinte:

> Vemos que a palavra "governar", antes de adquirir seu significado propriamente político a partir do século XVI, abrange um vastíssimo domínio semântico que se refere ao deslocamento no espaço, ao movimento, que se refere à subsistência material, a alimentação, que se refere aos cuidados que se podem dispensar a um indivíduo e a cura que se pode lhe dar, que se refere também ao exercício de um comando, de uma atividade prescritiva, ao mesmo tempo incessante, zelosa, ativa, e sempre benévola. **Refere-se ao controle que se pode exercer sobre si mesmo e sobre os outros, sobre seu corpo, mas também sobre sua alma e sua maneira de agir**. E, enfim, refere-se a um comércio, a um processo circular ou a um processo de troca que passa de um indivíduo a outro. Como quer que seja, através de todos esses sentidos, há algo que aparece claramente: nunca se governa um Estado, nunca se governa um território, nunca se governa urna estrutura política. Quem é governado são sempre pessoas, são homens, são indivíduos ou coletividades. Quando se fala da cidade que se governa, que se governa com base nos tecidos, quer dizer que as pessoas tiram sua subsistência, seu alimento, seus recursos, sua riqueza, dos tecidos. Não é, portanto, a cidade como estrutura política, mas as pessoas, indivíduos ou coletividade (FOUCAULT, 2008, p. 164, grifos nossos).

Atentos a essa noção de governo, cujos efeitos incidem tanto sobre o indivíduo quanto sobre a coletividade, somos levados a entender que as mulheres, quando destituídas dos poderes de uma possível sociedade matrilinear, foram rigorosamente governadas de acordo com os preceitos de uma sociedade patriarcal. Muitas pessoas e em muitas épocas se inquietaram com os procedimentos necessários para controlar seu corpo, sua alma, suas atitudes e seus pensamentos, principalmente sob o governo da austeridade cristã.

Com vistas a recuperar certo itinerário na história das mulheres, examinamos jogos de verdade que presidiram esse governo. Nossas reflexões giraram em torno da construção histórica do ser feminino, antes deusa, depois bruxa; antes divinizada, depois queimada viva. Os desmembramentos desses jogos contribuíram para o

delineamento de uma sociedade na qual a mulher se definiu como um ser para o homem, em meio a dizeres memoriais, inaugurais que legitimam saberes sobre seus espaços e condutas.

No rastro dessa história, ganham especial relevo os mitos e suas (re)atualizações nos contos de fadas, notadamente o mito da Psiquê, assegurando efeitos identitários que contribuíram com os modos de subjetivação do feminino. A partir dessa narrativa, reverbera-se, ainda na atualidade, a tradicional ideia segundo a qual a salvação feminina só pode ser cumprida com o sacrifício da mulher ao homem, em consonância com as estratégias de subjetivação, trazidas à existência pelo saber e pelas práticas de enfrentamentos que se desenrolaram no curso da história das mulheres. De um lado, afloram imagens da figura masculina revestida de autoridade, força, coragem, sagacidade; de outro, à espera desse homem, emerge a figura feminina, construída como frágil, abnegada, dócil e sensível.

Referências

BETTELHEIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Nely Novaes. *O Conto de Fadas*: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. Tradução de Vera Porto Carrero, Antônio Carlos. Maia. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. *Segurança, território, população*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GRAZIANI, Françoise. Psiquê. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários.* Tradução de Carlos Sussekind *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.794-799.

MENDES, Mariza Bianconcini Teixeira. *Em busca dos contos perdidos.* O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: EdUnesp, 2000.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru-SP: EDUSC, 2005.

Recebido em 09/09/2013
Aceito em 09/11/2013

"MEMORIAL DO CONVENTO", DE JOSÉ SARAMAGO: EMBATE ENTRE O DISCURSO, A HISTÓRIA E A "VERDADE"

"BALTAZAR& BLIMUNDA" BY JOSÉ SARAMAGO: CLASH BETWEEN DISCOURSE, HISTORY AND "TRUTH"

Karina Luiza de Freitas ASSUNÇÂO[*]

Resumo: O autor contemporâneo José Saramago é um dos escritores mais significativos da literatura portuguesa e em seus romances aborda questões sociais e passeia criticamente pela história de Portugal. Sendo assim, o presente artigo toma como objeto de análise alguns fragmentos do romance saramaguiano "Memorial do convento" (2008), com o objetivo analisar como se organiza a construção discursiva da verdade sobre a gravidez da rainha Maria Ana e como se articula a constituição de sua subjetividade. Com o intuito de desenvolver o presente objetivo nos pautaremos na Análise do Discurso de linha francesa e nos estudos realizados por Michel Foucault que ajudam a compreender como se articula a construção discursiva da verdade e sua relação com a historicidade que permeia a sua produção.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Discurso; Verdade; Subjetividade.

Abstract: The contemporary author José Saramago is one of the most expressive writers of Portuguese literature and in his novels he approaches social issues and broaches critically the Portuguese History. Therefore, this article takes as object of analysis some fragments from the Saramago novel "Baltazar & Blimunda" (2008), in order to analyze how the discursive construction of the truth about the pregnancy of Queen Maria Ana organizes itself, as well as the constitution of its subjectivity articulates itself. Aiming to develop this goal, we base our work on French theory of Discourse Analysis and on Michel Foucault studies that help us comprehend how the discursive construction of truth and its relation with the historicity that permeates its production articulates itself.

Keywords: Discourse Analysis; Discourse; Truth; Subjectivity.

> Há verdade em toda a parte e a verdade nos aguarda em toda parte, em todos os lugares e em todos os tempos. (FOUCAULT, 2006a, p. 316).

[*] Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU, integrante do Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultiano (LEDIF-UFU). Pofessora da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/Frutal-MG. Contato: karinalfa@gmail.com.

Introdução

Atualmente, José Saramago é um dos autores de maior destaque nas literaturas de Língua Portuguesa, inclusive vale lembrar que ele foi o primeiro autor de Língua Portuguesa a ganhar o Prêmio Nobel de literatura. Seus textos destacam-se pela qualidade, além do que a temática de suas obras caminha entre as raízes medievais de Portugal, sua história e a contemporaneidade. De acordo com Albuquerque Júnior (s/d, p. 1), "alguns de seus principais livros são ficções históricas, ou melhor, partem de eventos históricos, das narrativas construídas pela historiografia tradicional ou oficial de seu país, para reescrevê-los em forma de romances".

Uma vez que as obras literárias de José Saramago são relevantes tomaremos como objeto de estudo alguns fragmentos do romance saramaguiano "Memorial do convento" (2008). O nosso objetivo será analisar como se organiza a construção discursiva da verdade sobre a gravidez da rainha Maria Ana, bem como se articula a constituição de sua subjetividade.

Como fundamentação teórica pautar-nos-emos na análise do discurso de linha francesa. Escolhemos esse aporte teórico pelo fato de seus conceitos possibilitarem ao crítico olhar para um *corpus* literário ou outros considerando a historicidade que permeia a sua produção, buscando no interior discursivo marcas que apontam para as regularidades, embates, lutas e ao mesmo tempo sua dispersão. Além disso, traremos algumas questões apontadas por Michel Foucault sobre a construção discursiva da verdade e para finalizar retomaremos, brevemente, considerações acerca da história nova e sua importância para a análise do discurso.

O discurso, a verdade e a análise do discurso

A análise do discurso toma como objeto de estudo o discurso em todas as suas formas de existência e quando propomos utilizar a AD, como aparato teórico e metodológico, reiteramos que levaremos em consideração, na análise do discurso literário, as condições históricas e sociais que margeiam a sua produção, pois "o discurso, considerado como objeto de investigação, constitui-se de conflitos

próprios à existência de tudo que tem vida social." (FERNANDES, 2012, p.16)

Com o objetivo de analisar a obra saramaguiana "Memorial do convento" (2008) tomaremos como norte duas questões: primeiramente, como se articula a construção discursiva da "verdade" sobre a gravidez da rainha nesse romance? Posteriormente como se constitui a subjetividade da rainha?

Podemos afirmar que esse romance é histórico tendo em vista a trama tecida no decorrer da narrativa, bem como os fatos históricos retomados ao longo do romance. A narrativa neste romance é estruturada a partir de três personagens, são eles: Baltasar, um artesão que fora para a guerra e perdera uma das mãos; Blimunda, filha de uma mulher perseguida pela inquisição e um personagem histórico, no caso o padre jesuíta Bartolomeu Lourenço de Gusmão que era conhecido como o padre Voador que, a partir de suas habilidades como inventor, é atribuída a ele a invenção do primeiro aeróstato e a construção do primeiro balão de ar quente. Blimunda e Baltasar juntam-se ao padre Bartolomeu para ajudá-lo a construir a Passarola. Paralelamente são também narrados acontecimentos relacionados à construção do Convento de Nossa Senhora e Santo Antônio de Mafra, durante o reinado de D. João V, que ordena a sua construção em função de uma promessa feita a Santo Antônio, com o objetivo de que a sua esposa ficasse grávida.

Abriremos um parêntese para levantarmos algumas questões relevantes acerca da história nova que ajudam a compreender melhor a dinâmica que perpassa a AD de linha francesa. Burke (1992) inicia seu texto afirmando que a história estudada no século XIX focava os fatos históricos nacionais. No século XX, o universo dos historiadores expandiu muito e outras histórias passaram a fazer parte dos estudos, tais como: a história mundial e a regional. O estudo da história passa por uma descentralização, ele menciona que a história social torna-se independente da história econômica. Observamos que houve uma reconfiguração da disciplina história, passando a ser "várias" histórias e não mais uma única que envolvia todos os campos. Essa descentralização de uma história ampla para várias "pequenas" histórias possibilitou problematizar uma história do corpo e do rosto, por exemplo. De acordo com o historiador (BURKE, 1992, p.8): "o território da política expandiu-se, no sentido de que os historiadores

(seguindo teóricos como Michel Foucault) estão cada vez mais inclinados a discutir a luta pelo poder na fábrica, na escola ou até mesmo na família".

Essa mudança na forma de tratar a história foi chamada de nova história, que teve como marco as publicações agrupadas em torno da revista "Annales". Burke (1992) afirma que é complicado definir o que é a nova história, pois apresenta uma variedade de abordagens que rompem com o modelo da história tradicional, talvez seja mais fácil definir pelo o que ela não é. O estudioso afirma que essas diferenças podem ser resumidas em seis pontos, são eles:

- no modelo tradicional a história é essencialmente política, enquanto as outras histórias não eram totalmente excluídas, mas eram marginalizadas. Com o advento da história nova, a arte, a ciência e outras passaram a ter uma história. Burke (1992, p. 11) afirma que: "embora outros tipos de história - a história da arte, por exemplo, ou a história da ciência - não fossem totalmente excluídos pelo paradigma tradicional, eram marginalizados no sentido de serem periféricos aos interesses dos verdadeiros historiadores";
  Assim, tudo tem uma história, podendo ser considerado uma construção cultural, passível de variações. "A base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída" (BURKE, 1992, p. 11).
- a história tradicional tem como foco a narrativa de acontecimentos, enquanto a nova história analisa as estruturas;
- ela tem como objeto de estudo/análise a história vista de cima, ou seja, os grandes acontecimentos históricos. Por outro lado, a história nova tem como objeto de estudo/análise a história vista de baixo, isso quer dizer que os pequenos acontecimentos ocorridos com as pessoas simples passam a fazer parte dos interesses da história;
- suas pesquisas deveriam ser baseadas em documentos oficiais, que eram tomados como "verdade" absoluta. Já a história nova questiona esses documentos e aponta sua limitação, uma vez que tais documentos apenas o ponto de vista oficial sobre o acontecimento;

- o padrão tradicional orienta que os historiadores façam perguntas, como por exemplo: "por que Brutos apunhalou César?" (BURKE, 1992, p.14) De acordo com os historiadores atuais essa pergunta dificulta a realização de estudos mais profundos, pois suas respostas enfatizam questões que não são relevantes para os estudos históricos;
- o último aspecto está relacionado com o fato de que a história tradicional é objetiva e tem como função apresentar os fatos como aconteceram. Burke (1992) assevera que essa busca pela apreensão "total" da realidade é problemática, uma vez que os sujeitos são capazes de apreender o mundo "através de estruturas de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra" (BURKE, 1992, p. 15).

As observações tecidas acima deixam claro que a história nova nasceu a partir da insatisfação dos historiadores com a história tradicional visto que ela apresentava problemas sérios em sua constituição, os quais dificultavam a realização de estudos mais amplos. Entretanto, Burke (1992) afirma que essa "nova" forma de tratar os acontecimentos históricos não é uma solução definitiva para os problemas, pois também apresenta dificuldades, tais como: "problemas de definição, problemas de fontes, problemas de método e problemas de explicação" (BURKE, 1992, p. 20). Essas questões não serão abordadas minimamente, uma vez que para o presente texto o que importa é destacar a relevância da fragmentação histórica para a AD, ou seja,

> As reflexões sobre a história buscadas pela Análise do Discurso atestam uma ruptura com a linearidade temporal, por conseguinte, colocam em pauta a noção de descontinuidade; rompe-se também com uma perspectiva tradicional e amplia a natureza dos objetos de estudo (FERNANDES, 2009, p. 15) .

Fechando o parêntese aberto retornamos a aspectos mais pontuais para a investigação que propomos realizar no presente artigo.

Segundo a proposta da AD, o que temos é um sujeito descentrado, clivado, heterogêneo, apreendido em um espaço coletivo que não é constituído em uma individualidade e sim a partir de uma exterioridade que o subjetiva. De acordo com Fernandes (2005, p. 34):

> Afirmamos que o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social, aprendido em um espaço coletivo, portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um "eu" individualizado, e sim em um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro.

Para a AD o discurso implica uma exterioridade à língua, pois as palavras ao serem pronunciadas carregam em si aspectos que remetem para o lugar social, histórico e ideológico no qual o sujeito está inscrito; sendo assim, os discursos estão sempre em movência, pois sofrem a todo o momento alterações decorrentes das mudanças históricas e das transformações sociais. Como aponta Pêcheux (1990, p. 28), discursivamente, na relação entre a língua e seu exterior, a questão teórica a ser colocada é, pois: "a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é assim ou não, é x ou y, etc.) e formulações irremediavelmente equívocas."

O discurso deve ser considerado como um lugar do não estável, do não lógico, do não aparente. Isso pode ser verificado no seu próprio funcionamento. Ele é produzido historicamente e disperso ao mesmo tempo, é peculiar no sentido de que sua historicidade é única e não se repete; assim, "todo discurso constitui-se da dispersão de acontecimentos e discursos outros, que se transformam e modificam-se" (FERNANDES, 2012, p. 23). O acontecimento que permeia a produção discursiva também não é algo factual, datado cronologicamente, mas disperso e descontínuo.

Como afirmou Foucault (2006), o discurso passa inicialmente a impressão de que ele não tem tanta importância, mas essa impressão não se confirma uma vez que o discurso carrega em seu interior marcas que mostram a sua complexidade. Foucault, ao longo de suas pesquisas, estuda a organização dos discursos com o objetivo de problematizar a constituição das subjetividades. "Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos" (FOUCAULT, 1995a, p. 231).

Um dos exemplos da problemática das relações que permeiam a produção da subjetividade e consequentemente dos discursos é o livro "A história da loucura" (2009), que traz uma discussão acerca da instauração do objeto loucura enquanto mecanismo de exclusão. O louco para ser considerado como tal não precisa ter realmente problemas mentais, basta fugir às regras de "normalidade" ditadas pela sociedade para ser segregado do espaço público. Ele passa pela interdição e a mesma traz em sua constituição relações de saber e poder. De acordo com Foucault (2006, p. 21):

> existem, evidentemente, muitos outros procedimentos de controle e de delimitação do discurso. Aqueles de que falei até agora se exercem de certo modo do exterior; funcionam como sistemas de exclusão; concernem, sem dúvida, à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo.

Notamos que a instauração do objeto loucura está associada à relação de poder, que tem como objetivo a produção de "verdade". Essa produção de "verdade" é uma construção discursiva que tem por finalidade não a veiculação de um discurso "verdadeiro" ou "falso" acerca da loucura, mas sim, discursos que atendessem os objetivos de uma pequena parcela da sociedade. Foucault (1995, p.14) assevera que "a 'verdade' está circularmente ligada a sistemas de poder que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem." Dessa forma, o que entre as "ciências", mais especificamente o objeto loucura, é convencionado como uma dada "verdade", de acordo com Foucault (2009) pode ser considerado práticas de exclusão.

Foucault (2006a) afirma que o poder do psiquiatra não tem necessariamente o objetivo de propagar uma "verdade" ou uma prática terapêutica, seu objetivo é organizar o saber psiquiátrico sobre a loucura de forma que exista um exercício de poder sobre a sociedade. Essa organização desse saber emprega alguns dispositivos, no caso o interrogatório, a hipnose e o uso de medicamentos. Ele menciona que essas técnicas tinham como objetivo aplicar a disciplina. Isso pode ser observado através do interrogatório que tenta construir a identidade do sujeito por intermédio de questões como: "quem é você? Como se chama? Quem são seus pais? Como foram os diferentes episódios da sua loucura?" (FOUCAULT, 2006a, p. 300). O magnetismo e o uso de

medicamentos também são mencionados por Foucault (2006a) como dispositivos disciplinadores.

Foucault (2006a) assevera que o saber científico parte do princípio de que existe "verdade" por toda a parte. Há momentos que ela fica mais evidente e quando não a encontramos usamos mecanismos para buscá-la nos lugares mais ocultos. Para a prática científica, de acordo com Foucault (2006a), sempre haverá uma "verdade" a ser vislumbrada.

> A verdade habita tudo e qualquer coisa, inclusive aqueles célebres restos grotescos de que falava Platão. Isso quer dizer não apenas que a verdade habita toda a parte e que todo [instante] pode-se colocar a questão da verdade, mas quer dizer também que não há ninguém que seja exclusivamente qualificado para dizer a verdade; não há ninguém tampouco que, de saída, seja desqualificado para dizer a verdade, a partir do momento em que, é claro, se disponha dos instrumentos necessários para descobri-la, as categorias necessárias para pensá-las e a linguagem adequada para formulá-la em proposições. Digamos, para falar mais esquematicamente, que temos aí certa posição filosófico científica da verdade que é ligada a certa tecnologia da construção ou da constatação em direito universal da verdade, uma tecnologia da demonstração. Digamos que temos uma tecnologia da verdade demonstrativa que, em suma, coincide com a prática científica (FOUCAULT, 2006a, p. 132).

O objetivo que Foucault (2006a) pretende alcançar é justamente o de mostrar que o saber científico acerca da loucura não passa de um ritual e que esse sujeito "universal do conhecimento" é na realidade um sujeito histórico. Que a produção de uma dada "verdade" acerca desse sujeito não é nada mais que uma construção discursiva. Como exemplo retomaremos uma frase de Foucault (2006a, p.324) que dá uma dimensão de como se articula a construção discursiva da "verdade": "o demente é na verdade o que foi fabricado pelo duplo jogo desse poder e dessa disciplina".

As obras de Michel Foucault problematizam questões inerentes à constituição dos sujeitos, como ele mesmo afirma em seu texto "O sujeito e o poder" (1995a), no entanto, observaremos que para problematizar essa questão ele menciona outras, tais como a sexualidade, o nascimento do sistema prisional etc. Juntamente com esses temas e a constituição dos sujeitos percebemos que a "verdade"

emerge em todas elas, em alguns momentos de forma velada, mas sempre presente em sua reflexão acerca de quem somos nós. Realmente ele tem razão quando aponta indícios sobre a "verdade" em seus textos, pois ao atentarmos para a nossa constituição observaremos que somos constituídos por elas, tomamos nossas decisões em função delas, e infelizmente, a maior parte delas é fundamentada em "verdades" que não são questionadas.

No primeiro capítulo do livro "As palavras e as coisas" (2002) Foucault tece uma análise do quadro "As meninas" de Velasquez. A partir das suas observações sobre ele concluímos que existe a "impossibilidade" de termos uma interpretação que abarque todos os pontos presentes nele, ou seja, da dificuldade que temos em determinar uma análise definitiva para o quadro, uma vez que detalhes sempre escaparão de nosso olhar atento. Foucault (2002) não menciona algo sobre a "verdade", no entanto, nós nos questionamos se há uma "verdade" sobre o quadro. Não temos uma resposta em seu texto, mas podemos pensar na "verdade" a partir de sua leitura, pois os comentários que são feitos acerca do quadro conduzem a nossa reflexão para o fato de que não temos como afirmar se uma dada interpretação é verdadeira ou não, uma vez que ela dependerá do ponto de vista assumido pelo analista e também pelas condições históricas que perpassam a sua produção, assim como nos discursos.

A "verdade" é uma construção, como Foucault afirma em vários textos, que se constitui através do discurso. Pensando nesta questão retomamos um fragmento do livro "As palavras e as coisas" no qual Foucault (2002, p.24) afirma que:

> Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representa-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação - fosse ela festa ou saber - se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.

O fragmento acima ajuda a vislumbrar como os sujeitos construíam suas "verdades". Reiteramos que ela é uma construção discursiva que é regida pelas condições históricas que permeiam sua produção; só a título de recordação, o discurso é elaborado a partir de uma língua e ela tem no século XVI seu valor relacionado com a função de duplicação e reprodução do que está a sua volta. Assim, o discurso se fundamentava em uma língua que tinha como objetivo central reproduzir na íntegra tudo que estava a sua volta, trazer à tona uma "verdade". Foucault (2002, p. 77) afirma que: "a verdade encontra sua manifestação e seu signo na percepção evidente e distinta. Compete às palavras traduzi-la, se o podem; não terão mais o direito de ser a sua marca".

Foucault (2002) afirma que essa forma de conceber a "verdade" só é possível graças a um aspecto que fundamenta o período clássico, que é a relação estabelecida entre o conhecimento e a ordem. A ciência trará isso à tona através de suas descobertas, que são baseadas em uma busca incansável pela ordem, bem como a descoberta de elementos simples e de composição progressiva que coadunam na produção de um saber empírico, limitado pela "transparência perfeita das representações nos signos que as ordenam" (FOUCAULT, 2002, p. 105), enfim, a linguagem naquela época representava o pensamento. Foucault (2002, p. 123) assevera que "na idade clássica, conhecer e saber se imbricam na mesma trama: para o saber e para a linguagem, trata-se de atribuir à representação signos pelos quais seja possível desdobrá-la segundo uma ordem necessária e visível".

No período clássico, a história natural sofreu algumas transformações, dentre elas temos as que ocorreram em função da invenção do microscópio, pois ele possibilitou que fossem realizadas observações que até aquele momento não eram possíveis, tendo em vista o grau de complexidade que elas envolviam. Apesar desse fato, Foucault (2002) afirma que as pesquisas nesse período não eram muito aprofundadas, uma vez que seu objetivo central era classificar as plantas, os animais, insetos etc.

A idade clássica é responsável por uma história natural, segundo Foucault (2002), fundamentada em uma observação rigorosa sobre as coisas e uma transcrição rígida e neutra das observações efetuadas. Os seres são organizados e classificados de acordo com seus

traços de semelhança ou diferença visíveis. Ele afirma que a história natural nada mais é que a nomeação do visível. Foucault (2002) denominará essa nomeação de estrutura, no entanto ressalta que ela é apenas uma designação, pois é apenas um olhar superficial sobre o ser da observação. Dessa forma, os traços são obtidos através de uma observação sistemática que consiste em ver o que está sendo exposto e em sua transmissão e visibilidade através do discurso.

Foucault (2002) cita Buffon, o qual afirma que quanto mais eram classificados, ou seja, mais divisões tivessem, mais próximos da verdade eles estavam, pois na natureza só existem os indivíduos e os gêneros, já as classes e as divisões só existem em nosso pensamento. Foucault (2002) menciona que a história natural está relacionada com a teoria da linguagem, pois esta também tem como objetivo ordenar o conhecimento dos seres obedecendo a determinadas regras que possibilitam a sua representação em um sistema. Ele afirma que a vida nesse período "é uma categoria de classificação, relativa, como todas as outras, aos critérios que se fixarem. E, como todas as outras, submetida a certas imprecisões desde que se trate de fixar-lhe as fronteiras" (FOUCAULT, 2002, p. 223).

A partir das considerações acima acerca da história natural na época clássica observamos que a "verdade" é considerada algo que realmente menciona todos os aspectos de dado ser. Os sujeitos neste período tinham a ilusão de que a linguagem era objetiva e teria condições de dar todas as informações e que esgotaria todas as possibilidades de análise e interpretação. Assim, os seres seriam descritos obedecendo a todas as suas particularidades, teríamos a "verdade" absoluta, por exemplo, de um dado animal.

Foucault (2002) mostrará ainda que, neste período, a representação também é inerente à economia, que ainda não existia com esse nome, pois a produção ainda não existia. As palavras representavam a realidade que nomeavam, os signos que nomeavam as riquezas deviam trazer em sua constituição marcas que apontavam para o seu valor real. Ele afirma que as riquezas são consideradas riquezas tendo em vista o valor que lhe damos. Ainda observa que a relação entre a riqueza e a moeda é arbitrária, uma vez que a moeda representa o valor que damos a ela e não seu valor real enquanto produto. Foucault (2002) alega que qualquer objeto poderia vir a ser considerado moeda, desde que lhe déssemos esse valor e apresentasse

condições de representação e que possibilitasse estabelecer uma relação de igualdade e diferença. Será atribuído a um objeto um valor tomando como referência a facilidade de acesso a ele, assim quanto mais raro um objeto maior será seu valor no mercado.

Para o pensamento clássico, o valor está relacionado com o fato de podermos dar algum valor a um dado produto. Esse fato contribui para a invenção da moeda, da fixação dos preços e sua modificação; a partir desse momento a troca passou a existir. Foucault (2002) afirma que nasce em função do consumo e não da produção, uma vez que "o valor só aparece onde os bens desaparecem; e o trabalho funciona como uma despesa: ele constitui um preço da subsistência que ele próprio consumiu" (FOUCAULT, 2002, p. 269).

Para Foucault (2002), o valor apresenta a mesma função que a linguagem, pois possibilita que a representação de um signo seja atribuída a outro signo.

> A linguagem não é senão a representação das palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade. O fim do pensamento clássico - e dessa *episteme* que tornou possíveis gramática geral, história natural e ciências das riquezas - coincidirá com o recuo da representação, ou, antes com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade (FOUCAULT, 2002, p. 289; grifo do autor).

Foucault (2002) afirma que as relações acima começam a mudar a partir dos últimos anos do século XVIII, pois a semelhança vai ser substituída pela descontinuidade e assim as relações começam a sofrer alterações substanciais em sua constituição. A história contribui muito para essa modificação, uma vez que ela "a partir do século XIX, define o lugar de nascimento do que é empírico, lugar onde, aquém de toda cronologia estabelecida, ele assume o ser que lhe é próprio." (FOUCAULT, 2002, p. 300).

As velhas análises sobre moeda, comércio e troca são consideradas obsoletas, essas mudanças atingem o trabalho, sendo atribuído a ele um novo valor, diferentemente da idade clássica, a partir do final do século XVIII o trabalho passou a ser considerado como uma jornada e esforço, sendo remunerado de acordo com esses critérios. A partir de Smith o tempo da economia não será mais o

mesmo, pois "será o tempo interior de uma organização que cresce segundo sua própria necessidade e se desenvolve segundo suas leis autóctones - o tempo do capital e do regime de produção." (FOUCAULT, 2002, p. 310).

Na organização dos seres também há uma mudança na forma de olhar para eles e consequentemente também na sua classificação, Foucault (2002) aponta quatro mudanças basilares: na hierarquia dos caracteres, a partir desse momento cada família é classificada de acordo com características básicas inerentes a cada grupo; esses caracteres estão ligados a funções que cada um desempenha; a noção de vida passa a ser indispensável para a ordenação; e o rompimento entre a classificação e a nomenclatura.

Na linguagem não é diferente, mudanças ocorrem também na sua forma de tratamento. Até o século XVII as palavras eram questionadas tomando como referencial aquilo que realmente elas significavam, buscavam uma relação absoluta entre elas e a sua designação. A partir do final do século XVIII, a análise das palavras "deve permitir, porém, medir até que ponto elas se assemelham, qual a densidade de suas similitudes, em que limites são transparentes uma à outra" (FOUCAULT, 2002, p. 321). A gramática também sofre alterações, a sua teoria não se organiza da mesma forma e a união, que antes era estável não é mais. Temos um novo elemento, no caso o sujeito, que está relacionado tanto com o sentido como a representação.

As observações tecidas acima, a partir do livro de Foucault (2002), possibilitam que vislumbremos como se articulava a "verdade" neste período. Ela estava relacionada com a possiblidade de uma produção discursiva que descrevesse o objeto ou ser com propriedade. Assim, as situações descritas deveriam ser um retrato fiel, tínhamos uma "verdade" com qualidade, ou seja, tínhamos uma "verdade" ou uma negação acerca do que estava sendo olhado. Os sujeitos acreditavam que tinham condições de serem fieis ao que viam e que suas observações encerravam um caráter de retrato da realidade acerca do que estava sendo olhado.

As considerações tecidas acima, a partir da leitura da "História da loucura" (2005) e do livro "As palavras e as coisas" (2002), levam-nos a concluir que a sociedade adota regimes de verdades, ou seja, o que poderá funcionar como verdade e que circulam a partir da historicidade que permeiam a sua produção, vale lembrar que ela sofre

alterações, ou seja, o que é considerado verdade atualmente pode não ser mais considerado no futuro. A verdade sustenta os saberes sejam eles de ordem científica, religiosa e outros, pois ela "habita tudo e qualquer coisa" (FOUCAULT, 2006a, p. 304).

Foucault (2006a) afirma que a verdade habita toda a parte e nenhum sujeito é qualificado exclusivamente para dizer a verdade ou então, seja totalmente desqualificado para enunciá-la. Não temos uma verdade pronta a nossa espera, pois ela tem seus momentos favoráveis e os sujeitos, que naquele momento, tem a "autorização" para proferi-la. Assim, observarmos que a verdade tem um momento histórico específico que possibilita o seu surgimento, ela não se materializa em qualquer lugar ou qualquer sujeito tem a possibilidade de proclamá-la, ela depende das condições históricas para a sua concretização. De acordo com Fernandes (2012), é relevante considerarmos para a análise do discurso a distinção que Michel Foucault faz entre algumas formas de produção de verdade. De acordo com Foucault (2006a) temos, por um lado, uma verdade acontecimento que revelará espaços políticos, sociais e outros, como por exemplo, o poder pastoral, por outro, uma verdade comprovada, no caso a verdade produzida pela ciência.

A compreensão do funcionamento discursivo da verdade é muito importante para a AD, pois o sujeito discursivo constitui sua subjetividade a partir da exterioridade, ou seja, das relações de poder/saber, que são materializadas através dos discursos e estabelecidas no decorrer de sua existência. Uma vez que essas relações de poder/saber produzem verdades e constituem os sujeitos é de fundamental importância compreendermos sua articulação, visto que assim poderemos "começar" a responder a questão que sempre inquietou Foucault (1995, p. 231) "quem somos nós?". A verdade materializa-se através de lugares legalmente instituídos e revela posicionamentos, enfim, "constitui objeto pelo qual se luta e também o poder do qual o sujeito deseja se revestir, e o discurso traduz essas lutas por meio de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos" (FERNANDES, 2012, p. 71).

A promessa da construção do convento, a subjetividade de Dona Maria Ana e a verdade ...

A partir das observações acima, podemos concluir que os sujeitos são constituídos pelos discursos, sejam eles científico, religiosos e outros. Nesses discursos, deparamos com verdades que são formadas a partir da historicidade que permeia a sua produção. Como já mencionamos, uma verdade pode deixar de ser considerada como tal a partir do momento no qual ela foi produzida. Nesse momento, questionamo-nos: quem é a rainha Dona Ana Maria? E como se organizou os acontecimentos em torno de sua gravidez? A história tradicional aponta a promessa do rei que se rainha ficasse grávida naquele ano, ele iria construir um convento e que a rainha era uma pessoal muito especial, enfim, uma rainha. No entanto, como a verdade é uma construção, Saramago (2008) apresenta outra leitura para esses fatos. No primeiro fragmento que destacamos temos o diálogo entre o rei e o frei António de S. José.

> Perguntou el-rei, É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou el-rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá (SARAMAGO, 2008, p. 14, grifos nossos).

No fragmento acima chamamos a atenção para os enunciados[1] destacados, pois eles apontam para a instauração de uma verdade, se o rei prometesse ele teria o filho. Os enunciados acima são exemplos para explorarmos as considerações de Foucault sobre o fato de que a verdade não circula em qualquer momento e nem todos os sujeitos têm

[1] Segundo Foucault (2007, p. 108), "se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados "enunciados", não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito."

o "direito" de proferi-la. Para que a verdade sobre a promessa fosse considerada como tal, foi necessário que o próprio rei tivesse a conversa com o frei, ele sendo o rei pode prometer, o frei enquanto "representante de Deus" tem o "poder" legalmente Instituído de ser o portador da palavra de Deus. O enunciado "eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar" é significativo, uma vez que aponta para uma série de outros discursos que circulam na sociedade e que dão os poderes ao frei de ser o representante de Deus e, consequentemente, aceitar a promessa, bem como afirmar que ela se concretizará. Os discursos instauradores de verdade circulam pela sociedade, alguns são proferidos por sujeitos legalmente instituídos e outros não estão relacionados a sujeito específico, entretanto, por intermédio da historicidade ou mesmo pela sua estrutura são considerados verdades. O próximo fragmento mantém uma relação muito próxima com o anterior, pois o rei está discursivamente proferindo a promessa.

> Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de Frei António se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha. (SARAMAGO, 2008, p. 14, grifos nossos).

Neste fragmento destacamos dois enunciados que apontam novamente para o poder discursivo que o rei tem para prometer a construção do convento. O discurso de acordo com Foucault (2006) é controlado, não podendo circular em qualquer lugar ou período, ele obedece a regras que são constituídas além da sua materialidade linguística, ou seja, as condições históricas determinarão o que pode circular. O rei tem o poder de prometer, assim como o frei pode aceitar a promessa em nome de Deus e afirmar que ela se concretizará.

No entanto, Foucault também afirma que a verdade é uma construção e que obedece a determinadas regras históricas, assim, uma verdade considerada hoje pode não ser mais amanhã, como exemplo, mencionamos o objeto loucura que emergiu em dado momento tendo em vista a historicidade que a permeava e que atualmente não apresenta a mesma configuração que tinha no século XVI. Isso é

justamente um dos aspectos que chamam a atenção no romance saramaguiano, pois nele deparamos com a desconstrução de algumas verdades históricas que são bons exemplos para a afirmação foucaultiana. O romance "Memorial do convento" (2008) abre as portas para a produção de novos sentidos para a história tradicional, assim como questiona a veracidade dos acontecimentos históricos, ou seja, de acordo com Albuquerque Júnior (s/d) não temos uma única verdade sobre o passado na obra saramaguiana. O próximo fragmento é um bom exemplo para a afirmação de que a obra apresenta outros sentidos para a história tradicional e que a verdade é uma construção discursiva.

> Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrem desde a noite do voto ao dia que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. (SARAMAGO, 2008, p. 28, grifos nossos).

Nesse momento da narrativa deparamos com a desconstrução de uma possível verdade sobre a promessa realizada pelo rei e o fato do frei ter o conhecimento, ou seja, saber antecipadamente sobre a gravidez da rainha por ser o intermediário de Deus. Os enunciados destacados acima ajudam a compreender que a verdade sobre a construção do convento é perpassada por alguns fatos que apontam para uma não verdade sobre a construção do convento. Isso quer dizer que, a partir da narrativa saramaguiana, a verdade apresentada pela história tradicional é questionada e colocada à prova. Leva-nos a questionar se, por traz da narrativa histórica tradicional, não há uma série de outras verdades que foram, de alguma forma, "apagadas" do relato da história tradicional.

O olhar crítico e irônico presente na obra não se limita apenas a esse acontecimento, ele também questiona a verdade veiculada sobre a constituição da subjetividade da rainha[2]; ela, de acordo com o

[2] "Rainha de Portugal, triste, reprimida, era fria sexualmente com o rei, paciente, humilde, religiosa e boa esposa. É descrita fisicamente como roliça, sendo esta uma

apresentado na narrativa, não é uma rainha linda, perfeita e encantadora como encontramos na história, ou mesmo nos contos de fadas. Ela é uma rainha, mas não deixou de ser uma pessoa como qualquer outra. O fragmento abaixo confirma a nossa observação.

> E é por causa do cobertor, sufocante até no frio de fevereiro, que D. João V não passa toda a noite com a rainha, ao princípio sim, mas por ainda superar a novidade ao incómodo, que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções (SARAMAGO, 2008, p. 15, grifos nossos).

O rei não passa toda a noite com a rainha em função do hábito dela que o incomoda e traz como consequência um fato que demonstra que a rainha é uma pessoa como outra qualquer e não apresenta as características atribuídas às rainhas pela história tradicional. Há uma desconstrução da visão "idealizada" historicamente sobre o ser rainha. A verdade é uma construção discursiva, como reverbera Foucault, esse fato acarreta uma consequência muito relevante, que é a possibilidade de questionarmos as verdades cristalizadas. Acreditamos que seja essa característica a responsável pela relevância da obra. De acordo com Albuquerque Júnior (s/d, p. 4):

> a história em Memorial do convento é uma história vista de baixo, é a história de um acontecimento do século XVIII contado a partir do ponto de vista de personagens populares, personagens infames, personagens que têm de ser inventados, ficcionados, justamente porque de suas ações não ficaram registros, porque deste acontecimento só ficaram registradas, documentadas as ações dos poderosos.

O fato de a obra trazer uma história vista de baixo traz à tona o fato de que a relação entre o rei e a rainha não é a convencional, ela não aparece nos livros de história e nem faz parte dos discursos que circulam sobre as rainhas e os reis. A partir dessa situação e de outras abordadas na narrativa observamos que, através da materialidade discursiva da obra, emergem aspectos que colocam em xeque dado

das características fundamentais para a maternidade. Vinda da Áustria para se casar com D. João V mediante acordo." (FERRAZ, 2012, p. 99).

regime de verdade sobre o relato da história tradicional. O fragmento a seguir traz uma particularidade da rainha que não foi relatada em nenhum documento, o fato de ela dormir em uma cama com percevejos.

> A desprevenido olhar nem se sabe se é de madeira o magnífico móvel, coberto como está pela armação preciosa, tecida e bordada de florões e relevos de ouro, isto não se falando do dossel que poderia servir para cobrir o papa. Quando a cama foi aqui posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro [...] (SARAMAGO, 2008, p. 16, grifos nossos).

A cama da rainha era muito bela, com pedras preciosas e ouro, de tão luxuosa serviria para um papa dormir, entretanto, ela apresentava um pequeno problema: tinha percevejos. Como uma cama de uma realeza poderia ser infestada de bichos? É uma cena que traz um caráter de comicidade para a narrativa. Levantamos ainda uma segunda questão, quem seria essa rainha que dorme em uma cama com bichos? Esse fragmento leva-nos a refletir sobre o fato de que há uma série de mecanismos discursivos que corroboram para a construção discursiva de uma verdade acerca da rainha pela história tradicional e que encobrem o fato da rainha ser um ser humano comum, como outro qualquer. Ela exala "odores" como qualquer sujeito e dorme com os bichos como os sujeitos simples da época. Não é o fato de ser uma rainha que a faz diferente enquanto sujeito que tem um organismo funcionando, que dorme, pensa etc. Já o próximo fragmento menciona que a rainha também "peca" como qualquer outro sujeito.

> [...] passando cada vez mais devagar as contas do rosário, até que adormece no meio duma ave-maria cheia de graça, ao menos com essa foi tudo tão fácil, bendito seja o fruto do vosso ventre, e é no seu ansiado próprio que está pensando [...] Deste involuntário orgulho nunca fez confissão [...] (SARAMAGO, 2008, p. 17, grifos nossos).

A rainha é extremamente religiosa, entretanto, ela não é diferente de qualquer outro sujeito, pois ela também tem pecados. Os enunciados destacados apontam para o fato de que durante suas orações ela não está concentrada nelas, mas sim na sua própria situação de esposa que não consegue engravidar. Ela nunca confessou o

"pecado" do orgulho, ela o mantém para si, longe do olhar dos confessores.

Alinhavando os dizeres ...

Alinhavar os dizeres não é uma tarefa simples, pois percebemos que há muito a ser discutido, que as linhas não foram suficientes para aventar os pontos que consideramos importantes na obra "Memorial do convento" (2008), enfim, fica apenas a sensação de incompletude.

Afinal, como temos que finalizar, reiteramos que partimos do objetivo de analisar como se articula a construção discursiva da verdade sobre a gravidez da rainha Maria Ana e como se pronuncia a constituição de sua subjetividade. Para isso, fizemos um breve percurso sobre os conceitos de discurso e sujeito e percorremos as páginas dos livros "História da loucura" (2005) e "As palavras e as coisas" (2002) com o intuito de compreender como se articula o funcionamento discursivo da verdade a partir da proposta de Michel Foucault.

A partir das observações tecidas sobre a gravidez da rainha Maria Ana e de alguns pontos sobre a sua constituição podemos concluir que a verdade é uma construção discursiva e que ela está intimamente relacionada com a historicidade que permeia a sua produção. No caso do "Memorial do convento" (2008) percebemos que sua elaboração pode ser relacionada com as mudanças ocorridas na forma de abordar os acontecimentos históricos. Percebemos no decorrer das análises que a verdade sobre a promessa poderia ser questionada e que outros discursos emergiriam no decorrer desses questionamentos e nos conduziram a outra verdade sobre esse acontecimento que também pode ser questionada, uma vez que é uma construção discursiva.

Refletimos sobre a constituição da subjetividade da rainha com intuito de pontuar que a rainha é um sujeito como outro qualquer e que a história tradicional foca apenas os fatos considerados importantes, ou seja, os grandes feitos. A partir da análise percebemos que há outros aspectos a serem observados e que eles não são levados em conta.

O apagamento desses fatos relacionados com a promessa feita e com a subjetividade da rainha inviabiliza a produção de sentidos que

são muito importantes para a compreensão da verdade sobre a história e consequentemente do quem somos nós. Sendo assim, podemos concluir que a análise dos fragmentos apresenta outra versão para os fatos, no entanto, não é uma versão fechada, uma vez que "nenhuma história de Saramago se fecha ao final. Todas prometem um vir a ser, todas isolam no espaço e nos corpos a intensidade do tempo que os percorre", conforme Albuquerque Júnior (s/d, p. 12).

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, DURVAL MUNIZ. Entre o Claustro e o Vôo: consciência histórica e narrativa em Memorial do convento de José Saramago. s/d. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>. Acesso em: 05 jul. 2013.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In:_____. *A escrita da história*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP, 1992, p.7-37.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso*: reflexões introdutórias**.** Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

_____. Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; JUNIOR; Jose Antonio Alves (Org.). *Análise do discurso na literatura*: rios turvos de margens indefinidas. São Carlos, Claraluz, 2009.

_____. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L.. *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a. p. 231-249.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *História da loucura na Idade Clássica.* Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

_____. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *O poder psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso*: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

SARAMAGO, Jose. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

Recebido em 19/08/2013
Aceito em 20/10/2013

UMA ABORDAGEM DISCURSIVA SOBRE A QUESTÃO DO AUTOR[1]

A DISCURSIVE APPROACH ON THE QUESTION OF THE AUTHOR

Mariana Ramalho PROCÓPIO [*]

Resumo: Este artigo propõe uma discussão sobre o conceito de autor, tendo como base, principalmente, as proposições teóricas de Dominique Maingueneau. A fim de demonstrar analiticamente a discussão proposta, realizamos uma breve análise da categoria autor, na narrativa biográfica "Carmem – uma biografia", de Ruy Castro.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Autor; Biografia.

Abstract: This article proposes a discussion on the concept of author, based mainly theoretical propositions Dominique Maingueneau. In order to demonstrate analytically the proposed discussion, we conducted a brief analysis about the category author, in the narrative "Carmen - a biography", written by Ruy Castro.

Keywords: Discourse Analysis; Author; Biography.

O Discurso Literário pela perspectiva da Análise do Discurso

Interessa-nos, aqui, falar um pouco sobre a abordagem da Análise do Discurso em relação à Literatura. A nosso ver, a Análise do Discurso se oferece como uma possibilidade de integração entre estudos linguísticos e literários. De acordo com Machado (2006, p.105):

> [...] a Análise do Discurso (AD), disciplina oriunda das Ciências da Linguagem e que tem como base uma lingüística discursiva, é passível de ser aplicada a textos literários e, mais que isso, deles retirar dados importantes ligados à representação da sociedade, ou em outros termos, dados que dizem respeito ao mundo real e social que pode ser apreendido ou 'traduzido' em discurso e ser 'revelado'

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

[*] Doutora em Linguística do Texto e do Discurso pela UFMG. Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Viçosa. Contato: mariana.procopio@ufv.br.

> por um narrador ou sujeito-falante de uma determinada sociedade, em um determinado momento.

Partindo do pressuposto que é possível fazer uma abordagem discursiva de textos literários, faz-se necessário identificar o que seria a Literatura ou ainda o que faz com que alguns textos ganhem a etiqueta de literários, isto é, que sejam considerados como pertencentes ao rol da Literatura. A fim de tentar clarear essa questão, Searle (1995, p. 97) afirma:

> Literatura é o nome de um conjunto de atitudes que assumimos perante uma porção de discurso, e não o nome de uma propriedade interna dessa porção de discurso, embora as razões pelas quais assumimos as atitudes que assumimos são evidentemente, ao menos em parte, determinadas pelas propriedades do discurso, não sendo inteiramente arbitrárias. Em termos aproximados, cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao autor decidir se ela é uma obra de ficção.

Por meio dessa definição, podemos inicialmente dizer que o discurso Literário é pautado pela realidade. Isso não significa dizer que o texto literário seja necessariamente fiel à realidade, no sentido de cópia exata da mesma, uma vez que na Literatura encontramos textos pertencentes ao estatuto factual e ficcional, e ainda aqueles com tipos de ficcionalidade diferenciados[2]. Os produtores de textos literários possuem uma maior liberdade de redação e também de temática, o que resulta num emprego diferenciado dos recursos estilísticos.

Outra característica do discurso Literário é pertencer à categoria dos discursos constituintes. De acordo com Maingueneau (2006), os discursos constituintes são aqueles considerados como discursos de origem, isto é, a enunciação do discurso (a partir da perspectiva de cena de enunciação que trataremos adiante) é responsável pela autorização de si mesma. "Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros de discurso". (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

[2] Categorias propostas por Mendes (2004).

Entretanto, ainda que possamos enumerar algumas características do discurso Literário, as tarefas de localizá-lo e defini-lo são árduas. A Literatura, ao mesmo tempo em que ela fala sobre si própria, ela gera a sua própria presença no mundo. Isso porque, como descreve Maingueneau (2005, p.18, grifos do autor):

> As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes matérias, os modos de circulação dos enunciados...).

O discurso literário estaria circunscrito, pois, numa dimensão paratópica. A paratopia seria essa condição paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social, à qual estão submetidos os discursos constituintes. A condição paratópica advém como consequência dos discursos constituintes, que precisam "autorizar-se por si mesmos" (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 368).

Tangenciadas algumas nuances para a caracterização da Literatura e dos textos literários, retomemos a questão sob a ótica da Análise do Discurso. Para que possamos, pois, realizar uma análise discursiva do texto literário, Mello (2005, p. 39) estabelece alguns parâmetros sob os quais o texto deve ser observado:

> [...] segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e circulação dos enunciados, a paratopia do autor e a cena de enunciação, enfim, o contrato literário com todas as suas especificidades, além dos discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dar sentido à produção e a à recepção das obras literárias.

Nesse sentido, é possível perceber que, além de apreendermos seu contexto inicial, isto é, o campo no qual o escritor se posiciona, precisamos entender também o contexto implicado pela própria obra. Queremos tratar, na verdade, da cena de enunciação da obra. No "Dicionário de Análise do Discurso", Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 95, grifo dos autores) explicam que a cena de enunciação deve ser entendida como o acontecimento de uma enunciação "em um espaço *instituído*, definido pelo gênero do discurso, mas também sobre

a dimensão *construtiva* do discurso, que 'se coloca em cena', instaura seu próprio espaço de enunciação".

Quando se fala de cena de enunciação, pretende-se falar da encenação de uma enunciação, isto é, procura mostrar a situação que a fala pretende instaurar no momento que ela é enunciada. Para melhor compreendê-la, Maingueneau (2001; 2006; 2008) seja analisada em três níveis:

> i) Cena englobante – que corresponde ao tipo de discurso no qual se insere o texto. Trata-se de um estatuto pragmático;
> ii) Cena genérica – definida pelo gênero de discurso. Implica papéis, circunstâncias, suporte material, modo de circulação, finalidade, etc.
> iii) Cenografia – é instituída pelo próprio discurso; é a fonte do discurso e, ao mesmo tempo aquilo que o discurso engendra.

A cena englobante e a cena genérica correspondem ao quadro cênico, isto é, ao espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido. Por outro lado, a cenografia é instituída pela instância produtora do discurso e, por consequência, implica na existência de enunciador (e também de um co-enunciador), de uma cronologia e de uma topografia.

A questão do autor

Como a Literatura está, paradoxalmente, em um lugar e em um não-lugar, o autor também se encontra mergulhado nesse duplo espaço. Se, por um lado, ele está presente na sociedade e é a partir dela que ela materializa sua obra, ele também se encontra instaurado pela obra, devido a sua própria pertinência ao campo literário. Para Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 368-369, grifos dos autores):

> Esse estatuto paradoxal resulta da especificidade desses discursos que só podem *autorizar-se* a si mesmos: se o locutor ocupa uma posição *tópica,* ele não pode falar em nome de uma transcendência, mas se não se inscreve de alguma forma no espaço social, não pode proferir uma mensagem aceitável.

Estaríamos diante, mais uma vez de uma paratopia, na qual o autor deve legitimar-se por meio de dizer. Por meio do modo que o autor se apresenta no campo literário, ele indicaria a sua posição e seria a partir da sua presença e do resultado enunciativo dela legitimado.

Para Foucault (2001), é possível dizer que o autor pode ser tradicionalmente entendido como um sujeito responsável por uma determinada produção discursiva e que também é produzido por esse discurso. O autor seria uma espécie de função, capaz de organizar e caracterizar universos discursivos.

Ele afirma existir uma relação entre o autor e sua obra, isto é, com seu discurso. Em alguns discursos, torna-se mais nítida essa relação ou a própria existência do autor, como é o caso das poesias, por exemplo. Já em outros gêneros, essa função do autor nem sempre se faz tão marcada. É o caso das cartas, que possuem remetentes, signatários, mas não necessariamente autores.

Nesse sentido, Galinari (2005, p.45) complementa dizendo que, "a função autor, orientaria, então, o modo pelo qual um discurso deve ser recebido, conferindo-lhe um certo status social". O entendimento e o reconhecimento de um discurso dependeriam, então, da efetivação de uma espécie de contrato e, por consequência, do reconhecimento de seus elementos. No entanto, ainda assim, em qual nível estaria o autor? Seria ele apenas o sujeito empírico, de carne e osso que assina a obra? Ou seria ele o enunciador, aquele que literalmente enuncia o texto? Ou ainda, existiria uma instância específica para ele?

Todos esses questionamentos são difíceis de serem respondidos devido à multiplicidade de enfoques possíveis para a palavra autor. Em seus cursos "Problemáticas Emergentes na Análise do Discurso"[3] e "Concepts de l'analyse du discours"[4], Maingueneau[5] destacou que, ao falarmos de autor e de autorialidade, estaremos

[3] Curso "Problemáticas Emergentes na Análise do Discurso", ministrado pelo professor Dominique Maingueneau, no Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG, entre os dias 03 e 07 de maio de 2010.

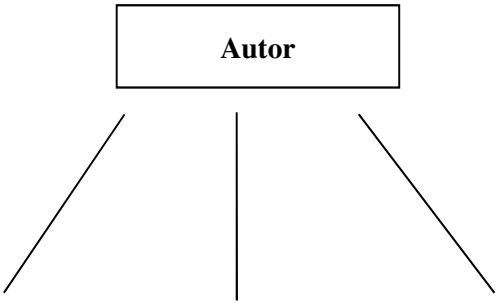
[4] Curso "Concepts de l'analyse du discours", ministrado pelo professor Dominique Maingueneau no Master 2 em Communication politique et publique, na Université Paris-Est Créteil – Paris XII, entre os meses de novembro de 2010 a fevereiro de 2011.

[5] Notas de aula referentes aos cursos acima mencionados.

trazendo à tona o texto + o mundo, ou seja, a instância que enuncia adicionada ao estatuto social que ela ocupa. Uma vez que o estatuto é historicamente variável, a noção de autor é problemática e híbrida e deve ser considerada a partir de três dimensões.

A fim de melhor apresentar essas três dimensões, propomos o esquema abaixo, baseado nas notas tomadas no seminário acima citado, bem como no livro "Doze conceitos em análise do discurso" (2010):

Figura 1 – A noção de autor



Autor Garante	**Autor Ator**	**Autor *Auctor***
Responsável por um texto, de estatuto historicamente variável; Corresponde a dispositivos variados e a qualquer gênero de discurso. Não é o enunciador e nem o produtor "de carne e osso".	Exerce a atividade de produção de textos, isto é, tem uma trajetória como produtor de textos; Estatuto variável quanto à época e posicionamento dos envolvidos.	Reservado a um número restrito de indivíduos. Correlato a uma obra, a algo singular que o caracteriza. É preciso ser reconhecido, isto é, ter uma "imagem de autor".

Quando nos referimos a essa primeira modalidade de autor, estamos evidenciando uma perspectiva praticamente jurídica. Isso quer dizer que tentamos estabelecer a responsabilidade de alguém sobre determinada produção textual: referimo-nos ao autor de um artigo, de um panfleto etc. Na segunda classificação, estamos diante de determinados produtores de texto que tem a pretensão de se tornarem "autores", no sentido pleno da palavra. Por fim, na terceira acepção,

tratamos de um produtor que passa a ser autônomo e a ser reconhecido como tal, sendo dotado também de uma imagem de autor. Este autor ganha um valor singular e se destaca dos demais por apresentar uma singularidade e um estilo.

Breve análise da categoria autor em narrativas biográficas

A fim de que possamos exemplificar um pouco das proposições teóricas acima mencionadas, selecionamos como objeto de análise a obra "Carmen - uma biografia" (2005), do escritor e jornalista Ruy Castro. A escolha desta obra em si se deve ao fato de ela compor o *corpus* de nossa pesquisa de doutorado acerca das narrativas biográficas.

No que se refere à escolha do autor Ruy Castro, acreditamos que, ainda que ele seja mais conhecido como jornalista, podemos atribuir a ele também o status de escritor, isto é, de representante da instituição literária. As principais justificativas para isso seriam: (i) Ruy Castro já publicado uma série de obras, factuais e ficcionais; (ii) ele já ganhou o Prêmio Jabuti[6] de Literatura; (iii) Ruy é tratado pelas editoras de livro e pelas livrarias do país como escritor[7].

Ainda, gostaríamos de antemão destacar que não visamos aqui a uma análise exaustiva da obra, o que seria inviável[8]. Nossa proposta é fazer algumas considerações a respeito da configuração discursiva na noção de autor na biografia, notadamente localizada nos seguintes espaços: "orelha[9]" e agradecimentos. Adotamos esses dois

[6] Ruy Castro ganhou com "Carmem – uma biografia", o Prêmio Jabuti de 2006 de melhor biografia e melhor livro de não-ficção do ano.

[7] Corroboramos a visão de Mendes (2007) no que se refere à atribuição de valores literários aos textos. De acordo com a autora, "a Literatura é uma instituição que imputa "valores simbólicos" aos textos. Entre estas instituições estão: o Sistema Escolar (livro didático, escolha das obras dos programas de vestibular, etc.), Academias, a Crítica Literária, a figura do autor, prêmios, jornais; revistas literárias, hoje pode-se estender estas instituições a sites e blogs etc".

[8] Para o conhecimento dos leitores, a biografia de Carmen possui mais de 600 páginas.

[9] Em termos técnicos trata-se da badana, isto é, a extensão das capas (ou das sobrecapas) de um livro que se dobram para o interior. Disponível em <http://tipografos.net/glossario/livro.html>. Acesso em: 25 jul. 2011. Neste trabalho, preferimos adotar o termo orelha por este ser mais popular.

componentes da biografia como recorte, pois pensamos que nesses espaços[10] encontraremos de maneira mais evidente as marcas do autor.

Quanto aos aspectos metodológicos, a análise da questão do autor irá considerar que essa na situação específica da enunciação literária, o autor se apresenta em três instâncias, de acordo com Maingueneau (2006):

> (i) Pessoa – a primeira dimensão é a instância que responde pelo texto, no sentido empírico. Seria o indivíduo fora da Literatura.
> (ii) Escritor – é o autor como ator no campo literário, é o papel que ele desempenha e que gera uma trajetória, uma carreira.
> (iii) Inscritor – seria o enunciador da obra, aquele que organiza e enuncia o texto. Ele é instaurado pelas escolhas do escritor.

Gostaríamos de destacar que para fins de análise, apresentaremos nossas pontuações separadas, a partir de cada uma dessas instâncias. Entretanto, é preciso deixar claro que tais instâncias não dissociadas ou que alguma tem uma importância maior em relação à outra. Como nos explica Maingueneau (2006, p. 136-137):

> Essas três instâncias não se dispõem em sequência, seja em termos de cronologia ou de estratos. Não há em primeiro lugar "a pessoa", passível de uma biografia, em seguida "o escritor", ator do espaço literário, e depois "o inscritor", sujeito da enunciação: cada uma das instâncias é atravessada pelas outras, não sendo nenhuma delas o fundamento ou pivô.

Instância Pessoa

No caso analisado por nós, encontramos para a instância pessoa, o sujeito empírico Ruy Castro. Nessa instância, o que está em jogo é a identidade psico-socio-histórica, o indivíduo que existe além da obra.

[10] Vale lembrar que a obra "Carmen – uma biografia" não possui o componente *apresentação*, espaço costumeiramente atribuído ao autor.

O objeto por nós escolhido para análise – a biografia de Carmem Miranda – sobretudo nos espaços de investigação selecionados (capa, orelha e agradecimentos), não traz informações suficientes para caracterizá-lo enquanto pessoa. Em virtude disso, recorremos a outras fontes[11] para que pudéssemos caracterizá-lo nessa dimensão e para que as informações trazidas no texto acerca da pessoa Ruy Castro pudessem ser contextualizadas.

Trata-se de um homem, brasileiro, nascido em 26 de fevereiro de 1948 na cidade de Caratinga, Minas Gerais. Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalha como jornalista desde 1967. Exerce também a função de escritor, mas, dessa função falaremos mais tarde. Ruy Castro é casado com a também escritora Heloísa Seixas.

Como dissemos anteriormente, no que se refere à instância pessoa, são poucas as informações apresentadas pela biografia. As poucas que aparecem, no entanto, auxiliam fundamentalmente para conhecermos a pessoa Ruy Castro. A primeira delas podemos dizer que seja a foto de Ruy Castro na orelha da obra. Consideramos que este enunciado icônico é de extrema importância por nos revelar e arriscaríamos a dizer comprovar a existência real de Ruy Castro. Ele nos permite atestar que existe uma pessoa responsável no mundo empírico por aquela obra.

Já na seção agradecimentos, encontramos quase sempre marcas do escritor, segunda instância da categoria autor, instância essa que falaremos no próximo tópico. Porém, no último parágrafo, encontramos pistas deixadas pelo inscritor (terceira instância) que nos revelam e nos remontam à pessoa existente fora do texto. Destacamos o trecho (CASTRO, 2005, p. 555, grifos do autor): "Por fim, mas não por último, minha eterna gratidão a um grupo de médicos. Por ordem de entrada em cena, os doutores Ênio Porto Duarte, Jacob Kligerman e

[11] Informações disponíveis em <http://estelivro.wordpress.com/2010/03/03/entrevista-ruy-castro/> e em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ruy_Castro>. Acesso em: 22 ago. 2011. Além disso, completam essas referências as informações por nós coletadas na conferência "Paixão pela Palavra: a leitura é uma forma de autobiografia?", proferida por Heloísa Seixas e Ruy Castro, no dia 31 de outubro de 2009, como parte das atividades desenvolvidas no quinto Fórum das Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, realizado entre os dias 29 de outubro e 02 de novembro de 2009.

equipe, Daniel Herchenhorn e Célia Maria Viegas. Sem eles, *Carmen* não estaria em suas mãos".

Ao lermos esse último parágrafo podemos nos perguntar: quem são esses médicos? Por que eles seriam importantes para a realização da obra e a quem eles estariam relacionados? O próprio trecho já nos fornece a resposta para essas perguntas, pelo menos para parte delas. O substantivo Carmen, realçado em itálico pelo inscriptor, refere-se à obra Carmen e não à personagem biografada Carmen ou à pessoa Carmen Miranda. Ora, se sem esses médicos a biografia de Carmem não existiria é porque a ligação deles está com o autor, especificamente à instância de pessoa do autor, isto é, ao ser empírico que existe fora da esfera literária. A construção textual nos leva a crer que a pessoa Ruy Castro teve algum problema de saúde que poderia ter impedido a realização da biografia, mas, que graças à intervenção dos médicos citados, foi possível que ele continuasse o trabalho.

A doença de Ruy Castro e a interferência desta no trabalho do biógrafo, indicada na biografia, podem ser comprovadas por meio de inúmeras entrevistas concedidas por ele após o lançamento da obra e também por Heloísa Seixas, sua esposa, na fotobiografia de Ruy escrita por ela e lançada em 2008. A revista "Brasileiros"[12], em sua edição de setembro de 2008, apresenta trechos da obra de Seixas, dentre os quais destacamos:

> Como todo mundo sabe ou imagina, um tratamento de câncer não é coisa à-toa. Entre 28 de janeiro de 2005, dia do diagnóstico, e o 4 de outubro seguinte - dia em que Ruy pôs o ponto final no livro -, foram 34 sessões de radioterapia, num total de 93 irradiações, sete sessões de quimioterapia, com 21 horas de aplicações, 29 consultas médicas, mais quinze consultas ao dentista, cinco biópsias, uma endoscopia, cinco exames de sangue, duas ressonâncias magnéticas, duas chapas de pulmão, um raio-X completo de boca, uma cirurgia com duas passagens pelo centro cirúrgico e seis dias de internação, mais dezesseis punções e 61 sessões de fisioterapia. Durante os primeiros três meses de tratamento, por causa das queimaduras da radioterapia, Ruy ficou sem comer, bebendo apenas líquidos (mesmo assim, com enorme dificuldade), o que o fez emagrecer doze quilos. Chegou a interromper o tratamento por dez dias porque a pele de seu pescoço

[12] Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/14/textos/275/>. Acesso em: 20 jul. 2011.

> ficou em carne viva e, em decorrência da quimioterapia, teve flebite numa veia do braço, com um febrão de 40 graus que o deixou tremendo como se estivesse com malária. Mas nada disso fez com que perdesse a energia para trabalhar. Durante todo esse tempo, passava o dia escrevendo, horas e horas, como se fosse apenas um cérebro usando um corpo alquebrado para se manifestar. O corpo era seu cavalo.

É possível dizer que, no fragmento exposto acima, encontramos as principais razões para que a pessoa Ruy Castro reserve em sua obra agradecimentos aos médicos e para que se compreenda o que ele quis dizer com a frase "*Carmen* não estaria em suas mãos".

A seguir, falaremos da segunda instância da categoria autor.

Instância Escritor

Conforme apresentamos, essa instância trata da encenação literária, isto é, da presença do autor como um ator no campo literário, que desempenha um papel nesse campo. Esse papel que ele desempenha é conhecido por meio da carreira do escritor e dos valores e representações que a eles estão associados.

Na orelha do livro, Ruy Castro é apresentado como autor e organizador de diversos livros. Encontramos enumeradas as principais obras de Ruy, sejam elas biográficas, históricas ou ficcionais. O procedimento da enumeração bem como a apresentação da data de publicação das obras nos permite perceber que estamos diante de um escritor.

Essas informações nos permitem também dizer que estaríamos diante de, pelo menos, um *autor ator*, conforme a categoria desenvolvida por Maingueneau (2010) e por nós explicada na figura 1 deste mesmo artigo. O autor ator é aquele que exerce a atividade de produção literária e tem uma carreira reconhecida como produtor de tais textos.

A orelha do livro traz também uma espécie de resumo, de apresentação da biografia que o leitor irá encontrar. Este resumo não está assinado, mas tudo leva a crer que não tenha sido escrito[13] pelo

[13] Ressaltamos que sempre que o escritor escreve, o faz por meio de seu inscritor, que é o enunciador do texto (MAINGUENEAU, 2006).

escritor Ruy Castro, uma vez que ele é referenciado de maneira indireta nesse mesmo resumo. Entretanto, ainda que não tenha sido escrito pelo escritor, é possível notar a construção da imagem desse escritor quando o texto a ele se refere. Vejamos:

> *Carmem – Uma biografia* não se limita a reconstituir a vida da brasileira mais famosa do século XX, com um prodígio de informações. Esta é também uma história dos costumes da juventude brasileira, da música popular, do rádio e dos cassinos, no Rio dos anos de 1920 e 1930, e da intimidade dos grandes astros americanos, na Broadway e na Hollywood dos anos 40 e 50. É uma história profundamente humana – temperada pelo humor e pelo estilo inconfundível de Ruy Castro.

No fragmento em questão é possível notar que, ao autor Ruy Castro, são atribuídas características próprias. O "humor e o estilo inconfundível" a ele atribuídos, seriam capazes de diferenciar o trabalho dele enquanto escritor, de garantir aos escritos dele uma cara, uma marca.

De fato, para termos certeza da existência de um estilo inconfundível, teríamos que proceder a uma análise minuciosa não apenas dessa, mas também das outras obras de Ruy Castro. Mas, partindo do pressuposto de que haja mesmo um estilo que caracterize a obra do escritor, poderíamos dizer que estaríamos lidando com um caso de *autor auctor*, conforme Maingueneau (2010). Reservado a um número restrito de indivíduos, este conceito só faz sentido a partir da existência de uma obra singular do referido escritor. É preciso ser reconhecido, isto é, ter uma "imagem de autor". Este parece, pois, ser o caso de nosso autor.

Também na seção agradecimentos encontramos marcas da instância escritor. Por procedimentos lingüísticos de enumeração (das atividades desenvolvidas para a pesquisa e escritura de *Carmen*) e de denominação (identificação das fontes e principais colaboradores), Ruy revela os processos de seu ofício escritor-biógrafo. A apresentação de tais processos nos leva a criar uma imagem do trabalho do biógrafo bem como do escritor-biógrafo em si. Somos levados a crer que estamos diante de um escritor bem sucedido, que realizou o trabalho com afinco e profundidade, haja vista a centena de fontes e de informações que ele nos fornece.

Instância Inscritor

Nessa terceira instância, referimo-nos ao enunciador da obra, ser de linguagem instaurado pelo escritor. Ele é quem vive na obra. A presença dele poderá revelar as outras duas instâncias – escritor e pessoa – ou mesmo mascará-las, caso essa seja a intenção. Entretanto, mesmo essa tentativa de marcar ou apagar as demais instâncias são componentes para se entender o autor.

No caso por nós analisado, encontramos dois regimes enunciativos e, por consequência, dois modos distintos de apresentação do inscritor. Na seção orelha, estamos diante de um regime delocutivo, no qual o autor se esconde em relação ao mundo instaurado. O texto parece não ter sido escrito pelo autor da narrativa biográfica, uma vez que o texto cumpre a função de apresentá-la e de apresentar também o autor da mesma. Ao falar do autor, entretanto, o inscritor, por meio de suas escolhas lexicais ("o estilo inconfundível de Ruy Castro"), acaba por construir uma imagem do autor em questão.

Já na seção agradecimentos, deparamo-nos com outro regime enunciativo: o elocutivo. Nesse regime, percebemos que inscritor, escritor e pessoa são convergentes. O inscritor que enuncia retoma o escritor que possui uma trajetória e a pessoa que vive fora do mundo literário.

No fragmento "Carmen Carvalho Guimarães, a querida Carminha, filha de Cecília, confiou-me fabulosos álbuns de fotografias e nunca se recusou a dividir comigo sua memória privilegiada – a ela, particularmente, o meu amor" (CASTRO, 2005, p. 555), o inscritor conta seu acesso privilegiado aos álbuns da família de Carmen e o relacionamento afetivo com a fonte mencionado. A revelação do inscritor revela, pois, a relação e admiração entre fonte e escritor e também em relação à pessoa Ruy Castro.

Considerações finais

A fim de construir a imagem do autor, devemos considerar essas três instâncias. Elas serão ancoradas, em todo caso, com as imagens coletivas circulantes na sociedade a respeito do próprio autor, de sua obra e do campo literário. Essas representações serão variáveis conforme a época e a cultura na qual estiverem inseridas.

Em nosso caso, é possível dizer que a investigação discursiva da biografia de Carmen nos permitiu encontrar a construção da imagem de um autor dedicado e competente em relação ao trabalho. As marcas deixadas pelo inscritor-escritor-pessoa nos apresentam elementos capazes de justificar a inscrição dele no campo literário, dotado de uma carreira e de um estilo de escrita.

Sabemos que toda investigação sobre a questão do autor e da autoria não se restringe a uma posição e tão pouco pode ser apreendida em sua complexidade apenas por uma categoria descritiva. Nosso objetivo, contudo, foi demonstrar a abordagem discursiva, sobretudo a da Análise do Discurso como alternativa para análise da questão da autoria, confirmando assim a possibilidade de diálogo entre Estudos Linguísticos e Literários.

Referências

CASTRO, Ruy. *Carmen*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2. ed. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética*: Literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-297.

GALINARI, Melliandro Mendes. A autorialidade no discurso literário. In: MELLO, Renato de. *Análise do discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 45-62.

MACHADO, Ida Lúcia. Relações de força/poder entre "iluminados" e "loucos". In: EMEDIATO, Wander *et al*. (Org.) *Análise do Discurso:* Gênero, Comunicação e Sociedade. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2006. p. 105-118.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor e sociedade. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. O discurso literário contra a Literatura. In: MELLO, Renato de. (Org.). *Análise do Discurso e Literatura*. Tradução de Renato de Mello e Renata Aiala de Mello. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2005. p. 17-29.

_____. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Análise de textos de comunicação*. 5. ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução de Adail Sobral *et al*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, Renato de. Análise do Discurso & Literatura: uma interface real. In: _____. (Org.). *Análise do Discurso e Literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2005. p. 31-44.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004. 267 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

_____. Estudos Lingüísticos & Estudos Literários: Bem me queres, mal me queres? In: EMEDIATO, Wander *et al*. (Org.). *Análise do Discurso*: gênero, comunicação e sociedade. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2006. p. 53-64.

_____. Notas de aula tomadas no curso *Ficção/Literatura*: interfaces discursivas, ministrado pela professora Emília Mendes no Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2007.

SATRAPI, Marjani. *Bordados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEARLE, John. *Expressão e significado*: estudo da teoria dos atos de fala. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo, Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Recebido em 19/08/2013
Aceito em 20/10/2013

UM DISCURSO SOBRE O MOVIMENTO ESTUDANTIL BRASILEIRO: ANÁLISE FOUCAULTIANA EM TORNO DE BUÑUEL

A DISCOURSE ON THE BRAZILIAN STUDENT MOVEMENT: FOUCAULDIAN ANALYSIS AROUND BUÑUEL

Priscila Canova MOTTA[*]
Nádea Regina GASPAR[**]

> Manifestações pacíficas são legítimas e próprias da democracia... **É próprio dos jovens se manifestarem** (Dilma Roussef, sobre as manifestações estudantis do passe livre, em entrevista à Folha de S. Paulo, no dia 18/03/2013, grifo nosso).

Resumo: O objetivo desta pesquisa é o de compreender, por meio dos postulados "arqueologia", "historicidade", "práticas discursivas", "sujeito, saber e poder", de Michel Foucault, alguns discursos de cunho oficiais e científicos sobre os movimentos estudantis ocorridos em 1968 e 1992, no Brasil, traçando relações entre eles e o filme "O Discreto Charme da Burguesia", de Luis Buñuel (1972).

Palavras-chave: Foucault; Buñuel; Movimento estudantil.

Abstract: The objective of this research is to understand, through the postulates "archeology", "historicity", "discursive practices", "subject, knowledge and power", Michel Foucault, some speeches of official and scientific slant on student movements occurred in 1968 and 1992 in Brazil, tracing relationships between them and the film "the Discreet Charm of the Bourgeoisie" by Luis Buñuel (1972).

Keywords: Foucault; Buñuel; Student movement.

[*] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS/UFSCar). Atua como educadora no SESC São Carlos. Contato: primotta@hotmail.com.

[**] Professora Doutora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) no Departamento de Ciência da Informação e no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade. Coordenadora do Grupo de Estudos "Laboratório de Análise do Discurso da Imagem" (LANADISI/CNPq). Contato: nagaspar@terra.com.br.

Introdução

Nas décadas de 60 e 70, os movimentos estudantis eclodiram no mundo todo. Foram anos propícios para a irrupção e manifestação desses acontecimentos, já que o mundo experimentava uma enorme revolução cultural. Todas as manifestações estudantis desse período perpassaram vários países do mundo e, no Brasil, não foi diferente. Em particular o ano de 1968 foi profundamente marcado por esses movimentos, pois foi um ano de verdadeiros exercícios democráticos por parte dos estudantes, mas também de muitos confrontos violentos entre eles e a polícia. Em 1992, 24 anos depois, vemos ressurgir as movimentações estudantis que tomaram as ruas clamando pelo *impeachment*, do então presidente Fernando Collor de Mello.

Vários textos, dentre outros os de cunhos midiáticos, científicos, culturais, religiosos, nas épocas citadas, veicularam estes acontecimentos, derivando disto, a possibilidade de podermos observá-los, tal como compreende Foucault (2008), no eixo de um tema discursivo: "os movimentos estudantis de 1968 e 1992 no Brasil". Um desses textos foi o filme "O Discreto Charme da Burguesia", do diretor cinematográfico Luis Buñuel, lançado em 1972. Embora seja um filme de ficção, um filme surreal, é possível observar nele enunciados discursivos (FOUCAULT, 2008) que revelam aspectos sobre o real dessa época.

Neste artigo o objetivo, assim, é concentrar em alguns discursos em torno de acontecimentos sobre os movimentos estudantis ocorridos nos anos de 1968 e 1992, no Brasil, ao se buscar encontrar relações entre eles e o filme "O Discreto Charme da Burguesia", de Luis Buñuel (1972). Para tanto recorremos a Michel Foucault (1999; 2006; 2008), tendo em vista alguns de seus apontamentos sobre: "arqueologia", "historicidade", "práticas discursivas", "sujeito, saber e poder".

Nosso olhar se iniciará sobre os acontecimentos dos movimentos estudantis no Brasil em 1968 e, depois, em 1992, demonstrando, através de enunciados discursivos, as dinâmicas de produção de sentido sobre como a identidade dos jovens estudantes têm sido enunciadas pelo governo e como sua divulgação tem grande validade na estruturação e conceituação desses sujeitos. Em outras palavras, pretendemos mostrar que as práticas discursivas enunciadas

por membros do governo, estabelecem-se e consolidam-se reiteradamente no meio social, para constituir a identidade do sujeito jovem estudante que atuou nos movimentos estudantis, tanto em 68 quanto em 92.

Depois disto, embora de modo sintético, traçaremos relações entre estes enunciados discursivos desses momentos históricos com o filme de Luis Buñuel.

Comecemos por Foucault.

1 Apontamentos de Foucault sobre a arqueologia, historicidade, práticas discursivas, sujeito, saber e poder

A preocupação central de Foucault destinou-se à compreensão sobre as condições de possibilidades dos sujeitos proferirem seus discursos. No posfácio de sua obra "A Arqueologia do Saber", Foucault (2008, p. 242, grifos do autor) afirma:

> Na verdade trata-se de descrever discursos [...]. Gostaria de mostrar que essas unidades formam domínios autônomos, embora não independentes; regrados, embora em contínua transformação; anônimos e sem sujeito, ainda que integrem tantas obras individuais [...]. Gostaria de revelar, em sua especificidade, o nível das "coisas ditas" sua condição de aparecimento, as formas de seu acúmulo e encadeamento, as regras de sua transformação, as descontinuidades que as escondem. O domínio das coisas ditas é o que se chama arquivo; o papel da arqueologia é analisá-lo.

Para Foucault (2008), a arqueologia remete à palavra escavação. "Arqueologia do saber", portanto, são escavações sobre os saberes. Para ele, os saberes se dão a ver nas relações que pode ser estabelecidas entre os discursos de cunho científico com os não científicos, ou somente um ou outro. Nestas relações, há regularidades que os unem e em que se apreende o arquivo discursivo.

A análise de um arquivo discursivo não é propriamente histórica, no sentido da disciplina e teorias da História, mas se firma em historicidades. Ou seja, Foucault busca compreender qual o momento histórico em que os discursos estão inseridos, quais as condições físicas, sociais, políticas, que giram em torno de acontecimentos, os quais geram discursos, para que se entenda como

ocorrem as relações entre os acontecimentos. Isto só pode ser realizado por analistas atentos aos diversos discursos pronunciados, na época, por sujeitos distintos. Como aponta o teórico:

> Se faço isso, é com o objetivo de saber o que somos hoje. Quero concentrar meu estudo no que nos acontece hoje, no que somos, no que é nossa sociedade. Penso que há, em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas (FOUCAULT, 2006, p. 258).

Foucault (2008) esclarece que precisamos compreender o que possibilitou que aquilo fosse dito e não outra coisa, naquele lugar e tempo. Isto "significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época" (FOUCAULT, 2008, p. 50), pois há discursos que são interditados, interrompidos, cerceados, não divulgados, silenciados, derivando disto a necessidade da análise de diversos discursos em torno de acontecimentos.

As coisas ditas, para Foucault (2008), podem se constituir como um acontecimento discursivo. Tudo o que é dito tem suas possibilidades e circunstâncias históricas que lhe são próprias, requerendo, por isto, compreender os padrões que delineiam as condições de existência dos acontecimentos discursivos. Foucault propõe, então, regras, princípios que sustentam a análise de um arquivo discursivo, salientando que um conjunto de enunciados sustentam as formações discursivas, e que isto pode ser apreendido na análise de práticas discursivas que instauram os enunciados como acontecimentos.

A arqueologia do saber, assim, tem o propósito de compreender os discursos pronunciados por sujeitos e especificar o funcionamento de suas práticas discursivas. O saber é definido através das formações discursivas e é um dos focos centrais da pesquisa arqueológica, como segue:

> A análise arqueológica individualiza e descreve formações discursivas, isto é, deve compará-las, opô-las umas às outras na

> simultaneidade em que se apresentam, distingui-las das que não têm o mesmo calendário, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as envolvem e lhes servem de elemento geral (FOUCAULT, 2008, p. 177).

O discurso, para este teórico, inicia-se, como "célula", no enunciado:

> De início, desde sua raiz, ele se delineia em um campo enunciativo onde tem lugar e *status,* que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual. Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (FOUCAULT, 2008, p. 111-112, destaque do autor).

Podemos falar em discurso científico ou discurso religioso porque todos são compostos de uma série de enunciados que se concretizam como prática discursiva em torno de um determinado tema, gestado em acontecimento histórico e gerando acontecimento discursivo, depois de muitas vezes ditos, de diversos sujeitos e modos. Compreendemos, então, que são os analistas que traçam relações entre os discursos, observando-se as "práticas discursivas" pronunciadas e materializadas em textos. O discurso, portanto, é uma prática discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 133) "é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa". Como ele diz:

> A análise enunciativa é, pois, uma análise histórica, mas que se mantém fora de qualquer interpretação: às coisas ditas, não pergunta o que escondem, o que nelas estava dito e o não-dito que involuntariamente recobrem, a abundância de pensamentos, imagens ou fantasmas que as habitam; mas, ao contrário, de que modo existem, o que significa para elas o fato de se terem manifestado, de terem deixado rastros e, talvez, de permanecerem para uma

> reutilização eventual; o que é para elas o fato de terem aparecido - e nenhuma outra em seu lugar (FOUCAULT, 2008, p.124).

Para definir a função enunciativa, na concepção de Foucault (2008), é necessário reconhecer, na análise, o enunciado em que se insere a "série" (em que o enunciado reiteradamente aparece); o "campo associado"; o "sujeito" (que pode ser um ou vários), em suas "materialidades" que se apresentam em diversas manifestações de linguagens, como em imagens (fixas e em movimento), como em textos escritos e orais, desde que, haja uma regularidade enunciativa.

No que diz respeito ao sujeito de um enunciado, o teórico diz que ele

> é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos (FOUCAULT, 2008, p. 105).

Os sujeitos produzem discursos, que se dão a ver em meio a relações de poder. Foucault compreende o sujeito na dinâmica discursiva, na troca entre subjetivação e objetivação. A primeira, a subjetivação, porque o sujeito assume posições que o legitimam a dizer algo, mas por estar inserido em um meio social em sua trama histórica ele é objetivado, no sentido de que alguns saberes serão por ele apreendidos e incorporados e irão compor ou não sua identidade, sua posição de sujeito. É possível perceber a posição do sujeito nos discursos nessas relações entre objetivação e subjetivação que, as quais apontam para a verdade de cada época, ou melhor, daquele momento específico em que tal discurso foi dito, foi pronunciado. Os efeitos de sentido entre essas relações "imiscuem", em sua essência, portanto, relações entre saber e poder, criando e gerando verdades, materializadas pelos sujeitos, quando ele as enuncia. Quando alguém enuncia, deste modo, diz algo por si, mas também carrega vários posicionamentos de outros, que foram ditos naquele tempo.

A concepção de Foucault sobre sujeito e poder se insere em sua compreensão sobre o acontecimento discursivo, já que é por meio

das práticas discursivas que é possível perceber como ocorreram as práticas sociais, e também, de que modo o homem se constituiu como um sujeito no discurso.

No movimento da análise será possível compreender como foram constituídas certas práticas discursivas sobre os movimentos estudantis, iniciando pelo contexto da ditadura militar no Brasil e as manifestações estudantis de 1968.

2 Ditadura Militar no Brasil e movimentos estudantis- 1964/1968

O golpe militar ocorrido no Brasil no dia 31 de março de 1964 pôs fim à caminhada em direção à democracia, que este país experimentava após a queda de Getúlio Vargas, em 1945.

Em contrapartida, os brasileiros se rebelaram, dentre outros modo, saindo às ruas em protestos, e neste momento, o governo percebeu a força de um dos movimentos que protestavam: a dos movimentos estudantis. A polícia, a mando dos militares, como diz Martins Filho reprimiu-os de forma extremamente violenta, com perseguições, prisões, tortura e assassinato.

> No discurso que proferiu no quarto aniversário da "Revolução" de 1964, Costa e Silva faz menção indireta ao movimento estudantil: "eles pedem sangue, mas o país prosseguirá sem sangue porque não estamos com a ideia de violência" (MARTINS FILHO, 1996, p. 42, grifos do autor).

Um olhar atento aos acontecimentos que se referem aos estudantes politizados entre os anos 1964 e 1968 é significativo, para que possamos entender a participação dos mesmos em 1968. Isto porque antes do golpe de 1964 muitas manifestações estudantis já demonstravam a força estudantil, o que explica, em parte, a repressão aos mesmos depois do golpe.

Nos anos de 1960 a crise dos sistemas de ensino superior se agravava. Em 1964 o país possuía 39 universidades deficientes de vários recursos. Martins Filho (1996) explica que em 1945 foram 27.253 estudantes matriculados e em 1964 esse número subiu para 142.386. Em maio de 1962, houve uma greve, que fez parar as 40 universidades do país. Segundo Skidmore (1988), em 1967 fizeram vestibular 183.150 candidatos, e desses entraram 70.915 nas

universidades brasileiras. De 1964 a 1966 aumentou 12 por cento a quantidade de candidatos ao ensino superior, e em 1967 essa porcentagem subia para 48 por cento. Esse aumento do número de pessoas no ensino superior gerou expectativas na classe média. Em 1968 os estudantes gritavam por mais vagas nas universidades em suas manifestações, o que fez com que o governo se manifestasse contrário a isto, conforme se lê abaixo.

> O governo Castelo Branco pressionou com êxito o Congresso para aprovar uma lei de novembro de 1964 (logo apelidada de "lei Suplicy de Lacerda", nome do ministro da Educação e Cultura), criando uma nova estrutura de associações estudantis proibidas de engajar-se em atividades políticas (SKIDMORE, 1988, p. 151).

Podemos perceber o posicionamento do governo frente aos jovens estudantes no discurso do Presidente Castelo Branco, quando na Diretoria do Ensino Superior no V Fórum Universitário, ele diz:

> **Natural que a mocidade estudantil, com os transbordamentos e os entusiasmos tão próprios da juventude, se sinta chamada para participar e influir nos rumos do país.** Por isso mesmo o dever dos que têm a seu cargo orientá-la e não deverá ser o de tentar sopitar-lhe os anseios, e sim fazer com que estes não sejam desviados para rumos perniciosos à própria vida universitária. E se aceno este pensamento é para não pairar dúvida quanto à posição do governo em face do movimento estudantil. Bem sei e isso é de vosso inteiro conhecimento. (BRANCO, 1964 *apud* SANTANA, 2007, p. 63, grifo nosso).

Este discurso, claramente disciplinar, enfatiza a posição de um sujeito que é jovem e estudante, e que não tem discernimento nem condições de tomar suas decisões, precisando de professores e do governo para orientá-los.

Os estudantes não se intimidaram frente a isso e protestavam contra a proibição e repressão que sofriam; unindo-se cada vez mais em torno de reuniões acordadas pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que incitava para diversos pontos como: para que os estudantes fossem contra a lei que tornaria as Universidades Federais pagas; por mais vagas nessas instituições; contra expurgos de professores universitários; e pela libertação de estudantes presos. Em contrapartida,

em 1966 a repressão e a vigilância policial nas Universidades aumentaram e vários conflitos se seguiram. Segundo Martins Filho (1996), no dia 22 de setembro deste ano houve o "Dia Nacional de luta contra a Ditadura" na Faculdade de Medicina, culminando com a invasão da polícia militar e extrema violência contra os estudantes.

No ano de 1968 muitos protestos eclodiram, principalmente no Rio de Janeiro. No dia 28 de março deste ano, perto do *Campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no centro da cidade, havia um restaurante universitário apelidado de calabouço. Os estudantes fizeram uma manifestação para melhoria da alimentação e das instalações deste prédio. A polícia militar agiu com muita violência e morreu o estudante Edson Luis de Lima Souto, de 16 anos, com um tiro no peito disparado pela polícia. O corpo do estudante foi carregado até a Assembleia Estadual onde o corpo foi velado. No jornal "A Última Hora", o colunista Arapuã (MARTINS FILHO, 1996, p. 01, grifos do autor) escreveu em seu artigo:

> há um estudante morto. **Um tiro no peito de uma criança de 16 anos.** [...] Seus olhos ainda unidos da infância traziam reflexos da aurora que ele sonhava. Está morto. Um tiro no peito. **Tão criança,** uma bala no coração, **tão menino**.

O funeral foi acompanhado por uma multidão e a população se solidarizou com o fato. A missa de sétimo dia aconteceria no dia 04 de abril na Igreja da Candelária, realizada neste contexto:

> No dia da cerimônia, a ex capital Federal amanheceu em clima de guerra. O próprio exército ocupou o centro, com ninhos de metralhadoras, carros de combate e ilhas de arame farpado. Na missa da manhã [...] À hora da saída, mesmo sem o pretexto de agitação estudantil, eclode a violência; uma carga de cavalaria da polícia militar atropela estudantes e populares. [...] A repressão as duas missas sintetizou a atitude do governo Costa e Silva diante do protesto estudantil (MARTINS FILHO, 1996, p. 20).

Passeatas em solidariedade a este ato de violência aconteceram em várias cidades do país. As manifestações estudantis naquele ano de 1968 não paravam. No dia 19 de junho o jornal "O Globo" publica a

seguinte nota intitulada "Exército alerta pais", com uma declaração do Coronel Ovídio Abrantes:

> O exército foi provocado e agredido num momento de absoluta serenidade quando outra não exercia se não a de mero expectador. Não aceitaremos provocações. Não queremos configurar como vitimas. Estamos dispostos a responder a violência [...] **os pais que não deixem seus filhos ser utilizados como ponta de lança dos aproveitadores**. Nas agitações não podemos distinguir ninguém (EXÉRCITO, 1968 *apud* PALMEIRA, [201?a], s/p, grifo nosso).

Em outra nota, o Coronel Ovídio Abrantes afirmou:

> o objetivo dos comunistas e extremistas é fomentar os movimentos estudantis prevalecendo-se de algumas reinvindicações de classe e pela provocação, envolver as autoridades para incompatibilizá-la com o povo (EXÉRCITO, 1968 *apud* PALMEIRA, [201?a]).

No dia 21 de junho uma manifestação tomou a cidade do Rio de Janeiro, e nela juntaram-se os estudantes em protesto, ou seja, uma população em choque com os eventos ocorridos nos dias anteriores. Este dia ficou conhecido como "Sexta Feira Sangrenta" e foi uma resposta à violência sofrida pelos estudantes que participaram de uma assembleia geral, na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro.

No dia 26 de junho de 1968 aconteceu no Rio e Janeiro o ato que ficou conhecido como "A Passeata dos Cem Mil", a maior movimentação desde 1964. Vários líderes estudantis discursaram naquele dia, inclusive Vladimir Palmeira, os quais protestavam contra a violência policial. A manifestação fora autorizada pelo governo.

Em julho o Ministro da Justiça proibiu quaisquer tipos de protestos e passeatas no Brasil. O Conselho de Segurança Nacional apoiou a proibição, assim como o presidente Costa e Silva. Mas, as manifestações não pararam.

No final de agosto, na Universidade de Brasília, após várias manifestações, a polícia invadiu o *Campus* e prendeu alunos e professores:

> Após os excessos policiais de agosto em Brasília, o congresso reforçou o clamor contra a violência da repressão [...] alguns dos estudantes envolvidos eram filhos de parlamentares e de funcionários

> do governo (e até de militares). O mal já havia sido feito. As manifestações e a violência policial haviam exacerbado a tensão entre o executivo e o congresso (SKIDMORE, 1988, p. 156).

O senador Rui Palmeira, da UDN, partido do governo e pai do líder estudantil Wladimir Palmeira, falou sobre a prisão do filho, no dia 22 de agosto de 1968, no Plenário do Congresso Nacional:

> ninguém lhes aprova a violência quando delas se valem, mas a ninguém é dado desconhercer-lhes a razão no pedir reformas que por tardarem os levam ao radicalismo. No mundo inteiro, em qualquer de suas bandas**, a juventude inquieta, apressada, aflita, impetuosa, imprudente, desdenha da comodidade, da riqueza, da tranquilidade, do que há de amorável nos dias que antecedem aos 20 anos, para lutar menos por si do que por todos. E toma atitudes revolucionárias que eram românticas para as gerações mais velhas. Querem um mundo novo, que não definem, mas sentem** (PALMEIRA, 1968 *apud* PALMEIRA, [201?a], s/p, grifo nosso).

No final do ano de 1968 com o Ato Institucional número 5 e o Ato suplementar número 38 [que punha o Congresso em recesso], a liberdade da população foi tolhida. Nos meses seguintes, conforme afirma Martins Filho abaixo, o Governo instituiu vários Atos Institucionais e Decretos solidificando um controle com mãos de ferro sobre os brasileiros.

> Entre 1964 e 1968 a ditadura militar no Brasil avança e se consolida: em 1968, jogam-se todas as cartas para reverter sua marcha; no final do ano, com o ato institucional número 5, fecham-se com estrondo as portas a uma alternativa democrática (MARTINS FILHO,1996, p. 27).

O discurso de que os estudantes que se manifestavam agiam influenciados por subversivos, em geral os do partido comunista, foi reiterado por várias pessoas do governo. Esse era um posicionamento bem marcado e repetido constantemente em várias falas. No entanto, como diz Martins Filho (1996),

> o ensino pago e a despolitização da universidade foram apenas parcialmente implementados, graças à resistência estudantil. Na década de 1970, o modelo de escolas particulares foi o principal responsável pela expansão do ensino superior, que já em 1973 atingia 830 mil alunos. De um modo ou de outro, o movimento estudantil brasileiro de 1968 teve como uma de suas principais motivações a luta pela reforma universitária e a oposição à política educacional da ditadura (MARTINS FILHO, 1996, p 74).

O que se apreende é que nos dizeres do Coronel, do Presidente Castelo Branco de 1968, é o modo como o governo militar se pronunciou em relação aos acontecimentos dos movimentos estudantis. Nestes dizeres percebe-se o enunciado discursivo: "a desconsideração dos governos ditatoriais para com os posicionamentos dos jovens em suas manifestações políticas". Os discursos solidificam a imagem de um jovem imaturo controlado por forças externas, como deixa claro o posicionamento do Coronel Ovídio Abrantes em nota aos pais: "os pais que não deixem seus filhos ser utilizados como ponta de lança dos aproveitadores". O mesmo ocorre no discurso do Senador Rui Palmeiras ao defender as ações de seu filho, líder estudantil, justificando suas ações como ímpetos imprudentes de juventude:

> a juventude inquieta, apressada, aflita, impetuosa, imprudente, desdenha da comodidade, da riqueza, da tranquilidade, do que há de amorável nos dias que antecedem aos 20 anos, para lutar menos por si do que por todos. E toma atitudes revolucionárias que eram românticas para as gerações mais velhas. Querem um mundo novo, que não definem (PALMEIRA, [201?b], s/p).

Como se observa, os discursos do governo militar são paternalistas, como se estes "não adultos" precisassem de orientação, sob a força e o poder da punição. O Brasil viveu sob a ditadura militar por 21 anos, de 1964 a 1985.

Em 1992, os jovens voltam às ruas. Vejamos como isto ocorreu.

3 O movimento dos caras pintadas em 1992

Em novembro de 1989 aconteceu no Brasil a primeira eleição direta para presidente, após o longo período de ditadura militar. O

candidato Fernando Collor de Mello vence as eleições no segundo turno, assumindo a presidência no dia 15 de março.

Em 15 de março de 1990, as primeiras denúncias contra Paulo Cesar (PC) Farias, tesoureiro da campanha de Collor começaram a surgir. Aparentemente PC Farias pedia dinheiro a empresários em troca de benefícios. Em maio de 1992 o irmão do então presidente denunciou PC Farias de ser "testa de ferro" do presidente, em negócios ilícitos. Em junho de 1992 o Congresso abriu uma CPI para investigar as denúncias de que PC Farias estaria envolvido no caso de criação de contas fantasmas enriquecidas com notas frias. Neste momento, o país foi inundado por manifestações a favor do *impeachment* do Presidente da República. No dia 11 de agosto de 1992 aconteceram passeatas em várias cidades do Brasil mobilizando 500 mil pessoas.

> Estudantes vão às ruas pelo *impeachment*: com uma passeata de 10 mil pessoas segundo a polícia militar, uma nova geração estudantil revive ontem nas ruas de São Paulo. A atmosfera dos "anos rebeldes" desta vez pediam o *impeachment* do presidente Collor. Convocados pela UNE e pela UBES [...] no lugar dos uniformes militares e das barbas dos outros tempos, os estudantes adotaram novos símbolos, como o rosto pintado para a "guerra" (MENDONÇA, 1992, p. 1-6, destaques do autor).

No dia 13 de agosto de 1992 o presidente Fernando Collor de Mello fez um pronunciamento em rede nacional, pedindo apoio à população e que para tanto esta saísse às ruas vestindo verde e amarelo: "Que saiam no próximo domingo de casa com alguma das peças de roupa nas cores da nossa bandeira [...] que exponham nas suas janelas toalhas, panos, o que tiver nas cores da nossa bandeira. Porque assim nós estaremos mostrando onde está a verdadeira maioria" (MELLO, 2013, 3'40''). No dia 14 de agosto os "Caras Pintadas" saem às ruas em massa, vestindo preto e com mensagens pintadas nos rostos. A expressão: "caras pintadas", assim, foi designada pela imprensa e se refere aos estudantes que realizaram passeatas em favor do *impeachment* do então presidente Fernando Color de Mello, em 1992: "Em sintonia com **a juventude** [...] o **movimento estudantil** pode se reorganizar e assumir seu papel político institucional (DIRCEU, 1992, p.1-3, grifo nosso). A redação do Jornal "A Folha de S. Paulo", em 15 de agosto, fez uma crítica feroz às passeatas e publica

o seguinte artigo com o titulo: "Collorgate mobiliza até **estudantada inerte**" (REDAÇÃO DO JORNAL FOLHA DE S. PAULO, 1992, p. 1-6, grifo nosso).

> O Collorgate conseguiu mais uma façanha. Trouxe novamente às ruas os estudantes que nos últimos tempos mal conseguem se organizar e mobilizar contra as mazelas do seu cotidiano [...] para se ter uma ideia da política educacional da terra arrasa??ou arrasada? do governo Collor basta que se observe alguns números: reduziram-se em 26,4% o investimento em educação e os gastos com o setor representam apenas 2,4% do orçamento da União(mais baixos da década).[...] **UNE, UBES e outras entidades são tão fantasmas quanto os depositantes de PC Farias** (REDAÇÃO DO JORNAL FOLHA DE S. PAULO, 1992, p. 1-6, grifo nosso).

Em uma entrevista cedida ao Jornal da Rede Globo, no dia 24/08/1992, o porta- voz do governo, Etevaldo Dias, falou sobre as passeatas:

> O governo vê essas manifestações de rua como uma manifestação democrática, da democracia, **os jovens nas ruas** [...] Só vamos nos preocupar se estas manifestações forem para as periferias e se transformarem realmente numa insatisfação do povo e não **de estudantes de classe média apenas** (DIAS, 2013, s/p, grifo nosso).

No dia primeiro de setembro a Câmara dos Deputados recebe o pedido de *impeachment*. No dia 25 calculou-se que aproximadamente 850 mil "caras pintadas" estiveram no vale do Anhangabaú-SP para pedir o *impeachment* do presidente Collor. Em todo país ocorreram várias passeatas. Sobre tais passeatas, o Jornal "A Folha de S. Paulo" reiterou em dois artigos, que estas foram uma movimentação de jovens ressaltando a inocência e a infantilidade destes sujeitos.

> A desorganização foi tanta que, ao final parte do cortejo seguiu para a Praça da Sé e parte para o Vale do Anhangabaú. Os da Sé foram informados que erraram e se dirigiram ao Anhangabaú. Chegaram com meia hora de atraso e **lá ficaram a espera do ato seguinte promovido por adultos** que começou por volta das 17h00 (REPORTAGEM LOCAL DO JORNAL *Folha de S. Paulo*, 1992, p. 1-1).

> Suspeita-se que alguns manifestantes, que não arredam o pé da frente do palanque, sejam contratados por políticos em campanhas. Um tom oficial entra em choque com a **espontaneidade juvenil**. **Ratazanas da política procuram aproveitar de manifestantes ingênuos** (PAIVA, 1992, p.1-10, grifo nosso).

No dia 29 de setembro a Câmara dos Deputados aprovou o *impeachment*, com 441 votos a favor e 38 contra. No jornal da rede Globo de televisão, o jornalista Pedro Bial atestou: "a campanha pelo *impeachment* revelou uma nova espécie política no Brasil, os Caras Pintadas" (BIAL, 1992, 20'45''). Após o afastamento de Collor por 180 dias, o vice-presidente Itamar Franco assumiu a presidência no dia 02 de outubro de 1992. Collor renunciou no dia 29 de dezembro, mas mesmo assim teve seus direitos cassados por oito anos. A Procuradoria Geral da República denunciou Collor por corrupção passiva. O processo foi aberto em 1993. Em 1994 Fernando Collor de Mello foi inocentado pelo Supremo Tribunal Federal. Em 2006, Collor foi eleito senador pelo Estado de Alagoas, cargo no qual permanece até hoje.

Em 1992, os movimentos estudantis foram pacíficos, em relação aos de 1968, com pouquíssimos relatos da imprensa de violência, por parte da polícia. O discurso da imprensa era o de que os estudantes eram alienados e as passeatas ocorriam com festas, músicas, bebidas e muito flerte. O governo reiterava o enunciado de que os estudantes não representavam uma classe significativamente importante que exigisse um olhar mais atento. Todos os discursos sobre a participação dos jovens estudantes na vida política como: a identidade de "desligados", os individualistas, os que tinham interesses apenas em sua própria ascensão social e sem o menor interesse na participação política do país, são novamente reforçados.

Até o momento, tanto nos discursos pronunciados em 68 como nos de 92, percebemos um discurso que se repete nos referidos anos, de que os sujeitos jovens e estudantes estão apenas exercitando, através dos movimentos estudantis, seus ímpetos de juventude, movidos por uma energia que lhes é própria, uma energia bruta e livre que pode ser explorada e beneficiar vários outros discursos, derivando disto o enunciado discursivo "a desconsideração dos governos ditatoriais para com os posicionamentos dos jovens em suas manifestações políticas".

O uso da repressão destes sujeitos estudantes, pela força e poder, no caso, policial, é percebida como uma forma de educação paternalista, impondo limites e apontando o caminho "certo". As passeatas são encaradas como uma brincadeira onde os participantes exercitam como é "ser adulto" e responsável, mas sem uma voz e opiniões formadas. Contudo, percebe-se, por meio da compreensão de Foucault (2008) sobre sujeito discursivo, saber e poder, que nos discursos de quem está no governo, essas relações ocorrem através de tecnologias de subjetivação e objetivação, uma vez que esses discursos estão construindo esses sujeitos e formando opiniões públicas específicas sobre os jovens estudantes.

A seguir, veremos de que modo, os filmes também se pronunciaram sobre estes acontecimentos dos movimentos estudantis, tendo em vista a análise enunciativa de uma sequência do filme "O Discreto Charme da Burguesia" de Buñuel (DISCRETO, 1972).

4 Buñuel em "O Discreto Charme da Burguesia"

Luis Buñuel ficou exilado de seu país por 24 anos durante a ditadura Militar do General Francisco Franco, na Espanha e, ele conhecia bem as mazelas de um regime ditatorial.

O filme "O Discreto Charme da Burguesia" foi realizado em 1972, em Paris. A obra trata de um grupo de seis amigos burgueses, entre eles um embaixador de um país fictício sul americano, que vive situações surrealistas e extravagantes enquanto tentam jantar juntos, sem conseguirem realizar este intento. O prisma central da trama gira em torno de um embaixador, suas ações ilegais e corruptas e o fato de que ele é constantemente ameaçado por pessoas que o querem sequestrar, pelos "terroristas", como assim ele os chama, sendo que estes são personificados na figura de uma jovem.

É possível perceber as constantes relações entre enunciados discursivos fílmicos e as situações reais acontecidas em países sul americanos, que viviam naquela época regimes ditatoriais, como os expostos anteriormente. Luis Buñuel, em sua narrativa, aponta indícios e menção aos movimentos estudantis, à tortura, à violência, à corrupção, e à influência da teoria comunista sobre os "terroristas" exemplificando bem a situação vivida pela população brasileira, nas décadas de 70.

Um desses enunciados se efetiva quando um sujeito que ocupa a função de um cargo importante no governo, um embaixador, no país de Miranda (país fictício da América do sul), faz uma série de enunciações sobre os estudantes, afirmando sua posição contrária aos mesmos. Sua fala deixa claro o posicionamento do governo sobre os jovens e o movimento estudantil, como podemos ver na sequência fílmica 01h07'48" (DISCRETO, 1992), em uma conversa entre o embaixador e alguns de seus convidados:

> Convidado 1 - Notícias de Miranda? Como está a situação lá?
> Embaixador - Bastante calma
> Convidado 1- E as guerrilhas?
> Embaixador - Ainda restam alguns, fazem parte de nosso folclore
> Convidado 2 - Alguns probleminhas com os estudantes?
> Embaixador - **Os estudantes são jovens. Precisam se divertir.**
> Convidado 3- Qual o comportamento do seu governo em relação a isso?
> Embaixador **- Não somos contra os estudantes. Ao contrário. Mas, o que se pode fazer quando se tem um quarto invadido por moscas? Pega-se um mata moscas e pá pá...(faz um gesto de matar moscas).**
> Convidado 3- Mais moscas.

Por esta sequência fílmica podemos observar novamente o enunciado discursivo, dito, agora, na voz de um sujeito embaixador "a desconsideração dos governos ditatoriais para com os posicionamentos dos jovens em suas manifestações políticas" e, com isto, reiterando profundamente um discurso de infantilização dos jovens, quando de suas manifestações contra os governos ditatoriais.

Considerações finais

Esta análise não se propôs a fazer um estudo sobre os movimentos estudantis, mas antes tentar compreender quais as relações entre os movimentos estudantis do ano de 1968 durante a ditadura militar no Brasil e os de 1992 (Caras Pintadas), buscando-se encontrar relações entre eles e o filme "O Discreto Charme da Burguesia", de Luis Buñuel (1972).

Essas relações foram percebidas nos elementos enunciativos verbais, de sujeitos que se encontravam no governo sobre os sujeitos jovens estudantes, e demarcados por nós nas três análises como: "a desconsideração dos governos ditatoriais para com os posicionamentos dos jovens em suas manifestações políticas".

Os sujeitos destacados nesta análise, os jovens estudantes retratados na mídia dos movimentos estudantis de 1968 e de 1992 e no discurso fílmico de Luis Buñuel no filme "O Discreto Charme da Burguesia", apresentam algumas diferenças no que diz respeito ao contexto histórico em que ocorreram os acontecimentos de cunho político.

Nos anos 60 a economia estava em plena expansão, a demanda por profissionais com diploma criou uma classe média ansiosa pela possibilidade de ascensão social, sendo que a busca por vagas em universidades crescia a cada ano. Os jovens de 1968 viviam em um contexto de revolução cultural, mudanças radicais nos costumes além de um governo ditatorial. Este momento gerou uma necessidade de ações, por parte dos jovens fora das instituições oficiais de práticas políticas (centros acadêmicos estudantis, Partidos Políticos, Congresso), que culminaram em outras opções de resistência, as de se juntar às entidades clandestinas como a UNE ou partidos políticos ilegais e sair às ruas fazendo reinvindicações.

Já os sujeitos jovens estudantes dos anos 90 estavam experimentando um processo de redemocratização que o país vivia intensamente, com conquistas como o direito ao voto direto e a diminuição da idade para votar (de 18 anos para 16 anos). As instituições políticas estavam em pleno funcionamento, os centros acadêmicos estudantis legalizados, partidos políticos agindo livremente, o Congresso estava funcionando. Enfim, não havia de maneira concreta, o que reivindicar, levando movimentações às ruas.

Em Buñuel encontramos o Embaixador de Miranda que revela os mesmos discursos proferidos pelo governo em 1968 e 1992, reiterando o enunciado que reflete o pensamento de que os jovens não são pessoas inteiras, estão em formação, são altamente influenciáveis, precisam de orientação, não são adultos, ou mesmo, tratando-os como "moscas", ínfimos insetos e, devido a isto, não devem ser levados a sério.

Os jovens estudantes desta análise, portanto, foram caracterizados por meio de práticas discursivas daqueles que estão na posição de comando, do governo. Estes últimos generalizam a posição dos estudantes, nos três casos analisados, formulando uma identidade imatura em relação à sua posição social ou alegando imaturidade, incapacidade de compreensão dos fatos ou falta de discernimento dos atos, seja pela violência ou pela alegria nas passeatas.

A noção de sujeito para Foucault fez-nos buscar relações que envolvem os saberes com poderes. Percebemos os poderes, assim, nas práticas de subjetivação e objetivação criadas pelos mecanismos e tecnologias evidenciadas nos dizeres proferidos pelos sujeitos pertencentes ao governo, no que se refere aos sujeitos jovens estudantes quando apontam sua infantilização, dependência, imaturidade, impulsividade e energia.

O Saber produzido pelos discursos dos que estão no governo, vem carregado de outros dizeres como a noção de juventude, que é uma criação social recente. É um discurso legitimado, mas não produz verdades inquestionáveis. Esses discursos influenciam a produção de subjetividades e identidades do que é ser jovem, uma vez que produzem saberes que direcionam e definem esses sujeitos jovens estudantes.

O que permite uma compreensão mais específica desses discursos não está na verdade que os sedimenta, mas no entendimento de que acontece através das regularidades e dispersões que estão na base de sua estruturação. Daí a importância de compreender a produção discursiva pelo viés das continuidades e descontinuidades históricas.

Referências

BIAL, Pedro. Arquivo N - *Impeachment de Fernando Collor*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t9GvefCDQjo>. Acesso em: 10 jul. 2013.

DIAS, Etevaldo. *Jornal da Globo Impeachment Collor 1992*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aWysjQhhzVs>. Acesso em: jul. 2013.

DIRCEU, José. Desafios e "pecados capitais". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 de ago. 1992. Primeiro Caderno, p. 1-3. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/08/15/2//4776211>. Acesso em: 10 jul. 2013.

DISCRETO Charme da Burguesia. Direção: Luis Buñuel.Produção: Serge Silberman. Intérpretes: Fernando Rey, Paul Frankeuneur, Delphine Seyrig, Jean-Pierre Cassel, Stéphane Audran, Michel Piccoli, Bulle Ogier, Julien Bertheau, Milena Vukotic, Maria Gabliella Maione, Claude Pieplu, Muni François Maistre, Pierre Maguelon, Maxence Mailfort. [S.l.]: Dean Film; Greenwich Film Production, Jet Film S.A. 1972. 1 DVD (102 min), color., 35 mm

EXÉRCITO não permitirá arruaças estudantis. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 20 jul. 1968. Geral. p. 12. Disponível em: <http://www. vladimirpalmeira.com.br/ano1968_3.html>. Acesso em: 10 jul. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organizador e Tradutor: Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Estratégia saber e poder*. Coleção: Ditos & Escritos v. VI. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

MARTINS Filho, João Roberto. *A Rebelião Estudantil*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

_____. *Movimento Estudantil e Ditadura Militar*: 1964-1968. Campinas: Papirus, 1987

MELLO, Fernando Collor de. *Pronunciamento televisivo em rede nacional, no dia 13.08.1992*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eKky7ZpXxU4>. Acesso em: 10 jul. 2013.

MENDONÇA, Marcelo. Estudantes vão às ruas pelo impeachment. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de ago. 1992. Primeiro Caderno, p. 1-6. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/08/12/2// 4774913>. Acesso em: 10 jul. 2013.

PAIVA, Marcelo Rubens. O vaivém das décadas de 60, 70 e 90. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de set. 1992. Primeiro Caderno, p. 1-10. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/09/19/2//4925729>. Acesso em: 10 jul. 2013.

PALMEIRA, Vladmir. Período sangrento. *Ano 1986*. [201-?a]. Disponível em: <http://www.vladimirpalmeira.com.br/ano1968_3.html>. Acesso em: 10 jul. 2013.

_____. A efervescência da luta estudantil. *Ano 1986*. [201-?b]. Disponível em: <http://www.vladimirpalmeira.com.br/ano1968_5.html>. Acesso em: 10 jul. 2013.

REDAÇÃO do Jornal Folha de S. Paulo. Collorgate mobiliza até 'estudantada' inerte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 de ago. 1992. Primeiro Caderno, p. 1-6. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/08/12/2//4774913>. Acesso em: 10 jul. 2013.

REPORTAGEM local do Jornal Folha de S. Paulo. A primeira passeata a gente nunca esquece. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 de ago. 1992. Caderno de Domingo, p. 1-1. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/08/26/390//4790850>. Acesso em: 10 jul. 2013.

SANTANA, Flávia de A. *Atuação Política do Movimento Estudantil no Brasil*: 1964-1984. 2007. 249 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil*: de Castelo a Tancredo. Campinas: Paz e Terra, 1988.

Recebido em 14/09/2013
Aceito em 15/11/2013

A SOCIEDADE DE CONTROLE E SUAS ESTRATÉGIAS EM "NÓS", DE EVGUENY ZAMIATIN

SOCIETY AND CONTROL STRATEGIES IN "WE", BY EVGUENY ZAMIATIN

Rafael Camargo de OLIVEIRA[*]
Kátia Menezes de SOUSA[**]

Resumo: Em *Nós*, de Evgueny Zamiatin, deparamo-nos com uma fictícia sociedade do controle que utiliza de discursos de disciplinarização do indivíduo voltados para um melhor desempenho social (biopoder). A obra de Evgueny Zamiatin é classificada como a precursora do gênero literário distópico e influenciou conhecidas obras como "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley, "Anthem" (Hino), de Ayn Rand e *1984*, de George Orwell. Para fundamentar nossa pesquisa, utilizamos dos estudos da Análise do Discurso de vertente francesa e, em especial, nos estudos de Michel Foucault (1993; 2011; 2012). Por meio desses referenciais, buscamos identificar os elementos que constituem a sociedade do controle, suas estratégias, assim como os processos de normalização do indivíduo. Analisamos as resistências ao modelo social da obra, manifestadas pelos protagonistas, vistas também como exercício de poder. A subjetivação, por meio do discurso, torna seus sujeitos cada vez mais produtivos naquele sistema, reforçando, assim, a atuação do biopoder de maneira consistente e eficaz.

Palavras-chave: *Nós*; Biopoder; Controle

Abstract: In "We", by Evgueny Zamiatin, faced with a fictitious company's control that uses discourses of disciplining the individual facing a better social performance (biopower). The work of Evgueny Zamiatin is ranked as the precursor of dystopian literary genre, and influenced known works such as Brave New World, Aldous Huxley, Anthem (Hymn), Ayn Rand and 1984 by George Orwell. To support our research, we use studies of discourse analysis strand French and, in particular, the studies of Michel Foucault (1979, 2011, 2012). Through these references we seek to identify the elements that constitute the society of control, their strategies, as well as the standardization processes of the individual. We also analyzed the resistance to the social model of work, manifested by the protagonists, also seen as an exercise of

[*] Aluno de Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC-GO e integrante do Grupo TRAMA/UFG. Contato: rafaelcamargodeoliveira@hotmail.com.

[**] Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Unversidade estadual Paulista/Araraquara e Professora Associada da Faculdade de Letras/UFG. Coordenadora do Círculo Goiano de Análise do Discurso (TRAMA/UFG). Contato: km-sousa@uol.com.br.

power. The subjectivity, through discourse, makes its subjects increasingly productive in that system, thereby enhancing the performance of biopower consistently and effectively.

Keywords: *We;* Biopoder; Control

Introdução

Tomando como base o pensamento de Foucault (2012, p. 221) em que o "saber não está contido somente em demonstrações, mas pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas" é que fizemos a escolha da obra distópica de Evgueny Zamiatin como objeto de análise. Neste estudo, buscamos entender as relações existentes entre a obra literária em questão e as estratégias envolvendo a norma e a regulamentação na sociedade do controle. Portanto, os estudos de Foucault nas fases genealógica e ética serão essenciais na composição deste trabalho. Da primeira, os citados conceitos com relação ao sujeito e o poder. Já da segunda, as ordenações disciplinares, o exercício do bipoder. O trecho abaixo ilustra o funcionamento deste mecanismo.

> A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas – escolas, colégios, casernas, ateliês; aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpose o controle das populações. Abre-se, assim, a era de um "bio-poder" (FOUCAULT, 1988, p. 152).

O tópico seguinte apresentará o objeto de estudo deste trabalho, a obra *Nós*, de Evgueny Zamiatin, bem como a classificação do gênero literário distópico que a compõe.

Objeto de estudo: *Nós*, de Evgueny Zamiatin

A obra *Nós* foi escrita por Evgueny Zamiatin entre os anos de 1920-1921 e é tida hoje como a precursora do gênero literário distópico, influenciando diretamente obras conhecidas como "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley e *1984*, de George Orwell. Entretanto, antes de falarmos da obra em si, a constituição social e os poderes vigentes nessa sociedade, serão necessárias algumas considerações sobre utopia e distopia e o gênero literário distópico.

O termo "utopia" foi criado por Thomas More na obra "A Utopia", publicada em 1516. No significado da palavra, de origem grega, "tópos" refere-se a lugar, enquanto o prefixo "u" é empregado com significado negativo. Assim, "u-tópos" (utopia) quer dizer "não lugar" ou "lugar nenhum".

Partindo de um idealismo humano que prega a igualdade, Thomas More (2009) cria uma república utópica, lugar onde todos os homens são iguais e a pobreza não é uma palavra conhecida pelos seus habitantes. Apesar de ter instituído a palavra utopia, More não foi o primeiro a criar um mundo baseado em ideais.

Platão (2000), por meio de Sócrates, desenvolve uma república baseada em preceitos filosóficos e políticos ideais. O desenvolvimento da cidade se liga, desde os seus primórdios, à criação de cada profissão e à preocupação com o que cada indivíduo deve se ocupar, passando pela preparação daqueles que estarão aptos a administrarem a cidade, que Platão chamará de guardiões. A república discute resoluções importantes para a modernidade, como a localização da capital, o controle da natalidade, a disciplinarização do cidadão para utilizar melhor seu corpo em prol da produção coletiva da cidade etc. Todo esse panorama compõe um "não lugar", ou seja, uma utopia.

A criticidade e a esperança no surgimento de um sistema sem falhas, incorruptível são o combustível para o surgimento das utopias. Não somente Platão e More, mas o discurso presente nas mais diversas instâncias religiosas refletem essa busca pelo bom lugar. A utopia passa, assim, a ter uma conotação positiva, chamada eutopia .

Podemos, então, caracterizar a utopia como presente em dois tempos distintos: passado e futuro. Os primórdios da mitologia grega, exaltada pelos romanos, refletem a idealização humana ao retratar a

idade de ouro como uma época "Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma / Culto à fé e à justiça então se dava, / Ignorava-se então castigo e medo" (OVÍDIO, 2006, p. 19). A ausência do mal seria a tradução religiosa para um "bom lugar".

O cristianismo expõe sua versão do lugar perfeito com o mito do paraíso. Segundo a Bíblia Sagrada (1997, p. 50-52), antes de o homem provar do fruto proibido, este não necessitava de trabalhar, pois a terra produzia seu próprio fruto, e o homem não conhecia o bem e o mal. Nota-se uma semelhança entre a Bíblia e as "Metamorfoses" de Ovídio. Essa aproximação não é ocasional, pois faz parte da natureza utópica da humanidade, característica comum a toda situação hipotética criada pelo homem, seja por meio da religião, da política ou da arte.

Entendemos, então, a utopia como um conceito difundido ao longo dos anos pelas mais diversas civilizações, através de prosas fictícias e aspirações milenares ou entre mitos e tratos filosóficos, sociais ou políticos. O resultado de tudo isso é o que chamamos de utopia. Porém, se considerarmos assim, tudo que nega a "realidade" para criar uma nova realidade, boa e perfeita, não há um limite preciso para a utopia. Surge, dessa forma, o problema de classificar obras literárias como pertencentes ao gênero de literatura utópica.

Obras literárias como "Divina Comédia", de Dante Alighieri, e "Paraíso Perdido" (1664), de John Milton, podem ser classificadas como literatura utópica? Darko Suvin (1973, p. 45), em seu ensaio "Defining the Literary Genre of Utopia" tenta responder a esta questão ao representar as formas da literatura útopica:

> [a representação de uma] radicalmente diferente condição sociopolítica historicamente alternativa, um local alternativo; uma comunidade imaginária em que as relações são organizadas mais perfeitamente que na comunidade do autor; o personagem fictício, ou mais claramente a "construção verbal" de qualquer estado de conservação, localização, ou comunidade; o caráter particular ou individualizado de qualquer construção em oposição aos gerais e abstratos projetos e programas utópicos[1].

[1] Tradução nossa de: "[the depiction of a] radically different and historically alternative socio-political condition; an alternative locus; an imaginary community in which relations are organized more perfectly than in the author's community; the fictional or, more clearly "verbal construction" character of any such conditions,

Darko Suvin pode não ter definido com exatidão o que é uma literatura utópica, porém, Aldridge (1978) deixou bem claro o que ela não é. Não devemos considerar na utopia: "mito, fantasia, conto popular, paraíso terreste, primeiramente porque nenhum deles é 'historicamente uma alternativa às condições sociopolíticas'"[2] (ALDRIDGE, 1978, p. 4). De acordo com Darko Suvin (1973), o mito (e incluímos aqui o paraíso terreste como representação mítica) trabalha com a identificação de fenômenos e a essência das coisas e não está relacionada a um problema contextual. Quanto ao conto popular ou à fantasia, também não há relação com o contexto ou seu tempo histórico. Sobre os diálogos de Platão, mais precisamente n'"A República", não há aí um caráter ficcional, refletindo apenas uma "conversa", não sendo classificado como literário. Em suma, a literatura utópica é uma ficção com um ambiente de aspiração ideal como alternativa social e política ao seu contexto.

Em todas as concepções religiosas de mundo boas e perfeitas, há uma versão negativa - "os mais antigos e óbvios exemplos são os mitos distópicos tal como Hades, Inferno e o submundo"[3] (ALDRIDGE, 1978, p. 4). Ao distinguirmos o pensamento utópico da literatura utópica, podemos identificar a não-utopia tanto no pensamento em si, quanto na literatura do gênero. Dentre os nomes atribuídos à contrapartida negativa das utopias falou-se em antiutopia, distopia, não-utopia, utopia negativa, utopia satírica etc. Sobre a utopia satírica, algumas considerações devem ser feitas.

Um exemplo de utopia satírica é Aristófanes (447 a.C-385 a.C). Em sua peça "Assembleia de mulheres", por exemplo, encenada pela primeira vez em 392 a.C, ele narra a mudança de gênero no poder de Atenas, que sai das mãos dos homens e passa à das mulheres. Estas impõem um modelo que hoje seria bem próximo ao socialismo, mas algumas situações ridículas começam a ser determinadas, como a de todo homem ter de dormir com uma mulher feia antes de se deitar com

location, or community; the particular or individualized character of any such construct as opposed to general and abstract utopian projects and programs".

[2] Tradução nossa de "Myth, fantasy, folktale, Cockaigne or Earthly Paradise, primarily because none of the latter are "historically alternative socio-political conditions".

[3] Tradução nossa de: "The most obvious antique examples are dystopic myths such as Hades, Hell and the Underworld.

uma outra, mais bela. A peça satiriza o conceito de igualdade, mostrando de forma cômica a ineficácia do processo. As utopias satíricas funcionam como críticas contundentes, porém não extrapolam sua realidade, como na distopia e na própria utopia.

Modernamente, destacamos como utopias satíricas as obras "Micromegas" (1752), de Voltaire, e "As viagens de Gulliver" (1726), de Jonatan Swift. Nessas narrativas, há uma clara relação com o mundo particular, o que não ocorre na distopia, que se preocupa com uma ameaça maior, conceitos futuros em sociedades tecnologicamente desenvolvidas, aspectos coletivos tal qual na utopia, mas de forma pessimista e negativa, uma crítica ao formato utópico.

Explicitando melhor a relação entre utopia, distopia e utopia satírica, temos que a distopia

> […] é o oposto da eutopia, a sociedade ideal: é uma distopia, se é permitido estabelecer uma palavra. Antiutopia é o termo mais recente da crítica e, no seu uso literal, a forma anterior. A antiutopia pura é simples e principalmente um ataque direto ao conceito de utopia. É também uma sátira, mas é diferente da utopia satírica ao focar sua crítica a um conjunto de ideias abstratas e (geralmente) de projeção futurista (ALDRIDGE, 1978, p. 8)[4]

Sobre as produções do gênero literário distópico, destacamos algumas obras notáveis: "When the Sleeper Wakes" (1899) por H.G Wells, "Admirável Mundo Novo" (1932) por Aldous Huxley, *1984* (1948) por George Orwell e a obra que é objeto de estudo deste trabalho, *Nós* (1920-21) por Evgueni Zamiatin. Esses são alguns exemplos de obras cuja abordagem trata de uma sociedade distópica. Embora as obras de Huxley e Orwell sejam as mais conhecidas pelo público, o precursor do gênero é H.G Wells com a obra mencionada. Baseando-se nas teorias da época, dentre elas o darwinismo (através de seu mentor T. H. Huxley), Wells aplicou vários conceitos científicos apontados como solução para a humanidade. Em clima de otimismo,

[4] Tradução nossa de "[…] it is the opposite of eutopia, the ideal society: it is a dystopia, if it is permissible to coin a word. Anti-utopia is the earlier critical term and in its literal usage, the earlier form. The pure anti-utopia is simple and primarily a direct attack on the concept of utopia. It is also a satire but differs from the satirical utopia in its focal criticism of an abstract ideas and in its (usually) futuristic projection".

ele criou uma controversa e ambígua obra, fazendo com que vários estudiosos questionem se sua produção é ou não é de fato uma distopia. O que nos interessa aqui é que H.G Wells, produzindo uma utopia ou distopia, criou um legado que, posteriormente, seria utilizado por Zamiatin na criação de sua obra máxima, *Nós*. A narrativa em forma de diário, o ritmo lento e o processo de "desalienação" do protagonista na obra de Zamiatin será uma característica essencial dos romances distópicos, conforme Aldridge (1978).

O individualismo ou a negação do coletivo será outra característica das distopias. "Admirável Mundo Novo" (2003) mostra uma sociedade marcada pela carência, onde todos devem estar cercados de pessoas em puro ecstasy. Orwell (2005), em "1984", não foge a essa concepção e apresenta um regime autoritário em que as pessoas são vigiadas por câmeras 24 horas por dia, em todos os lugares (inclusive em suas casas), ou seja, nunca estão sozinhas. Zamiatin (2004), apesar de não apresentar um regime autoritário como o de "1984", mostra um sistema de vigilância que evita que seus cidadãos sintam-se isolados ou sozinhos. Os prédios possuem paredes de vidro e todos os moradores observam uns aos outros.

Muitas das obras citadas fazem referência clara a regimes existentes em determinadas épocas (por exemplo, o Stalinismo na União Soviética, fortemente criticado em "1984"), proferindo uma crítica política e social. Segundo Aldridge (1978, p. 18; tradução nossa), os autores das distopias "geralmente tornam-se, em um jargão contemporâneo, 'politizados', uns 'ativistas'"[5]. Isso explica por que, atualmente, obras como a *graphic novel* distópica "V de Vingança" (1982), por exemplo, possui cidadãos em toda parte do mundo que utilizam a máscara do herói ("V") em protestos contra a corrupção ou tarifas de impostos abusivas. A distopia será caracterizada como subgênero da ficção científica. Para chegarmos a tal afirmação devemos entender antes o que é esse gênero literário chamado Ficção Científica.

A Ficção Científica (FC) moderna tem origem no final do século XIX com Júlio Verne e H.G. Wells, influências subsequentes do gênero. Júlio Verne narrou histórias fantásticas (e fantasiosas) como "Cinco semanas em um balão" (1863), "Viagem ao centro da terra"

[5] He usually becomes, in contemporary jargon, "politicized", an "activist".

(1864), "Volta ao mundo em 80 dias" (1873). Wells, já mencionado, empregava a fantasia científica para realizar a crítica social, atribuindo à FC o caráter de utopia.

Reservamos este parágrafo para um breve comentário sobre FC e Ópera Espacial (OE). O preconceito desenvolvido sobre o gênero de FC traz uma relação inconcebível com a OE. Explica-se: com o surgimento de revistas *pulp* que traziam ao leitor viagens espaciais exóticas e personagens épicos, toda e qualquer produção dita "científica" era automaticamente atribuída como OE. Porém, ao contrário desta última, a FC constitui um nível de verossimilhança elevado e, muitas vezes, pelo seu caráter epistemológico, conseguiu antecipar muitos dos avanços da humanidade. Como não mencionar a peça produzida por Karel Capek, intitulada "Robôs Universais de Rassum"? Nesta obra, é introduzido pela primeira vez o termo "robô" (de robota, "trabalho forçado" em checo). Em seguida, o termo "robótica", inspirado claramente na peça de Capek, será introduzido por Isaac Asimov em 1941. Esse exemplo prova muito bem a importância da FC no mundo histórico moderno e recusa a superficialidade da OE, incluída posteriormente como subgênero da FC.

No início, a FC não tinha uma associação realista (ou verossímil) tão forte quanto a FC da modernidade. As obras de Júlio Verne, pai da FC, apresentavam algumas incoerências inaceitáveis nos tempos atuais. Porém, devemos pensar que a ciência da época não proporcionava um conhecimento tão amplo e, mesmo assim, Júlio Verne conseguiu lapsos de coerência e lógica em suas obras.

Por essa falta de elementos factuais, a FC, por alguns momentos, aproximou-se bastante da literatura fantástica. O afastamento ocorreu quando a FC começou a se preocupar com explicações que pudessem ser aceitáveis pelo leitor, basear-se nos preceitos científicos da época (e, por vezes, até extrapolá-los).

Pietrocola (2009) define um elemento contrafactual presentes em toda a FC: o científico. Em contrapartida, a literatura fantástica é marcada pelo sobrenatural, elemento contrafactual da literatura fantástica, ausente na FC.

Sobre a relação das utopias/distopias na FC, estas, segundo Carneiro (1968, *apud* GARCIA, p. 62), serão incluídas como subgênero da FC. Suvin compartilha da mesma ideia de Carneiro em

seu "The River Side Trees" (1974), ao justificar a distopia/utopia como subgênero da FC:

> [FC] pode basear-se em qualquer tipo de distanciamento cognitivo e não apenas em ser perfeitamente [ou, no caso de distopia, imperfeitamente] organizada por relações comunais; ela não tem de ser articulada num mesmo varrimento panorâmico disfarçado cuja soma é a história do livro. Além disso, desde o seu assunto, invariavelmente, lidar com as relações de poder - não necessariamente de forma sociopolítica clara, mas, talvez, em termos biológicos, cosmológicos ou outro - a FC não está comprometida com um sistema hierárquico formal (SUVIN, 1973, p. 113).[6]

Suvin defende a FC como um gênero maior, pois ele não se limita somente a questões sociais e políticas. O universo possível de se criar em uma FC é amplo e pode ser tanto uma viagem cosmológica (como citado) ou, por exemplo, como acontece no "Neuromancer" (1984), de William Gibson, ou as viagens do (anti) herói Case, pela Matrix (ciberespaço). Entendemos, assim, o gênero literário distopia como um subgênero da ficção científica e a obra em análise pode ser considerada a precursora do (sub)gênero distopia.

A obra em estudo, "Nós", de Evgueny Zamiatin, retrata uma sociedade controlada pelo Estado Unificado, representado pela figura-símbolo do Benfeitor, cercada por um "muro verde", com sujeitos que vivem em prédios com paredes de vidro: "Vivemos sempre a vista de todo, banhados de luz e cercados de paredes de vidro, que parecem feitas de ar refulgente. Não temos nada a esconder uns dos outros" (2004, p. 24). As pessoas que ali vivem não possuem nomes, apenas um número somado a uma letra de identificação (são todos chamados de "números"), dando uma ideia de unidade e coletivização (nosso protagonista chama-se D-503). Há vários dispositivos de controle social e a Tábua dos Mandamentos Horários é um deles.

[6] Tradução nossa de "[SF] can be based on any kind of cognitive estrangement and not just on more perfectly [or in the case of dystopia, imperfectly] organized communal relationships, it does not have to be articulated in an even disguised panoramic sweep whose sum is the fable of the book… Further, since its subject matter will invariably deal with power relationships - not necessarily in a clear sociopolitical but perhaps in biological, cosmological or other terms - SF is not committed to a formal hierarchical system".

> [As "Tábuas dos Mandamentos Horários", porém, transformam cada um de nós em herói, em herói épico com seis rodas de aço. Cada manhã, com a precisão de seis rodas, na mesma hora, no mesmo minuto, nós, que somos milhões levantamos como se fôssemos um só. Na mesma hora, milhões num só, começamos a trabalhar e, milhões num só, terminamos. Unidos em um só corpo com milhões de mãos todos nós levamos a colher à boca no mesmo segundo marcado pela Tábua dos Mandamentos Horários; no mesmo instante saímos a passear e vamos ao auditório, ou ao salão dos Exercícios Taylor, ou recolhemo-nos para dormir] (ZAMIATIN, 2004, p. 18-19).

Outros dispositivos presentes na sociedade do Muro Verde (em algumas passagens o personagem-narrador utiliza dessa nomenclatura) são os mecanismos de controle do sexo (cartões cor-de-rosa com autorização da atividade sexual), uma Norma Maternal (responsável por regular os atributos físicos das crianças), a medicina que identifica os anormais e doentes e realiza as cirurgias no Departamento Operacional, os espetáculos promovidos em prol do Estado Unificado e, consequentemente, o Benfeitor, os Guardiões (políticos da sociedade do Muro Verde), a campânula pneumática (dispositivo de punição), as confissões e a razão como base das formulações sociais estabelecidas.

No tópico que segue falaremos das estratégias que constituem a sociedade de controle e a atuação do bipoder nela.

Sociedade de controle: estratégias para o exercício do biopoder

Para Foucault (2011), o século XVIII foi marcado por uma mudança de política com relação aos corpos. Antes punia-se o sujeito por meio dos suplícios, rituais "medievais" que visavam torturar os condenados para mostrar o poder de seu soberano, pois, mais do que cometer uma falta contra sociedade, o condenado cometia uma falta contra seu soberano e os suplícios eram uma forma de mostrar o poder do absolutista que "se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado" (FOUCAULT, 2011, p. 49). O soberano era o dono do corpo e tinha sobre ele o direito de vida e morte, as punições reforçavam essa propriedade do corpo que, ao soberano, nada tinha utilidade, nada valia.

Entretanto, as pessoas começaram a se revoltar contra as formas como eram conduzidas as punições (de forma humilhante, com vários processos de tortura) e o suberano perdia seu poder para uma nova classe, preocupada com sua materialidade. Esses fatores contribuíram para uma nova política do corpo. Foram realizados novos estudos na área jurídica e novas leis foram criadas, voltadas para a preservação dos corpos. O importante é preservar os corpos, mas por quê? Por que uma mudança tão significativa dos corpos inúteis para os corpos mais do que úteis? Os corpos agora seriam valorizados, úteis porque correspondem à mão-de-obra. Essa visão é notória nas prisões, locais onde foram testados esses processos de controle dos presos, expandindo do micro (prisões) para o macro (sociedade em seus vários campos, como o campo educacional, médico etc.). A sociedade de controle tomará como base essa política de "cuidar dos corpos" presente nas prisões e, segundo o próprio Foucault (2011, p. 214), "devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?"

Aqui faremos nossa primeira relação com a obra "Nós". Os mecanismos de atuação reforçam um caráter penitenciário. Ora, temos uma sociedade cercada por um "muro verde", onde as pessoas precisam seguir "horários" pré-estabelecidos. Sobre o controle das atividades (remetemos aqui as "Tábuas dos Mandamentos Horários" da obra de Zamiatin), Foucault (2011, p. 144) afirma o seguinte sobre os horários:

> Ele [os horários] se difundiria rapidamente. Seus três grandes processos – estabelecer as cesuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição – muito cedo foram encontrados nos colégios, nas oficinas, nos hospitais. Dentro dos antigos esquemas, as novas disciplinas não tiveram dificuldade para se abrigar; as casas de educação e os estabelecimentos de assistência prolongavam a vida e a regularidade dos conventos de que muitas vezes eram anexos.

O modelo da sociedade de "Nós" é o mesmo que o modelo mencionado por Foucault a respeito das escolas, prisões, dos quartéis e dos hospitais. Tudo isso com o propósito de disciplinar as pessoas, disciplinar os corpos, normalizar o sujeito, pois a "penalidade perpétua

que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui. Em uma palavra, ela *normaliza*" (FOUCAULT, 2011, p. 176). E a norma, para Foucault, está ligada intrinsecamente à disciplina (REVEL, 2011). A norma corresponde ao bipoder, ou seja, um poder sobre a vida.

O bipoder irá disciplinar os corpos, higienizá-los e homogeneizá-los (FOUCAULT, 1988). A disciplinarização dos corpos será feita de maneira que eles sirvam ao Estado Unificado em sua totalidade, sem desvios. Para isso, disponibilizar-se-á médicos para identificarem os doentes e até mesmo os números se policiando para que não prejudiquem seus corpos. É o que acontece quando D-503 vê seu par romântico com drogas que podem danificar o corpo. Ao vê-la ingerindo entorpecentes, dirá "Escute – disse eu – você sabe que o Estado Unificado é impiedoso com todos os que se envenenam com nicotina e sobretudo com álcool…" (p. 55). A disciplina conta, além de suas ferramentas de punição próprias, como a rejeição dos outros perante a escolha errada de um, com a vigilância de uns aos outros. Essa vigilância é necessária, não porque serão todos punidos ao serem abordados não cumprindo suas tarefas, mas pelo fato de que podem ser vistos a qualquer momento, por qualquer pessoa. A ideia da vigilância não é que todos sejam punidos, mas que todos possam ser vistos, e o medo de ser visto ou pego no ato, normaliza, induz à disciplinarização, faz com que o indivíduo se constitua a si mesmo como ser obediente. Consoante Foucault (2011, p. 196), "a máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela se torna um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira".

Zamiatin parece construir uma máquina de vigilância aos moldes do panóptico. Sobre o panoptismo, tecnologia de controle por meio da observação, desenvolvido por Bertham, explica-se:

> […] O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em

> cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 2011, p. 190).

Em "Nós", os prédios feitos de vidro facilitam a visão dos Guardiões, responsáveis pela ordem social da sociedade. Como o próprio protagonista menciona, isso facilita a vida dos que cuidam do Estado Unificado. Isso é bem verdade, pois a visão dos Guardiões não é capaz de abarcar todo o contingente de estabelecimentos (lê-se "cubos de vidro") e, desta forma, os próprios números acabam por observar uns aos outros. Descentraliza-se, assim, o poder, tal qual acontece em "Admirável Mundo Novo" e "1984", e também nas sociedades modernas. Há o medo, não necessariamente da punição física (pois a punição ocorrerá apenas em casos extremos), que é mínima, mas em relação ao fato de se tornar um anormal, um doente, e ser rejeitado pela sociedade, pelos irmãos números.

Os corpos devem produzir e para isso devem ser vigiados, disciplinados, homogeneizados, higienizados, insociáveis à improdutividade. Porém, ainda assim, de acordo com Foucault (2011, p. 177), há desvios:

> Em certo sentido, o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade, que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais.

Assim, são necessárias novas práticas para conter os desvios. O Estado Unificado, em "Nós", através da propaganda, fez-se espalhar pelos números um pequeno conto de dois homens que foram agraciados (ou, amaldiçoados, neste caso) a ficarem alguns dias sem trabalhar:

> [Os três libertos cuja história trágica é conhecida de todos os nossos estudantes. Esta história é sobre três números que, a título experimental, foram liberados do trabalho por um mês: cada um deles podia fazer o que lhe aprouvesse e ir para onde quisesse. Os infelizes vadiavam perto do local de trabalho habitual, que observavam com olhos ávidos; paravam nas praças e horas inteiras faziam os movimentos que, em determinada hora do dia, eram já necessidade de seus organismos: serravam e aplainavam o ar, pregavam, com martelos invisíveis pregos também invisíveis. Finalmente, no décimo dia, não suportaram: deram-se as mãos e entraram na água e ao som do Hino mergulharam cada vez mais fundo até que a água pôs fim aos seus sofrimentos] (ZAMIATIN, 2004, p. 180).

Novamente a norma se faz presente. E o processo de objetivação é que dá consistência a esse processo. A partir da objetivação é que os indivíduos se subjetivam (passam pelo processo de subjetivação), ou seja, essa é a "maneira pela qual a relação com o si, por meio de uma série de técnicas de si, permite ao ser humano se constituir como sujeito de sua própria existência" (REVEL, 2011, p. 144). Essas técnicas são os processos normativos da sociedade, como a vigilância sobre o sujeito, sua disciplinarização nas diversas instituições (escolas, hospitais etc.), baseados em conceitos científicos, racionais, e portanto, inquestionáveis. A base da sociedade do Muro Verde é a ciência, assim como é a base das sociedades modernas.

Quanto a higienização dos corpos, o sexo será o instrumento escolhido para o controle. D-503 relata como o sexo funciona na sociedade do Muro Verde.

> [A adorável *O* deveria chegar dentro de uma hora. Senti-me excitado e emocionado. Ao chegar em casa corri para o gabinete da vigilante, mostrei o bilhete cor-de-rosa e recebi o certificado que me dava direito às cortinas. Só temos esse direito nos Dias Sexuais […] Às 21h00. Eu fechei as cortinas e nesse minuto entrou *O* esbaforida.

> Estendeu-me a boca rósea e o bilhete da mesma cor. Rasguei o cupom mas me afastei de sua boca rósea somente no último momento – às 22h15min] (ZAMIATIN, 2004, p. 24).

A regulação do sexo é necessária para que se controle na sociedade prováveis doenças, ou até mesmo o crescimento da taxa de natalidade, que possam vir a prejudicar a organização social, sua regularidade. É sobre essa regularidade que diz Foucault (1988, p. 43) sobre os mecanismos de controle da sexualidade:

> Através de tais discursos multiplicam-se as condenações judiciárias das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; oganizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto?

E o "falar do sexo" (FOUCAULT, 1988, p. 30) pressupõe um controle maior sobre este dispositivo (assim como os outros, ao se falar abertamente) e determina-se assim aqueles que estão autorizados a orientar sobre ele, aqueles que possuem o saber e exercem o poder. Nesse caso, os responsáveis dentro da sociedade do Muro Verde com a autorização sobre o dispositivo da sexualidade, são os cientistas, os médicos e os guardiões, autoridades máximas, marcados pelo poder-saber, em uma sociedade em que o discurso científico é a base para todos os outros.

São os médicos os reponsáveis por separarem aqueles que estão doentes dos que não estão. Os normais dos anormais. D-503, protagonista e responsável pela construção do Integral (um foguete espacial), ao se relacionar com I-330, descobre uma resistência ao sistema e participa involuntariamente de um complô, uma revolução para derrubar o poder em vigência. Ao ver que seu pensamento está saindo da "norma", D-503 procurou um médico e o que o médico lhe disse foi que ele estava doente: "Vai mal, hein? Pelo visto formou-se uma alma em você" (ZAMIATIN, 2004, p. 88). Não devemos esquecer

que o protagonista D-503 também exerce sua influência nessa rede de micropoderes. Na concepção de Foulcault (1988, p. 29), a organização dos corpos na sociedade trata-se de "uma microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições, mas cujo campo de validade se coloca de algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças". O poder produz saber, falamos de um poder-saber e D-503, na categoria de cientista, carrega consigo esse poder. Do contrário, como ele seria o escolhido pelos poderes de resistência (os ditos "revolucionários") como peça fundamental para a revolta através da posse, por parte dos resistentes, do Integral. Lembremos que o foguete espacial é, desde o começo da obra, a principal ferramenta que servirá como base para reforçar o poder do Estado Unificado e suas várias instâncias. Como construtor do símbolo do poder da sociedade do Muro Verde, se algum grupo, que não seja o Estado Unificado e seus representantes, adquirisse o poder sobre o Integral, isso significaria uma reviravolta social. Ao ser interrogado pela figura do Benfeitor, D-503 é questionado sobre o interesse dos rebeldes e em especial a rebelde I-330 por quem o protagonista nutre um enorme afeto. Estaria ela interessada no sujeito D-503 sem relacioná-lo de forma alguma ao seu poder-saber? Se ele não fosse o construtor do Integral, estaria I-330, a revolucionária, interessada em um "simples" homem?

> [E você é duas vezes mais ingênuo que um de dezesseis! Escute: acaso nunca lhe passou pela cabeça que eles – não sabemos seus nomes, mas temos certeza de que vamos sabê-los por seu intermédio – só o queriam por ser o Construtor do Integral – somente para, por seu intermédio…] (ZAMIATIN, 2004, p. 195).

As palavras do Benfeitor são racionais, pautadas no discurso científico que domina a sociedade do Muro Verde. E como um bom cientista, D-503 vê lógica e sentido na fala do líder.

> [Sim. De fato. Eu era o Construtor do *Integral*… Sim, e de repente, surgiu-me o rosto furioso de U, com as guelras vermelhas como tijolos a estremecer, naquela manhã em que ambas estavam juntas em meu quarto…

> Lembro-me perfeitamente que eu ri e levantei os olhos. À minha frente estava um homem calvo, socraticamente calvo, e em sua calva, pequenas gotas de suor.
> Como tudo era simples. Como tudo era magnificamente banal e tão simples que dava vontade de rir.
> As gargalhadas me sufocavam, nasciam em mim como vagas incessantes. Fechei a boca com a mão e fugi, à toa] (ZAMIATIN, 2004, p. 195).

O sentimento de culpa por ser enganado pelas emoções atinge D-503. Esse tal "sentimento", tão irracional e tão contra os princípios que pregam todos na sociedade do Muro Verde. A vergonha é o que faz com que ele feche a boca com a mão e fuja, como ele próprio diz, "à toa". O sujeito está subjetivado, constituído em uma norma e regularizado pelo Estado. Não há punição mais forte do que a própria traição aos princípios dos métodos de controle da sociedade. Afinal, esses métodos são, de fato, para o bem dos sujeitos que ali habitam. O controle proporciona a vida e isso é tudo e o mais importante. Estar vivo é ser "feliz". E é essa felicidade, para o Benfeitor, a condição de existência desse Estado único, perfeito.

> [Eu pergunto: qual a coisa que os homens, desde o berço, pedem. Com que sonham e por que sofrem? Todos querem encontrar alguém que lhes diga de uma vez por todas o que é felicidade e que depois os acorrente bem a essa felicidade. Não é o mesmo que fazemos hoje? O velho sonho do Paraíso… Lembre que no Paraíso ninguém sabe o que são desejos, não conhecem a piedade, não conhecem o amor, lá estão os bem-aventurados, que se sujeitaram à fantasioctomia (é por isso que são bem-aventurados), são os anjos, são os servos de Deus. E agora, no momento em que nós alcançamos este sonho, quando nós o agarramos assim (Sua mão fechou com tanta força, que se tivesse na mão uma pedra, da pedra esguicharia suco), quando restava apenas cortar a presa e dividi-la em pedaços, neste momento você… você…] (ZAMIATIN, 2004, p. 194-195).

É uma troca equivalente, como na alquimia, ninguém sai perdendo. O Estado Unificado oferece aos seus números a vida através de instrumentos de controle e disciplinarização (bipoder). Em compensação, o Estado Unificado apodera-se de seus corpos para que estes produzam e façam com que a maquinaria estatal e suas instâncias

continuem funcionando sem interrupções. A comparação com o Paraíso no trecho acima é válida: lá é onde os servos de Deus viverão eternamente. Analisemos bem essa palavra, "eternamente". O paraíso é um lugar de vida e não de morte. O Estado Unificado também é um lugar onde se vive e o que há fora dos muros é a morte, a desorganização, tudo que há de anormal, de acordo com os princípios de seu povo. Cria-se uma utopia (lugar ilusório e irreal), mas a partir dela, uma distopia, pois o que parece um lugar perfeito, torna-se uma prisão. E nessa concepção, céu e inferno são prisões para as almas em proporções iguais. As distopias exploram em seu limite o controle social, o exércicio do biopoder e, em "Nós", percebemos a clareza dessas estratégias.

Há de se estranhar também que em uma sociedade em que todos, absolutamente todos, se encontrem vivendo em um "cubo de vidro", vigiados uns pelos outros, encontremos em sua construção uma "casa de antiguidades" (2004, p. 30).

> [Passamos por um cômodo onde havia pequenas camas de criança (as crianças naquela época também era propriedade privada). Vinham depois outros quartos com aparelhos refulgentes, guarda-roupas sombrios, divãs de cores insuportavelmente berrantes, uma lareira enorme, uma grande cama de mogno. Nosso vidro moderno, esplêndido, transparente, eterno, só aparecia ali na forma de tristes, frágeis e minúsculas janelas] (ZAMIATIN, 2004, p. 31-32).

Qual seria a justificativa disso? Por que um modelo tão "ultrapassado" em uma sociedade tão "moderna"? Um lugar em que se pode ocorrer qualquer tipo de perversão dos selvagens (povos anteriores aos desenvolvidos números) disponível ali, de maneira simples e prática. O lugar intitulado "Casa das Antiguidades" é a representação do poder-saber, do exercício do biopoder, da sociedade do Muro Verde. Trata-se de uma estratégia para mostrar como era a vida dos homens antes da ciência perfeita. E é para mostrar o que acontece aos anormais, aos que executam tais práticas. Eles devem servir de exemplo, serem excluídos por todos da sociedade, para que tais atitudes infames não se repitam mais. É o medo da rejeição, o medo de não ser um integrante, não ser um número.

Da mesma forma, Aldous Huxley representa, em sua obra, uma reserva de selvagens que vivem de acordo com outras práticas e

conceitos. Seu protagonista serve de exemplo aos sujeitos que habitam a cidade e reforçam a normalidade e o desejo de que eles jamais devem desejar aquilo, pois é estranho, anormal.

Considerações finais

Objetivamos, neste trabalho, identificar, na obra "Nós", de Evgueny Zamiatin, os elementos que constituem a sociedade do controle, suas estratégias, assim como os processos de normalização do indivíduo. Analisamos também as resistências ao modelo social construído na obra, considerando-as também como exercício de poder. Percebemos que a subjetivação, por meio do discurso, torna seus sujeitos cada vez mais produtivos naquele sistema, reforçando, assim, a atuação do biopoder de maneira desejável, sutil e eficaz.

Apesar de anteceder outras obras consideradas distópicas, como "Admirável Mundo Novo", de Aldous Huxley, e "1984", de George Orwell, diferentemente, "Nós", de Evgueny Zamiatin, não tem sido uma obra muito explorada e nem tem ocupado espaços de análise. O seu caráter distópico foi analisado por Carneiro (1968), no Brasil, e por poucos estudiosos estrangeiros, como Suvin (1973; 1974) e Aldridge (1978).

Nesse sentido, o presente trabalho contribui para suscitar outras análises da obra, enquanto manifestação de uma distopia, mas aponta também para a possibilidade de se considerar as estratégias de controle configuradas no exercício de um tipo de poder, a que Foucault definiu como biopoder. O controle do biopoder, ao ser acatado e incentivado por uma maioria, parece produzir uma organização unificada, contudo cria uma distopia, pois o espaço perfeito, harmonioso e feliz esperado torna-se, em nome da ordem, o lugar da vigilância e da visibilidade. O olhar frequente do outro aprisiona e acaba colocando às vistas a ilusão de que se pode chegar ao mundo perfeito. O controle, mesmo para o bem e para unificação, constrói um espaço distópico. Uma das estratégias presentes na obra "Nós" é o uso de ações apoiadas no discurso científico, o que também constitui uma técnica do biopoder na sociedade atual. Diante dessas relações tão próximas, procuramos problematizar as lógicas vigentes, sabendo que a solução para os problemas não é durável, porque a cada prática discursiva, uma nova é proveniente (FOUCAULT, 2012).

Referências

ALDRIDGE, Alexandra. *The scientific world view in dystopia*. Michigan: UMI Research Press, 1978.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da versão dos Monges de Maredsous pelo Centro Bíblico Católico. 111. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1997.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science-fiction"*. São Paulo: Comissão de literatura, 1968.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 39. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso*: diálogos e duelos. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 2. ed. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2003.

MORE, Thomas. *A utopia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ORWELL, George. *1984*. 29. ed. Tradução de Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. 4. ed. Tradução de Manuel Maria Barbosa Du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault*. Tradução de Anderson Alexandre da Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. *Ficção científica e ensino de ciências:* para além do método de 'encontrar erros em filmes'. Educação e Pesquisa. São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, set/dez. 2009.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

SUVIN, Darko. *Defining the literature genre of utopia*: some historical semantics, some genealogy, a proposal and a plea. Studies in the literary imagination, 6, n. 2, p. 45-121, 1973.

_____. *The river side trees, or SF an utopia*: Degrees of kinship, Minnesota Review, n. 2-3, p. 111, 1974.

ZAMIATIN, Evgueny. *Nós*. Tradução de Clarice Lima Averina. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

Recebido em 31/08/2013
Aceito em 30/10/2013

REPRESENTAÇÕS DO FEMININO COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA POESIA DE CORA CORALINA

THE FEMALE REPRESENTATION AS A PROCESS OF CONSTRUCTION OF IDENTITY IN CORA CORALINA'S POETRY

Sueli Gomes de LIMA[*]

Resumo: Pretendemos, com este artigo, analisar as inscrições discursivas coralinianas, as quais revelam as construções identitárias resultantes de uma subjetivação sociocultural, em que o sujeito-autor, por meio da linguagem poética, denuncia as funções sociais programadas para as mulheres, conforme a ideologia imposta pela sociedade capitalista e patriarcal.

Palavras-chave: Sujeito; Construção identitária; Discurso.

Abstract: This article aims at presenting Cora Coralina's discursive inscriptions, which reveal the construction of identity resulting from a sociocultural subjectivation, in which the subject, through his poetic language, denounces the social functions programmed for the women, according to the ideology imposed by the capitalist and patriarchal society.

Keywords: Subject; Construction of identity; Discourse.

1 Heterogeneidades discursivas e a dispersão dos sujeitos

Para Fernandes (2005, p. 33-34), "o sujeito da Análise do Discurso é um ser social, apreendido em um espaço coletivo; portanto, trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um "eu" individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro". Não se trata de uma individualidade, de um ser centrado em um "eu", mas um sujeito que se circunscreve histórico-social e ideologicamente no campo dos discursos, em uma dada realidade

[*] Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora do Instituto Federal do Triângulo Mineiro, *Campus* Uberlândia. Contato: sueli.lima@iftm.edu.br.

social; trata-se de uma condição do sujeito que marca os processos de identificação, de subjetivação, de construção da realidade.

Considerando que o sujeito está imerso numa conjuntura sócio-histórico-ideológica, o vínculo entre o discurso e as práticas discursivas do sujeito, ao se relacionar com o outro e consigo mesmo, pode ser apreendido na materialidade linguística, por meio da análise de seus discursos. Esse sujeito, ao enunciar os discursos que lhe são "autorizados", revela outras vozes que constituem os seus dizeres.

Para compreender o sujeito discursivo, marcado por uma heterogeneidade: um conjunto complexo de discursos compõe o dizer do sujeito e esses discursos são representações imaginárias de diferentes vozes sociais – baseamo-nos em Jacqueline Authier-Revuz, a qual postula um trabalho respaldado no exterior linguístico e elabora o conceito de *heterogeneidade discursiva*.

Segundo Maldidier (2003, p. 84), "o encontro de Michel Pêcheux e Jacqueline Authier-Revuz é um verdadeiro encontro intelectual, no qual cada um contribui para o outro". Do lado desta, temos o tema da heterogeneidade enunciativa, e do lado daquele temos o interdiscurso. Assim, com o tema da heterogeneidade, foi possível reformular o estudo das modalidades do "discurso outro" (MALDIDIER, 2003, p. 84).

A heterogeneidade do discurso se configura a partir de um funcionamento marcado pela "relação de seu "interior" com seu "exterior"" (MAINGUENEAU, 1997, p. 75). As formas que um discurso mobiliza para estabelecer relações com o seu "exterior" constituem as heterogeneidades enunciativas.

Os estudos da linguista Jacqueline Authier-Revuz – voltados para o conceito de "outro" como constitutivo do sujeito e da linguagem – conduzem à fundamentação da teoria da heterogeneidade enunciativa. Ao trabalhar as formas da enunciação, a autora esboça o conceito de *heterogeneidade* a partir da relação do sujeito com a linguagem. Podemos atestar esse pensamento com as palavras da própria Authier-Revuz (1998, p. 165-166, grifos da autora):

> Colocando como um "privilégio" da língua natural, entre todos os sistemas de signos, articular aquilo que ele denomina uma "dupla significância", Benveniste distingue da seguinte maneira esses dois níveis: o primeiro, o modo semiótico, inscrito no espaço finito do sistema da língua e que é da ordem do estável, do fixo; o segundo, o

> modo semântico, "engendrado pelo discurso", que "nos introduz no domínio da língua em uso e em ação", levando a língua para o exterior em "sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo": lá onde, no processo de constituição da significação, os elementos constitutivos do primeiro modo ("os signos") devem ser **identificados**, reconhecidos, os elementos do segundo ("as palavras") devem ser compreendidos, **interpretados**.
>
> De maneira geral, podemos dizer que passar da consideração da língua, concebida como "ordem própria", sistema finito de unidades e de regras de combinação do qual a linguística tem por objetivo uma constante atualização através de procedimentos regrados – tal como se mostra, por exemplo, no quadro dos "níveis da análise linguística" estruturado por Benveniste, ou no núcleo comum que J. C. Milner extrai da diversidade de "modelos" que a linguística toma emprestado -, à consideração da fala, do discurso, é abandonar um domínio homogêneo, fechado, onde a descrição é da ordem do **repetível**, do "UM", por um campo duplamente marcado pelo NÃO-UM, pela **heterogeneidade teórica** que o atravessa, a língua articulando-se ao sujeito e "ao mundo", e pelo caráter **não-repetível** da compreensão que dele se pode ter, inevitavelmente afetada pela subjetividade e pela incompletude.

Ao tratar da heterogeneidade teórica que atravessa a língua, Authier-Revuz trabalha com a ideia de não-homogeneidade, de não-um do sujeito e da linguagem; com isso, temos reiterada a ideia de heterogeneidade, de presença constitutiva da alteridade na "concepção de linguagem, de sujeito e de sentido de Authier-Revuz" (BRAIT, 2001, p. 8).

Nessa perspectiva, Authier-Revuz, trabalhando na materialidade linguística, no fio do discurso, detecta a presença do outro nas relações entre sujeito, linguagem e discurso, no ato da enunciação. Pelo estudo dos processos enunciativos, a autora reconhece a presença do outro no discurso do sujeito, ou seja, o plano da enunciação é marcado por uma heterogeneidade que diz respeito ao sujeito e a sua relação com a linguagem.

Trabalhando no campo da enunciação, Authier-Revuz desenvolve a questão das heterogeneidades apoiada "em teorizações exteriores à linguística, particularmente sobre o sujeito" (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 174). Essas teorias não propriamente linguísticas, necessárias para se trabalhar a enunciação, são o dialogismo de

Bakhtin e a psicanálise de Lacan. A partir delas, a autora tenciona mostrar a presença do outro no discurso, haja vista que no fio do discurso há formas linguisticamente detectáveis no nível da frase ou do discurso que inscrevem o outro em sua linearidade (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 12).

No círculo de Bakhtin, o paradigma teórico se compõe de dualismos e este se desenvolveu através dos conceitos de heteroglossia, de polifonia, de bivocalidade, de dialogismo, de interação verbal. Esse paradigma teórico é constituído por conceitos marcados por pontos de vista duplos e opostos, ou seja, dualismos de oposições. Conforme Authier-Revuz (2004, p.25), "o que se diz de maneira insistente através dessa rede de oposições é o lugar dado ao outro na perspectiva dialógica, mas um outro que não é nem o duplo de um frente a frente, nem mesmo o "diferente", mas *um outro que atravessa constitutivamente o um*". Nesse sentido, pelo viés do "duplo", pela presença do "outro" que constitui o "um", Bakhtin elabora uma teoria de formas e gêneros literários, (seu trabalho não é especificamente no campo linguístico, mas no campo semiótico e literário) bem como, uma teoria da produção do sentido e do discurso.

A teoria, elaborada por Bakhtin, apresenta a concepção de outro a partir da reflexão sobre o "dialogismo" e esse "outro" marca a alteridade constitutiva do signo, do discurso e, consequentemente, do sujeito discursivo. Para Bakhtin, o conceito de "outro" se ampara na linguagem e na ideologia e, a partir dele, é possível falar de alteridade constitutiva do discurso e do sujeito, de heterogeneidade discursiva. Daí a importância desse pensamento para os estudos da linguista Jacqueline Authier-Revuz.

Também para dar conta da presença do "outro" na constituição do discurso e do sujeito, Authier-Revuz recorre à teoria psicanalítica de Lacan. Por essa perspectiva – a da Psicanálise lacaniana – essa linguista utiliza uma versão diferente do conceito de "outro".

Jacques Lacan – sob a influência da linguística saussuriana e por meio da releitura de Freud – construiu um conceito de "outro" de forma diferente daquele teorizado por Bakhtin. Lacan, a partir de uma teoria da alteridade, distingue dois "outros": um "Outro" (escrito com maiúscula) que se refere à relação do sujeito com o desejo e se manifesta pelo inconsciente, o qual é estruturado como linguagem; um

"outro" (escrito com minúscula) que se refere ao imaginário enquanto exterior social que constitui o sujeito.

Para Lacan, o inconsciente é estruturado como uma linguagem, o que significa dizer que o inconsciente se manifesta na linearidade do discurso por uma cadeia significante e o sujeito (do inconsciente) é representado por essa cadeia simbólica que Lacan designa como o Outro. Desse modo, o inconsciente se manifesta na materialidade da língua, como sendo *o* discurso do Outro. Esse discurso do outro é caracterizado por meio de desvios, falhas no discurso, no momento da fala, da enunciação. Esses desvios são os lapsos, os chistes, os sonhos, os atos falhos; são fenômenos que emergem na linguagem sob a forma de falhas. Por meio desses atos falhos, o inconsciente – escapando ao controle do sujeito – se mostra constituído pelo discurso do Outro. Conforme Brait (2001, p. 17), para Lacan "o inconsciente é o discurso do 'outro', sendo o 'outro' o lugar em que se constitui o sujeito, o qual é representado pelo significante numa cadeia que o determina".

Por essas duas perspectivas teóricas – o dialogismo de Bakhtin e a psicanálise de Lacan – Authier-Revuz encontra o ponto nodal que norteará seus estudos sobre a heterogeneidade enunciativa: "a estrutura material da língua permite a escuta de ressonâncias não intencionais que rompem a suposta homogeneidade do discurso" (TEIXEIRA, 2005, p. 150). Com palavras da autora, temos:

> É nesta perspectiva, linguística, que eu procuro o apoio e a ancoragem de duas abordagens não-linguísticas da heterogeneidade constitutiva da fala e do discurso: o dialogismo do círculo de Bakhtin e a psicanálise (através da leitura de Freud, marcada por Lacan). Os trabalhos de Bakhtin estão fundamentalmente inscritos no campo semiótico e literário; a psicanálise tem por objeto o inconsciente. A linguagem, a língua, o discurso, o sujeito falante não são – ou para Bakhtin só são parcialmente – seu objeto, mas um material essencial à apreensão de seu próprio objeto. Sem perder ali ou ali se diluir, permanecendo em seu terreno, parece-me que a linguística deve levar em conta, efetivamente, esses pontos de vista exteriores e os deslocamentos que eles operam em seu próprio campo (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 22).

Portanto, no terreno da alteridade, com o "outro" bakhtiniano marcado pela ideologia e o "Outro" lacaniano marcado pelo

inconsciente, a autora "propõe alguns elementos para articular essas duas *realidades* que a heterogeneidade constitutiva *do* discurso e as formas da heterogeneidade mostrada *no* discurso constituem" (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 23).

Authier-Revuz "organiza, num primeiro grande recorte, duas maneiras pelas quais se apresenta a alteridade no discurso, definindo a *heterogeneidade mostrada* e a *heterogeneidade constitutiva"* (TEIXEIRA, 2005, p. 145, grifos do autor). Na heterogeneidade mostrada, a projeção do "outro" se revela na linearidade do discurso, por meio de sinais linguisticamente descritíveis: discurso direto, discurso indireto, aspas, glosas, parênteses, ironia e outros. Na heterogeneidade *não mostrada*, a presença do outro não se mostra na superfície, mas está sempre presente no fio do discurso e independe de uma abordagem linguística. A heterogeneidade constitutiva mostra o funcionamento real do discurso, isto é, sua natureza dialógica regida por diferentes discursos, pelo interdiscurso.

Para a compreensão da dispersão dos sujeitos no campo discursivo, priorizaremos a heterogeneidade mostrada não marcada, uma vez que essa categoria de análise nos permite evidenciar "no próprio fio *do discurso*, o discurso *outro* no mesmo" (TEIXEIRA, 2005, p. 145). Por isso, discorremos, ainda que de forma sucinta, sobre a teoria da *heterogeneidade enunciativa* postulada por Authier-Revuz. Nessa teoria, os dois pontos de vista – dialogismo e psicanálise – (articulados pela autora na elaboração teórica) "permitem articular uma teoria da heterogeneidade linguística a uma teoria do descentramento do sujeito" (TEIXEIRA, 2005, p. 146). Interessa a Authier-Revuz o dialogismo de Bakhtin, tomado como um princípio constitutivo do sujeito e da linguagem, e a psicanálise de Lacan, com uma concepção de "*fala heterogênea* e de *sujeito divido*" (TEIXEIRA, 2005, p. 149). Conforme as palavras de Authier-Revuz (2004, p. 68-69, grifos do autor), temos:

> O *dialogismo do círculo de Bakhtin* faz da interação com o discurso do outro a lei constitutiva de qualquer discurso. Duas modalidades de interação às quais remetemos, aliás, em termos de interdiscursividade e de interlocução, inscrevem constitutivamente a presença das "palavras dos outros" no discurso:

> ▪ a língua só se realiza atravessada pelas variedades de discurso que se relativizam umas às outras em um jogo inevitável de *fronteiras e de interferências;*
> ▪ nenhuma palavra vem neutra "do dicionário"; elas são todas "habitadas" pelos discursos em que viveram "sua vida de palavras", e o discurso se constitui, pois, por um *encaminhamento dialógico*, feito de acordos, recusas, conflitos, compromissos... pelo "*meio*" *dos outros discursos*.

E ainda:

> O outro ponto de vista é o da psicanálise (tal como ela se manifesta particularmente na interpretação lacaniana de Freud) que mostra, através de sua própria prática e de sua própria problemática, ambas não-linguísticas, como lei de qualquer palavra – e não somente de uma "palavra analítica – que, sob novas palavras, "outras palavras" sempre são ditas; que, através da linearidade "da emissão por uma única voz", se faz ouvir uma "polifonia"; que "todo discurso parece se alinhar sobre várias pautas de uma partitura" e que o discurso é constitutivamente atravessado pelo "discurso do Outro".
>
> A essa teoria da *heterogeneidade da palavra* se articula uma teoria do *descentramento do sujeito*; ela afirma que:
> ▪ para um sujeito dividido, "clivado" (e não "desdobrado"), não há centro, de onde emanariam, particularmente, o sentido e a fala, fora da ilusão do fantasma; mas manter essa ilusão de um centro é a função necessária e normal do eu para o sujeito;
> ▪ para um sujeito que, fundamentalmente, é um "efeito de linguagem", não existe, fora da ilusão – aqui também necessária e normal – *posição de exterioridade* em relação à linguagem, de onde o sujeito falante poderia tomar distância (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 68-69, grifos do autor).

Seguindo essas orientações teóricas e reelaborando-as, Authier-Revuz discute as formas de *heterogeneidade mostrada* e *heterogeneidade não mostrada*, ambas constitutivas do discurso, e articula essa teoria à teoria do descentramento do sujeito. O sujeito é sujeito do inconsciente; é um sujeito clivado, dividido, detentor de uma palavra heterogênea; é efeito de linguagem e, portanto, não é causa de si mesmo, não é dono de seu dizer.

Por outro lado, o sujeito é marcado por espaços que ele ocupa numa determinada sociedade, isto é, lugares sociais, políticos,

históricos, ideológicos e culturais. Esses lugares são "construídos" discursivamente, são a exterioridade internalizada pelos sujeitos por meio da interação verbal constitutivamente dialógica e por meio da interpelação ideológica desses mesmos sujeitos.

Com esse quadro descrito acima, temos desfeita a imagem de um sujeito pleno, autônomo, dono de uma voz homogênea. Ao contrário, temos uma representação imaginária do sujeito, a qual é determinada pela sua própria linguagem. O sujeito é efeito dessa linguagem na qual ele foi constituído pela ordem simbólica, pela cultura, pela ideologia.

Contudo, o sujeito "desconhece" seu descentramento, sua clivagem e tem a ilusão necessária do "eu" imaginário. Para Authier-Revuz (2004, p. 66), "*não há centro*, para o sujeito, *fora da ilusão* e do fantasma. [...] Mas essa ilusão é *necessária* e normal para o sujeito: é o que Freud designava como a '*função de desconhecimento* do eu'".

Recorrendo a essa visão de Authier-Revuz, nosso interesse é, na recusa de um sujeito psicológico, uno e autônomo, analisar a heterogeneidade mostrada não marcada dos discursos e dos sujeitos. Na dispersão dos sujeitos[1], na instância de enunciação, vamos apreendê-los nas suas organizações subjetivas. Concordamos com Maingueneau (1997, p. 33), quando afirma que a "instância de subjetividade enunciativa por um lado constitui o sujeito em sujeito de seu discurso, por outro ela o assujeita". Então, nas práticas de subjetivação temos um sujeito relativizado, ora reprodutor, mas também produtor de subjetividades. Essas subjetividades não são o produto da enunciação individual (sujeito como centro da enunciação), mas são o resultado de processos sociais, históricos e culturais que se dão em diferentes épocas e contextos, numa tensão entre o *sujeito produtor-reprodutor* de subjetividades. "O espaço da subjetividade na linguagem é tenso" (ORLANDI, 1996, p. 189). É dessa tensão que decorre a relatividade do sujeito como ser social, e também individual.

[1] Para Foucault (2004a), a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo pode ser determinada pelo discurso, pela prática discursiva; as modalidades de enunciação, ao contrário de remeterem à função unificante de *um* sujeito, manifestam a sua dispersão. Portanto, a dispersão do sujeito é identificável não na superfície linguística, mas na superfície discursiva.

No movimento de interpretação, de construção de sentidos, temos a identidade do sujeito, a qual é determinada pelo modo como a língua e a história constituem esse sujeito. Há, portanto, uma dupla ilusão para o sujeito: de ser *a origem* e *o dono* de seu dizer. Essa ilusão necessária é produzida pelas formações imaginárias na relação discursiva do sujeito. "O mecanismo imaginário produz imagens do sujeito dentro de uma conjuntura sócio-histórica" (ORLANDI, 2002, p. 40-41) e, assim, as identidades resultam de processos de identificação, em que o imaginário tem sua eficácia. Portanto, "a identidade, como o sujeito, não é fixa, está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção e é caracterizada por mutações" (FERNANDES, 2005, p. 43).

Na perspectiva de Michel Foucault, pelo exercício de poder e submissos a ele, os indivíduos se conformam às identidades culturais e, assim, expressam um modo de subjetividade. Os modos de subjetivação se desenvolvem por meio de relações de poder nas experiências e práticas cotidianas dos indivíduos. O sujeito é subjetivado pelas identidades culturais de uma dada época. Esse sujeito subjetivado se estabelece através de práticas discursivas. Ou seja, ele é o resultado de suas experiências sociais, históricas e culturais.

Ser sujeito, na analítica de Foucault, implica a ocupação de um lugar na estrutura social, isto é, é existir em um dado lugar social e, enquanto sujeito de experiências, exercer o poder no cotidiano e, por meio de suas práticas, romper ou não com condutas socialmente estabelecidas.

Centrado nas relações sociais, pelo exercício do poder, em lugares socialmente marcados, o indivíduo tem a possibilidade de tornar-se sujeito: é uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Foucault, ao tratar do sujeito subjetivado, vai falar em novas formas de subjetividade em contraposição a um sujeito unificado e soberano, portador de uma identidade fixa em sua continuidade.

Nas práticas de subjetivação e constituição identitária, o sujeito subjetivado, de natureza sócio-coletiva, vai ser objetivado através do

"eu", ligando-se, desse modo, a uma identidade que lhe é dada como própria.

Entretanto, nesse processo, o indivíduo precisa estar instituído socialmente, pois, as formas de objetivação do sujeito se articulam com as relações de poder e estas se dão via instituição. Portanto, como não há poder sem instância social, haja vista que é a instância social que legitima o poder e autoriza o sujeito a exercê-lo, também não há sujeito identitário fora da instância social, pois a objetivação do sujeito se dá por meio de elementos de identificação com um dado lugar social.

Ao abordar a subjetividade, Foucault leva em conta as práticas sociais e políticas que condicionam as formas de relações entre os indivíduos. A subjetividade está vinculada aos acontecimentos e práticas culturais por meio dos quais o indivíduo se constitui um sujeito identitário.

A emergência do sujeito heterogêneo e disperso se dá no campo do discurso: "um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade; [...] um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos" (FOUCAULT, 2004a, p. 61). Nessa rede de lugares distintos – que constitui a "topografia social" (MAINGUENEAU, 1997, p. 32) – os sujeitos aí se inscrevem, e ocupam diferentes posições conforme a Formação Discursiva (ou Formações Discursivas) que o dominam, nas quais ele se inscreve. A relação estabelecida entre o sujeito e a Formação Discursiva "determina qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito" (FOUCAULT, 2004a, p. 108). É esse sujeito heterogêneo, disperso em diferentes posições, que se constitui entre o "eu" e o "outro", entre o "individual" e o "social" que vamos tomar como referência para analisar as práticas discursivas e evidenciar os processos de subjetivação e construções identitárias nos poemas de Cora Coralina.

2 Inscrições femininas no discurso poético coraliniano

Numa perspectiva discursiva, vamos apontar os papéis femininos poetizados em Cora Coralina para desvelar as instâncias em que temos as representações do feminino como processos de construções identitárias do sujeito discursivo coraliniano.

Nessa produção literária, verifica-se a recorrência a identidades femininas na representação de um discurso que rompe com outros discursos considerados conservadores e detentores de poder para a manutenção da exclusão social. O caráter de ruptura fica evidente quando o sujeito-autor se inscreve numa instância ideológica que revela sua cumplicidade com as "vidas femininas esquecidas, pobres, marginalizadas" (DENÓFRIO, 2006, p. 54).

Como a identidade e a identificação estão sujeitas à mistura, à transformação, suas reconfigurações são produzidas por formas e padrões culturais distintos e variantes, e inscritas diferentemente pelas relações de poder. Segundo Hall (2006), "estamos sempre em processo de formação cultural e cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar". A cultura, embora dependa da tradição, é sempre uma produção, uma mutação que produz a nós mesmos como novos sujeitos, novas identidades culturais. É por esse viés que vamos apreender as identidades femininas que, silenciadas nas sociedades patriarcais, terão seus anseios verbalizados na enunciação de discursos representativos de vozes oprimidas e excluídas. Vamos analisar os dizeres que remontam ao feminismo, enquanto processos de construções identitárias, e observar, pelo fio do discurso, uma postura identitária que resiste à discriminação e também combate a exclusão social. São, portanto, construções identitárias que se configuram como forma de resistência.

Pretendemos, com as análises, mostrar as inscrições discursivas coralinianas, as quais revelam as construções identitárias resultantes de uma subjetivação sociocultural, em que o sujeito-autor, por meio da linguagem poética, denuncia as funções sociais programadas para as mulheres, conforme a ideologia imposta pela sociedade capitalista e patriarcal.

Para apresentar nossas análises, vamos selecionar fragmentos de poemas publicados em "Meu livro de cordel", o qual compõe o conjunto da obra poética de Cora Coralina.

Fragmento 1

Ajuntei todas as pedras
que vieram sobre mim.
Levantei uma escada muito alta
e no alto subi.
Teci um tapete floreado

e no sonho me perdi (CORALINA, 2001b, p. 11)

O tema artístico-poético, presente no fragmento acima, faz referência a um discurso de militância poética, o qual, conforme a memória histórico-social do século XIX, era interdito às mulheres e era também objeto de uma preocupação da moral familiar, pois, havia uma formação discursiva e ideológica que sustentava a opinião de que as mulheres deveriam se ocupar somente com as prendas domésticas, preparando-se para o casamento, e, portanto, não necessitavam conhecer as Letras e, muito menos, o ofício poético.

No fragmento, há um acontecimento discursivo que busca romper com a ideologia da moral familiar, a qual é representada, no poema, por meio de linguagem metafórica: "Ajuntei todas as pedras / que vieram sobre mim". Entretanto, o acontecimento discursivo revela uma ruptura, uma subversão do sujeito, ao enunciar que: "Levantei uma escada muito alta / e no alto subi. / Teci um tapete floreado / e no sonho me perdi". Com esse enunciado, podemos observar que a metáfora (escada muito alta) marca uma tomada de posição do sujeito discursivo, o qual transgride a moral familiar socialmente instituída e se insurge como sujeito de seu próprio desejo.

Pelos enunciados acima, podemos perceber que o sujeito discursivo, ao enunciar seus dizeres, se move em diferentes formações ideológicas, se desloca por diferentes formações discursivas. O sujeito discursivo, no início do fragmento, demonstra uma experiência de incômodo diante de uma formação discursiva vinculada a um comportamento histórico de aceitação, de resignação em relação à realidade; isso fica claro com o seguinte enunciado: "Ajuntei todas as pedras / que vieram sobre mim". Esse dito evidencia que o sujeito mantém uma relação de inconformismo com os fatos que lhes são oferecidos pela realidade. Porém, pela força polifônica dos enunciados, o sujeito discursivo deixa entrever uma outra formação discursiva, vinculada a uma posição de resistência, ao enunciar: "Levantei uma escada muito alta / e no alto subi. / Teci um tapete floreado / e no sonho me perdi", pois, o sentido se desloca para fazer significar outro acontecimento: o sujeito discursivo não se deixa conformar com os fatos e, à revelia deles, realiza seu desejo, ao concretizar a escrita poética. As diferentes formações discursivas, presentificadas nos

discursos, tornam explícitos os embates ideológicos que determinam as relações de poder nas práticas enunciativas.

O sujeito discursivo manifesta, por meio da metáfora do "tapete floreado", sua tomada de posição: mesmo contra a opinião corrente de que à mulher não cabe o papel de literata, há a realização do desejo do sujeito, o qual é representado pelo "sonho" que, metaforicamente, simboliza novas possibilidades de "ser", um novo ser (forma-sujeito) que se singulariza num processo subjetivo incessante. Ao identificar-se a uma formação discursiva que produz e assegura o discurso sobre o fazer poético, o sujeito rompe com a formação discursiva dominante na sociedade patriarcal e revela sua posição de resistência, sua posição contraditória que instaura polêmicas e deslocamentos. O discurso sobre o fazer poético é, portanto, um discurso que caminha na via da singularidade, pois, rompe com o modelo de feminilidade que deveria ter servido de referência à existência feminina para obter a singularização do sujeito.

Fragmento 2

Entre pedras
cresceu a minha poesia.
Minha vida...
Quebrando pedras
e plantando flores.

Entre pedras que me esmagavam
Levantei a pedra rude
Dos meus versos (CORALINA, 2001b, p. 11).

A singularização do sujeito fica evidente no fragmento acima, pois, é a voz do próprio sujeito discursivo que descreve o acontecimento de sua própria criação literária, revelando como se deu o fazer poético, a constituição de sua poesia. Desse modo, o sujeito discursivo desvela seu modo de ser, ao mesmo tempo em que se torna único, singular em seu espaço, ao tecer seus versos. Pelas relações de poder, pelo embate ideológico, pelo conflito entre os discursos – o discurso da moral familiar e o discurso artístico-poético – o sujeito expressa sua singularidade, construída, pacientemente, pela militância poética, pelo fazer poético – representado na linguagem metafórica:

"Entre pedras / cresceu a minha poesia. / Entre pedras que me esmagavam / levantei a pedra rude / dos meus versos".

No excerto "Minha vida... / Quebrando pedras / e plantando flores", a posição enunciativa do sujeito materializa sua inscrição no discurso artístico-poético, denotando seu modo de resistir, pois, a escritura representa uma transgressão aos valores morais impostos à condição feminina, por resquícios de modelo dominante na família patriarcal. O sujeito experimenta o conflito, construído historicamente, e mostra como a sua subjetividade vai agenciar as forças ideológicas instituídas socialmente: o sujeito rompe com um discurso conservador para se singularizar, preservando sua identidade como forma de fazê-lo prosperar.

Podemos perceber que duas diferentes formações discursivas compõem o dizer do sujeito enquanto efeito de unidade. Pela enunciação, por um lado, há um dizer fazendo referência ao discurso da moral familiar prescrita para as mulheres e com o qual o sujeito polemiza; por outro lado, há um dizer que faz referência ao discurso da escritura poética. No embate entre esses dizeres, o sujeito tem a possibilidade de resistir, de romper com o discurso conservador e colocar-se numa forma-sujeito singular, ou seja, o sujeito se inscreve na formação discursiva poética (artístico-cultural, de resistência).

A produção de sentidos, recorrente da enunciação, só é possível porque há diferentes posições que podem ser ocupadas por diferentes sujeitos discursivos, por meio do assujeitamento ideológico desses sujeitos a diferentes formações discursivas. Os sentidos produzidos são efeitos das condições de produção dos discursos, das condições sócio-históricas, das condições político-ideológicas, bem como, da memória discursiva presente nos espaços sociais.

Fragmento 3

Sendo eu mais doméstica do
que intelectual,
Não escrevo jamais de forma
consciente e raciocinada, e sim
impelida por um impulso incontrolável.
Sendo assim, tenho a
Consciência de ser autêntica.

> Nasci para escrever, mas, o meio,
> o tempo, as criaturas e fatores
> outros, contramarcaram a minha vida.
>
> [...]
> Nunca recebi estímulos familiares para ser literata.
> Sempre houve na família, senão uma
> hostilidade, pelo menos uma reserva determinada
> a essa minha tendência inata.
> Talvez, por tudo isso e muito mais,
> sinta dentro de mim, no fundo dos meus
> reservatórios secretos, um vago desejo de analfabetismo.
> Sobrevivi, me recompondo aos
> Bocados, à dura compreensão dos
> Rígidos preconceitos do passado (Cora Coralina, quem é você? CORALINA, 2001b, p. 83-84).

"Sendo eu mais doméstica do / que intelectual" – nessa passagem, chamamos a atenção para o embate de vozes que está presente no dizer do sujeito, o que lhe confere explicitamente uma característica heterogênea. A dispersão do sujeito se dá, neste caso, entre dois polos, isto é, entre duas posições contraditórias, se levarmos em conta que o sujeito se encontra imerso numa conjuntura sociocultural, determinada histórica e ideologicamente. O sujeito se inscreve numa posição discursiva que representa a ideologia da moral familiar destinada às mulheres (mais doméstica – menos intelectual), mas, se inscreve, também, numa outra posição discursiva que representa a ideologia da prática literária (menos doméstica – mais intelectual). Com isso, o sujeito se constitui, no conflito de vozes, de modo heterogêneo, clivado, dividido no fio de seu próprio discurso.

Na sequência seguinte – "Não escrevo jamais de forma / consciente e raciocinada, e sim / impelida por um impulso incontrolável" o sujeito deixa entrever o não-controle de seu dizer e, assim, parece justificar que o desejo da escrita (impelida por um impulso incontrolável) dissimula, justamente, a existência de um trabalho consciente e arrazoado sobre sua própria produção literária. Isso acentua, ainda mais, a característica dispersa, descentrada e fragmentada do sujeito discursivo.

Entretanto, mesmo se deslocando por duas posições ideológicas conflitantes, o sujeito parece se identificar com a inscrição

discursiva da prática literária, assujeitando-se ao desejo e assumindo sua condição literária: "Sendo assim, tenho a / consciência de ser autêntica". E, a despeito de condições adversas, reitera: "Nasci para escrever, mas, o meio, / o tempo, as criaturas e fatores / outros, contramarcaram minha vida", revelando o alcance da sua resistência às circunstâncias históricas, sociais e culturais.

"Nunca recebi estímulos familiares para ser literata. / Sempre houve na família, senão uma / hostilidade, pelo menos uma reserva determinada / a essa minha tendência inata", nessa passagem, a postura conservadora da família produz, no sujeito, uma incerteza com relação à sua condição de sujeito da escrita: "Talvez, por tudo isso e muito mais, sinta dentro de mim, no fundo dos meus / reservatórios secretos, um vago desejo de analfabetismo". O sujeito vivencia uma crise, uma angústia, mas, resiste e sobrevive a elas, numa atitude de contestação aos preconceitos sociais: "Sobrevivi, me recompondo aos / bocados, à dura compreensão dos / rígidos preconceitos do passado".

Nos versos que compõem o fragmento acima, a enunciação nos leva à presença de um sujeito que se configura como efeito de unidade, uma representação de um "eu" que se constrói, no imaginário, como um ser autônomo, "como um interior diante da exterioridade do mundo" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 29). Entretanto, trata-se de uma evidência aparente ou um efeito de unidade, pois, o sujeito está envolvido por uma memória discursiva que estabelece as condições de produção dos discursos, por meio de relações histórico-ideológicas e, assim, o sujeito se constitui por meio das heterogeneidades enunciativas, sendo sua unidade apenas um efeito, uma aparência. Portanto, o sujeito é dividido, possui um descentramento real, mas tudo isso é mascarado pela imagem unificada do eu.

Fragmento 4

[...]
Apenas a autenticidade da minha
Poesia arrancada aos pedaços
do fundo da minha sensibilidade,
e este anseio:
procuro superar todos os dias.
Minha própria personalidade
renovada,

despedaçando dentro de mim
tudo que é velho e morto.

Luta, a palavra vibrante
que levanta os fracos
e determina os fortes (Cora Coralina, quem é você? CORALINA, 2001b, p. 84-85).

Segundo Authier-Revuz (1990, p. 33), "para o sujeito dividido, o papel indispensável do Eu, é aquele duma instância que, no imaginário, se ocupa de reconstruir a imagem de um sujeito autônomo, anulando, no desconhecimento, o descentramento real".

O sujeito discursivo, ao enunciar: "Apenas a autenticidade da minha / poesia arrancada aos pedaços / do fundo da minha sensibilidade, / e este anseio: / procuro superar todos os dias", "se crê fonte deste seu discurso" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 27) e se supõe "um 'eu forte', autônomo" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28), dono do seu dizer. A heterogeneidade – própria ao discurso, às palavras do sujeito – revela a presença do outro, colocando em risco a identidade do "um". No vínculo entre o discurso e as práticas do sujeito, é possível apreender esse sujeito descentrado, que se dispersa, que aparece na fala heterogênea, mas que, num movimento de retorno, marca sua identificação e emerge nas posições enunciativas em seu próprio discurso. A identificação do sujeito com as subjetividades produzidas nas instâncias discursivas cria uma representação imaginária desse sujeito enquanto uma singularidade. É "no imaginário do sujeito dividido que se reconstrói a imagem do sujeito autônomo" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28), a construção de um "eu" que é imaginário, pois, "o sujeito, na ilusão, se crê fonte de seu discurso, quando ele nada mais é do que o suporte e o efeito" (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 27).

O sujeito discursivo instaura, então, sua construção identitária, seu "eu" imaginário, ao enunciar: "Minha própria personalidade / renovada", e, além disso, se crê com o poder de controlar sua constituição identitária: "despedaçando dentro de mim / tudo que é velho e morto". O sujeito enuncia seu desejo, seu objetivo, identificando-se com uma posição e, nela, se reconhece como possuidor de uma identidade controlável e, consequentemente , dono do seu discurso: "Luta, a palavra vibrante / que levanta os fracos / e

determina os fortes". O sujeito elabora seu discurso e se faz forte a partir dele. Mas, ressaltamos que essa construção identitária do sujeito, seu "eu" imaginário é produzida no exterior, pois, é no exterior que somos ideologicamente constituídos, conforme assevera Bakhtin (2004, p. 117):

> O pensamento não existe [...] fora da orientação social [...]. Assim, a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em consequência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o "conteúdo a exprimir") à sua objetivação externa (a "enunciação") situa-se completamente em território social.

Portanto, esse "eu" é uma forma ideológica particular do pensamento do sujeito e, esse pensamento se objetiva a partir de sua inscrição social em determinado lugar. No fragmento em estudo, a voz da resistência (pensamento objetivado) se faz presente quando o sujeito enuncia seu dizer opondo-se às condições sócio-históricas determinadas pela ideologia da sociedade patriarcal – construída sob o crivo de ideias moralistas – principalmente no que se refere à formação da mulher.

Em continuidade, vamos apresentar outras construções identitárias que se configuram como forma de resistência à dominação masculina ou como forma de combate à exclusão social.

Fragmento 5

Tantas conheci, todas tão pobres!
No passado levavam a trouxa de roupa na gamela,
a gamela na cabeça, assentada na rodilha.
Madrugada ainda recolhida na casa de Deus Nossinhor
e a lavadeira desperta, alerta, trabalhadeira.
Sempre a lavar, a trabalhar, a passar, a engomar,
ora no rio, ora no poço.

[...]
As lavadeiras nunca se cansam.
Lavam de dia, passam de noite.

> Sua tina d'água, seu ferro de brasa,
> seus prendedores, seus anseios, necessidade.
> Mantendo, equilibrando a pobreza, até o final.
> E uma me exemplou em preceito de fé.
> "Graças a Deus que Deus ajuda muito os pobres..."
> Foi tão profundo o conceito que fiquei sem entender (Ofertas de Aninha Às lavadeiras. CORALINA, 2001b, p. 153-154).

O sujeito discursivo se representa por uma voz de resistência, que denuncia a falta de reconhecimento das mulheres menos favorecidas, aqui, representadas pela figura das lavadeiras. Os enunciados produzidos pelo sujeito remontam à memória social e colocam em cena a figura das lavadeiras, reconstituindo o universo de suas práticas no espaço social.

O sujeito-enunciador, ao dar voz a essas mulheres marginalizadas, se inscreve numa formação ideológica de combate à exclusão social dos menos favorecidos e provoca deslocamentos capazes de promover mudanças e transformações no meio social.

No fragmento acima, o sujeito discursivo enuncia as circunstâncias adversas da vida das lavadeiras, submetidas a um trabalho árduo no dia-a-dia: "Madrugada ainda recolhida na casa de Deus Nossinhor / e a lavadeira desperta, alerta, trabalhadeira. / Sempre a lavar, a trabalhar, a passar, a engomar, / ora no rio, ora no poço", e denuncia as dificuldades e a pobreza em que vivem essas mulheres: "Tantas conheci, todas tão pobres! / No passado levavam a trouxa de roupa na gamela, / a gamela na cabeça, assentada na rodilha. / As lavadeiras nunca se cansam. / Lavam de dia, passam de noite."

Percebemos, na enunciação do sujeito, um sentido que remete à valorização e reconhecimento das lavadeiras, pois, mesmo fadadas a uma condição de abandono e de desprezo, no espaço social, elas se constituem marcadas por uma identidade que revela persistência: "Mantendo, equilibrando a pobreza, até o final". Essa atitude é capaz de levá-las ao equilíbrio, vencendo, dessa forma, a face obscura de suas vidas. Ao apresentar essa condição subjetiva das lavadeiras, o sujeito discursivo confere a elas uma posição de dignidade, que parece advir da própria relação com o trabalho, pois, pelo enunciado: "Sua tina d'água, seu ferro de brasa, / seus prendedores, seus anseios, necessidade", podemos inferir que os instrumentos utilizados na lida cotidiana se misturam aos sentimentos do sujeito transformando-se em

aspectos constitutivos do seu ser. Desse modo, o sujeito discursivo passa a sacralizar o trabalho destacando, inclusive, que há uma íntima comunhão entre o trabalho realizado e os fatos que conduzem sua vida: "E uma me exemplou em preceito de fé. / "Graças a Deus que Deus ajuda muito os pobres...". Nessa enunciação, o sujeito se mostra no lugar que ocupa e esse lugar de enunciação revela uma contradição constitutiva do sujeito, ou seja, ao ter a possibilidade de realizar o trabalho, afirma que há a ajuda de Deus e, assim, não se vê numa condição de miséria, ao contrário, se sente beneficiado, privilegiado pelas benesses de Deus. Mas, o trabalho que realiza arduamente mostra o sujeito menos favorecido socioeconomicamente e, portanto, sem nenhum privilégio ou regalia. Essa contradição reafirma a condição de dignidade do sujeito discursivo, o que podemos perceber com o dizer do sujeito-enunciador: "Foi tão profundo o conceito que fiquei sem entender". Ou seja, o sujeito discursivo, aceitando a ideologia religiosa, afirma sua posição privilegiada, embora sua condição social e econômica contradiga sua afirmação e, justamente, essa contradição provoca o não-entendimento do sujeito-enunciador, o qual, mesmo sem entender, reconhece e valoriza a superioridade do sujeito discursivo.

Na análise desse fragmento, percebemos que o sujeito se constitui a partir das relações que mantém com o trabalho realizado. Sua identificação se dá quando se relaciona com o trabalho de forma a "apagar"- lhe a natureza árdua, concebendo-o como privilégio, além de ser, também, um meio de sobrevivência. Esse posicionamento desvela a natureza contraditória de sua identidade, ao mesmo tempo em que lhe confere um sentimento de dignidade ante a essa contradição subjetiva.

Considerações finais

No decorrer dos enunciados, analisando os processos de subjetivação do sujeito discursivo é possível perceber que sua constituição se dá por meio das relações com o outro, no campo das heterogeneidades enunciativas. Ou seja, o sujeito se constitui pela manifestação de seu desejo por meio da linguagem. O sujeito enuncia a partir de uma posição ocupada por ele e, desse lugar, se vê como autor e "dono" de toda enunciação. Contudo, seu dizer é perpassado por heterogeneidades enunciativas e estas nem sempre se estabelecem por relações de aliança, pois, muitas vezes, essas relações se configuram

por meio de contradições, de instabilidades. Com isso, os sujeitos se esquecem de que são constituídos por diferentes e, às vezes, divergentes formações ideológicas. Pêcheux (1997b) postula os esquecimentos 1 e 2 e afirma que esses esquecimentos são constitutivos do sujeito e, assim, o sujeito tem a ilusão de completude, tem a ilusão de ser dono e origem do discurso que enuncia. Entretanto, pela linguagem, pelos discursos que enuncia o que percebemos é uma constituição contraditória do sujeito.

Concordamos com Fernandes (2003, p. 41), quando afirma:

> Acerca da contradição como categoria nos discursos, reitera-se: o sujeito não é homogêneo e tem sua identidade em constante processo de produção e transformação, marcada por intensa heterogeneidade e conflitos sociais, espaços em que o desejo, por meio do inconsciente, tem vazão. A identidade constitui-se pela inscrição ideológica dos sujeitos, na exterioridade social constituída pela relação do um com o outro.

Desse modo, tanto os sujeitos quanto os sentidos são atravessados pela heterogeneidade do discurso, o qual, por ser histórico, se configura por um conjunto de diferentes e divergentes vozes sociais.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades enunciativas. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli; GERALDI, João Wanderley (Org.). *Cadernos de estudos lingüísticos*. Nº 19, Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 25-42.

_____. *Palavras incertas* – as não-coincidências do dizer. Tradução de Claudia Regina Castellanos Pfeiffer *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

_____. *Entre a transparência e a opacidade* – um estudo enunciativo do sentido. Tradução de Alda Scher e Elsa Maria Nitsche Ortiz. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

BRAIT, Beth. (Org.). *Estudos enunciativos no Brasil* – Histórias e Perspectivas. Campinas: Pontes Editores, 2001.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. 9. ed. São Paulo: Global, 2001b.

DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. (Org.). *Cora Coralina* – celebração da volta. Goiânia: Cânone Editorial, 2006.

FERNANDES, Cleudemar Alves. A constituição da Análise do Discurso na Lingüística. In: FIGUEIREDO, Célia Assunção [e*t al*]. *Lingua(gem):* reflexões e perspectivas. Uberlândia: EDUFU, 2003. p. 33-46.

_____. *Análise do Discurso*: reflexões introdutórias. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Uma trajetória filosófica* - para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 229-249.

_____. *A arqueologia do saber.* Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes Editores: Editora da UNICAMP, 1997.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso* – (Re)ler Michel Pêcheux hoje. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 1996.

_____. *Análise de Discurso* – princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

PECHÊUX, Michel. *Semântica e Discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [*et al*]. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de Discurso e Psicanálise*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

Recebido em 25/08/2013
Aceito em 20/10/2013

PRÁTICAS LITERÁRIAS NO CIBERESPAÇO: A AUTORIA DISCURSIVA DISCUTIDA POR MEIO DE *FAN FICTIONS*

LITERARY PRACTICES ON CYBERSPACE: THE DISCOURSIVE AUTHORSHIP DISCUSSED BY FAN FICTIONS

Verônica BIRELLO[*]

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a possibilidade de entender as *fan fictions*, ou seja, histórias escritas por fãs que são publicadas na *internet*, como uma manifestação literária na *internet*. Dito isto, o objeto de análise desse trabalho foi uma fan fiction escrita a partir da obra "Howl's moving castle" de Diana Wynne Jones a fim de analisar a questão da autoria e do poder do leitor-autor no meio virtual.

Palavras-chave: *Fan fiction*; Cultura da Convergência; Análise do Discurso.

Abstract: The objective of this paper is to discuss the possibility of understanding fan fiction, this means, histories written by fans and published on internet, as a literary practice on internet. Therefore, the object of analyses from this paper was a fan fiction based in the book "Howl's moving castle" from Diana Wynne Jones to discuss about the question of authorship and the power that the reader-author has in the virtual media.

Keywords: Fan fiction; Convergence Culture; Discourse Analyses.

Considerações iniciais

A sociedade de hoje vive sob o signo da convergência. Essa afirmação de Jenkins (2008) traz consigo algumas reflexões possíveis. O período atual poderia ser considerado uma fase de retorno às antigas concepções, não no sentido de atraso, mas no sentido de repensá-las em suas relações com adventos de novos recursos tecnológicos e, posteriormente, com a popularização de tais recursos. "A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros (JENKINS, 2008, p. 30)", e se caracteriza como um conceito que, aos poucos, vai se

[*] Mestranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Contato: ve_mione@hotmail.com.

delimitando e se expandindo, pois parte do público e de sua interação com os outros, sejam eles os criadores ou consumidores. Esta interação pode ser pensada, a princípio, dentro do próprio indivíduo, imerso no contato com as mídias e produtos disponíveis, reage de tal maneira a atingir também o outro e a provocar uma interação, fazendo com que as mídias se conectem em uma proposta maior de informação e conexão.

A sociedade pode naturalmente reconfigurar e transformar o modo como as pessoas se relacionam com os diversos suportes e propostas de cada um. Sendo assim, Jenkins declara que a cultura da convergência se caracteriza justamente por esse encontro entre as mídias, as que já existiam e as que estão surgindo, "onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis (JENKINS, 2008, p. 29)". Dessa forma, nossa proposta com este trabalho é refletir sobre o encontro da literatura e do público em geral com as novas mídias, na medida em que estão circulando narrativas, poemas, e outros tipos de textos em uma infinidade de websites. Buscamos analisar quais as implicações deste processo entremeios quando se trata de literatura, internet e autoria. Para tanto, trabalhamos com a *fan fiction* como objeto de análise e discussão, uma vez que ela pode se configurar como um produto da convergência de mídias e outros produtos disponíveis no mercado já que o fã, geralmente, conhece a obra e seu desdobramento a fundo.

Partimos da premissa de que a história escrita pelo *fan* pode funcionar como uma manifestação literária virtual resultante da convergência proposta por Jenkins, mas gostaríamos de pensar mais a fundo, em relação ao que é, de fato, literatura e o que é uma manifestação literária, pois existem milhares de histórias escritas por fãs circulando no ambiente virtual nas mais diversas línguas e falando dos mais variados assuntos.

Além disso, pensamos na literatura enquanto "entre-lugar", visto que é difícil defini-la e quando ela é finalmente definida, é caracterizada de forma limitada e inconstante. Por isso, buscamos pensar pensamos a literatura como um conceito novo, pois, como Foucault, não pensamos que a literatura seja a linguagem que se transforma em obra, mas a compreendemos como algo que pode ser dito da forma como é dito em um dado momento. Deste modo, neste

trabalho, pensamos que o que é considerado literário está dentro da ordem do discurso. Foucault (2000) faz uso de uma metáfora que nomeamos metáfora da corda e, por meio dessa comparação, o teórico explica que a literatura seria a linguagem oscilando e vibrando sobre si mesma em um movimento sem fim. Nas palavras do autor:

> Pode-se dizer, em suma, que a obra como irrupção desaparece e se dissolve no murmúrio da repetição contínua da literatura. Não há obra que não se torne, por isso, um fragmento de literatura, um pedaço que só existe porque existe em torno dela, antes e depois, algo como a continuidade da literatura (FOUCAULT, 2000, p. 144).

Sendo assim, poderíamos ter uma visão muito mais ampla sobre o que é, e sobre o objeto do literário. Por meio de uma perspectiva discursiva, ampliamos nossos conceitos acerca da literatura, do autor, do texto, do original, que de outra forma poderiam ser ignorados.

O *corpus* deste trabalho constitui-se de histórias escritas sobre o livro "Howl's moving castle", bem como de histórias escritas sobre sua adaptação fílmica, dirigida por Hayao Miyzaki do estúdio Ghibli em 2004, "Hauru no ugoku shiro". Nosso referencial teórico parte de discussões elaboradas por Henry Jenkins (2008), Umberto Eco (2003), Roger Chartier (1998; 2012). A análise realizada teve como pressuposto teórico a análise do discurso francesa, mais especificamente os estudos desenvolvidos pelo filósofo Michel Foucault (2000). Para este trabalho pensamos na questão do "fã-autor", buscando entender qual o seu papel na produção e organização das *fan fictions*.

1 Metodologia

Para a realização deste trabalho, selecionamos uma *fan fiction* chamada "Seven Days"[1], que utiliza os personagens e o universo de "Howl's moving castle", livro inglês, escrito por Diana Wynne Jones em 1986, e adaptado para "Hauru no Ugoku Shiro", filme dirigido pelo japonês Hayao Miyazaki em 2004, que concorreu ao Oscar de melhor

[1] Sete dias (tradução nossa)

animação, em 2006. A história "Seven Days" foi escolhida pelo fato de ser a mais acessada, seguida e comentada por leitores dentre as histórias terminadas e publicadas em um dos maiores sites de *fan fiction* da atualidade o *fan fiction.net.* Em nossa análise, trabalhamos com os comentários da escritora dessa *fan fiction,* a fim de analisar seu posicionamento frente a seu próprio texto, frente ao texto de partida e sua relação com os autores do livro e do filme. Refletimos, também, sobre aspectos dos textos de partida que continuaram presentes no texto, e outros que foram acrescentados e que contribuíram para a configuração da nova obra. Neste artigo, buscamos promover uma articulação entre a teoria e a análise realizando um movimento interpretativo e analítico proposto pela análise do discurso, com o intuito de aplicar a teoria em conjunto com a análise do *corpus* abordado no trabalho.

2 Discussões teórico- analíticas

2.1 O leitor e a questão da autoria

Em um primeiro momento, discutimos sobre a configuração do leitor e dos meios de leitura, que são o ponto de partida das *fan fiction*. Assim, com o advento das novas formas de leitura, percebemos que o leitor também começou a se configurar de outra forma. Chartier (1998) explica que o surgimento de suportes diferentes de leitura possibilita outras intervenções do leitor com relação ao livro. Tais intervenções, que podem ser chamadas de interações, são cada vez mais amplas, e permitem que o leitor tenha possibilidades que podem fazer com que ele ganhe outro *status*. A interação do sujeito leitor com o livro em rolo, ou em códex já existia, entretanto, segundo o autor, a autoridade do texto digital sofre uma mudança, pois, quando o leitor anota, grifa, rasura o papel, essa intervenção é claramente perceptível. Contudo, o leitor que digita vê seu texto se misturar com o livro eletrônico. Ele adquire o direito à escrita e, a cada dia, esse poder se atualiza. Chartier (1998) reflete sobre o poder desse novo leitor quando escreve:

> O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro. Que resta então da definição do sagrado, que supunha a autoridade impondo uma atitude feita de reverência, de obediência ou

> de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação? (CHARTIER, 1998, p. 91).

Dessa forma, podemos observar na afirmação de Chartier (1998) aquilo que Foucault (2003) propõe como relações de micropoderes. Foucault (2003), ao observar a sociedade, percebe que ela se organiza por meio de relações de poder que se concretizam numa luta perpétua em todos os âmbitos sociais. Segundo ele, não seria apenas nos Aparelhos de Estado, como por exemplo, em situações reguladas pela Lei, que o poder estaria presente, na forma de dominação. Segundo o filósofo francês, o poder opera por meio de feixes que atravessam o indivíduo dentro de suas relações cotidianas caracterizando os micropoderes (FOUCAULT, 2003). Dessa forma, com o que Chartier (1998) pontua, seria possível perceber relações de micropoder neste movimento de apropriação em que o leitor se configura como autor, seja por meio de comentários, de uma paráfrase, de sua interpretação, que escreve no computador, ou ainda quando ele ganha o direito de escrever sua própria história, mesmo que os personagens, enredo, tempo e espaço não pertençam primordialmente a ela.

Como a proposta deste trabalho envolve a análise das declarações da escritora da *fan fiction* escolhida, algumas passagens foram selecionadas, tornando possível a identificação das relações de poder que se modificam no ambiente internet, e que foram comentadas até agora. Ao final do sexto capitulo de "Seven Days", a escritora que se identifica pelo nome "Suzu" escreve :

> (1) Sou ainda apenas uma autora amadora tentando laboriosamente escrever uma boa *fan fiction*, então espero que vocês não se importem em gastar um tempinho clicando no botão 'revisão' logo abaixo. Comentários são sempre, verdadeiramente apreciados[2]. (SUZU, 2006).

[2] Tradução nossa de "I'm still just an amateur author trying laboriously to write good fan fiction, so I hope you guys won't mind taking a little time and clicking the 'review' button over there. Comments are always, truly appreciated". Disponível em: <http://www.fan fiction.net/s/2889194/6/Seven_Days>.

Segundo Foucault (2003), quando se pensa no poder, o que vem à mente da maioria das pessoas é o exército, a polícia, a justiça, ou seja, efeitos de dominação que estão ligados à existência de um Estado e ao funcionamento dos aparelhos de Estado. Entretanto, o filósofo reconhece que a sociedade só funciona dessa maneira porque existem as relações de micropoder. O autor afirma que "a cada instante, se vai da rebelião à dominação, da dominação à rebelião" (FOUCAULT, 2003, p. 232).

Sendo assim, podemos observar que na declaração extraída da publicação virtual (1) existe um exemplo de microluta, a vontade de ser autora, mas um poder maior que atua sobre ela e que a justifica colocando-a na categoria de amadora. Assim, entende-se que as relações de poder são relações de força não estáticas. Um indivíduo comum no ambiente virtual pode se subjetivar como autor, entretanto, como as relações são sempre reversíveis e sempre existe a tentativa do poder dominante de se manter com mais força, é possível observar essa modalização com o termo utilizado: "autora amadora". Recorremos ao dicionário Michaelis para definir "amador" e encontramos a seguinte explicação que se aplica ao uso em questão: "**3** aquele que trabalha sem remuneração. **4** aquele que entende superficialmente de alguma coisa." Dessa forma, temos um paradoxo, ao mesmo tempo em que Suzu (2006) se pretende autora, ela se assume como conhecedora superficial do assunto.

Sobre a autoria discursiva, Foucault (2000, p.267) afirma que "o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente". Dessa forma, entendemos que o nome do autor não é um nome comum, como qualquer outro, ele configura esse ser primordial que origina o discurso. Segundo o filósofo francês, o nome do autor funcionaria para caracterizar um certo modo de ser do discurso, o que aponta para o que foi discutido antes: o autor, como um ser que tem estilo próprio, não como alguém que se apropria do que foi enunciado, das ideias, que seriam patrimônio de todos. Assim, o nome de um autor permite classificar, agrupar, excluir, opor alguns textos em relação a outros, além de relacionar textos entre si. Contudo, o nome próprio tem outras funções além da indicativa, ele carrega uma carga de conhecimento que é, por vezes, descritiva. Podemos citar como exemplo, estudiosos literários que, por muito tempo, basearam a

interpretação das histórias que liam em acontecimentos empíricos da vida do autor. Dessa forma, Foucault (2000, p. 279) explica: "seria igualmente falso buscar o autor, tanto do lado do escritor real quanto ao lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância". O que nos leva a refletir sobre a verdadeira posição de Suzu (2006), que escreve uma história baseada em outras histórias. Quando ela escreve, ela desenvolve também o processo de exclusão, organização, seleção dos enunciados que estarão em seu texto, contudo não se reconhece como autora plena, mas como "amadora".

Em outra declaração selecionada (2), é possível observar algumas questões que também estão intimamente ligadas a inserção da literatura na mídia digital, internet, ou ainda ao desenvolvimento de práticas de escrita, que, em nossa opinião, se encontram no limiar entre praticas de escrita e literatura:

> (2) Nota: Sophie e todos os outros personagens estão alugados temporariamente nesta história para criar o UA (Universo Alternativo). A personalidade de cada um está condicionada em minha "visão" (Eu sei, soa estranho, não é?) do que cada personagem deveria ser --- digamos que é uma mistura decente do livro e filme, né?[3] (SUZU, 2006).

Uma terminologia distinta é aplicada no ambiente virtual das histórias escritas por fãs. Neste trecho, vemos que a autora explica que no capítulo em questão, o leitor sairá do espaço que ambientava a história até então, *Market Chipping*, com características presentes na história de partida, e encontrará elementos desenvolvidos apenas pela autora. Outros termos amplamente difundidos no universo das histórias de fãs são as categorias das histórias que são divididas em: *short-fic* que classificam histórias de apenas um capítulo*, song-fic* que se referem a histórias baseadas em canções, além das classificações etárias indicativas e gênero, que utilizam termos geralmente do inglês,

[3] Tradução nossa de "NOTE: Sophie and all other characters are temporarily rented in this story to create the AU (Alternate Universe). The personality of each is blended to my own 'vision' (I know, weird-sounding, huh?) of what the character should be like---let's say a decent mix of book and movie, ne?".

algumas vezes japonês, pois, remetem a classificações de mangas, os quadrinhos japoneses.

Outra questão relacionada à autoria que chama atenção é a que Jenkins (2008) aborda em seu texto: os conflitos entre escritos de *fan fictions* e grandes companhias detentoras dos direitos autorais. Em seu texto, Jenkins (2008) relata o caso envolvendo uma garota norte americana e a Warner Bros uma vez que ela teria utilizado os personagens da série Harry Potter sem consentimento, e levanta a questão das restrições ao engajamento dos fãs, e do público em geral, com a fantasia que circula na sociedade. Neste ponto, o autor explana sobre uma questão interessante sobre a literatura e suas práticas, refletindo sobre a alfabetização, especificamente, afirmando que não se pode dizer que alguém seja alfabetizado verdadeiramente se consegue apenas ler e não escrever. Dessa forma como alguém poderia ser literato se pudesse apenas ler e não se expressar?

No caso da obra "Howl's moving castle" não existe nenhum relato, até o presente momento, de ocorrências relacionadas a processos envolvendo direitos autorais, entretanto vemos que esta é uma preocupação constante da autora, assim, em vários dos capítulos postados por Suzu (2006), encontramos notas postadas com o objetivo de esclarecer que ela escreve uma história baseada em outra obra, e que os personagens não são de sua autoria, como podemos constatar no início do capítulo dois (3), seis (4) e oito (5), respectivamente:

> (3) "HMC não é meu"[4].
>
> (4) "Alguns dos diálogos são apropriadamente derivados"[5].
>
> (5) "Eu escrevo retificações, assim vocês não processam!"[6] (SUZU, 2006).

Podemos observar que se configura uma problemática que envolve a literatura e seus desdobramentos e que começa a existir pela sua divulgação no meio público digital, levando àquilo que Foucault sugere quando diz:

[4] Tradução nossa de "I don't own HMC".
[5] Tradução nossa de "Some of the dialogue is derived appropriately as well".
[6] Tradução nossa de "I write disclaimers, so you don't sue!".

> A noção de autor constitui um momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 2000, p. 33).

É o que acontece com adolescentes, jovens e, até mesmo, adultos que escreviam histórias paralelas com seus personagens de ficção favoritos, mudando o final de romances, inserindo histórias de amor entre as personagens ou desenvolvendo profundamente certos episódios. Tais histórias sempre puderam existir, entretanto, é no meio digital que estes indivíduos adquirem o *status* de autor e junto com este poder sofrem uma repressão de um poder maior o poder jurídico e comercial. Dessa forma, podemos constatar mais uma vez a microluta dos poderes, não só um poder maior como o jurídico, mas um poder que vigia, pois, nos comentários para seus leitores, a autora se sente vigiada a ponto de se retificar sobre a autoria de personagens que se configuram sob seu próprio ponto de vista.

Segundo Foucault (2000), a função autor caracteriza um modo de ser possível do discurso. Com base nessa definição de função autor, Coito (2009) explica que não se trata de um indivíduo, um sujeito empírico, mas sim uma série de operações específicas e complexas, como as escolhas, a seleção dos enunciados que constituem a função autor. Dito isto, ao refletirmos sobre a questão da autoria que se reatualiza em meio digital e, ao pensarmos em como a questão poderia ser vista e percebida quando práticas de escrita se configuram na internet, se faz necessário abordar a questão da *fan fiction,* que é uma forma de texto que possui características literárias da narrativa e de autoria, mas que continua não sendo vista como literatura. Tais aspectos nos levam a pensar que essas histórias escritas por fãs se configuram como práticas literárias, treino de escrita, uma nova arte ou algo diferente e que não deveria ser comparado à literatura e nem estudado como tal. Abordaremos essas possibilidades e questionamentos a seguir.

2.2 O desenvolver de uma *fan fiction* e suas implicações

Como dito anteriormente, a história escolhida se chama *Seven Days*, foi escrita em língua inglesa e é a *fan fiction* mais lida, comentada e seguida do site www.fan fiction.net que está relacionada com *Howl's moving castle*. "Seven Days" é uma narrativa com temática romântica. Os elementos do conto de fadas propostos por Propp (1997) como a travessia, o ato de se cobrir com uma pele de animal, as tarefas de busca, a fuga e a fuga acompanhada de transformações, formas arcaicas do outro mundo, que se relacionam com o enredo e espaço, entre muitas outras características que foram listadas por Propp (1997) como básicas para contos maravilhosos e que estão presentes no romance "Howl's moving castle" não se fazem presente na *fan fiction*.

Tanto o livro quanto o filme de "Howl's moving castle" contam a história de Sophie Hatter, a mais velha de três irmãs, em uma terra onde ser a filha mais velha só poderia ser sinal de azar, mais ainda quando fosse a mais velha de três irmãs. Sophie era uma jovem destinada a ser ninguém na vida, ela não teria nenhum sucesso, só caberia cuidar da loja de chapéus que herdara do pai, enquanto suas irmãs tinham mais sorte: uma tinha dons mágicos, e a outra era a mais linda menina da cidade. Mais azarada que Sophie impossível, ela é enfeitiçada pela Bruxa do Pântano e acaba indo morar com o Bruxo Howl em busca de ajuda para desfazer o feitiço que a transforma em uma velha. Em meio a essa aventura, ela faz um acordo com Calcifer, um demônio do fogo que mantém o castelo de Howl em movimento. Assim, ela tem de descobrir como quebrar a maldição dele para se livrar de seu feitiço. Enquanto todos morrem de medo de Howl, Sophie o vê como um jovem mimado e cheio de caprichos e os dois acabam se apaixonando no decorrer da trama, porém se veem impossibilitados de aceitar seus sentimentos e mesmo de amar. Entretanto, são surpreendidos por uma reviravolta dos acontecimentos e ajudas inesperadas que acabam fortalecendo os laços entre eles e quebrando todas as maldições.

Sobre esse tipo de história Propp (1997) tenta listar todos os elementos que fazem parte do gênero maravilhoso, mas sua

categorização, não pode ser considerada como única e hermeticamente fechada. O autor faz uma tentativa de listagem, o que não significa que uma história tenha de possuir todos os aspectos para ser classificada como tal. Os estudos de Propp (1997) são importantes por começarem a instigar estudos sobre o gênero maravilhoso. Quando Todorov (2010) escreve sobre a literatura fantástica e lança as bases de tal gênero, ele propõe que o gênero maravilhoso seria o responsável por abarcar os contos de fada. Segundo ele, embora o gênero fantástico esteja entre uma linha muito tênue que o aproxima ao maravilhoso, existe o "maravilhoso puro", que seria o gênero dos contos de fada. Segundo o autor, a maior característica que diferencia o maravilhoso do fantástico é o fato de que:

> elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2010, p. 60).

Dessa forma, analisando "Seven Days", de acordo com a classificação literária, é possível dizer que a história também faria parte do gênero maravilhoso assim como "Howl's moving castle". Na *fan fiction,* o espaço é o mesmo, a ambientação da história acontece na Terra de Ingary, a autora se utiliza da lenda presente no livro de Jones (1986), que diz que a filha mais velha seria fadada ao fracasso e ao azar. Suzu (2006) trabalha com a lenda e com o fato de a personagem principal Sophie acreditar e aceitar o fato de que será o fracasso da família por esse motivo. Sophie é construída como uma personagem frágil, com baixa autoestima, e vítima de *bullying*. Isso reflete uma mudança em todo o enredo da história, continua a pertencer ao gênero maravilhoso, pois, o espaço é uma terra distante em que lendas são reais, existem bruxos, encantamentos e nem o leitor nem os personagens são afetados por essa realidade uma vez que já o esperam.É possível dizer que uma história que não contemplasse características da literatura maravilhosa ou, ao menos, fantástica causaria estranheza ao público que espera uma história baseada em "Howl's moving castle".

Segundo Eco (1993), é desde a Roma antiga que existe a busca pela "verdade secreta", aquela que é profunda, impossível de ser

alcançada na superfície do texto. Certamente, o significado não está presente apenas na materialidade do texto, seja ele de qual gênero for. Contudo, mesmo que os interditos do discurso signifiquem, é preciso considerar o interdiscurso do texto e não tudo o que já foi dito em absoluto como se entrássemos na *Bibliotèque de Babel*. Mais que isso, existe uma única situação de produção que é diferente para cada enunciação. Uma situação de produção não é infinita e justamente esta questão pode funcionar como limite e chave para a interpretação. Talvez seja também isso que motive o escritor das *fan fictions,* bem como escritores literários.

Contudo, mesmo que o gênero tenha sido preservado, quando os outros personagens que fazem parte da história escrita pela fã são levados em conta, o que é apresentado como enredo é uma simples história de amor. Segundo Propp (1997), no início do conto de fadas, alguém é prejudicado, ou sofre algum dano, e este é o motivo de todo o enredo. Em "Seven Days" Sophie ajuda o Howl e ele promete retribuir o favor ajudando na loja de chapéus que está próxima à falência. Como era de se esperar, os dois se apaixonam e a história aborda a descoberta do amor verdadeiro e a dor da ilusão. Não trata da maldição que cai sobre Sophie, nem da Bruxa das Terras Desoladas, ou o pacto com Calcifer, o demônio do fogo.

Nesse caso, há uma história composta por dez capítulos, narrada em terceira pessoa sendo o narrador onisciente. O enredo aborda problemas enfrentados por adolescentes na atualidade, como o *bullying*. Algumas garotas da cidade que estudaram com Sophie a discriminam, esnobam e agridem verbalmente. O texto é ambientado no contexto sócio-histórico do século XXI, talvez, muito mais que do final do século XX, época em que o livro foi escrito. É interessante notar que o *bullying* seria motivado, ou encontraria respaldo na lenda sobre a filha mais velha de três e seus desdobramentos, visto que a principal causadora dos males da história é Lizzy, uma garota filha única, o que garantiria seu sucesso na vida.

O filósofo Michel Foucault (1995), em seu texto sobre a ordem do discurso, aborda a questão da ordem, pela qual o sujeito não fala tudo o quer, onde bem entender e sobre o assunto que se deseja falar, o sujeito se inscreve na ordem do discurso e segue suas imposições. Assim, também é com a ideia de verdade. Para Foucault (1995), a

verdade é sempre constituída de acordo com cada época. A verdade é o que se quer real por uma demanda, uma vontade de verdade, dependendo da época em que a história é lida e interpretada e essa verdade corrente influencia diretamente nos escritos desse leitor-autor.

Assim, partindo de algumas noções fundamentais propostas por Foucault (1995), podemos perceber que o discurso está sempre ligado a uma história e a uma memória. Um discurso é o que é justamente porque a história e a memória, como já vimos, permitem que ele seja produzido. "Howl's moving castle" com seus personagens, espaço, tempo, enredo, só podem existir porque houve uma condição de emergência desse discurso, condições de possibilidades para que esse discurso tivesse esse efeito de verdade. E são as condições de produção do início do século XXI que permitem que este romance seja apropriado e reescrito não só através de um filme, mas por meio de muitas histórias como as *f n fictions*. Lizzy, uma personagem "original" da autora, é a vilã da história ocupando o lugar da Bruxa das Terras Desoladas, que não é nem mencionada no decorrer dos capítulos. No livro, a Bruxa enfeitiça Sophie transformando-a em uma velha, na história virtual, Lizzy pratica o *bullying* contra Sophie fazendo com que ela fique com baixa autoestima. Podemos dizer que a velhice repentina para uma jovem de dezoito anos seria algo terrível e improvável, enquanto a baixa autoestima pode ser uma realidade vivida por muitas jovens. Dentro dessas condições de produção, esse discurso se tornou possível enquanto silenciava os acontecimentos próprios do texto de partida.

Todos os fatos apresentados até agora contribuem para a formação do painel que compõe o quadro da *fan fiction*, suas implicações na questão da autoria e como elas seguem a verdade de seus autores e leitores, não obstante, a questão da classificação dessas histórias ainda não foi resolvida. Seriam práticas de escritas válidas para o aprendizado e treino ou se trataria realmente de um trabalho sério e que caminha para a configuração de uma nova arte? Ou ainda, seria a *fan fiction* um novo gênero literário? Seguindo para esta problemática o trabalho será subdividido em mais um tópico com o objetivo de se tornar mais didático e de maneira a contar com a clara compreensão de seus leitores.

2.3 A cultura de massa e a sua relação com a literatura

Discussões que classificam a arte como aquilo que é belo, o que tem valor, e que depois seguem infinitamente em busca das definições de belo e do valor não serão alvo das discussões a seguir. Contudo, como classificar um texto escrito como parte da literatura sendo que a literatura em si continua em busca de uma definição? Se a literatura é arte e não podemos dizer o que é arte, talvez não fosse o caso de classificar novas manifestações escritas que surgem especificamente no meio virtual utilizando padrões literários. Eco (2011, p. 34), ao falar sobre literatura a descreve: "a cultura ocidental elaborou do livro, da escrita e das suas capacidades expressivas, ao estabelecer que, através do uso da palavra escrita, pode tomar corpo uma forma capaz de ressoar no ânimo de quem a frua de modos sempre variados e mais ricos". Dessa forma, optando pela classificação dentro dos moldes das obras reconhecidamente literárias, os textos escritos por fãs, em sua grande maioria, não chegariam ao nível da arte, ou seja, da literatura, por conta de seus parâmetros formais já estabelecidos.

Como esse trabalho tem por base o pensamento foucaultiano, optamos por encaminhar nossa reflexão sobre literatura, também versando segundo o pensamento de Foucault. De acordo com Machado (2000), para Foucault, a literatura na modernidade passa por uma transformação: o que era movido pelo prazer de contar e ouvir histórias centradas em narrativas heroicas e maravilhosas passa a buscar a verdade de uma confissão inacessível. A literatura, diferentemente da época clássica, passa a funcionar como intensificadora ou mantenedora de mecanismos de controle que agem como resistência. Entretanto, a literatura não é uma aliada em sua empreitada para desvelar as relações de poder, visto que não existe discurso contra ou a favor do poder exercido e sim discursos que foram campos estratégicos que podem intensificar ou resistir à força exercida.

Pensando a literatura, Foucault (2000) assevera que ela não seria assim tão antiga, pois o que representa essa literatura antiga para a civilização ocidental não foi sempre representante dela. Se, para nossa sociedade, é obvio que Dante e Eurípedes sejam literatura, isso não era óbvio desde a época de tais escritores, esse reconhecimento

não se deu logo após suas publicações (FOUCAULT, 2000). Por isso, ele considera necessário pontuar três aspectos: a linguagem, a obra e a literatura. Para o filósofo francês, a linguagem se resume à totalidade das palavras existentes, às que já existiram, mas que no presente se encontram em desuso, e às regras da língua. A obra, por sua vez, é "essa coisa estranha, no interior da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras" (FOUCAULT, 2000, p. 140). Já a literatura, não se traduz por ser obra ou linguagem, seria um canal por onde a linguagem e a obra se comunicam e estabelecem relações entre si. Ele a caracteriza da seguinte forma:

> Parece-me, ao contrário, que, através dela, passe algo inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que deve e pode ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro (FOUCAULT, 2000, p. 141).

Diante do exposto, neste trabalho, pensamos a literatura como um conceito novo, pois como Foucault, não pensamos que a literatura seja a linguagem que se transforma em obra, mas a compreendemos como algo que pode ser dito da forma como é dito em um dado momento.

É evidente, no entanto, que ao considerar a *fan fiction* como uma manifestação literária e não como literatura, indiscutivelmente será considerada prática da escrita desde a infância é de extrema importância, quando considerados os aspectos do aprendizado e desenvolvimento do raciocínio lógico dos aprendizes. Além disso, por se tratar de uma história derivada, ou que tenha já alguns de seus personagens desenvolvidos, um espaço e tempo estabelecidos, e um enredo traçado várias atividades são possíveis como a troca de narrador, de primeira pessoa para terceira, dentre outras possibilidades que visem à prática da escrita por adolescentes e jovens. Existem ainda propostas como a abordada por Murray (2003), ao propor o RPG (*Role-playing Game,* ou jogo de interpretação de personagens em português) baseado em obras literárias. Murray, em sua proposta com

os jogos, comenta algo que pode ser pensado em conjunto com as *fan fictions*:

> À medida que o meio artístico digital ganha maturidade, os escritores terão cada vez mais experiência em inventar esses objetos virtuais verossímeis e em inseri-los dentro de momentos dramáticos específicos que intensifiquem nossa sensação de participação imersiva, dando-nos algo muito prazeroso para fazer (MURRAY, 2003, p. 113).

Quando a autora fala da experiência da imersão nos jogos, vemos que é um processo similar ao da produção das histórias escritas por fãs, uma vez que é muito comum que os escritores redijam histórias trocando os nomes dos personagens principais pelos seus próprios nomes, inserindo personagens baseados em amigos, ou mesmo adaptando os trejeitos, características dos amigos aos personagens dos textos, visto que muitos compartilham as histórias com estes colegas. Uma atividade que tenha essa proposta se torna interessante e pode estimular os adolescentes a escreverem cada vez mais. Dessa forma, ao tentarmos vincular a *fan fiction.*com a disciplina literatura ou mesmo com seus conceitos inevitavelmente a veremos como um treino, uma prática de escrita da narrativa e não como um fim em si mesmo.

Por outro lado, na tentativa de ver a *fan fiction* como algo novo e que se desvincula da literatura e de suas classificações na medida em que se configura com suas normas, classificações próprias, com suas críticas escritas de fã para fã, a conclusão para qual se encaminha é que tais histórias não passam de outra manifestação dos *mass media* proposta por Eco. O autor diz:

> com o advento da era industrial e o acesso das classes subalternas ao controle da vida associada, estabeleceu-se, na história contemporânea, uma civilização dos *mass media*, cujos sistemas de valores deverão ser discutidos, e em relação à qual será mister laborar novos modelos ético-pedagógicos (ECO, 2011 p. 35).

E continua a defender a mesma proposta que também é sugerida neste artigo no caso dessas histórias escritas por fãs, e que se configuram como um novo fenômeno, que é sinônimo de convergência

para Jenkins (2008), e de *mass media* para Eco (2011). Essas questões devem ser analisadas não pelo olhar tradicional que não busca olhar o novo através de novas lentes, mas que continua a desvalorizar esses fenômenos optando mais uma vez pelo caminho fácil, o da crítica tradicional. De forma que a proposta dessa discussão sobre a classificação da *fan fiction* não é dizer que este objeto se classifica como uma nova arte, ou que se trata de algo que não merece a atenção dos estudiosos. Trata-se de dizer que, nas condições de produções em que essas histórias são escritas, as pessoas têm acesso ao meio, ou seja a internet e, teoricamente, este seria o espaço em que todos detêm o poder.

Considerações finais

Através das questões propostas neste artigo, não buscamos solucionar problemas de classificação, ou responder questões polêmicas que envolvem lutas de classes, poderes de instituições ou defender que o objeto de estudo é de fato arte. O intuito foi o de evidenciar o acontecimento que se caracteriza pelo surgimento e circulação de textos escritos, adaptados de outras obras, e que se difere de adaptações como as traduções pelo fato de ter justamente como objetivo ora utilizar apenas personagens já escritos por alguém, ora apenas o enredo, o espaço, inserindo e modificando deliberadamente os outros componentes da estrutura narrativa.

Consideramos, ainda, que essa forma de textos escritos por fãs só pode emergir como um acontecimento pelo fato do advento da internet que propicia a participação de todos e com os mesmos direitos. A convergência de Jenkins (2008) se dá pela transformação, pela interação, imersão do sujeito que se movimenta em conjunto com o novo e o velho que se atualiza, se traduz para continuar a viver. É dessa forma que uma obra literária pode ser revivida, recontada por seus leitores, e esse acontecimento se dá através da *fan fiction*.

Dito isso, cabe agora aos estudiosos de várias áreas, inclusive da literatura e das mídias, além dos que se acharem aptos ou interessados a discutir tal temática, desenvolverem os questionamentos propostos de maneira mais extensa e exaustiva, visto que o espaço de um artigo não é o ideal, nem o suficiente para explanar ou mesmo

abordar todas as questões que poderiam ser trabalhadas a partir do esboço que se procurou traçar nestas poucas páginas. A questão da autoria, da classificação, da analise dos textos e muitas outras que podem ser vislumbradas quando se trata de convergência e literatura devem ser alvo de reflexões.

Referências

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séc. XIV e XVIII. 2. ed. Tradução de Mary Del Priore.. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

_____. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EduFSCAR, 2012.

COITO, Roselene de Fátima. Entre autoria e plágio: da heterogeneidade do dizer no arquivo literário. *LLjournal*, 2009. Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/513/590> Acesso em: 28 dez. 2012.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação.* Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Apocalípticos e Integrados.* 7. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. In: Série Apontamentos, n. 29. Tradução de Adalberto de O. Souza. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1995.

_____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 2000.

JENKINS, Henry. *Cultura de convergência*. Tradução de Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

JONES, Diane Wynne. *Howl's moving castle*. New York, NY, Haper Collins Publishers Inc., 2001.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck.* Tradução de Elissa Khoury Daher, São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SUZU. *Seven days.* 2006. Disponível em: <https://www.fanfiction.net/s/2889194/6/Seven_Days>. Acesso em: 03 dez. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 10/09/2013
Aceito em 10/11/2013

OS DESCAMINHOS DO SILÊNCIO EM ALBERTO CAEIRO E MANOEL DE BARROS

THE MISLEADING PATHS OF SILENCE IN ALBERTO CAEIRO AND MANOEL DE BARROS

Gianmarco CATACCHIO[*]

Resumo: O presente artigo pretende proporcionar uma comparação entre as dições poéticas do heterónimo pessoano, Alberto Caeiro, e do poeta mato-grossense, Manoel de Barros, através da análise da sua abordagem para com o gesto de criação poética. A atenção investigativa deste ensaio concentrar-se-á sobre a linguagem, qual veículo expressivo da poesia, e o seu avesso, o silêncio, entendido como pré-linguagem das coisas, no anseio de união amorosa com a natureza através da palavra poética.

Palavras-chave: Alberto Caeiro; Manoel de Barros; Silêncio; Linguagem; Poesia.

Abstract: This article aims to provide a comparison between the poetic voices of Pessoa's heteronym, Alberto Caeiro, and the poet of Mato Grosso, Manoel de Barros, through the analysis of their approach to the act of poetic creation. The investigative attention of this essay will focus on language, as the expressive vehicle of poetry, and its opposite, silence, understood as the pre-language of things, in the longing for loving union with nature through the poetic word.

Keywords: Alberto Caeiro; Manoel de Barros; Silence; Language; Poetry.

Para aproximar-se à leitura dos poemas de Alberto Caeiro e Manoel de Barros é preciso despir-se. Nada de estranho nos venha à cabeça. A roupa que será preciso tirar não é a roupa real que nos cobre o corpo mas outra, a roupa da nossa alma, as nossas construções e constrições ideológicas, o nosso saber. Para tentar realmente alcançar e entrar em comunhão com a obra poética deles será necessário abdicar da roupa da nossa alma vestida, "isto é, modelada pelos conceitos e preconceitos da sociedade" (REINER, 2010, p. 3218), libertar o pensamento que "só muito devagar atravessa o rio a nado/ Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar" (PESSOA, 1994a, p. 96) e aprender a desaprender o que já sabemos, as nossas certezas, as nossas

[*] Aluno do Curso de Pós-Graduação Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras. Programa em Estudos Comparatistas. Contato: gianmarco.catacchio@gmail.com.

ideias sobre o mundo, o nosso *pensamento*. Do resto, são os próprios dois autores a sugerir este procedimento nos seus poemas. Ver sem pensar é a única maneira de alcançar diretamente a realidade exterior, sem intermediários, os seus princípios, "apalpar as intimidades do mundo" (BARROS, 1994, p. 11). Mas chegar a este ponto exige um longo e difícil trabalho de desaprendizagem. É aquilo a que justamente se refere Caeiro no poema XXIV do "Guardador de Rebanhos" quando escreve que "isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),/ Isso exige um estudo profundo,/ Uma apprendizagem de desapprender" (PESSOA, 1994a, p. 74[1]); é a este mesmo processo depurativo que se refere Barros quando escreve: "desaprender 8 horas por dia ensina os princípios" (BARROS, 1994, p. 11).

Aquilo a que este trabalho de desaprender irá conduzir será uma outra e diversa maneira de "olhar" para o mundo, um novo tipo de conhecimento, uma sabedoria diferente, uma "sabedoria vegetal"[2] (BARROS, 1998c, p. 51); como explica Rogério Barbosa da Silva (1995, p. 26), "à maneira de Alberto Caeiro, o poeta Manoel de Barros sugerirá a desaprendizagem do mundo a partir de um novo modo de ver, próximo da 'coisa', as coisas sem os mistérios e sem a inteligência que as deforma"; Manoel de Barros, no poema XII de "O Guardador de Águas", escreve que um "Livro o ensinou a não saber nada – agora já sabe" (BARROS, 1998a, p. 24). O livro de que fala o autor mato-grossense, quem sabe, será aquele mesmo livro – "O Guardador de Rebanhos" de Caeiro – a que tão explicitamente se refere no próprio título da sua coletânea?

De qualquer forma, é a esta condição de não saber nada que devemos tender, abdicar do conhecimento racional para "saber ver sem estar a pensar" (PESSOA, 1994a, p. 74); enfim, desaprender:

> Para enxergar as coisas sem feitio é preciso não saber nada.
> É preciso entrar em estado de árvore.
> É preciso entrar em estado de palavra.
> Só quem está em estado de palavra pode
> enxergar as coisas sem feitio (BARROS, 1998d, p. 35).

[1] Decidiu-se, tanto para o português (propositadamente) *arcaico* de Caeiro, quanto para a variante de Barros, utilizar a grafia original dos textos citados.

[2] O que é sabedoria vegetal? O poeta explica: "Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã no talo" (BARROS, 1998c, p. 51).

Poetas em tempo integral

Nunca busquei viver a minha vida
A minha vida viveu-se sem que eu quisesse ou não quisesse.
(Alberto Caeiro).

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo.
(Manoel de Barros).

Alberto Caeiro, segundo a sua biografia ficcional, nasceu em 1889 e morreu em 1915. Manoel de Barros nasceu em 1916. O que é que poderia unir estes dois poetas? Em primeiro lugar, a presença destes meros dados cronológicos balizadores neste lugar não é casual. Caeiro, num dos seus "Poemas Inconjuntos" escreve:

> Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
> Não há nada mais simples.
> Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte.
> Entre uma e outra coisa todos os dias são meus (PESSOA, 1994b, p. 126).

Barros da mesma maneira diz que "não amava que botassem data na minha existência. Nossa data maior era o quando" (*apud* CEZAR, 2008), mas vai mais além e chega a dizer de si:

> Não sou biografável. Ou, talvez seja.
> Em três linhas.
> 1. Nasci na beira do rio Cuiabá.
> 2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.
> 3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco de praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes) [3].

Ele, jogando intertextualmente com o célebre "Poema de Sete Faces"[4] de um outro grande poeta brasileiro, Carlos Drummond de

[3] Introdução de uma entrevista de Manoel de Barros a Antônio Gonçalves Filho, na *Folha de São Paulo* de 15/04/1989. (Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1989/4/15/342>. Acesso em: 03 fev. 2014).

[4] Assim começa este poema: "Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida" (ANDRADE, 2001, p. 19).

Andrade, sublinhará mais uma vez a inutilidade do seu ser biológico, ao escrever:

> Quando eu nasci o silêncio foi aumentado
> Meu pai sempre entendeu
> Que eu era torto
> Mas sempre me aprumou.
> Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
> Até que não me achei – e fui salvo (BARROS, 1998b, p. 16-17).

Estas descrições que Barros faz de si não são nada mais que uma verdadeira não-biografia; pois, como ele mesmo explica, ele sempre teve "vocação pra ninguém" (BARROS, 2000, p. 47) e, a partir dessa vocação, o que procurou, ao longo da sua vida, foi "falar a partir de ninguém" (BARROS, 2000, p. 25), "esconder-se por trás das palavras para mostrar-se" (BARROS, 1999b, p. 17). Com efeito, Caeiro e Barros podem ser considerados dois exemplos paradigmáticos de *ninguéns* poéticos, *des-sujeitos* que se anulam para dar espaço ao seu olhar, o ato de olhar[5]: "o que desabre o ser é ver e ver-se" (BARROS, 1998a, p. 23). E assim comenta José Gil a postura do poeta-observador: "do percepcionado, temos assim não a coisa, mas Caeiro, olhando-a. Vejo-me vendo: eis o modo como digo (ou designo), ao mesmo tempo, o que vejo (como coisa) e como o vejo – indirectamente" (GIL, 1986, p. 123).

Não obstante estas similitudes, numa primeira leitura os estilos poéticos de Caeiro e Barros parecem totalmente diferentes. Como confrontar, então, a profunda aridez de Alberto Caeiro com a enigmática proliferação de Manoel de Barros? Contudo, esta comparação pode ser viável. O primeiro e mais evidente elemento que permite uma aproximação entre os dois é o cenário, o contexto, em que a poesia deles atua e se desenvolve. Ambos os poetas poderiam ser definidos poetas do natural[6], pois é mesmo a natureza, o ambiente não urbanizado, o centro e foco do seu olhar e produção poéticos. Se um

[5] "A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida" (PESSOA, 1994c, p. 25).
[6] Caeiro chega a dizer: "fui o único poeta da Natureza" (PESSOA, 1994b, p. 126).

(salvo raras exceções) nunca se mexeu da sua quinta no Ribatejo[7], o outro também nunca (salvo raras exceções[8]) abandonou a sua fazenda no Pantanal do estado do Mato Grosso. Ao mesmo tempo, porém, Caeiro e Barros não podem ser considerados poetas da natureza. Pois, os lugares da poesia deles, ao mesmo tempo abertos e fechados, *loci amoeni* e *não-lugares*, estão longe de serem os representantes de um gosto particular dos autores pelo ambiente campestre, ou de uma vontade de exaltar a sua beleza em contraposição a uma suposta mesquinhez do ambiente urbanizado[9]. Pantanal e quinta no Ribatejo são, pelo contrário, arquétipos do mundo e, no universo poético de cada um dos poetas, simbolizam o mundo inteiro, o Mundo[10]. Mais uma vez são os dois poetas a alertarem para não considerarmos a sua poesia meramente natural, ou ligada de alguma maneira ao lugar em que ocorre. Barros no primeiro poema, "Anúncio", do "Livro de Pré-coisas" justamente adverte: "Este não é um livro *sobre* o Pantanal" (BARROS, 1997, p. 9), da mesma maneira como Caeiro estende seu campo de visão quando escreve, no poema VII do "Guardador de Rebanhos": "da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo" (PESSOA, 1994a, p. 51). Os lugares físicos do Pantanal e da aldeia no Ribatejo não são mais do que pontos de partida que *estão para* o mundo exterior, o representam, mas em nenhum momento estes lugares reais entram na poesia enquanto tais. Se para Caeiro isto é

[7] "Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a (…) de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em (…) de (…) de 1915. A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo" (PESSOA, 1994c, p. 25).

[8] "Em plena segunda infância, o jovem Manoel de Barros faz uma longa e decisiva viagem à Bolívia, onde passa meses recolhendo desperdícios e andando sem fazer nada" (*apud* CEZAR, 2008).

[9] Ainda assim, encontram-se versos dos dois poetas que, de alguma maneira, denigrem o ambiente citadino. Caeiro: "Nas cidades a vida é mais pequena/ Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro./ Nas cidades as grandes casas fecham a vista à chave" (PESSOA, 1994a, p. 51). Barros: "Na cidade o silêncio avilta-se" (BARROS, 1998b, p. 57).

[10] Um pouco à maneira de João Guimarães Rosa, que assim descreve o seu arquétipo do mundo, o sertão: "Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; […] O sertão está em toda a parte" (ROSA, 1982, p. 9); Manoel de Barros assim descreve o Pantanal: "No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites" (BARROS, 1997, p. 29).

evidente ao considerarmos a ficção da sua (não-)biografia, no caso de Barros, é o próprio poeta a explicar que:

> Poesia não é um fenómeno de paisagem. É um fenómeno de linguagem. Eu sou nascido do Pantanal, sou filho do Pantanal, gosto do Pantanal, […] mas eu sou um poeta da palavra. […] Eu não sou poeta de paisagem. […] Poeta é um ser que inventa. *Eu invento meu Pantanal* (*apud* CEZAR, 2008, itálico meu).

Como vemos, o que é realmente importante para a poesia de Barros não é tanto o real, o mundo verdadeiro, quanto aquilo que ele pode recriar, inventar. Ele escreve no poema "Auto-retrato" que "noventa por cento do que/ escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira" (BARROS, 2000, p. 45). Importante será, então, percebermos qual é a diferença entre invenção e mentira[11], sendo a segunda a mais básica – e menos interessante – oposição à verdade, enquanto a primeira é algo de mais profundo, algo ínsito na liberdade que é a prerrogativa do poeta, aquela função do *homo poeticus* que lhe permite criar a sua própria realidade, mais verdadeira do que a realidade exterior, mais verdade, porque subjetiva. É neste sentido que temos que ler a falta de biografia deles, a sua *desbiografia,* sendo o dado biográfico tanto mesquinho quanto objetivo, tanto falso quanto exterior.

As pedras e Eu

> Paz à essência inteiramente exterior do Universo!
> (Alberto Caeiro).
>
> Não saio de dentro de mim nem pra pescar
> (Manoel de Barros).

Como acabámos de ver, Pantanal e quinta no Ribatejo são arquétipos do mundo, do mundo exterior. Este mundo exterior, que contemporaneamente se contrapõe e se funde ao Eu poético, possui

[11] "Se eu disser a você que eu fui aí na padaria e comprei um pão, é uma mentira: eu estou aqui, eu não fui na padaria, não comprei um pão. E a invenção é um negócio profundo. Invenção é uma coisa que serve para libertar o mundo" (*apud* CEZAR, 2008).

para os dois poetas uma materialidade não reconduzível ao sujeito observador, uma *alteridade* irredutivelmente externa ao Eu. Esta materialidade totalizante não só não é representável através da imperfeita linguagem humana, como também nem é sequer pensável pelo ser humano, só pode ser *sentida*, indiretamente. Perante o reconhecimento desta *différance* derridiana da realidade exterior, a obra poética dos dois desenvolve-se seguindo caminhos diferentes, poder-se-ia dizer de abertura e fechamento. Se de um lado a poesia de Manoel de Barros experiencia uma forma de *transubstanciação pânica* da Natureza, do outro a de Alberto Caeiro procura o apagamento do pensamento perante ela para senti-la sem a mediação da consciência. Se este quer *ver* a Natureza, aquele quer *sê*-la. Caeiro insiste no despir as intelectualizações que impediriam a fruição da realidade enquanto tal, enquanto Barros *curtocircuitiza-se* no incarnar o seu Eu, o Eu humano, no interior da própria realidade, numa passagem osmótica entre o Eu e o Outro, entre o sensível e o que está fora da percepção possível.

A atitude de Caeiro pode ser bem explicada, na senda da espantosa simplicidade que é própria dele, com um único verso: "tudo é como é e assim é que é" (PESSOA, 1994a, p. 73). A realidade exterior é algo de inexplicável[12] e inatingível, "cada coisa está por inteiro e completamente no que dela vemos, a natureza não esconde nada atrás de si" (GIL, 1986, p. 118). Tanto faz, então, não fazer nada, nem sequer tentar explicá-la ou pensar nela: "eu aceito, e nem agradeço,/ Para não parecer que penso nisso" (PESSOA, 1994a, p. 73). Chega-se, assim, à *inação* perante a Natureza:

> Sejamos simples e calmos,
> Como os regatos e as árvores,
> E Deus amar-nos-á fazendo de nós
> Belos como as árvores e os regatos,
> E dar-nos-á flores na sua primavera, E um rio aonde ir ter quando acabemos... (PESSOA, 1994a, p. 50).

[12] "O existir em si é inexplicável, porque alógico, porque nem idêntico nem in-idêntico, porque apenas é existir" (COELHO, 1971, p. 290).

Esta postura inativa aproximaria Alberto Caeiro do pensamento Taoista ou Budista[13], disposição até acentuada na poesia de Manoel de Barros, que chega ao ponto de dizer: "A inércia é meu ato principal" (BARROS, 1998c, p. 68).

O reconhecimento da fria *alteridade* do mundo exterior, porém, é só um ponto de partida para a trajetória poética de Caeiro, porque é neste momento de reconhecimento que o poeta pergunta-se como é que vai tentar relacionar-se à Natureza, ao que se encontra fora de si. A resposta a este interrogativo estará nos órgãos sensoriais e, entre eles, nos olhos: "A nossa única riqueza é ver" (PESSOA, 1994a, p. 51). Assim Caeiro funda o seu personalíssimo Sensacionismo, incarnado num sentir *positivo*, sensorial, da Natureza; mas no que é que realmente, afinal, consiste isto? Diz Gil: "É sentir com os sentidos e não sentir senão com eles" (GIL, 1986, p. 119). O olhar do poeta torna-se algo de quase palpável, quase concreto, "O meu olhar é nítido como um girassol" (PESSOA, 1994a, p. 44). Portanto, ao descrever-se, Caeiro pode dizer de si:

> Sou fácil de definir.
> Vi como um damnado.
> Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma.
> Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.
> Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
> (PESSOA, 1994b, p. 126).

A visão, portanto, é o instrumento privilegiado de Alberto Caeiro para conhecer o Mundo lá fora, a visão livre do peso do pensamento. Também Manoel de Barros, na sua poesia, concede um lugar privilegiado à visão como meio de percepção do mundo[14], mas resolve ultrapassar a postura contemplativa do mestre Caeiro, para transpor a relação entre o sujeito e a Natureza num nível mais

[13] Veja-se a este propósito o artigo de Richard Zenith, 'Alberto Caeiro as Zen Heteronym', publicado no volume Pessoa's Alberto Caeiro, em "Portuguese Literary & Cultural Studies. 3", p. 101-109. University of Massachusetts Dartmouth, New Bedford (MA).

[14] Exemplo desta importância do olhar para a Natureza podem ser, entre muitos outros exemplos, os seguintes versos: "Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens./ Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens./ Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens./ Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas" (BARROS, 2000, p. 59).

avançado. Poder-se-ia dizer que com ele passa-se de *ver* a Natureza a *ser* a Natureza. Manoel escreve: "Quando um rio está começando um peixe,/ Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore" (BARROS, 1994, p. 77). Este é provavelmente um dos *topoi* mais frequentes ao longo de toda a obra poética de Manoel de Barros, a contínua passagem, transição – através do poder das transnominações[15] da linguagem – de um estado físico-natural para o outro, até "os deslimites do Ser" (BARROS, 1994, p. 103).

O poeta ganha assim a capacidade de assumir outras formas de existência, "Há um cio vegetal na voz do artista./ Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas das árvores./ Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas./ Mas terá o condão de sê-las" (BARROS, 1998d, p. 17)[16]. Até chegar ao ponto de ser a própria Natureza a chamá-lo, a convidá-lo, a desejá-lo para sê-la: "Fui convidado pelas aves para ser árvore" (BARROS, 1998b, p. 38), "O chão tem gula do meu olho" (BARROS, 1994, p. 101), "Borboletas me convidaram a elas./ O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu" (BARROS, 2000, p. 59). A permanência num estado de Natureza diferente do humano provoca assim no sujeito uma mudança de perspectiva, uma percepção nova, até um olhar novo: "por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas,/ Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta –/ Seria, com certeza, um mundo livre aos poemas" (BARROS, 2000, p. 59). Esta nova condição do Ser, talvez proporcionaria a possibilidade de chegar finalmente àquele tipo de conhecimento *outro* que é procurado por meio do processo de desaprendizagem empreendido pelo poeta: "Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore." (BARROS, 1998c, p. 69).

A doença do pensamento

Pensar incommóda como andar á chuva
(Alberto Caeiro).

[15] Do título da segunda secção de *Arranjos para assobio*: 'Glossário de transnominações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos' (BARROS, 1982, p. 41-47).

[16] E ainda: "O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apóia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs" (BARROS, 1999a, p. 39).

Eu queria procurar não entender
(Manoel de Barros).

A este ponto da nossa análise os caminhos poéticos dos dois autores parecem infinitamente distantes um do outro, quase inconciliáveis. Será, por isso, necessário recuar um instante para percebermos que talvez não seja assim. Reparemos, como já se disse, que perante a *alteridade* do Mundo, tanto para Alberto Caeiro como para Manoel de Barros, o pensamento racional, o entendimento lógico, são obstáculos que impedem de alcançar diretamente a realidade exterior, são como uma barreira entre o Eu e o Mundo. Por isso, para ambos, será necessário sair do âmbito do conhecimento, da linguagem humana que funcionam como mediação entre sujeito e Mundo, para alcançar este último diretamente, sem intermediários. Nesta perspectiva, portanto, pode-se dizer que Caeiro teria concordado plenamente com as palavras de Barros, quando este afirma que "a razão é a última coisa que deve entrar na poesia" (*apud* CEZAR, 2008). É na tentativa de escapar ao conhecimento racional que Caeiro olha para a Natureza, vê-a, enquanto que Barros é-a. Encontramo-nos, desta vez, perante um dos temas mais recorrentes na poesia de Caeiro que tanto insiste no ver o mundo exterior, para *não pensar* nele: "pensar é não compreender.../ O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo" (PESSOA, 1994a, p. 44). Pensar significa tentar dar um significado ao mundo, querer encontrar um sentido profundo nas coisas, ter uma metafísica[17], sendo incapazes de simplesmente olhar: "olho, e as coisas existem./ Penso e existo só eu" (PESSOA, 1994b, p. 134). Exemplar é, neste sentido, um dos versos mais conhecidos do mestre Caeiro: "Há metaphysica bastante em não pensar em nada" (PESSOA, 1994a, p. 48). Não pensar, a recusa do ato estrutural trazido pelo raciocínio, é o momento supremo de libertação do ser humano das própria superstruturas. Por isso, a percepção sensorial torna-se uma forma de pensamento, mais real, mais direta, mais eficaz do pensamento:

[17] "O pensamento ou a consciência introduzem elementos estranhos no percebido, fazendo-nos crer que uma nuvem ou o vento podem trazer a tristeza ou a alegria; mas o vento é apenas o vento, e a tristeza não é uma coisa" (GIL, 1986, p. 119).

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a bocca.
Pensar uma flor é vel-a e cheiral-a (PESSOA, 1994a, p. 58).

Enfim, o que realmente interessa é a realidade concreta, os objetos reais, externos, cada uma dessas coisas que, em si, "vale mais que os pensamentos/ De todos os philosophos e de todos os poetas" (PESSOA, 1994a, p. 48).

Por seu lado, também Manoel de Barros embarca no seu caminho de rejeição do pensamento, da razão, ao querer "perder a inteligência das coisas para vê-las" (BARROS, 1999, p. 17). Se para Caeiro, porém, o despojamento do entendimento provoca o apagamento do indivíduo na fruição da experiência sensorial, tendo sempre o Eu observador como sujeito voluntário desta experiência, para Barros o Eu perde aquela posição de preponderância e são as próprias coisas a requerer esta atitude irreflexiva, são elas os atores principais desta trajetória depurativa: "As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:/ Elas desejam ser olhadas de azul –/ Que nem uma criança que você olha de ave" (BARROS, 1994, p. 23). O sujeito poético torna-se agente passivo da necessidade de regressar a uma irracionalidade inaugural e de condescender com a vontade das coisas: "o que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão" (BARROS, 1998c, p. 43). A sua abdicação da inteligência, porém, não é direcionada unicamente à visão das coisas exteriores mas, além disso, à comunhão com elas. Deixar de pensar torna-se então uma maneira para alcançar este objetivo: "Pensar é uma pedreira. Estou sendo" (BARROS, 1998a, p.57).

Neste estado de essência, de identificação com a Natureza, torna-se possível perceber a linguagem recôndita do mundo, a metafísica, que se encontra normalmente velada para a inteligência *positiva* humana: "achava que a partir de ser inseto o homem poderia entender melhor a metafísica./ Eu precisava de ficar pregado nas coisas

vegetalmente e achar o que não procurava" (BARROS, 1994, p. 103). Neste ponto Barros volta a afastar-se de Caeiro, por achar, primeiro, que esta metafísica – *i.e.*, sentido – ínsita nas coisas realmente exista e, segundo, por delinear a possibilidade que também exista uma maneira para o homem atingi-la, sendo esta precisamente aquela *transubstanciação coisal na Natureza*, a que o poeta pode aspirar por meio da desaprendizagem e do esvaziamento da percepção consciente, aquele desaprender que se torna, assim, "um modo de esquecer os saberes racionais, para abrir-se ao irracional, um irracional legitimado" (HEYRAUD, 2010, p. 144). A partir deste estado irracional de ausência de pensamento torna-se possível o ato poético: "acho tão obtuso ter idéias./ Prefiro fazer vadiagem com letras./ Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto/ é branco o silêncio do orvalho." (BARROS, 1998d, p. 51).

Curioso é como ambos os poetas utilizem a metáfora de uma parede para simbolizar o impedimento que a razão causa à percepção do mundo. Caeiro começa o poema XXXVI do "Guardador de Rebanhos" com uma invetiva contra os falsos poetas, cujo fazer poesia consiste em "ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro" (PESSOA, 1994a, p. 86). Esta imagem do muro, além de representar o processo de construção poética artificial, contraposta à verdadeira poesia – cuja criação, diz ele, deveria ser mais parecida ao ato de florir – aponta também para o facto de, uma vez completada, esta poesia artificial se tornar um obstáculo, à maneira de um muro, que se interpõe entre o poeta e o mundo, impedindo-lhe a visão deste. Diz Barros: "Poesia não é para compreender mas para incorporar/ Entender é parede: procure ser uma árvore" (BARROS, 1982, p. 29). É justamente este estado de Natureza que permite alcançar uma forma diferente de percepção da realidade exterior, aquela maneira direta e não-mediata de *ver/ser* o Mundo: "Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare.// Os sabiás divinam" (BARROS, 1998c, p. 53). Esta percepção diferente, privada de qualquer superstrutura prévia, torna-se uma percepção transcendente, divina: "Sábio é o que adivinha" (BARROS, 1998c, p. 68). Portanto, jogando com a assonância entre os dois termos, poderíamos chegar à conclusão que *sábio é o sabiá*, ou seja, a Natureza, capaz de adivinhar o mundo sem intermediários, é a representação incarnada e não

conceptualizada de si mesma, não significa nada mais do que ela é e, ao mesmo tempo, é-o sem necessitar do conhecimento e da razão.

A linguagem das pré-coisas

> Só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza,
> Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
> Por ela não ser linguagem nenhuma
> (Alberto Caeiro).

> Entendo ainda o idioma inconversável das pedras
> É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das palavras
> (Manoel de Barros).

Alberto Caeiro nisto é categórico: a Natureza não possui nenhuma linguagem, isto é, nenhum significado, nenhum sentido expresso ou exprimível. Mais uma vez, é com um único verso que ele consegue explicar a sua (falta de) metafísica: "O unico sentido intimo das cousas/ E' ellas não terem sentido íntimo nenhum" (PESSOA, 1994a, p. 49). Uma pedra é uma pedra, uma árvore é uma árvore, e nada mais, não há nenhum sentido profundo nisso, nenhuma significação. Pilar explicativo do seu pensamento – qual a epifania do homem que depara com uma pedra, no meio do seu caminho, sendo ela nada mais do que é, uma pedra – encontra-se no poema XXVIII do "Guardador de Rebanhos":

> […] as flores, se sentissem, não eram flores,
> Eram gente;
> E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;
> E se os rios tivessem extases ao luar,
> Os rios seriam homens doentes.
> É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
> Para fallar dos sentimentos deles.
> Fallar da alma das pedras, das flores, dos rios,
> É fallar de si-proprio e dos seus falsos pensamentos. […]
> (PESSOA, 1994a, p. 78).

Os que tentam encontrar um sentido para as coisas – os poetas místicos e os filósofos – enganam-se muito, porque as coisas

simplesmente são coisas e não podem, portanto, ter sentimentos senão já não seriam coisas. Tentar encontrar um sentido nelas, portanto, é doença, é mentira. Ao responder a quem acredita ouvir significados recônditos no som do vento, ele diz que "Nunca ouviste falar o vento./ O vento só fala do vento./ O que lhe ouviste foi mentira,/ E a mentira está em ti" (PESSOA, 1994a, p. 59).

Não há, porém, a partir deste reconhecimento, um juízo de valor na *alteridade* da Natureza. Não é pelo facto de as coisas não pensar, não ter consciência de si mesmas, que elas possuam menos valor do homem, capaz de pensar e de ter consciência, não é por elas não terem ideias sobre o mundo, ou não escrever versos, que sejam menos importantes do homem:

> […]Então as pedras escrevem versos?
> Então as plantas têm ideias sobre o mundo? […]
> Se sou mais que uma pedra ou uma planta? Não sei.
> Sou differente. Não sei o que é mais ou menos.
> Ter consciencia é mais que ter côr?
> Pode ser e pode não ser.
> Sei que é differente apenas.
> Ninguem pode provar que é mais que só differente. […] (PESSOA, 1994b, p. 121).

Manoel de Barros retoma o interrogativo de Caeiro e a partir desse faz desabrochar o seu discurso poético:

> – Pedras fazem versos? Pergunta de Fernando Pessoa. […]
> E mosca de olho afastado dá flor?
> Raiz de minha fala chama escombro
> Meu olho perde as folhas quando a lesma
> A gente comunga é sapo
> Nossa maça é que come Eva
> Estrela que tem firmamento
> Mas se estrela fosse brejo, eu brejava. (BARROS, 1982, p. 29).

Se para Caeiro a possibilidade da Natureza ter alguma linguagem é algo de impensável – no sentido de ser impossível (e portanto inútil, doentio) *pensar* nesta eventualidade – para Barros esta possibilidade existe e a linguagem da Natureza pode ser alcançada

através de um "estágio de ser árvore" (BARROS, 2000, p. 63), isto é através do trabalho de desaprendizagem empreendido pelo homem – o poeta – para reduzir-se a algo menos que a sua humanidade, alcançar o estado de Natureza. Qual será, então, esta linguagem que a Natureza possui? É a linguagem das árvores, dos rios, das borboletas, das pedras, das coisas. É esta uma linguagem inaugural, pré-consciente, uma *pré-linguagem*; pode ser, por exemplo a linguagem Aranquã: "Ouço uma frase de aranquã: *ên-ên? ço-hô!/ ahê han? hum?...*/ Não tive preparatório em linguagem de/ aranquã" (BARROS, 1998b, p. 26), ou o Dialeto-Rã, falado por Bernardo[18]: "Bernardo escreve escorreito, com as unhas, na água,/ O Dialeto-Rã./ Nele o chão exubera./ O Dialeto-Rã exara lanhos./ Bernardo conversa em rã como quem conversa em/ Aramaico" (BARROS, 1998a, p. 20). Parece-se com o Aramaico, o Dialeto-Rã, por serem ambas linguagens primordiais, ancestrais, atávicas, fluidas[19]: "Quero haver a umidez de uma fala de rã./ Quero enxergar as coisas sem feitio./ Minha voz inaugura os sussurros" (BARROS, 1994, p. 65). Mas do que é que fala a linguagem da Natureza, a linguagem das pré-coisas, a pré-linguagem? Barros responde: "Quando as aves falam com as pedras e as rãs/ com as águas – é de poesia que estão falando" (BARROS, 1998b, p. 58). A poesia torna-se o ponto fulcral desta linguagem inaugural e, ao mesmo tempo, o elo secreto entre o homem e a sua natureza mais profunda, pré-humana. Todo este movimento regressivo não é delineado por uma trilha, um percurso, é antes um descaminho, conduzido por uma *ágape* pré-sensorial e pré-linguística: "é ínvio e ardente o que o sabiá não diz./ E tem espessura de amor" (BARROS, 1982, p. 28), que é, aliás, o mesmo sentimento amoroso que tem Caeiro ao contemplar a Natureza, sentimento que ele não consegue – ou, antes, não quer – explicar:

> Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
> Mas porque a amo, e amo-a por isso,
> Porque quem ama nunca sabe o que ama
> Nem sabe porque ama, nem o que é amar…

[18] "Barros constrói uma série de alter egos que encarnam a busca do sujeito lírico de escapar da ação do mundo" (DAVID, 2005, p. 22). Estes *alter egos* são sujeitos rasteiros, marginais, andarilhos, loucos. Bernardo é um deles: "A mãe disse que Bernardo é bocó. Uma pessoa sem pensa" (BARROS, 1998c, p. 31)

[19] "Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota" (BARROS, 1998a, p. 20).

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência é não pensar… (PESSOA, 1994a, p. 44).

Este verdadeiro anélito de amor presente na Natureza opõe-se à desconfiança perante o conhecimento doutrinado, literário, *falado*, que impede ao sujeito de entrar em comunhão (individual no caso de Caeiro, totalizadora no caso de Barros) com ela. Esta união amorosa, portanto, só pode ser atingida através da ausência de representação formal, de pensamento lógico explicitado, no *silêncio*.

O silêncio: coisa que não faz nome para explicar

Se ela é a água o melhor é chamar-lhe água;
Ou, melhor ainda, não lhe chamar coisa nenhuma
(Alberto Caeiro).

As coisas ainda inominadas, como no começo dos tempos
(Manoel de Barros).

Os caminhos percorridos pelos dois poetas, que parecem – e realmente são – opostos, conduzem-nos por fim a um único ponto de chegada – que coincide também com o ponto de partida, o seu substrato prévio, a sua razão de ser – o silêncio. Chegámos, assim, àquela entidade que deu título a este ensaio, mas não se estranhe o facto dela aparecer só neste ponto, porque, na verdade, sempre esteve presente nas entrelinhas do que foi dito até agora. É que esta entidade, pela mesma anti-essência da sua natureza, escapa a um enquadramento fixo e cristalizado na escrita. Explicamo-nos.

Vamos falar aqui do silêncio. Passe a contradição. O que é o silêncio? Se quisermos ir além do significado mais óbvio e banal do silêncio, que todos podemos reconhecer como a condição em que não advertimos nenhum estímulo sonoro, teremos que nos perguntar se será realmente possível descrever o que o silêncio é, ou seja, explicar com palavras aquilo que, precisamente, manifesta-se como ausência delas. Talvez seja mais fácil e também mais apropriado, devidamente à intima natureza do objeto em análise (admitindo que tenha uma, ou senão sendo melhor falar neste caso de ausência dela – *desnatureza*) descrever o que é o silêncio por um processo negativo, ou seja,

enunciando aquilo que não é[20]. No empreender este caminho, não esqueçamos que o próprio Alberto Caeiro, ao falar continuamente daquilo que a Natureza *não* diz, daquilo que *não* é, utiliza um processo negativo como este: "Ao despojar as coisas de todos os atributos positivos, à maneira da teologia negativa (a coisa não é isto nem aquilo nem…), remete-se para uma experiência pré-verbal absolutamente inapreensível pela linguagem" (GIL, 1986, p. 125); esta experiência pré-verbal, resultado a que este caminho negativo conduz, é, em conclusão, nada mais nem nada menos daquele não-objeto, pré-objeto, que é o silêncio.

De um ponto de vista logocêntrico, portanto, aquilo que o silêncio precisamente não é, é linguagem, palavra(s). Entendemos aqui a linguagem como o resultado de um ato representativo (e que, por esta mesma razão, encontrar-se-á constantemente colado ao campo da subjetividade) de uma qualquer realidade ou ideia, concreta ou abstrata, enquanto a palavra como o ente mais pequeno de que a linguagem é formada, o seu átomo. É preciso destacar a partir destas definições dois limites da palavra e consequentemente da linguagem. O primeiro é o facto dela não ser objetiva, ou seja não se encontrar em condição de igualdade perante o objeto representado (palavra ≠ objeto). Isto acontece porque entre este e aquela depararemos sempre com um resíduo, uma *différance*, um excesso, devido ao próprio ato representativo, intrínseco à linguagem. O segundo limite da palavra é o facto dela ser *representação* finita de *um* objeto; isto significa que haverá, fora da relação palavra-objeto, um leque infinito de *outros* (objetos, coisas, ideias) não representados nem representáveis por ela. Ora, isto pareceria bastante banal – e de facto é-o – se aplicado ao campo restrito da palavra. Deixará talvez de sê-lo, ou sê-lo-á menos, se abrirmos a extensão da nossa visão para a linguagem *tout court*. Há na realidade externa algo de irredutível ao campo linguístico, não pelo simples facto de não ter as línguas lexemas para todas as coisas e

[20] Um procedimento parecido encontra-se, por exemplo, na música *O silêncio* de Arnaldo Antunes: "antes de existir computador existia teve/ antes de existir tevê existia luz elétrica/ antes de existir luz elétrica existia bicicleta/ antes de existir bicicleta existia enciclopédia/ antes de existir enciclopédia existia alfabeto/ antes de existir alfabeto existia a voz/ antes de existir a voz existia o silêncio/ o silêncio/ foi a primeira coisa que existiu/ um silêncio que ninguém ouviu" (Disponível em <http//:www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_sel.php?id=57>. Acedido em: 03 dev. 2014).

ideias do mundo exterior, mas sim porque a linguagem, enquanto produto da racionalidade humana, encontra-se no campo do finito, do passível de erro, do imperfeito. O que impede à linguagem *lato sensu* de representar todos os objetos – ou seja, a realidade como um todo – é mesmo a sua contingência, o seu ser limitada. Em conclusão, a palavra só *representa* um objeto e, ao mesmo tempo, só representa *um* objeto. Aproximação e finitude. Imperfeição da imperfeição.

Sendo a linguagem imperfeita uma representação de algo, o silêncio poderá ser definido como aquele momento anterior à representação, condição de *pré-palavra* em que toda a linguagem seja passível de se manifestar como representação do mundo exterior e, portanto, condição na qual ela encontrar-se-á contida em potência, em ausência. O silêncio representaria o avesso da linguagem humana e esta, quando se manifestará, será sempre aproximativa e finita, *imperfeita*. Pelo contrário o silêncio, a condição a partir da qual ela emerge, será precisamente o seu avesso na medida em que potencialmente este conterá a plenitude daquilo que se pode vir a manifestar, portanto as suas características serão a unidade, a infinitude e a perfeição.

Como se manifesta este tipo de silêncio na obra dos dois poetas em análise? Em primeiro lugar temos que testemunhar um deslize entre as visões dos dois. Se para Barros o silêncio é precisamente definível como o momento antecedente à criação da palavra, *espaço-tempo* das *pré-coisas*, para Caeiro este identifica-se mais com um silêncio do pensamento, ou o silêncio de "um deus que dorme" (PESSOA, 1994a, p. 100). Para ambos, porém, pode-se dizer que, se a linguagem se manifesta como representação (imperfeita) da realidade exterior, o silêncio é definível como o instante de pré-representação, o *Aleph* da linguagem, que aponta para o momento prévio à existência das coisas, a condição de *pré-coisa*, em que, por sua vez, toda a realidade encontra-se contida em potência[21]. É deste momento, ao qual Barros dá o nome de *nada*, que o próprio autor vai querer falar quando, no "Pretexto" do seu "Livro sobre Nada", escreve: "o que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. […] Mas o nada do

[21] Diz José Gil, porém, que para Caeiro "*remeter* para uma experiência pré-verbal não [significa] restabelecer uma relação de sentido […] porque entre as palavras e as coisas se instaura, ao mesmo tempo, uma barreira intransponível" (GIL, 1986, p. 125).

meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito" (BARROS, 1998c, p. 7).

Tanto para Caeiro como para Barros, a linguagem humana mostra-se inadequada para exprimir a realidade; mais ainda, todas as maneiras de conhecer próprias da esfera do humano – a linguagem sendo só uma delas – serão inadequadas pela sua incapacidade de conseguirem alcançar diretamente a perfeição das coisas. A linguagem só pode corrompê-las: "as coisas não têm nome nem personalidade:/ Existem, e o céu é grande e a terra larga,/ E o nosso coração do tamanho de um punho fechado" (PESSOA, 1994a, p. 77). As coisas não tem nome, na medida em que este forja um limite arbitrário entre o qual o homem tenta inseri-las, como bem mostra o exemplo de Barros:

> O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem
> de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
> Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás
> de sua casa se chama enseada.
> Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta
> atrás de casa.
> Era uma enseada.
> Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS, 1994, p. 27).

Pergunta Caeiro, portanto, "para que havia de chamar minha irmã à água, se ela não é minha irmã?/ Para a sentir melhor?/ Sinto-a melhor bebendo-a do que chamando-lhe qualquer coisa" (PESSOA, 1994b, p. 133) e ele mesmo responde e diz: "por isso se não há vantagem em por nomes errados às coisas,/ Devemos nunca lhes por nomes alguns" (PESSOA, 1994b, p. 134). Manoel de Barros, da mesma maneira, explica que "O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas" (BARROS, 1994, p. 97), a linguagem é portanto um momento secundário, vem *depois* das coisas, que nasceram inominadas: "assim é que elas foram feitas (todas as coisas) –/ sem nome" (BARROS, 1998b, p. 49).

Para voltar a esse silêncio inominado o caminho a seguir é, mais uma vez, o exercício de desaprender; diz Barros: "com esses exercícios os nossos/ desconhecimentos aumentaram bem./ As coisas sem nome apareciam melhor" (BARROS, 1998b, p. 46). Este caminho levará ao silêncio do pensamento de Caeiro: "sem ler nada, nem pensar

em nada, nem dormir,/ Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,/ E lá fóra um grande silencio como um deus que dorme" (PESSOA, 1994a, p. 100) e, como ponto último de chegada deste esvaziamento, ao trabalho poético: "vendo o Homem/ que as moscas não davam conta de iluminar o/ silêncio das coisas anónimas –/ passaram essa tarefa para os poetas" (BARROS, 1998b, p. 49). É o poeta que tem a missão de iluminar o silêncio das coisas sem nome, as pré-coisas[22] – não é casual o facto de Barros utilizar, como sinónimo da palavra poema, o termo *iluminura*. A razão disto é o facto de o poeta ser o único indivíduo capaz de manter o seu olhar despojado do pensamento, o único que pode olhar diretamente as coisas. Assim a linguagem pode ser recriada, porque "tudo o que se sente diretamente traz palavras novas" (PESSOA, 1994b, p. 132) e porque o poeta é aquele *Aleph*, aquele vácuo anélito silencioso a partir do qual o poder de criação desabrocha: "Penso que dentro da minha casca não tem um bicho:/ Tem um silêncio feroz." (BARROS, 1994, p. 91).

A virtude do inútil

Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sòsinho
(Alberto Caeiro).

Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira
(Manoel de Barros).

Uma vez chegado e mergulhado neste fluido primordial do qual todas as coisas podem nascer, o poeta tem em seu poder a possibilidade de recriar o mundo, de reinventá-lo. Diz Barros que "os poetas devem aumentar o mundo/ com as suas metáforas./ Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,/ podem ser pré-musgos./ Daqui vem que os poetas podem compreender/ o mundo sem conceitos./ Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,/ por eflúvios, por afeto" (BARROS, 2000, p. 23). Qual será, então, o

[22] "O homem conserva sempre uma saudade ou instinto de regresso a esse estado primitivo, quase animal, de pura coincidência com as coisas. É tarefa do filosofo restituir esta paz ao homem, procurando detectar as características desse estado original e libertar o homem de tudo o que retarde ou impeça esse retorno" (COELHO, 1971, p. 318).

recurso a que o poeta deverá recorrer para reinventar o mundo? Este recurso é justamente a linguagem, agora, porém, já não a linguagem imperfeita dos homens, mas linguagem inaugural, pré-linguagem[23]. É ainda Manoel de Barros a explicar a maneira como o poeta deve chegar a esta linguagem da Natureza, linguagem das coisas:

> Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas, Ovídio mostra seres humanos transformados em pedras, vegetais, bichos, coisas.
> Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
> Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural – Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que foram
> Às rãs que foram
> Às pedras que foram.
> Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua.
> Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma nos mosquitos?
> Seria uma demência peregrina. (BARROS, 1998a, p. 64).

Para alcançar a linguagem adâmica o poeta deve reaprender a errar a língua, deve voltar a ser criança, pois "as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças" (BARROS, 1994, p. 15). Delineia-se, assim, a centralidade que possui a infância na poesia dele, que chega a admitir: "pela minha poesia eu só tive infância. Eu só sei escrever sobre infância" (*apud* CEZAR, 2007). Também para Caeiro a infância é de primária importância: "Se eu morrer muito novo, oiçam isto:/ Nunca fui senão uma creança que brincava" (PESSOA, 1994b, p. 124). A criança tem o poder de olhar para as coisas sem procurar um significado nelas, ao vê-las não "pretende que ellas são mais do que parecem ser" (PESSOA, 1994a, p. 75). Seu olhar é, então, um olhar

[23] "Barros irá transformar o signo em matéria bruta, em palavra insignificante, em restolho. Irá desfiar as imagens das palavras e descascar suas roupagens até que elas possam alcançar o seu estado inicial, seu estado de antes da significação. […] O poeta irá em busca dos resíduos das primeiras falas, dos balbucios, do som inaugural, de um lugar onde a palavra não se fazia nome para explicar" (BARBOSA, 1995, p. 20).

inaugural, anti-intelectual, de quem vê pela primeira vez[24] e por isso Caeiro identifica com este olhar da criança o seu próprio olhar: "sei ter o pasmo essencial/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras.../ Sinto-me nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do mundo" (PESSOA, 1994a, p. 44). A infância, assim, torna-se aquele estádio da vida humana que se parece ao ato de fazer poesia, "a criança tão humana que é divina/ É esta minha quotidiana vida de poeta" (PESSOA, 1994a, p. 55), porque essa é a idade primordial, tempo de abertura à sensação, tempo de inocência criadora: a criança sabe fazer delirar a linguagem, reinventá-la. Barros assim explica como acontece este processo:

> […] lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
> A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
> Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
> E pois.
> Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
> O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1994, p. 17, destaque do autor).

Por conseguinte, a poesia torna-se um brinquedo para crianças[25], "a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc. geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados" (BARROS, 1982, p. 35)[26]. A partir dos *brinquedos com as palavras*, que são os poemas, o poeta aprende a

[24] "Tôda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes" (palavras atribuídas a Alberto Caeiro *apud* PESSOA, 1994d, p. 158).

[25] "O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora" (BARROS, 1998c, p. 7); "Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria" (BARROS, 1998c, p.71).

[26] "O louco, a criança e o poeta [têm] em comum uma maneira peculiar de tratar a linguagem, todos eles produzem frases que corrompem a sintaxe da significação, para dar lugar a uma imagem acústica estranha aos ouvidos de quem está acostumado com as palavras em seus devidos lugares" (BARBOSA, 1995, p. 16).

reinventar a língua, para "chegar ao criançamento das palavras" (BARROS, 1998c, p. 47).

Aquilo que será o objeto deste tipo de poesia lúdica, *desútil*, é relevante na medida em que se encontre relacionado com a sua inutilidade substancial. Em outras palavras, o assunto de que a poesia poderá falar será sempre e exclusivamente algo de pequeno, de esquecido, de insignificante: "só me preocupo com as coisas inúteis" (BARROS, 1982, p. 15), aquelas coisas inúteis que se tornam fonte inspiradora desta poesia feita por crianças e loucos – *i.e.*, poetas: "As coisas tinham para nós uma desutilidade poética./ Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber./ A gente inventou um truque para fazer brinquedos com palavras./ O truque era só virar bocó" (BARROS, 1998c, p. 11). Também em Caeiro algo parecido acontece, a sua poesia nunca poderia falar de grandes acontecimentos, de temas relevantes, mas sim só de coisas simples e naturais, pois "quem tem as flores não precisa de Deus" (PESSOA, 1994a, p. 86). O poema, assim, perde a sua utilidade concreta, ele "é antes de tudo um inutensílio" (BARROS, 1982, p. 23) e também o seu próprio autor torna-se um sujeito irrelevante, aparentado de todas, como diz Caeiro, "as almas simples como a minha" (PESSOA, 1994a, p. 82) e que encontra a sua dimensão poética no falar de coisas inúteis e esquecidas: "A partir do inominado/ e do insignificante/ é que eu canto/ O som inaugural é tatibitate e vento/ Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja seu criador coisa adejante" (BARROS, 1982, p. 30). Ao anular-se do poeta, a voz dele ganha força, "o nada o aperfeiçoa./ (Mas isso não tem metafísica – como fechar um rio com trinco.)" (BARROS, 1998a, p. 25), torna-se, a sua, uma voz criadora, voz de um ser primordial, como a de um deus, capaz de recriar o mundo: "Carrego meus primórdios num andor./ Minha voz tem um vício de fontes./ Eu queria avançar para o começo" (BARROS, 1998c, p. 47). Através da sua arte, finalmente, o poeta ganha o poder direto, não-mediato, de reimaginar a realidade exterior e dar-lhe nova vida: "Arte não tem pensa:/ O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo" (BARROS, 1998c, p. 75).

Os deslimites da palavra

Procuro encostar as palavras á idéa
(Alberto Caeiro)

No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo
(Manoel de Barros)

Para concluirmos a nossa análise, temos finalmente que sublinhar como a reiterada busca depurativa dos dois poetas, de um lado cognitiva e do outro expressiva, seja direcionada para um retorno quase místico – não obstante a explícita repulsão de Alberto Caeiro para o conceito de mística – a um estádio de pré-existência inicial, àquele "tempo de dantes [em que] não havia limites para ser/ […], não havia comportamento de estar" (BARROS, 1998d, p. 77), tempo, porém, já perdido: "depois veio a ordem das coisas e as pedras/ têm que rolar seu destino de pedra para o resto/ dos tempos./ Só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas./ As palavras continuam com os seus deslimites" (BARROS, 1998d, p. 77). As palavras, portanto, são as únicas que não são sujeitas à condenação de respeitar a ordem natural, elas podem ainda *pegar delírio* para tentar imitar aquela língua de antigamente em que as coisas eram representações de si mesmas: "De primeiro as coisas só davam aspecto/ Não davam ideias./ A língua era incorporante" (BARROS, 1994, p. 87). Alberto Caeiro, de alguma maneira, tentou alcançar esta identidade entre ser e dizer, identidade que ele buscava na ausência de consciência racional[27]: "Procuro dizer o que sinto/ Sem pensar em que o sinto./ Procuro encostar as palavras á idéa/ E não precisar d'um corredor/ Do pensamento para as palavras" (PESSOA, 1994a, p. 96). Manoel de Barros tem consciência do facto que, outrora, esta identidade entre palavra e objeto foi possível: "Mas pode/ uma palavra chegar à perfeição de se tornar um/ pássaro?/ Antigamente podia./ As letras aceitavam pássaros" (BARROS, 1998b, p. 26). Ele também tenta esta busca irrealizável de uma linguagem adâmica, de uma espécie de

[27] Escreve Ricardo Reis que os poemas de Caeiro "parecem traduções para a linguagem humana de poemas escritos no idioma dos Deuses, que na versão conservam o divino equilíbrio, a divina calma, a unidade sobre-humana de obras de mãos imortais" (PESSOA, 1994c, p. 29).

benjaminiana *Língua Pura*, da Palavra incarnada[28], através do procedimento já analisado de evasão do âmbito do humano a favor de um regresso à coisa: "No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele os veios comuns do entendimento./ Um subtexto se aloja./ Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que empoema o sentido das palavras./ Aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguramento de falas./ Coisa tão velha como andar a pé/ Esses vareios do dizer" (BARROS, 1998a, p. 62). Caeiro, à procura da expressão depurada, similarmente não é isente desta tentativa regressiva ao pré-humano, no seu esforço para "desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,/ Mas um animal humano que a Natureza produziu.// E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,/ Mas como quem sente a natureza, e mais nada" (PESSOA, 1994a, p. 97).

O recurso estilístico que conduzirá a este objetivo impossível manifesta-se na "quebra [d]os padrões 'normais' do poema inserindo recursos narrativos próprios da prosa (diálogo, narrador, personagem, etc.)" (SILVA, 1995, p. 25)[29]. De um lado Caeiro fala expressamente da "prosa dos [seus] versos" (PESSOA, 1994a, p. 78), do outro Barros descreve a sua escrita como um pessoalíssimo *idioleto manoelês archaico*[30]. Em ambos os casos, a quebra do registo poético habitual – tanto formal, como (principalmente) temático – produz um resultado que se põe em antítese com a própria ideia de poesia até chegar ao resultado último que são a *despoesia* de Manoel de Barros[31] e a *anti-*

[28] "Caeiro […] surge em meio das insistentes interrogações que o sujeito poético se põe a si mesmo sobre os limites da 'humana palavra,' sempre ferida de incompletude, nunca indo além do 'quase,' e a 'Palavra incarnada' como única possibilidade de aceder ao desvendamento da 'linguagem'" (MARTINHO, 1999, p. 50-51).

[29] E ainda, "Há em sua poesia [de Manoel de Barros] um aproveitamento de sintaxes tortas produzidas pela linguagem popular, pois, para ele, essa linguagem está mais próxima de uma linguagem adâmica, de uma linguagem que está colada às coisas" (BARBOSA, 1995, p. 22).

[30] "Escrevo o idioleto manoelês archaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois" (BARROS, 1998c, p. 43).

[31] Utiliza-se esta definição para sublinhar a 'espessura negativa' da poesia de Barros, através de um processo típico dele: "O poeta pantaneiro quase que se limita a criar suas palavras novas por dois processos: o deslocamento da classe gramatical da palavra [...] e o acréscimo de prefixos, especialmente do prefixo 'des' [...]. Este último processo, que é bastante recorrente no poeta, coloca-o em afinamento com

poesia de Alberto Caeiro[32]. Estas duas maneiras opostas e ao mesmo tempo idênticas de encarnar o ato poético, estas duas atitudes extremamente subversivas e contemporaneamente eternadas, têm como alvo impossível, como anélito secreto, aquela "existência absolutamente real sem sombras nem erros/ A coincidência exata (e inteira) de uma coisa consigo mesma" (PESSOA, 1994b, p. 145) e, como instrumento expressivo terrível e maravilhoso, utópico e teluricamente natural, a palavra, libertada dos seus limites humanos, ou, como a chama Manoel de Barros, a *despalavra*:

> Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
> para o canto – desde os pássaros.
> A palavra sem pronúncia, ágrafa.
> Quero o som que ainda não deu liga.
> Quero o som gotejante das violas de cocho.
> A palavra que tenha um aroma ainda cego.
> Até antes do murmúrio.
> Que fosse nem um risco de voz.
> Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
> A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
> imagem.
> O antesmente verbal: a despalavra mesmo.
> (BARROS, 1998d, p. 53).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a [1966].

uma característica comum na lírica moderna: a negatividade" (SILVA, 2009, p. 544-545).

[32] "A poesia de Caeiro deveria ser pois, uma Antipoesia, se considerarmos a acepção habitual do termo: uma linguagem de eleição, separada da fala habitual, trabalhada e escolhida, expressão de um modo de sentir particular, de uma emoção ou de uma visão, apresentada de um modo diferente do falar e do sentir corriqueiros" (FERREIRA, 1989, p. 43).

_____. *Matéria de poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b [1970].

_____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1982 [1980].

_____. *Livro de pré-coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997 [1985].

_____. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998a [1989].

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998b [1991].

_____. *O livro das ignorãças*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994 [1993].

_____. *Livro sobre nada*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998c [1996].

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998d.

_____. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARBOSA, Luiz Henrique. A matéria de Poesia em Manoel de Barros. In: CASTELO BRANCO, Lúcia. *7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa*, v. 2, p. 7-23. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995. Disponível em: <http//:www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/7olharesv2-site.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2014.

CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira*. A Desbiografia de Manoel de Barros. Documentário. 81 min. Colorido. Brasil. Artezanato Eletrônico, 2008.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v. 5, p. 17-32. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *A anti-poesia de Alberto Caeiro*: uma leitura de "O guardador de rebanhos". Recife, 1989. (Publicação do Centro de Estudos Portugueses "Jordão Emerenciano").

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio de Água, 1986.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito. In: *Folha de S. Paulo*. 15 abr. 1989. Disponível em: <acervo.folha.com.br/fsp/1989/4/15/342>. Acesso em: 03 fev. 2014.

HEYRAUD, Ludovic. As *ignorãças* do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. In: *Navegações*, v. 3, n. 2, p. 143-147, jul./dez. 2010. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

MARTINHO, Fernando J. B. Partidas, caixeiros-viajantes, encontros e desencontros – Caeiro e alguma poesia portuguesa contemporânea. In: *Portuguese Literary & Cultural Studies*: Pessoa's Alberto Caeiro, n. 3, p. 35-55. New Bedford (MA): University of Massachusetts Dartmouth, 1999.

PESSOA, Fernando. O guardador de Rebanhos, de Alberto Caeiro. In: _____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. p. 37-110. Lisboa: Presença, 1994a.

_____. Poemas inconjuntos, de Alberto Caeiro. In: _____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. p. 111-153. Lisboa: Presença, 1994b.

_____. Prefácio [Ricardo Reis]. In: _____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*, p. 23-36. Lisboa: Presença, 1994c.

_____. Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro [posfácio de Álvaro de Campos]. In: _____. *Poemas completos de Alberto Caeiro*, p. 155-177. Lisboa: Presença, 1994d.

REINER, Nery Nice Biancalana. Ressonâncias de Fernando Pessoa em textos poéticos de Manoel de Barros. In: *Cadernos do CNLF*, v. XIV, n. 4, t. 4, p. 3213-3219. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: Veredas. 15. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

SILVA, Rogério BARBOSA DA. A memória de um Gramofone: Ruídos, Imagens e Silêncios na Poesia de Manoel de Barros. In: CASTELO BRANCO, Lúcia. *7 olhares sobre os escritos de Barros e Pessoa*, v. 2, p. 24-35. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

Disponível em <http//:www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/7olharesv2-site.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2014.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: sem margens com as palavras. In: *Fragmentos de cultura*, v.19, n.7/8, p. 541-550, jul./ago. 2009, Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2009.

Recebido em 30/09/2013
Aceito em 30/11/2013

O PROJETO SEMIOLÓGICO SAUSSURIANO E A RECEPÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO NO BRASIL

THE SEMIOLOGICAL SAUSSUREAN PROJECTS AND THE RECEPTION OF DISCOURSE ANALYSIS IN BRAZIL

João Marcos Mateus KOGAWA[*]

Resumo: Este trabalho propõe, a partir da arqueologia foucautiana e da história das ideias linguísticas, levantar a seguinte questão: pode-se dizer que a recepção da Análise do Discurso no Brasil implica uma mesma recepção da obra de Saussure? Para investigar uma possível resposta a essa questão, tomamos, como ponto de partida, os trabalhos de Carlos Henrique de Escobar, que participou diretamente das primeiras traduções de Pêcheux no Brasil e pensou uma Ciência dos Discursos Ideológicos.

Palavras-chave: Linguística; Semiologia; Análise do Discurso.

Abstract: This paper proposes, based in the Foucault's archeology and history of linguistic ideas, to raise the following question: can we say that the reception of DA in Brazil involves a single reception of the work of Saussure? To investigate a possible answer to this question, we take as a starting point, the work of Carlos Henrique de Escobar, that participated directly in the first translations of Pêcheux in Brazil and a thought an Ideological Discourse Science's.

Keywords: Linguistics; Semiology; Discourse Analysis.

> Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas. (FOUCAULT, 2000, p. 30).

Introdução

Desde sua institucionalização no Brasil, a Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD) tem suscitado uma pluralidade de debates em torno da leitura de textos, sua interpretação, a relação desses textos com a História e com os sujeitos que os produzem, o vínculo entre a língua e a ideologia, entre outras questões. Esses questionamentos derivam da problematização da forma como se

[*] Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP – Guarulhos). Doutor Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual Paulista/Araraquara. Contato: jmmkogawa@gmail.com.

apreende o sentido e de como ele se manifesta a partir de três eixos científicos fundamentais: a Psicanálise (teoria do sujeito), a Linguística (teoria da língua) e a História (teoria da ideologia). Embora cônscios de que é na intersecção desses três eixos teóricos que se dá o exercício da AD, por razões econômicas, deter-nos-emos no segundo ponto – ainda que o processo de produção discursivo envolva, em um mesmo movimento, a ação do sujeito na história – e na forma como se deu a leitura do "Curso de Linguística Geral" (CLG), nos anos 1960/70, no Brasil, por Carlos Henrique de Escobar. A partir daí, é possível uma comparação fundamental entre duas formas de conceber o discurso: uma à luz da Semiologia (Escobar) e outra da Linguística Estrutural (Pêcheux).

Sob essa ótica, compreendemos o trabalho de Escobar como uma recepção da AD pecheutiana no Brasil e que essa recepção apresenta algumas particularidades em relação à leitura da Linguística saussuriana. Um dos pontos centrais dessa singularidade é que a leitura do autor francês culmina na elaboração de um método analítico com procedimentos de constituição de *corpus* (sequências discursivas); Escobar, em contrapartida, empreende uma discussão em torno da relação Linguística x Semiologia que culmina na leitura filológica do "Curso de Linguística Geral".

É importante destacar que o recorte feito aqui considera que a AD pecheutiana passou por três épocas e que nos situamos justamente na primeira época, qual seja, aquela em que Pêcheux (1997) estava envolvido com a "maquinaria discursiva". A comparação entre a forma com que Escobar e Pêcheux pensam uma teoria do discurso de base marxista remete ao que afirma Courtine em uma entrevista concedida a Silvia Nugara (2010, p. 8):

> [...] havia duas coisas originais no discurso: de uma parte, tinha o que se chamava "as condições de produção", e é aí que era necessário compreender os determinantes históricos de um *corpus*, e depois tinha o trabalho formal sobre o texto, e é o estabelecimento da relação entre os dois que fazia a Análise do Discurso. O que eu vi, é que a primeira parte deste trabalho foi progressivamente abandonada e que a segunda se reforçou consideravelmente de uma forma ou de outra: fio do discurso, conectores, sintaxe... em todo caso, eu, eu me

> dei conta, bem depois, que era mais a primeira parte da AD que me intereressava[1]. (Tradução nossa)

A citação acima nos dá indícios de que, embora haja uma articulação fundamental entre língua e história, nem sempre a teoria desenvolve de forma equitativa os dois "lados da moeda". Dessa forma, Courtine explica que, embora linguista de formação, seu lugar na AD o levou para outros lugares, o que significa um distanciamento da Linguística e a sua inscrição disciplinar no quadro da Antropologia Cultural. O trecho supracitado não apenas denota uma posição de "desconforto" de Courtine em relação ao dispositivo analítico da AD francesa, mas também nos leva a retomar seus estudos em direção à constituição de uma Semiologia Histórica. Isso se marca, na entrevista, da seguinte forma: "Eu, eu estava na história e ele, ele estava fascinado pelo paradigma linguístico chomskiano e eu não sabia onde isso ia levar[2]. (2010, p. 5)". O "ele" ao qual Courtine faz referência é Michel Pêcheux, que, embora criticasse a Linguística Estrutural, retira dela, na primeira época da AD, um modelo descritivo. O dispositivo linguístico pecheutiano, mais precisamente, o sintático, advém de certa leitura da obra de Saussure atravessada por certos modelos estruturalistas: "O modelo de análise do discurso de Michel Pêcheux[3] [...] se apóia largamente, então, sobre a concepção harrisiana

[1] [...] il y avait deux choses originales dans le discours: il y avait d'une part ce qu'on appelait "les conditions de production", et c'est là qu'il fallait comprendre les determinants historiques d'un corpus, et puis il y avait le travail formel sur le texte, et c'est la mise en rapport des deux qui faisait l'analyse du discours. Ce que j'ai vu, ce que la première partie de ce travail a été progressivement lâchée et que la deuxième s'est considérablement renforcée sous une forme ou sous une autre: fil du discours, connecteurs, syntaxe... em tout cas, moi, je me suis rendu compte, bien après coup, que c'était plutôt la première partie de l'AD qui m'intéressait. (COURTINE, no prelo).

[2] Moi, j'étais dans l'histoire et lui, il était fasciné par le paradigme linguistique chomskyen et je ne savais pas où ça allait mener.

[3] Ressaltamos, mais uma vez, que tomamos apenas a primeira época da Análise do Discurso. Reconhecemos que, posteriormente, Pêcheux reformula várias questões que levam ao fim da máquina discursiva, à problematização da ideia de que o discurso é sempre paráfrase, entre outras categorias.

de um 'além da frase' supostamente sensível à abordagem distribucional do estruturalismo americano[4]" (PUECH, 2005, p. 105).

Em relação à leitura da Linguística saussuriana, no Brasil dos anos 1960/70, mesmo com a recepção de "Análise Automática do Discurso" – texto inaugural da AD na França –, a leitura feita do "CLG" é de outra ordem: trata-se de ler Saussure sob a ótica da preeminência do projeto semiológico (a Linguística como parte de uma ciência que a enquadra e que se interessa pela produção/circulação dos signos na sociedade). Sob essa ótica, mesmo partindo de Pêcheux para pensar uma teoria do discurso, Escobar empreende outra leitura do "CLG" a partir das fontes manuscritas e do estudo sobre os anagramas. Poderíamos dizer que, como Courtine, era do lado das "condições de produção" que Escobar se situava, mais do que do lado da análise formal dos textos.

A partir da recepção de Pêcheux por Escobar – e das diferentes leituras que ambos fazem de Saussure – consideramos que se tratam de duas teorias do discurso muito próximas que se constituem a partir de duas formas de se receber a obra de Saussure: a leitura inicial de Pêcheux, por ter uma fase rigorosamente analítica na qual se constituem as sequências discursivas, culmina na elaboração de um modelo sintático-distribucional informatizado. Em contrapartida, a leitura de Escobar, é menos uma preocupação analítica do que epistemológica. Mesmo porque, a metodologia em torno da informática era não apenas uma questão epistemológica, mas também de obstáculo histórico. No momento de recepção em questão, não havia, no Brasil, a tecnologia computacional necessária ao desenvolvimento do modelo automático pecheutiano. A não-elaboração de um modelo de análise nem de constituição de *corpus* discursivo, dá lugar a uma leitura filológica da obra de Saussure a partir da comparação do "CLG" com outras fontes. Sob essa ótica, o "CLG" é, para Escobar (1973b), um texto que precisa ser revisto, corrigido e completado a partir de textos que o próprio Saussure escreveu. Esse processo de leitura da falta resulta na conclusão de que é antes a Semiologia à fundação da Linguística a grande preocupação

[4] Le projet d'analyse automatique du discours de M. Pêcheux [...] s'appuie largement alors sur la conception harrisiene d'un "au-delà" de la phrase supposé sensible à l'approche distributionnelle du structuralisme américain.

saussuriana e, a partir daí, abre-se a via para a leitura marxista do conceito de *langue* como meio de produção dos discursos.

Essa forma de leitura tem como ponto comum a proposta de leitura sintomal althusseriana, à qual Escobar e Pêcheux, cada um a seu modo, estão vinculados na virada dos anos 1960/70. Sem entrar propriamente no mérito dessa filiação althusseriana, é importante considerar que, a recepção do "CLG" pelos dois autores passa pelo crivo de uma leitura crítica que visa ao preenchimento da falta, ou seja, de algo que Saussure deixou em aberto: no caso de Pêcheux, as exclusões saussurianas (o sujeito e a história); no caso de Escobar, a negligência do caráter primordial da Semiologia em relação à Linguística que culminaria em uma teoria do discurso a partir de uma teoria do signo. Essa aceitação prévia do estatuto do "CLG" é que produz singularidades entre esses dois modelos de teoria do discurso. Segundo Cruz (2006, p. 175)

> [...] Pêcheux vê nele um modelo acabado que instaura uma ruptura, representando assim um avanço científico irreversível. Não se trata, portanto, para ele, de aperfeiçoar, corrigir ou rever o *CLG*. A ordem da língua parece bem definida. A Análise do Discurso começa assim lá onde o *CLG* acaba seu programa de edificação de uma linguística da língua.

Sobre a constituição dos saberes

> O saber [...] não destrói seu passado como, sem razão, se tem acreditado, ele o organiza, seleciona, o apaga, o imagina ou o idealiza, da mesma maneira que ele antecipa seu futuro sonhando enquanto o constrói. Sem memória e sem projeto, simplesmente não há saber (AUROUX, 1989, p. 13-14, tradução nossa)[5].

O trecho supracitado, apreendido na introdução do tomo um de "Histoire des idées linguistiques", de Sylvain Auroux, permite evidenciar o grande paradoxo da história dos saberes: se, por um lado, um saber não destrói seu passado, por outro lado, esse passado sofre

[5] Le savoir [...] ne detruit pas son passé comme on le croit souvent à tort, il l'organise, le choisit, l'oublie, l'imagine ou l'idealise, de la même façon qu'il antecipe son avenir en le rêvant tandis qu'il le construit. Sans mémoire et sans projet, il n'y a tout simplement pas de savoir (AUROUX, 1989, p. 13-14).

alterações. Há um confronto – marcado por inversões e deslocamentos – que faz os saberes perpetuarem-se ao mesmo tempo em que se configuram de formas diferentes.

Ao pensarmos essa diferença, reconhecemos um presente que difere de seus antecedentes e um começo estranhamente familiar, distinto do que se habituou a perceber e praticar em um campo teórico. A proposta arqueológica foucaultiana permite tomar como objeto não apenas as disciplinas e/ou ciências já constituídas, mas também estágios em que determinadas relações conceituais configuram-se como condições de emergência para disciplinas futuras.

Para que se possam assinalar as descontinuidades, é necessário considerar a relação entre o que se produz em determinado momento e o que se produzia em outro, ou seja, a descontinuidade se produz na diferença entre uma atualidade e um passado. Ao tomarmos como pertinente a descontinuidade entre os trabalhos de Escobar dos anos 1960/70 e as publicações iniciais de Pêcheux, bem como a descontinuidade entre o que se passa em torno de uma Ciência dos Discursos Ideológicos e a AD que se disciplinariza no Brasil[6] a partir do início dos anos 1980, pressupomos que esses paradigmas sejam comparáveis. A identidade de um campo se define pela diferença inerente aos momentos pelos quais passa a teoria e a recorrência de certas relações conceituais que se mantêm e que permitem a operacionalização da descontinuidade.

No que concerne a pensar as décadas de 1960/70 como o momento de recepção da obra de Pêcheux e, por extensão, de Saussure, a arqueologia do saber fornece ferramentas para investigação da problemática da constituição de uma teoria do discurso fundamentada na re-leitura do "CLG". O conceito de formação discursiva em Foucault permite conferirmos um lugar teórico à Ciência dos Discursos Ideológicos (CDI) proposta por Escobar (1973a; 1973b) e, a partir daí,

[6] Ressaltamos que não é objetivo deste artigo comparar a AD que se disciplinariza no início dos anos 1980 e as propostas de Escobar dos anos 1960/70. Para uma compreensão aprofundada da história da AD como disciplina, remetemos aos trabalhos de Maria do Rosário Gregolin (2007), Carlos Piovezani (2010), Maria Cristina Leandro Ferreira (2005), Eni Orlandi (2005). No final deste trabalho, mesmo não tendo trabalhado com todos esses textos, damos a referência completa (Bibliografia consultada) deles para situar melhor o leitor.

emerge a possibilidade de comparação entre essa formação e as propostas de Pêcheux na França. Para Foucault (2004, p. 43, grifo do autor),

> No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como "ciência", ou "ideologia", ou "teoria", ou "domínio de objetividade".

A noção de formação discursiva é bastante ampla em Foucault e não está vinculada, como na operacionalização feita em AD, à ideia de formação ideológica na medida em que o autor não operacionaliza o conceito de ideologia. Se pensarmos em *História da loucura*, por exemplo, temos a psiquiatria como uma formação discursiva, no interior da qual existem regras para formulação de certos enunciados sobre a loucura. No entanto, em um determinado momento da história esse objeto loucura era visto por um viés escatológico e, em outro momento, ele passa a ser visto do ponto de vista médico, ou seja, houve uma mudança de formação discursiva. O rastreamento do objeto é marcado pela sua inserção em determinados campos de saber que falam dele.

A AD e a CDI constituem-se como dispositivos de leitura e tomam, como objeto, o conceito de discurso. O ato de ler, para Escobar e Pêcheux, tem um sentido muito singular que é importante resgatar devido ao caráter político das formulações da AD. Ler era um exercício de luta; mais que isso, uma luta na teoria que ganha a forma de resistência política no campo teórico-científico: "A *leitura sintomal* é, enfim, uma *leitura-trabalho*, isto é, uma leitura que faz intervir um jogo de *ver* e *não-ver* (de presença e ausências) por onde se lê a partir da problemática. Uma *distanciação* produzida na prática pensada de uma leitura" (ESCOBAR, 1975b, p. 17, grifos do autor); ou então Pêcheux, em um texto que estabelece um diálogo/duelo com Foucault

e que pode servir como complemento à citação de Escobar acima. Se a leitura sintomal é uma leitura trabalho[7]:

> No entanto, não se tratam de intervenções meramente *técnicas*: uma certa maneira de tratar os textos é inextricavelmente mesclada com uma certa maneira de fazer política. Não podemos pretender falar de discurso político sem tomar simultaneamente posição na luta de classes, pois esta tomada de posição determina na realidade a maneira de conceber as formas materiais concretas nas quais as ideias entram em luta na história[8] (PÊCHEUX, 1990a, p. 246, grifo do autor, tradução nossa).

Re-constituir o caminho de um movimento em descontinuidade com a obra de Pêcheux, mas não em rompimento com ela, nos anos 1960/70, no Brasil, exige pensar que, se algo é dito, é possível recuperar, por meio de uma analogia relativa entre determinados textos, a memória dos modos de dizer inerentes a uma determinada prática teórica comum.

Auroux assevera que

> A riqueza do historicismo não deve levar, entretanto, ao mito da incomparabilidade de conhecimentos contidos em paradigmas específicos. Os fenômenos são o que são e as estratégias cognitivas, por mais variadas que sejam, não variam ao infinito. É por isso que podemos reconhecer, para além da diversidade, as *analogias*, que é melhor considerar como analogias que afetam a relação entre as situações cognitivas e a realidade dos fenômenos[9] [...] (AUROUX, 1989, p.16, grifo do autor, tradução nossa).

---

[7] Esta citação não retrata esse diálogo/duelo, mas integra o texto que o faz ("Remontons de Foucault a Spinoza").

[8] Pourtant, il ne s'agit pas d'interventions purement techniques: une certaine manière de traiter les textes est inextricablement mêlée avec une certaine manière de faire de la politique. On ne peut pas prétendre parler de discours politique sans prendre simultanément position dans la lutte des classes, car cette prise de position détermine en réalité la manière de concevoir les formes matérielles concrètes sous lesquelles les "idées" entrent en lutte dans l'histoire. (PÊCHEUX, 1990a, p. 246, grifo do autor).

[9] La richesse de l'historicisme ne doit cependant pas conduire au mythe de l'incomparabilité de connaissances enfermées dans des paradigmes spécifiques. Les phénomènes sont ce qu'ils sont et les stratégies cognitives pour multiples et différentes qu'elles soient ne varient pas à infini. C'est pourquoi on peut reconnaître, par delá la diversité, des analogies, qu'il veut mieux considérer comme des analogies

No Brasil e na França dos anos 1960/70, a leitura sintomal é um dos pontos comuns que perpassam as discussões da AD, na medida em que essa prática visava à distinção do ideológico em relação ao científico. Tanto na França como no Brasil desse momento, é importante ter em mente que estão colocadas as condições de emergência de uma teoria das ideologias para que se possa definir o que é e o que não é ciência no campo maior das ciências humanas. Antes de analisar a ideologia inerente a determinado discurso, era necessário definir o estatuto científico/ideológico desse discurso: "Ora, a leitura como prática teórica é leitura desse discurso diferencial que constitui as ciências frente à ideologia." (ESCOBAR, 1975, p.17).

Ressaltamos que essa primeira recepção de Pêcheux (especialmente dos textos publicados sob o pseudônimo e Thomas Herbert) é puramente epistemológica. Não há a formalização de um método e a prática de constituir um *corpus* de sequências discursivas para aplicação de um dispositivo analítico-operatório. No interior dessa conjuntura epistemológica, o projeto semiológico saussuriano permite pensar a estrutura social a partir da produção/circulação dos signos e, por extensão, dos discursos que atualizam e colocam esses signos em circulação. É crucial para o trabalho de Escobar pensar a noção de discurso em uma perspectiva desvinculada de concepções linguísticas – a Linguística Estrutural apresenta-se como uma espécie de adversário teórico.

O autor brasileiro situa-se do lado da história que só pode ser compreendida por meio da produção/circulação dos discursos. Segundo Escobar, esses discursos materializam-se primordialmente na língua enquanto conceito e não enquanto entidade que se deve puramente descrever (daí a importância da Linguística científica) e em outros sistemas de signos (Semiologia Científica na qual a Linguística está inserida). Para isso, é importante o trabalho de re-leitura sintomal do projeto semiológico saussuriano para construir uma Ciência dos Discursos Ideológicos (CDI), assim como em Pêcheux a leitura da Linguística fundamenta a AD. Isso remete a uma diferença que se manifesta na AD, ou seja, ela funciona tanto como uma forma de problematização epistemológica em torno das ciências humanas quanto como dispositivo técnico para análise de tipologias discursivas. Esta

affetant le rapport entre les situations cognitives et la réalité des phénomènes [...] (AUROUX, 1989, p.16, grifo do autor).

última característica, que deriva dos trabalhos de Pêcheux, não pode ser observada em relação à Escobar.

Escobar, um leitor de Pêcheux

A AD pecheutiana conquistou espaço, nos anos 1980, no interior da Linguística. Se retomarmos textos como *Argumentação e discurso político*, de Haquira Osakabe (1979), e os primeiros trabalhos desenvolvidos na UNICAMP – lugar em que a AD disciplinarizou-se a partir dos trabalhos de Eni Orlandi –, percebemos que esse movimento instaura a disciplina e é a partir daí que passamos a assistir a produção de trabalhos na área.

Trabalhos importantes têm sido desenvolvidos sobre a história da Análise do Discurso no Brasil enquanto disciplina. É relevante destacar que não nos orientamos nessa direção, pois, outros pesquisadores já escreveram e estão escrevendo a esse respeito com maior propriedade. É o caso, por exemplo, de Piovezani e Pachi Filho (2010, p. 55) que, além de oferecerem uma visão crítica do percurso disciplinar da AD no Brasil em relação à história francesa, também apresentam alguns autores envolvidos na escrita da história desse campo teórico tanto na França quanto no Brasil:

> Neste artigo, trataremos apenas dos desenvolvimentos da AD de "descendência" francesa no Brasil, e particularmente a tradição que segue a linha de Michel Pêcheux e que se difundiu e se institucionalizou no Brasil nos anos 80. Basearemo-nos também em alguns em alguns pontos tomados direta ou indiretamente de Courtine (1986; 2005), Maldidier (1990), Gregolin (2004), Ferreira (2005) e Orlandi (2005)[10] (PIOVEZANI; PACHI FILHO, 2010, p. 55, tradução nossa).

Esses estudos, embora não representem exatamente o que pretendemos realizar aqui, uma vez que, como dissemos acima, não

[10] Dans cet article, nous traiterons seulement des développements de l'AD de "descendance" française au Brésil, et particulièrement la tradition qui suit la lignée de Michel Pêcheux et qui s'est diffusée et institutionnalisée au Brésil dans les années 80. Aussi, nous nous baserons sur certains points pris en compte directement ou indirectement par Courtine (1986; 2005), Maldidier (1990); Gregolin (2004), Ferreira (2005) et Orlandi (2005). (PIOVEZANI; PACHI FILHO, 2010, p. 55).

desenvolvemos um trabalho sobre a história da disciplina devidamente constituída e institucionalizada, nos dão algumas pistas para a construção de outro percurso possível. A partir daí, acreditamos poder desenvolver o projeto apontado por Gregolin (2007b, p. 32):

> Entre 1966 e 1974 – e, portanto, durante o período da ditadura militar brasileira – Carlos Henrique de Escobar, junto com um grupo de intelectuais da esquerda militante brasileira, escreveu insistentemente pela instauração do debate das ideias althusserianas. Essa defesa tinha como objetivo esboçar um programa teórico que, assentado na leitura de Althusser-Herbert-Pêcheux, delineava uma proposta de "análise do discurso" no Brasil.

A colocação de aspas no rótulo – **"análise do discurso"** – é sintomática de algo que se situa em nível de uma problemática e não de algo dado e constituído. A esse respeito, reiteramos que as aspas da autora estão intrinsecamente ligadas ao caráter não disciplinar que essa primeira recepção de Pêcheux encerra. Entretanto, a citação acima coloca uma questão importante no que concerne à escrita da história da AD atualmente no Brasil, qual seja, a de uma mudança de terreno da disciplinarização para a recepção da teoria. Se tomarmos a ótica dos prismas de recepção, tal como o propõem Colombat; Fournier; Puech (2010), deparamo-nos com um conjunto de trabalhos desenvolvidos no Rio de Janeiro nos anos de Ditadura Militar brasileira e que giravam em torno da discussão de temas pertinentes à AD. Dentre os nomes que participavam de tais discussões podemos citar: Eduardo Portella, Sérgio Paulo Rouanet e Carlos Henrique de Escobar.

A lista de nomes não pára por aí, mas a breve enumeração acima nos dá alguma ideia de que havia um grupo, naquele momento, envolvido com as discussões francesas em torno do sujeito, do discurso e da história, ou seja, em torno dos debates e re-leituras de Marx, Saussure e Freud. A figura de Escobar destaca-se pelo fato de que, entre todos esses autores, ele pensa, tal como Pêcheux, a articulação desses três campos das ciências humanas. Sob essa ótica, este autor é de suma importância no que concerne à recepção de Pêcheux e da literatura filológica que se desenvolve a partir de 1957, com Godel, e que visa à reinterpretação do "Curso de linguística geral" à luz de outros textos de Saussure.

Naquele momento, como já afirmamos anteriormente, essa recepção culmina com o desenvolvimento de uma Ciência dos Discursos Ideológicos. Esse trabalho tinha, como pano de fundo epistemológico, três características básicas, quais sejam, a discussão dos postulados da história da ciência e da epistemologia francesas, principalmente Bachelard e Canguilhem; o olhar althusseriano sobre a obra de Marx, Saussure e Freud; a proposição, a partir da fundamentação mencionada, de uma Ciência dos Discursos Ideológicos[11]. Como afirma Gregolin (2007b, p. 32-33):

> a) A discussão sobre a história da ciência e sua epistemologia; b) essa discussão fundamenta-se na leitura althusseriana de Marx e, portanto, tem em sua base a epistemologia bachelardiana-marxista; c) a partir das leituras de Althusser e de seu grupo (principalmente Poulantzas, Balibar e Thomas Herbert-Pêcheux), propõe a constituição de uma "ciência dos discursos ideológicos", com base no materialismo histórico, na linguística e na psicanálise. Portanto, a partir da re-leitura de Marx-Saussure-Freud.

A evocação da presença da tríplice aliança não tem outra razão senão mostrar que, as bases do trabalho de Escobar são as mesmas que as da AD francesa. No entanto, o desenvolvimento das teses do autor não se dá tal qual o modelo francês. E esse é um ponto importante que justifica um retorno a esse momento de recepção da teoria. A partir dos trabalhos de Courtine (2006; 2008; 2009) e do próprio Pêcheux (2007), algumas questões começam a ser colocadas em torno da semiologia[12]. Em seu artigo "Papel da memória" – resultado de uma fala do autor em uma mesa redonda realizada na ENS, em 1983 – o autor de *AAD-69* comenta as apresentações que foram feitas anteriormente na mesa

[11] Importante ressaltar que esse era também o pano de fundo dos escritos iniciais de Pêcheux.

[12] Trata-se de um modelo para pensar a língua e os outros sistemas de signo como meios de trabalho dos discursos ideológicos. Esse campo é constituído a partir da leitura do conceito de Semiologia (ciência que estudaria a circulação dos signos no seio da vida social e da qual a Linguística seria apenas uma parte), presente no "Curso de linguística geral", à luz do marxismo althusseriano. O ganho dessa formulação no interior de uma Ciência dos Discursos Ideológicos é justamente permitir a essa ciência apreender não apenas objetos de materialidade linguística, mas também de materialidade não-linguística, como as imagens.

redonda *Linguagem e sociedade*[13]. Ele destaca a relação de suas reflexões atuais com a obra de Barthes, o que reforça a ideia de uma possibilidade de correlação entre a AD e a Semiologia.

Ao problematizar a memória, Pêcheux depara-se com a complexidade da inscrição de um acontecimento histórico em uma memória – "[...] sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída pelo historiador." (PÊCHEUX, 2007, p. 50) – internamente coerente. Ao pensar na memória como algo estruturado discursivamente, é necessário considerar duas formas de inscrição que antes, pareciam sem contato: as palavras e as imagens: "Corríamos o risco então de ter discussões agradavelmente paralelas, sem ponto de contato: por exemplo, uma sobre os textos e os discursos, e outra sobre a imagem." (PÊCHEUX, 2007, p. 49).

Voltar às décadas de 1960/70, no Brasil, levanta algumas questões como: quais as condições de possibilidade para o retorno do nome de Escobar, no campo da AD, mais de 30 anos depois do momento em que seus textos foram produzidos e publicados? Que regras de funcionamento exigiram sua saída? Que leituras eram feitas das obras de Marx, Saussure e Freud antes da abertura política brasileira? De que forma essas relações podem ser pensadas como uma recepção da AD no Brasil? Que relação poderia haver entre a Semiologia saussuriana e uma teoria do discurso? Os limites deste trabalho não permitem a exploração de todas essas questões, das quais retemos a re-leitura de Saussure e de sua Semiologia.

Inicialmente, é importante destacar que os trabalhos de Escobar não se situam no campo da Linguística. Seus escritos seguem a linha dos textos de Althusser, tanto na forma como são escritos – textos com expressões fortes como "traição", quando o autor refere-se à edição do "CLG" em relação ao pensamento de Saussure –, quanto na proposta teórica – distinguir o jovem Saussure do Saussure maduro[14]. A Linguística era concebida como ciência no interior de um

[13] Esses dados a respeito do texto de Pêcheux são dados pelo tradutor José Horta Nunes na introdução de "Papel da memória". O título do livro, traduzido para o português coincide com o título da fala de Pêcheux, por isso, ao nos referirmos ao texto do autor francês, o título da fala vem entre aspas.

[14] É o que Althusser faz a propósito da obra de Marx, ou seja, divide sua obra em textos do jovem Marx e do Marx Maduro.

continente maior: o continente da História. O fato de Escobar não estar inserido na Linguística traz consequências teórico-metodológicas que vão distinguir seu trabalho do de Pêcheux na França.

J. J. Courtine afirma que, inicialmente, a AD, no contexto francês, é uma disciplina predominantemente linguística (teorias sintáticas da frase etc.), ou seja, a relação com a História, muitas vezes, era ambígua: "A AD é, assim, um dos lugares onde a linguística encontra manifestamente a política, ainda que as modalidades desse encontro sejam, às vezes, objeto de um silêncio um pouco embaraçado ou de numerosos desvios" (COURTINE, 2006, p. 13). Parte-se da análise de textos doutrinários, mais especificamente textos políticos, para se pensar as questões sobre o discurso. Ainda que, no início, Pêcheux estivesse mais preocupado com questões relativas ao discurso científico, a preocupação com a construção de um dispositivo analítico automatizado foi um elemento fundante da AD na França.

Courtine (2006) afirma ainda que os procedimentos da AD francesa têm como objeto *corpora* pré-determinados de discurso político. Sob essa perspectiva, há, de antemão, tipologias discursivas privilegiadas (discurso socialista, discurso comunista, discurso polêmico), a partir das quais se opera o ato de leitura não subjetiva[15]. A leitura não-subjetivada tem como pressuposto que o leitor desinformado deve ser ensinado a ler de forma objetiva, científica.

A recepção de Pêcheux no Brasil a partir dos textos de Escobar não incorpora, como já dissemos, as questões metodológicas da Linguística estrutural pensadas por Pêcheux que, no momento de fundação representado por "AAD-69", toma como arcabouço os trabalhos de Harris. Isso se deve ao fato de ele ter operado uma leitura diferente da obra de Saussure. Sob a ótica da teoria linguística, Pêcheux apreende Saussure na perspectiva de constituição de um método e, nesse aspecto, seu trabalho tem fortes matizes da concepção estruturalista de compreensão da linguagem. O método inicial proposto em "AAD-69" é a sintaxe distribucional. Em contrapartida, Escobar lê Saussure a partir da exegese dos textos saussurianos.

A revolução saussuriana permite a Pêcheux pensar a ciência da linguagem como campo destinado a tomar a língua em seu funcionamento e não em sua função expressiva ou comunicativa. Isso

[15] O modelo automático era justamente a tentativa de empreender, com relação aos textos políticos, uma leitura desprovida de subjetividade.

significa que a língua não é uma ferramenta para o sujeito fazer-se compreender, nem tampouco uma entidade em que se deve buscar o sentido, mas o veículo mesmo dessa ilusão (a língua produz efeitos de sentido e não o sentido):

> O que funciona é a *língua*, isto é, um conjunto de sistemas que autorizam combinações e substituições reguladas por elementos definidos, cujos mecanismos colocados em causa são de dimensão inferior ao texto: a língua. Como objeto de ciência, se opõe à fala, como resíduo não-científico da análise (PÊCHEUX, 1997, p. 62, grifo do autor).

Nesse ponto – em que Pêcheux considera o corte saussuriano como possibilidade de se pensar em uma sistematização da fala e, consequentemente, um modelo de descrição linguística do tipo estruturalista aplicado ao discurso – Escobar, embora reconheça, como Pêcheux, a importância da bipartição saussuriana e a recusa da Linguística como ciência dos meios de expressão, quer fazer operar o conceito de corte epistemológico.

Sob essa perspectiva, Escobar dedica mais tempo de seu trabalho a explicitar a ruptura operada por Saussure – como Althusser procedeu em "A favor de Marx". Embora Pêcheux reconheça que Saussure opera um corte epistemológico, ele não questiona a epistemologia saussuriana esboçada no "CLG" em relação a outras fontes do pensamento do genebrino. Antes, o papel de Saussure na obra do teórico francês é uma forma de vincular a revolução saussuriana a uma metodologia rigorosa fundada no distribucionalismo harrisiano. No que concerne a Escobar,

> Se não nos bastou o "deslocamento conceitual" de Saussure, isto é, sua recusa de uma linguística dos "meios de expressão" para uma linguística como teoria, e teoria do *sistema* de língua, é porque nossa *leitura* mesma de Saussure aprofundou-se até aquilo que chamamos de uma *problemática saussuriana*, escondida para a sensibilidade dos linguistas (ESCOBAR, 1973a, p.14, grifos do autor).

São justamente as proposições vinculadas à Linguística estrutural, presentes no primeiro momento da obra de Pêcheux enquanto método, que estão ausentes em Escobar. Evidentemente, não tratamos essa questão como deficiência ou falta, mas como um sintoma

de que, de fato, as duas propostas lidam com diferentes Saussures. No entanto, mesmo com essa diferença, encontram-se as bases althusserobachelardianas na recorrência da noção de corte epistemológico tanto em Pêcheux quanto em Escobar. O ponto de discordância é a formulação – no caso de Pêcheux – ou não – no caso de Escobar – de um método estrutural de análise linguística nesse momento.

Isso implica diretamente no procedimento posterior à elaboração epistemológica que é, justamente, a constituição de um *corpus* para análise. Courtine (2006) define a AD pecheutiana como uma forma de ler os textos políticos a partir da constituição de dispositivos de análise linguística com o objetivo de ensinar os leitores a interpretar. O resultado desse procedimento analítico é a homogeneização do *corpus*, ou seja, elimina-se toda forma de heterogeneidade ou de possibilidade de atravessamento de um discurso sobre o outro. Após uma crítica à noção de discurso que, ora parece gramaticalizado, ora sociologizado, Courtine (2006, p. 26, grifos do autor) retoma de forma crítica o projeto inicial da AD fundada no distribucionalismo:

> Mas não se saberia indefinidamente analisá-lo a partir do único projeto de Harris. É hora de fazer as contas do que se perdeu com a redução distribucional e com o privilégio que ela dá às representações em domínio vertical que constituem *listas* e *tabelas*.

Não descartamos o fato de que a abordagem harrisiana não permaneceu até o final das formulações pecheutianas. Tampouco, esse modelo foi fixado com vigor no Brasil, mesmo posteriormente ao período que nos interessa mais de perto (virada dos anos 1960/70).

Osakabe problematiza – na mesma direção de Courtine (2006) –, no final dos anos 1970, dois textos de grandes pensadores da AD na França, quais sejam, Maldidier e Robin ("Polémique idéologique et affrontement discursif em 1776: les grands édits de Turgot et les remonstrances du Parlament de Paris"*)* e o próprio Pêcheux, em texto publicado em co-autoria com Wesselius ("A propos du Mouvement Étudiant et des luttes de la classe ouvrière:3 organisations étudiantes en 1968") justamente porque se valem do método harrisiano: "[...] o método de Harris parece não dar conta também daquilo que, com Benveniste, se considera a característica fundamental do discurso: a relação de pessoa que nele se estabelece." (OSAKABE, 1979, p. 31).

Pêcheux era apaixonado pelas máquinas e o método harrisiano, por não fazer apelo a explicitações contextuais ou semânticas, era uma via apropriada para o tratamento algorítmico:

> Do dispositivo da AAD 69 às "máquinas paradoxais", a reflexão sobre os algoritmos tinha sido sempre ligada à teoria. A informática não representava para Michel Pêcheux um setor "ao lado", uma "curiosidade". O recurso à informática se inscrevia no interior de um pensamento político (MALDIDIER, 2003, p. 94).

Isso coloca outro problema na medida em que a fase analítica dialoga pouco com a teoria do discurso. O trabalho de tese de Courtine inscreve-se justamente nessa falta: "Nós nos esforçaremos em mostrar que a *prática de análise* de Pêcheux contradiz, na constituição de *corpora* submetidos ao tratamento AAD, *a concepção teórica que ele elaborou*." (COURTINE, 2009, p. 76-77, grifos do autor).

Retomando o conceito de enunciado em Foucault, Courtine (2009) critica o tratamento informatizado na medida em que ele representa uma discrepância entre teoria do discurso e a análise propriamente dita. Pêcheux e Fuchs (1997, p. 163) reconhecem a deficiência entre a abordagem linguística e a teoria do discurso:

> Parece-nos que as observações, interpretações, críticas ou mesmo deformações que suscitaram nestes dois níveis precisam de uma reformulação de conjunto, visando a eliminar certas ambiguidades, retificar certos erros, constatar certas dificuldades não-resolvidas e, ao mesmo tempo, indicar as bases para uma nova formulação da questão, à luz dos desenvolvimentos mais recentes, frequentemente não-publicados, da reflexão sobre a relação entre a linguística e a teoria do discurso.

Courtine (2009, p. 84, grifo do autor) avança nessa direção e tenta responder a esse descompasso. Para isso, como dissemos anteriormente, ele retoma a definição de enunciado em Foucault:

> [...] o que define o enunciado na *Arqueologia* é o que o distingue das unidades que articulam os respectivos objetos da lógica, da gramática, ou da Escola Analítica: o enunciado não é a proposição, nem a frase, nem o ato de linguagem [...]

O tratamento automatizado e o procedimento de constituição de *corpus* a partir das condições de produção dos textos políticos não vieram para o Brasil na virada dos anos 1960/70[16]. Com efeito, fundamentado em Bachelard, Escobar defende que o racionalismo científico não está atrelado apenas a argumentos puramente matemáticos ou informatizados: "Uma ciência é ciência no seu *objeto de conhecimento* e não no papel que a matemática e a lógica nela cumprem, complementarmente." (ESCOBAR, 1971, p. 98, grifo do autor) Isso leva Escobar (1973a, p. 14-15) a afirmar que "[...] nossa recusa da linguística como 'meios de expressão' não nos situa na meia-verdade do sistema de língua da linguística estruturalista".

Sob esse prisma, é importante, até aqui, retomar e resumir o ponto divergente entre a AAD – início da AD na França – e a Ciência dos Discursos Ideológicos de Escobar no Brasil do final dos anos 1960/70: embora os dois estivessem empenhados em discutir a diferença entre ciência e ideologia – base da AD e da CDI, portanto, ponto comum – as vias para chegar a essa diferenciação são diferentes: em Pêcheux, a construção de um dispositivo lógico/matemático/informatizado; em Escobar, a discussão teórica a respeito do científico e a operacionalização constante da noção de corte epistemológico. O trabalho de Escobar, a esse título, pode ser resumido pelo seguinte:

> As ciências regionais da ciência da história se organizam no sentido de produzirem os conceitos destes objetos diferenciados, que no entanto se reúnem ao nível das questões (do espaço das questões) que uma ciência dos discursos ideológicos já produz (pelo menos entre nós brasileiros). Se, como tudo parece indicar, os nomes de Marx, Freud, Nietzsche e Saussure parecem encontrar-se nos "começos" desta ciência regional e portanto da preocupação pelas "manifestações mais simples" dos agentes sociais, por outro lado cabe explicitar (na forma de uma *releitura*) o estatuto teórico preciso das "ciências" que estes autores produziram (ESCOBAR, 1971, p. 92, grifo do autor).

[16] Isso é uma particularidade da AD instituída no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, ainda que, nesse momento, a análise automática também não tenha sido incorporada.

Gregolin (2007) – retomando Pavel (1988) – aponta para três tipos de estruturalismo: o moderado, o cientificista e o especulativo. O primeiro deles realiza apenas uma aproximação com a linguística estrutural. O segundo tipo é o que mais se utiliza do estruturalismo na crença de que a linguística fornece a metodologia para as ciências humanas. O terceiro situa-se no âmbito dos trabalhos filosóficos e ideológicos. Sob essa perspectiva, e também reconhecendo, como Gregolin (2007), que as rotulações podem reduzir a amplitude de um pensamento, consideramos que Pêcheux oscila, no que tange à construção do método, entre um estruturalismo cientificista – na medida em que o método AAD é uma tentativa de realização do máximo de objetividade na leitura de textos – e um estruturalismo especulativo – na medida em que seus trabalhos propõem-se a serem intervenções na luta política e discussões em torno da diferença entre o científico e o ideológico. Escobar, por sua vez, pode ser pensado no interior do estruturalismo especulativo, haja vista que ele não se utiliza de uma metodologia linguística formalizada. Enquanto Pêcheux tomava os avanços da Linguística estrutural, Escobar re-colocava a questão do projeto semiológico saussuriano que, para alguns estudiosos, é a via de acesso à uma abordagem do sentido por meio dos princípios do arbitrário e do valor:

> [...] é a partir da óptica semiológica que, na ampla e brilhante introdução que se estendeu até o fim do mês de janeiro, ele expõe os grandes princípios, trazendo à luz aquilo que denomina "natureza essencial" da língua: o arbitrário, o caráter diferencial e sintético dos signos, o princípio do valor (BOUQUET, 2000, p. 160).

Em outro subcapítulo, Bouquet (2000, p. 280) continua o raciocínio:

> Podemos dizer, face à sua teoria sintagmática do valor, que, devido à não-elaboração da noção de "fala" (ou de "discurso"), Saussure deixou, em seu programa, de colocar conceitos epistemológicos que permitiriam teorias da competência sintática, da pragmática linguística ou da análise do discurso? Ao contrário: seu conceito de "valor *in praesentia*" delineia o programa dessas linguísticas.

Pêcheux (1997) discute a dupla definição que Saussure dá à língua. Por um lado, ela é a parte social da linguagem, exterior ao

indivíduo. Por outro, ela é uma instituição social que se distingue de outras instituições políticas e jurídicas, sendo o mais importante sistema semiológico. Para o autor de *AAD-69*, a língua funda-se sobre duas exclusões teóricas: "[...] a exclusão da *fala* no inacessível da ciência linguística; a exclusão das *instituições 'não semiológicas'* para fora da zona de pertinência da ciência linguística." (PÊCHEUX, 1997, p. 71, grifos do autor).

Do lado da fala, a Linguística deixa um "resíduo" representado pelo sujeito livre. A oposição entre língua e fala sugere que, do lado oposto ao sistema, encontra-se o sujeito dotado de intenções: "[...] a fala, enquanto uso da língua, aparece como um *caminho da liberdade humana*;" (PÊCHEUX, 1997, p. 71, grifos do autor) Essa crítica à primeira exclusão saussuriana corrobora a constituição de uma abordagem linguística ao nível da frase. Retomamos o que dissemos anteriormente: é com vistas à constituição de um método de abordagem linguística que Pêcheux lê Saussure.

O autor pretende justificar a recolocação do conceito de fala como algo que é social e sistemático e não puramente individual. O estudo sistemático pode atingir o nível da frase, constantemente associada, pela maior possibilidade combinatória que ela possui em relação aos morfemas e fonemas, à fala, ou seja, se a fala não é individual, mas sistemática e social, e a frase é a representante da fala, então é possível uma linguística científica a partir da frase:

> Ora, os desenvolvimentos recentes de certas pesquisas linguísticas (e, antes de tudo, o aparecimento das gramáticas gerativas) parecem estender esse limite e tendem a constituir uma *teoria linguística da frase,* sem, no entanto, sair do sistema da língua [...] (PÊCHEUX, 1997, p. 72, grifo do autor).

O argumento de que se pode constituir uma teoria linguística da frase sem sair do sistema da língua pressupõe a existência da crença de que a frase está fora do sistema – argumento contra o qual Pêcheux se posiciona. Essa recolocação da fala justifica uma abordagem linguística em nível sintático (PÊCHEUX, 1997) – instância das "coerções universais" – operando uma mudança de terreno. Esse procedimento permite pensar a frase como unidade material do discurso e, posteriormente, o discurso como um processo de produção relacionado linguisticamente à história.

Feitas essas considerações teóricas, Pêcheux parte para a crítica da noção saussuriana de instituição. Ao comparar a língua com as outras instituições, Saussure define aquela como a única que não foi estabelecida como meio para um fim, em detrimento destas últimas. Embora não reprove a importância de Saussure por isso, Pêcheux (1997) afirma que o genebrino teria ignorado a definição que sociólogos do seu tempo teriam proposto: "[...] as normas dos comportamentos sociais não são mais transparentes a seus autores do que as normas da língua o são para o locutor [...]." (PÊCHEUX, 1997, p. 76).

Isso significa que a instituição é um fator impositivo – como nas regras da língua – do qual é possível descrever o funcionamento. É dessa reflexão a respeito da não transparência da instituição que deriva, em 1969, a noção de condições de produção. Isso acarreta consequências para a produção do discurso na medida em que, a cada processo discursivo, existem fatores condicionantes não controláveis.

A liberdade do locutor entra em choque também com o funcionamento da própria instituição e não apenas com as regras da língua. A cada manifestação de discurso, o sujeito insere-se em determinado lugar institucional e ideológico. Nesse lugar são atualizados jogos de forças a partir dos quais se produzem efeitos de sentido. Além disso, o discurso está fundamentado no que Pêcheux denomina discurso prévio, ou seja, existe uma matéria-prima discursiva sobre a qual é possível atualizar o sentido e evocar certos acontecimentos:

> [...] o discurso se conjuga sempre sobre um discursivo prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima, e o orador sabe que quando evoca tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as "deformações" que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido (PÊCHEUX, 1997, p. 77).

O conceito de condições de produção é capital para a AD e, mais que isso, é de natureza operacional. Ele não se origina, em Pêcheux, apenas da re-leitura de Saussure. Courtine (2009) mostra-nos uma tripla origem: a análise de conteúdo – "A noção de CP origina-se inicialmente da *análise de conteúdo* [...]." (COURTINE, 2009, p. 45) – , a sociolinguística – "[...] a respeito da qual convém acrescentar que

seu papel é o de uma origem indireta" (COURTINE, 2009, p. 46) – e Harris – "É no texto de Harris (1952), *Discourse Analysis*, que se situa a terceira origem da noção de CP do discurso." (COURTINE, 2009, p. 46).

Não pretendemos delinear as origens do conceito de condições de produção, mas mostrar que está associado a embates teóricos de diversas naturezas. Contudo, o ponto unificador dessa noção é que ela funciona como categoria operacionalizável – vai funcionar na constituição dos enunciados verbais a serem analisados – e serve como ponte entre o linguístico e o histórico.

A teoria do discurso que se configura no Brasil dos anos 1960/70 com os trabalhos de Escobar postula que

> Os discursos são linguagens e ordens que produzem-reproduzem a história mobilizando meios de trabalho linguístico-semiológicos – eles mesmos histórico-ideológicos – e força de trabalho intelectual. A análise interna dos discursos é a análise de um processo de trabalho discursivo e, portanto, análise externa que se abre às dimensões do inconsciente histórico, dos meios de trabalho semiológico, dos discursos jurídico-políticos na EE (estrutura elaborada), etc. O processo de trabalho discursivo-ideológico, como meio por onde se analisam os discursos, não tem nada a ver com a análise interna propugnada pelo estruturalismo linguístico (ESCOBAR, 1975a, p. 9).

Essa definição do que representa discurso para Escobar, é sintomática de uma sintonia entre os trabalhos do brasileiro e os trabalhos que se desenvolviam na França por Pêcheux e seu grupo. Como já dissemos, a discussão que se desenvolve no Brasil em torno da Semiologia não coincide com as proposições de Pêcheux e a sistematização/operacionalização do conceito de condições de produção em torno de uma abordagem sintática dos processos discursivos também não se configura.

Enquanto Pêcheux pouco se detém sobre a questão da Semiologia naquele momento – valendo-se dela em poucas páginas de *AAD-69* – Escobar aprofunda-se ao máximo nessa questão. Isso se materializa na leitura quase exegética do *Cours* a partir de *Sources manuscrites* e dos *Anagramas*:

> São os trabalhos críticos e explanatórios de Robert Godel, Tullio de Mauro e, recentemente, J. Starobinski que problematizam melhor este conteúdo e esta forma expositória dos cursos ministrados por Saussure de 1907 a 1911. [...] A relação de importância entre o conteúdo dos 3 cursos registrados nos cadernos dos alunos (L. Caille, L. Gautier, Paul Regard, A. Sechehaye, George Dégallier, Francis Joseph e A. Riedlinger) e o pensamento maduro de Saussure não são, segundo achamos, aspectos que coincidam (ESCOBAR, 1973a, p. 19).

A citação acima denota a preocupação de Escobar em adentrar o campo dos estudos filológicos de Saussure. Essa diferença, no entanto, não impossibilitará o autor brasileiro de dizer:

> [...] isso não deve aparentar uma dispersão e multiplicação desnecessária do trabalho teórico, pois se trata de todo um corpo teórico novo que a análise dos discursos subentende. A tudo isso chamamos condições de produção do discurso, como o fazem na França M. Pêcheux e Regine Robin (ESCOBAR, 1975a, p. 10).

Embora não operacionalizado, o conceito de condições de produção do discurso, bem como sua relação filial ao pensamento de Pêcheux, são reconhecidos no Brasil nos anos 1960/70. A diferença é a forma como os dois autores justificam esse conceito e reclamam o papel de Saussure em suas bases. Dessa forma, o mesmo conceito deve ser interpretado à luz de interesses teóricos distintos: Pêcheux, pela constituição de um método automatizado a partir da Linguística via marxismo; Escobar, pela epistemologia saussuriana por meio da leitura sintomal/exegética do "CLG".

Conclusão

Procuramos mostrar que Escobar, além de leitor assíduo e informado dos trabalhos exegéticos da obra de Saussure, representa um momento importante da recepção da obra de Pêcheux no Brasil. Isso pode ser visto a partir de alguns pontos que discutimos acima: 1) a relação do autor brasileiro com os trabalhos críticos de Tullio de Mauro e Robert Godel que leva a uma posição crítica em relação ao estatuto do "CLG" como representante do pensamento de Saussure. A esse título, essa forma de leitura aproxima-se da forma com que alguns

autores atuais tratam o "CLG", tais como Simon Bouquet. 2) a reivindicação de pertencimento aos trabalhos de Pêcheux e Regine Robin (ESCOBAR, 1975a).

Dessa forma, seus postulados estão em consonância com os trabalhos que se desenvolviam na França o que leva à recorrência constante de conceitos fundamentais para a AD: discurso, condições de produção e formação discursiva. Embora, em *AAD-69*, Pêcheux ainda não formule o conceito de FD, Escobar afirma que seu projeto é "Constituir os elementos teóricos de uma *teoria geral* capaz de fornecer as condições para a análise das 'formações discursivas.'" (ESCOBAR, 1972b, p.38, grifo do autor); "[...] como explicam epistemólogos do porte de um Gaston Bachelard, G. Canguilhem, F. Renault, **M. Pêcheux**, etc." (ESCOBAR, 1972a, p. 59, grifo nosso).

Do ponto de vista puramente epistemológico, a AD pecheutiana, embora esteja em descontinuidade com o movimento de Escobar nos anos 1960/70, não significa uma ruptura com esse movimento. Essa tese é reforçada pelo fato de que várias questões colocadas por aquele movimento podem ser retomadas atualmente no interior da Análise do Discurso e nos estudos sobre a recepção da obra de Saussure.

Referências

AUROUX, Sylvain. *Histoire des idées linguistiques*: la naissance des metalangages en Orient en Occident. Liège-Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989.

BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. Tradução de Carlos Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2000.

COLOMBAT, Bernard; FOURNIER, Jean-Marie; PUECH, Christian. *Histoire des idées sur le langage et les langues.* Paris: Klincksieck, 2010.

COURTINE, Jean Jacques Un entretien avec Jean-Jacques Courtine sur son parcours scientifique, sur la notion de "discours" et sur le "corps" comme objet d'étude. Depoiment, 2010. *Organon*. Entrevista concedida a Silvia Nugara.

_____. Qual via para a Análise do Discurso? Uma entrevista com Jean-Jacques Courtine. No prelo. Entrevista concedida a João Kogawa.

_____. *Análise do discurso político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução de Christina de Campos Velho Birck *et al.* São Carlos: EDUFSCAR, 2009.

_____. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: COURTINE, Jean Jacques *et al*. *História do Corpo vol. III*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Metamorfoses do discurso político*: derivas da fala pública. Tradução de Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.

CRUZ, Márcio Alexandre. *O Saussurismo e a escola francesa de Análise do Discurso: ruptura ou continuidade?* 207 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

ESCOBAR, Carlos Henrique Introdução. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). *Semiologia e linguística hoje*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975a. p. 1-15.

_____. *As ciências e a filosofia***.** Rio de Janeiro: Imago, 1975b.

_____. Categorias gerais para um enfoque dos discursos ideológicos. In: *Revista Tempo Brasileiro 32.* Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973a. p. 64-75.

_____. *Proposições para uma Semiologia e uma Linguística*: uma nova leitura de F. de Saussure. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1973b.

_____. Leitura de Saussure: proposições semiológicas. In: *Revista Tempo Brasileiro 29*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972a. p. 45-68.

_____. Uma filosofia dos discursos: uma ciência dos discursos ideológicos. In: *Revista Tempo Brasileiro 31/31*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972b. p. 37-78.

_____. As leituras e a leitura prático-teórica. In: BAETA NEVES, L. F. (Org.). *Epistemologia e teoria da ciência***.** Petrópolis: Vozes, 1971. p. 87-160.

FOUCAULT, Michel *A ordem do discurso*. Tradução de Laura de Almeida Sampaio. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso.* Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethania Mariani *et al.* Campinas: Unicamp, 1997.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso*: diálogos e duelos. 3. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

PÊCHEUX, Michel. Remontons de Foucault à Spinoza. In: MALDIDIER, Denise. *L'Inquietude du Discours*. France: Éditions des Cendres, 1990a. p. 245-260.

_____. O papel da memória. In: ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 2007. p. 49-57.

_____. Le discours: structure ou événément. In: MALDIDIER, D. *L'Inquietude du Discours***.** France: Éditions des Cendres, 1990b. p. 303-323.

PIOVEZANI, Carlos. PACHI FILHO, Fernando. "As ideias fora do lugar" *une histoire des enjeux du développement de l'analyse du discours (française) au Brésil*. *SEMEN 29*, Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2010. p. 53-66

PUESCH, Christian. L'émergence de la notion de "discours" en France et les destins du Saussurisme. *Langages 159.* Paris, 2005. p. 93-110. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-langages-2005->. Acesso em: 20 abr. 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral.* Tradução de A. Chelini *et al.* São Paulo: Cultrix, 2002.

Bibliografia consultada

COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine. *Histoire du visage*: exprimer et taire ses emotions. Paris: Payot, 2007.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. "O quadro atual da análise do discurso no Brasil: um breve preâmbulo." In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.) *Michel Pêcheux e Análise do Discurso*: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 13-22.

ORLANDI, Eni. "A análise do discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil." In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.) *Michel Pêcheux e Análise do Discurso*: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 75-88.

_____. ORLANDI, Eni. (Org.) *Análise do discurso*: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2011.

PIOVEZANI, Carlos.; SARGENTINI, Vanice. *Legados de Michel Pêcheux*: inéditos em análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2011.

Recebido em 31/08/2013
Aceito em 15/10/2013

A DESSUBJETIVAÇÃO DE DOLORES - ESCRITA DE DISCURSOS E MISÉRIAS DO CORPO-ESPAÇO

THE DESUBJECTIVATION OF DOLORES - DISCOURSE WRITING AND BODY-SPACE MISERIES

Nilton MILANEZ[*]

À Dolores
Com todo meu amor

Resumo: De um lado, este artigo discute a escrita de si de um sujeito em específico, Dolores, nome real, que insiste em guardar para contar suas aventuras sexuais na internete. A questão é que as brincadeiras e jogos virtuais desrespeitaram a ordem de discurso da vida de Dolores, que a levou a um internamento em um hospital para doentes mentais. De outro, tomarei os estudos foucaultianos para verificar e analisar a condição de Dolores em quatro instâncias a partir de seu texto: sujeito, subjetividades, processos de subjetivação e dessubjetivação. Mostrarei a partir da escrita de Dolores como ela é uma construção histórico-social sobre a qual se configurou e, depois, rachou ao meio ao se arriscar a avançar nas brechas possíveis que suas subjetividades propunham. Este trabalho conta, portanto, um dia na vida de Dolores, que se dispersou totalmente de si, sendo tomada como louca, para no final mostrar que a retomada com os laços com os sujeitos que nos formam é que controlam a nossa "normalidade social".

Palavras-chave: Dolores; sujeito; subjetividade; processos de subjetivação; dessubjetivação.

Abstract: On the one side, this article, a written of the self, based on an specific someone, Dolores, her real name, who insists in keeping it in order to tell her sexual adventures in internet. The focus of the question is that kind of plays and games disrespected the discourse order of Dolores life, dragging her to be an inpatient in hospital for people with mental disorder. On the other side, I will take the foucauldian studies to verify and analyze the condition of Dolores with in four domains from her text: the subject, the subjectivity, the process of subjectivationan dessubjectivation. I will show from her written of the self how Dolores is the social historical building on what she disposed herself, and afterwards crackdown while was risking going forward in the rupture that her her subjectivities were proposing. This work tells , therephore, about a day in a life of Dolores, who got totally dispersed of herself, being considered

[*] Professor Titular na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Coordenador do Labedisco/CNPq - Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. Contato: nilton.milanez@gmail.com.

as a freak, to show in the end that the rescue with the basis with the subjects that configures us is what really control our "social normality".

Keywords: Dolores; Subject; Subjectivity; Process of subjectivation; Desubjectivation.

Desejo de ordem

Tão difícil começar, se arrastar para a ordem de um discurso e deslocar a força do desejo, tão destemido e intemperante, para a rede dos discursos. Porém, hoje, não farei isso sozinho. Encontro-me de mãos dadas com Dolores, que por meio de sua escrita de si dá o *corpus* para esta reflexão. Os acasos objetivos da vida me colocaram frente a frente com Dolores, não um nome fictício dado para o estudo de um caso, mas sua identificação no registro geral, enunciação pela qual é reconhecida pelos outros e reidentificada por si mesma, para uma elaboração do sujeito no discurso neste trabalho.

Dolores fez questão que seu nome verdadeiro figurasse em sua escrita, narcisismo assumido de quem precisa ver seu reflexo na água: anseio do reconhecimento de si no dizer do outro. Começa, então, na escolha dessa identificação a se delinear os traços da heterogeneidade que compõem um discurso que pula os muros de um relato, lançando-se à exterioridade dos lugares que vão compor a história de Dolores como sujeito, em uma escrita, até mesmo um conto, com tudo aquilo que ele tem de mítico e que diz respeito a todos nós. Mas, ela também não está apenas comigo. Está com os sujeitos leitores que aqui a ouvem, com os sujeitos falantes que a rodeiam no dia-a-dia, com as instituições religiosas e familiares que cruzam seu dizer. Dolores está conosco e em nós. São as marcas desse processo de subjetivação – que fazem dela não uma simples pessoa, mas um sujeito - e, do outro lado da moeda, a dessubjetivação – aquilo que tiraram do que a vida fez dela. É isso que quero discutir aqui.

A entrada do desejo no discurso se dá por vias do que gostaria de chamar aqui de amor. Dolores quer casar, ter filhos, ter uma família. Navega na internete e se depara com um internauta que se denomina Sir. Sir está ligado a práticas sadomasoquistas, que vão de encontro aos anseios de Dolores, na via oposta de seu processo de subjetivação como sujeito, ou seja, os desejos de Sir não casam abertamente com os

sabores de Dolores, desordenando as leis de sua religião e de seus valores de família. Assim, ela será destituída do lugar social e histórico que a compôs como sujeito, dessubjetivando-a, do lugar sobre o qual tinha se constituído e produzindo um *breakdown* em sua vida. Isso me leva a perguntar: qual pode ter sido o processo de formação das estratégias do desejo de Dolores na sua constituição como sujeito? qual o funcionamento das formas de enunciação que deflagram de seu processo de subjetivação? quais as leis que formam o regime enunciativo de sua escrita?

Para investigar o sentido do discurso amoroso de Dolores me esforçarei para me concentrar sobre o Si, lugar primordial para se escavar as paixões dos sujeitos. Em um primeiro olhar, a paixão parece constituir uma aventura embriagada de um forte sentimento que não podemos explicar. Desilusão. O amor como todo discurso se constrói com bases em materialidades que deslocam a aura romântica e sua *rêverie* estonteante para um feixe de relações sócio-historicamente situadas, que constituem as subjetividades de todo sujeito, ou seja, aquelas marcas que consideramos únicas de nós mesmos. Nessa trama, nos depararemos com o corpo, que vai ser o *medium* pelo qual Dolores irá vivenciar as técnicas e procedimentos de constituição de si como sujeito. Seu corpo será, então, tomado em sua existência histórica como ponto de ligação para sistematizar domínios discursivos. E ainda há a miséria, tipo de economia passional fortemente particular, que visualizo ao gosto da intemperança e do destemperamento na transgressão dos códigos morais de nossa sociedade, que acarreta na (re)elaboração do sujeito sobre si mesmo a partir das percepções e relações de seu corpo com o mundo.

Seguirei, portanto, um percurso que vai abranger a formação das estratégias do discurso amoroso em forma de escrita de si, narrativizado e escrito por Dolores com vistas a compreender a entrada do desejo no discurso, materializado em seu corpo como forma de poder, submissão e resistência enquanto sujeito. Dessa maneira, colocarei em evidência os modos de construção do sujeito, revelando os mecanismos que a construíram enquanto pessoa da maneira como ela se vê, até Dolores passar a chegar a sua dessubjetivação e consequente ruptura consigo mesma. Longe de constituir o discurso de Dolores como uma patologia do tipo esquizofrênica ou algum tipo de histeria, o que a colocaria em um lugar de anormalidade por distúrbio

psíquico e de comportamento, vou focalizar o deslocamento de seu confortável ambiente de subjetivação familiar e religioso, formas que a construíram enquanto sujeito, para a desordem desestruturante do processo de dessubjetivação pelo qual passou, fazendo com que ela deixasse de ser aquela que tinha aprendido com o tempo de sua história a ser. Ainda que para meios de comprovação e discussão eu retome vários momentos da narração de Dolores, achei que seria injusto privar meus leitores do texto tão passional que de sua escritura sobre si mesmo, sob meu simples pedido – simples, mas difícil – de apenas escrever o que tinha acontecido com ela em uma narração curta. O título que apresento é escolhido por Dolores em sua narração. Seu texto segue na íntegra da maneira como ela me passou em meados de 2009.

A escrita de Dolores

Dolores: sonho de Alice

Bom, meu nome é Dolores, tenho quarenta e dois anos, solteira e sem namorado, mas dona do sonho de me casar e ter um marido tradicional, provedor, que me protegesse e que, de certa forma, seria alguém a quem eu deveria explicações, obediência...

Estou sozinha, há seis anos, sem contato físico ou emocional, ou melhor... estava, até descobrir a Internet, e nela um site de relacionamentos. Neste site, escolhi meu nick: Safira. E foi assim que fui descoberta por Sir. Baphomet, um homem da minha cidade, com quem teria uma relação diferente, às vezes assustadora, e de forma muito peculiar, excitante!

Sir. começou a conversar comigo normalmente, como um homem que procura companhia fora do casamento, ainda neste site. A questão mais forte nessa primeira conversa foi o fato de ele ter perguntado meu signo, eu responder que era do signo de Áries, e ele me perguntar se eu era teimosa; ao que respondi, rapidamente, e com toda segurança que não: eu era OBEDIENTE. Com o tempo trocamos o site pelo MSN, que me revelou uma face desse homem que, à princípio, me assustou muito. Sua foto de apresentação mostrava um grupo de mulheres volumosas, nuas, de mãos dadas, formando uma roda.

Percebi, assustada, que se tratava de alguém que fazia parte de um grupo, uma organização, da qual ele não havia me falado. Minha

primeira reação foi me afastar. Fiquei vários dias sem falar com Sir., pois meus instintos me diziam para fazê-lo.

Certo dia, ao ligar o computador para fazer minhas orações em um site especializado, fui interrompida com a entrada de Sir., no MSN. Estranhei, pois já havia excluído seu nome da minha lista de contatos, mas, brinquei: 'eu indo rezar e você entra com esse gosto de pecado'... Sir. mostrou-se muito interessado, perguntou como eu era novamente, porque ele representava o pecado, e eu falei sobre a foto que havia me assustado. Sir. me explicou, então, que era adepto de práticas sadomasoquistas, em especial o BDSM, que eu não sabia o que era. Nesta conversa, Sir. disse que me desejava, que eu era a mulher que ele procurava para ter como serva, que seria desejada e respeitada de uma forma por mim desconhecida. É claro que isso mexeu com minha vaidade e, à medida que ele falava, eu me excitava com tudo aquilo, apesar da atmosfera de medo. Ao final daquela conversa, Sir. disse que me possuíria ao som da Ave Maria de Schubert. Tive medo, mas, me senti sua, e, que aquilo tinha sido forte para mim.

Depois, deste contato, ficamos íntimos. Conversávamos todos os dias, trocávamos e-mails, e estabeleceu-se uma relação, que eu descobriria depois, que já era uma iniciação: dominação à distancia.

Em nossas conversas, Sir. mostrava-se dono da situação, e eu, deixava que me conduzisse, pois tinha a necessidade de mostrar-me obediente àquele homem. Sem usar termos chulos, Sir. me deixava muito excitada e sempre perguntava sobre meus pensamentos católicos. Eu contava exatamente como me sentia. Foi aí, que recebi minha primeira tarefa: Sir. me queria vestindo um hábito de freira bem tradicional. Eu deveria encontrá-lo, e mandou que eu, ao me excitar, me masturbasse ao pé da cama usando apenas salto alto e ao som da Ave Maria de Schubert.

Obedeci aos comandos do Sir., mas sem a música. Ao contar para ele, mostrou-se satisfeito, mas eu chorava, contando que não podia desrespeitar o amor que sentia por Maria.

Veio então, enquanto eu procurava o hábito, um novo comando. Ao telefone, ouvindo os sons que eu produziria, mandou que eu estendesse uma toalha no chão e urinasse sobre ela. Fazia o barulhinho de água, como se faz para a criança que está aprendendo a usar o peniquinho, e eu obedeci, e ele ficou muito satisfeito. E era sempre assim: quando o obedecia ele me ligava, era minha recompensa.

Após esta primeira atividade íntima, surgiram outras, como encher uma tigela de gelo, urinar dentro dela, me masturbar até a exaustão, e

me lavar com esse liquido. Ao sentir minha pele queimando com o gelo, era para vê-lo, mordendo minhas partes íntimas.
Nessa época já havia descoberto onde comprar o hábito, mas, o interesse de Sir. já era outro.
Como fazia terapia, contei a ele antes da sessão daquela semana, caso tivesse algum cuidado a tomar. Sir. mandou-me um texto que deveria ser lido antes da sessão, falando sobre o papel da mulher na religião. Eu li. Obedeci.
Depois, ele me ligou, para saber como tinha sido a terapia. Perguntou como era a terapeuta, contou sua fantasia a nosso respeito (possuir as duas) e chegou ao orgasmo nessa hora. Interessante, é que ele sempre agradece por ter chegado ao orgasmo. Percebo, agora, que isso me encanta...
A partir daí, a fantasia era outra: queria possuir a minha terapeuta. O hábito sumiu do seu interesse.
Nesse período ele me humilhou muito, tocando em assuntos que ele sabia que me derrubariam, principalmente o lado financeiro, que sabe que não domino. Mas, eu sempre voltava, sentia falta das suas loucuras, ou melhor, sentia falta de ser o centro da sua atenção.
Para desviar sua atenção da minha terapeuta, inventei uma amiga da época da faculdade. Fui atrás de uma prostituta, contratei seus serviços e ela ligou para ele, que insistia em falar com ela, e me humilhava por achar que essa "amiga" não existia. Depois de um tempo de negociação entre nós dois, Adriana ligou e ele ficou muito satisfeito. O combinado era que ele teria relações sexuais com ela e eu serviria aos dois como uma serva, presenciando tudo.
Bom, tudo acertado com a Adriana, ele satisfeito, muda, novamente, o foco de suas fantasias. Eu deveria estar junto à Adriana. Me opus e perguntei se nunca estaríamos sozinhos, ele diz que não, eu me revolto, ele me humilha e eu saio por um tempo de cena. Novamente, tiro seu nome dos meus contatos no MSN
Dessa vez estava decidida. Não manteria relações sexuais com outros para agradar meu suposto dono. Não falei mais com ele, que ao me ver on-line, entra e, enquanto converso com outra pessoa, começa a falar comigo, enquanto mantinha relações com outra: chega ao orgasmo enquanto eu grito que não aceito ser sua e não aceito a nova fantasia, agora era eu a mãe escolhida para ter seu filho.
Terminei essa conversa muito alterada, jurando que sumiria... mas ontem...Aí, já é outra história.

Dolores: o tornar-se sujeito

Primeiro de tudo, precisamos fazer a diferença que a Dolores da qual estamos falando não é um indivíduo, nem um ator, nem um agente. Trata-se do sujeito Dolores. O sujeito é uma condição que coloca a nós, pessoas, dentro de um quadro histórico, determinado por relações exteriores a nós do qual não somos a origem nem de nosso dizer nem de nosso fazer. Essa verificação já aparece logo no subtítulo que Dolores atribui a sua escrita, "Sonho de Alice". Sua constituição não enquanto pessoa, ou "eu", mas na forma de sujeito está marcada por discursos que circulam em nossa sociedade, fazem parte de nossa história íntima. Nesse caso, Dolores se identifica com a referência à Alice, de Lewis Carrol, que deixou o mundo real para cair em um abismo em que a leitura, como forma de transfiguração, dava-lhe outra posição de sujeito. Portanto, o sujeito não é marcado por um "eu", como fez Sartre ao perguntar "Quem sou eu?". A pergunta sob a qual trabalhamos é a retomada kantiana do questionamento foucaultiano "Quem somos nós?". Tal fato nos mostra que em nossa constituição não estamos sós nem na vida íntima nem na história, de maneira que "nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e de objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós" (HALBWACHS, 2006, p. 30). Esse eu diria que é um tipo de intervenção que, de acordo com o lugar de enunciação e seus sujeitos falantes, ao mesmo tempo conforta e assusta. Devo confessar que ando mais assustado hoje com o que investigaram, de forma tão verticalizada, essas teorias. Observamos, portanto, que há um conjunto de procedimentos que controlam a nossa maneira de viver e que determinam nossa forma de estar no mundo. Isso não quer dizer que estamos assujeitados a essa história, mas que fazemos parte dessa engrenagem. Reflitamos como pode se dar esse funcionamento no processo de construção do sujeito. Vejamos o que diz Dolores logo no início de seu escrito:

> Bom, meu nome é Dolores, tenho quarenta e dois anos, solteira e sem namorado, mas, dona do sonho de me casar e ter um marido tradicional, provedor, que me protegesse e que, de certa forma, seria alguém a quem eu deveria explicações, obediência...

Ao enunciar "meu nome é Dolores", esse sujeito chama para si pelo menos dois posicionamentos. Em uma ponta, o tipo de nominação que a liga ao social e histórico, junto a instrumentos de registro geral em nossa sociedade, identificação pessoal em relações institucionais, colocando-a no interior de uma comunidade e coagindo sua identidade nominável nos ditames de um governo estatal particular. Ao mencionar sua idade, "tenho quarenta e dois anos", não somente explicita um prolongamento cronológico no tempo, mas ressalta, sobretudo, uma condição sócio-histórica. A declaração do nome e estabelecimento etário produzirão sentido ao se encadearem à sequência seguinte, "solteira e sem namorado". Verificamos, então, que o entrelaçamento entre as três sentenças não é aleatória, produz uma hierarquização e sentidos únicos que as colocam no campo discursivo do matrimônio, que promove uma faixa etária para a realização desse acontecimento, visando uma idade em que, principalmente, a mulher seja considerada apta para o trabalho e para a reprodução, dos quais talvez os discursos da fertilidade já a tenham excluído. Enfim, a enunciação de Dolores coloca seu corpo na roda da utilidade social, um corpo útil servindo à elaboração de outro corpo com força produtiva.

Como podemos notar, o dizer de Dolores está preso a uma rede de relações sociais e históricas, que age sobre seu corpo e é aplicado, por extensão, à vida cotidiana, colocando para o sujeito categorias sob as quais ela deve se enquadrar. O que parece, então, uma fala banal, emerge como um conjunto de leis implícitas que transforma a nós, indivíduos, em sujeitos. Nesse caso, Dolores é sujeito por estar presa às técnicas que regulam sua sociedade. Essas técnicas vêm por meio de saberes que produzem um conhecimento que subjuga e começa a fazer parte do arcabouço pessoal, é "uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a" (FOUCAULT, 1995, p. 235). De maneira geral, há outras técnicas mais finas e outras mais graves de agenciamento da construção do sujeito. Dolores declara obediência a seu par, retomando o discurso bíblico repetido de maneiras variadas seja textualmente, em "deixava que me conduzisse, pois tinha a necessidade de mostrar-me obediente àquele homem" não pecando contra a castidade, mantendo os preceitos judaico-cristãos da fidelidade a seu par.

De maneira mais específica, Dolores se constrói por meio de uma alteridade que lhe atribui um lugar de santidade. Ao longo do texto mostra seu desejo em comprar o hábito de freira e até se

desaponta no momento em que Sir, ao final, muda sua fantasia. A construção de Dolores enquanto sujeito passa pela formação de um campo do discurso religioso, mas não apenas um campo geral, ela tem um domínio particular. Aceitar realizar a fantasia de Sir e se vestir de freira é converter o sujeito Dolores em freira, com todos aqueles valores que a ela estão entrelaçados, a virgindade, a vida em reclusão, enfim, a esposa "virgem" de Cristo, tipo de alteridade que está em consonância em um campo presença do discurso de reafirmação de sua obediência ao outro, ainda podendo ser retomada pelo discurso religioso, para o qual somos todos "cordeiros de Deus" e a ele servimos o maldito mandamento "amar a Deus sobre todas as coisas", que é um dos maiores exercícios a se apagar da identidade dos sujeitos.

Como podemos ver, Dolores considerada como pessoa é apagada para dar lugar a um tipo de construção de lugares institucionais - a Igreja, a Família - e de lugares doméstico-íntimos: o preceito cristão em dizer ao outro sempre a verdade, "brinquei: 'eu indo rezar e você entra com esse gosto de pecado'". Esse tipo de discurso reflete o desejo de Dolores de reconstituir a sua ordem de uma maneira diferente de como a tinha conduzido ali pelo menos até aquele momento. Fica estabelecido, assim, que há práticas do cotidiano comum, que compunham a personalidade de Dolores, que são por mim compreendidas como técnicas de gerenciamento de si e regularização de si, as quais fazem nada mais do que controlar o desejo dos outros. É como se Dolores dissesse *eu sou assim e sigo tais preceitos*. Infelizmente a voz dela, como todas as nossas, é precedida por muito outras e, por isso, tornamo-nos sujeitos. Sujeitos à. Como vimos, o sujeito tem uma gênese que vai formar uma história, mas que não tem nada de original, ou seja, não há um lugar de origem no qual poderíamos localizá-lo. E esse distanciamento cartesiano é que preenche a noção de sujeito. O importante para nós aqui é a maneira pela qual o sujeito toma a experiência de si mesmo em um jogo de verdade no qual ele está em relação consigo próprio (REVEL, 2010, p. 226).

Dolores: como se mostram as subjetividades

Tomada como sujeito historicamente orientada, quero mostrar como Dolores caminha em direção a uma produção histórica das suas

subjetividades. A questão é compreender um pouco o que isso significa. O que nos dá os contornos das subjetividades de Dolores pertence ao domínio da descrição "arqueológica da constituição de um certo número de saberes sobre o sujeito", assim nos explica Revel (2010, p. 226). Particularmente, compreendo as formações de subjetividades de Dolores na tentativa de diferenciá-las da noção de sujeito**,** ligada ao domínio da sexualidade. Para Foucault, "O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa 'verdade' de sujeito humano" (FOUCAULT, 1985, p. 229). Diante dessa afirmação constato que as formas de subjetividades de Dolores estão no campo da sexualidade, que está diretamente em contradição com sua formação católica enquanto sujeito. Esse lugar de sujeito o qual ocupamos nos dá espaço em um tempo e em uma sociedade, porém sem poder dizer a que viemos. Quando Dolores aceita o jogo de Sir e entra no domínio da sexualidade deixa o seu lado de sujeito para constituir sua subjetividade, para tentar construir a sua verdade, que foi sufocada pelo processo de construção de sujeito que teve que engolir ao longo de sua vida.

Há um momento na escrita de Dolores, portanto, que podemos compreender como irrupção de subjetividade. Esse momento é quando ela aceita assumir um contrato com Sir, quebrando seu próprio contrato como sujeito que havia a vida toda estabelecido com ela mesma:

> Certo dia, ao ligar o computador para fazer minhas orações em um site especializado, fui interrompida com a entrada de Sir. no MSN. Estranhei, pois já havia excluído seu nome da minha lista de contatos, mas brinquei:"eu indo rezar e você entra com esse gosto de pecado"... Sir. mostrou-se muito interessado, perguntou como eu era novamente, porque ele representava o pecado, e eu, falei sobre a foto que havia me assustado. Sir. me explicou, então, que era adepto de práticas sadomasoquistas, em especial o BDSM, que eu não sabia o que era. Nesta conversa, Sir. disse que me desejava, que eu era a mulher que ele procurava para ter como serva, que seria desejada e respeitada de uma forma por mim desconhecida. É claro que isso mexeu com minha vaidade, e, à medida que ele falava, eu me excitava com tudo aquilo, apesar da atmosfera de medo. Ao final daquela conversa, Sir. disse que me possuiria ao som da Ave Maria de Schubert.Tive medo, mas me senti sua, e, que aquilo tinha sido forte para mim.

Ao aceitar deslocar-se do lugar de virgem para se sentir desejada, ela se coloca individualmente, submetendo-se à análise de técnicas desconhecidas por ela, mas que ela crê que levariam a ela mesma. Acreditar ser possuída ao som da "Ave Maria de Schubert" apresenta aí, pelo menos, dois elementos de subjetividades de produção histórica. Um, Dolores se lança em forma de resistência a seus valores e, vejam bem, é o lugar da resistência à constituição do sujeito de Dolores que lhe cria a possibilidade de viver um momento singular. Por isso, não podemos deixar de pensar a subjetividade como aquele de momento de irrupção única em que o sujeito foge dos grilhões de sua história para reinventar-se a si. Dois, o que nos assusta e o que desestabilizará Dolores é que ao dar vazão a essa subjetividade ela estará colocando em questão o saber do sexo sobre a forma de, como diz Foucault (1985, p. 321), uma "miséria", pois no seio da sua constituição como sujeito o sexo sempre figurou como uma proibição, um interdito, o recôndito escondido.

Vejamos bem, ter a vontade de exercer tal ou tal atitude, pode ser tomada como constituição do sujeito, mas no caso dos exemplos de Dolores, como masturbar-se "ao pé da cama usando apenas salto alto e ao som da Ave Maria de Schubert", é a ruptura da parte da constituição de sua subjetividade, pois foge aos preceitos que capturamos da sua constituição enquanto sujeito moral cristão. Que fique claro, então, que a subjetividade é uma marca formal, moral e discursiva que brota do desejo do sujeito em contradição com as condições de harmonia que o mundo e suas relações a montaram enquanto sujeito e que foram ao longo do tempo por ela assumidas como verdadeiras. Porém, verificados os «efeitos de miséria» (FOUCAULT, 1985, p. 232) da sexualidade na vida de Dolores, suas subjetividades serão tomadas, apesar de resistentes, de forma negativa, negando a presença e o vigor de Dolores enquanto sujeito, desestruturando-a como sujeito.

Antes de finalizar essa breve pontuação, fica em destaque que a subjetividade aparece em um momento da descontinuidade do sujeito em relação à linearidade de sua ordem. A subjetividade, portanto, se constitui a partir de uma ruptura na ordem estabelecida pela continuidadade da mesma posição sempre ocupada por um sujeito. Ainda, ressalto com ênfase que a ancoragem da subjetividade, entendida, sim, como lugar de inversão do sujeito, não está, como

disse Foucault «no exterior da grade do saber/poder, mas na sua torção íntima» (REVEL, 2005, p. 85). Isso é que torna difícil em termos teóricos diferenciar sujeito de subjetivdade. Até mesmo Judith Revel (2005) em seu livro "Foucault, conceitos essenciais" trata-os como um único verbete. Mas espero ter sido claro, mesmo que didaticamente falando, quando afirmo que sujeito e subjetidade não são as mesmas coisas e que seus traços formais-discursivos podem ser recuperados na materialidade linguística da escritura de Dolores, como fiz brevemente, ou até mesmo no estudo com as imagens fixas ou em movimento em um outro objeto de estudo.

A nossa pergunta, então, sobre a subjetividade de Dolores, não é como sua sexualidade se constituiu a partir do discurso religioso, mas é a torção pela qual ela passou, o modo pelo qual ela se exerceu ao travar contato com Sir. Baphomet. E essa resposta levaria bastante tempo para ser dialogada, porque o lugar de sujeito, quando mostra a insatisfação dos espaços que ocupa, faz emergir a busca pelo discurso do verdadeiro. A questão é mais ou menos assim: se eu sou isto mais aquilo e aquilo outro que talvez nem tive a chance de escolher, eu quero como *Alice* conhecer a verdade daquilo que não me é dado a ver. A incitação das vontades interditadas na ruptura com a história de um sujeito determinado é que regularão quais são os fatos dos acontecimentos discursivos que me vão fazer diferente do que eu sempre fui.

O discurso verdadeiro da subjetividade tem suas artimanhas porque ele tem ranhuras, rasgões, vazos fluentes e, em sua descontinuidade, me parece que é o que acontece com a interrupção da história de Dolores quando Sir deseja outra mulher, e a subjetividade de Dolores traz no discurso verdadeiro, no interior da verdade do jogo amoroso, a mentira, ou seja, uma norma padrão, criando, por ciúmes, uma mulher que não existe:

> Para desviar sua atenção da minha terapeuta, inventei uma amiga da época da faculdade. Fui atrás de uma prostituta, contratei seus serviços e ela ligou para ele, que insistia um tempo de negociação entre nós dois. Adriana ligou e ele ficou muito satisfeito em falar com ela. E me humilhava por achar que essa "amiga" não existia. Depois o combinado era que ele teria relações sexuais com ela e eu serviria aos dois como uma serva, presenciando tudo.

O discurso do sujeito, no exercício da sua subjetividade, está na esteira da vontade de saber. A vontade está no domínio do interdito, porque ela não é dada, não é mostrada, é apenas incitada, mais um dos elementos para a produção das subjetividades. A interdição desta vez parte da produção de subjetividade de Dolores que não aceita outra mulher, em forma de resistência. Dolores, dessa forma, alimenta o jogo da verdade das relações humanas, naquelas (todas) em que a verdade é apenas um efeito, uma ilusão (FOUCAULT, 2002), pois é sempre construída, fabricada, elaborada para um fim específico, comprada para uma finalidade objetiva, como no caso de Adriana. Adriana é o exemplo de que Dolores, enquanto se exerce enquanto sujeito, do lado da subjetividade, permite que ele (re)crie o jogo a que lançou e se deixou conduzir. A posição de Adriana, tomada como amiga de faculdade, ou seja, do lugar da exterioridade da intimidade de Dolores e a posição da terapeuta, valida o lugar do saberes que estão ali presentes, materializados pelos domínios metodológicos de Sir para exercer submissão e controle sobre Dolores em duas instâncias - na vida-cotidiano-doméstica e na vida institucional. Eu não diria que é a racionalidade de Dolores que não permite esse avanço em intimidade, mas que é o exercício de sua subjetividade que impõe limites para sua história de amor.

Em resumo, o discurso verdadeiro do jogo do amor está entremeado aos jogos de poder, no qual não se pode dar ao certo quem é submisso ou submetedor. Estou apontando aqui e ali os contratos «pessoais» que estão marcando o jogo desses sujeitos, mas vai ficando evidente que «a perspectiva pessoal» cai por terra logo no início quando se estabelecem os jogos de poderes que envolvem os lugares institucionais das posições que os sujeitos envolvidos ocupam. Certamente, como vimos, eles são determinados por práticas divisoras já existentes socialmente e que se escamoteiam por meio das atitudes de Safira e Sir, cuja negociação se esbarra sempre em limites. Seja, ainda, nesse caso em que estamos, o amor tem uma ordem e um protocolo que não pode desfazer a bainha da saia das bordas da história e eu mesmo não pude separar Dolores de Safira em minhas enunciações, pois a verdade que as guia, para mim, é uma só, com dois nomes, aqui, sim, diria, apenas dois significantes, cuja significação estava a se construir na base dos corpos e lugares que habitavam.

Mas como reencontrar esse jogo amoroso em sua estreiteza material? Como isso é bastante difícil e tenho me esforçado muito, agora me rendo para mostrar como se produzem os modos de subjetivação do sujeito, o que me parece, pode facilitar um pouco mais a compreensão da ideia de conjunto de sujeito, subjetividade e subjetivação, ao invés de tentar incompletamente marcá-las.

Dolores: seus modos de subjetivação e o governo de si

O termo *subjetivação* para Foucault, em sua obra, se constitui no processo da formação de um sujeito. Bem, isso já vimos anteriormente. É preciso que entendamos que os modos de subjetivação auxiliam na formação do sujeito, mas o que Foucault quer mesmo frisar é que aí há formas de subjetividades como elenquei anteriormente. Se fizermos um retorno teórico, sem sermos repetitivos, veremos que Dolores/Safira e Sir são sujeitos objetivados pela ordem da norma social. Essa objetivação é um elemento importante para a construção do espaço virtual e da produção da subjetividade porque ela, de certa forma, marca o que pode e o que não pode existir dentro daquele espaço, levando em conta o contrato entre os sujeitos que vivem aquele jogo. Agora, a coisa que eu gostaria mesmo de destacar é o modo de subjetivação, ou se preferirem dizer, "processos de subjetivação" (REVEL, 2005, p. 82), em especial, verificando qual é a maneira pela qual Dolores começa a travar a sua relação consigo própria, usando técnicas específicas, que fazem ela ser quem ela é, ainda que estejamos pensando naquele lugar de sujeito no qual fomos construídos: as materialidades da paixão (MILANEZ, 2011). Didaticamente falando, a subjetividades são as marcas dos modos de subjetivação do sujeito, ou seja, práticas que fazem o sujeito ser quem ele é. Mas, antes ainda, quero discutir aqui uma citação de Judith Revel acerca do processo de subjetivação, a fim de nos auxiliar na continuidade da análise da escritura de Dolores:

> Todo o trabalho de Foucault consistira precisamente em levar em conta o movimento de objetivação ao qual os indivíduos estão necessariamente submetidos – podem ser reconhecidos como sujeitos – e o processo de subjetivação que permite a esses mesmos sujeitos tornarem-se atores de sua própria invenção deixam de se apresentar como contraditórios; ou, mais exatamente, que o assujeitamento a

> uma objetivação submetida, de uma parte, e a resistência através de uma subjetivação percebida como ruptura dessa objetivação, de outro, não sejam simplesmente identificadas como contraditórias, mas, ao contrário, como intimamente ligadas, o que não é evidentemente o menor paradoxo (REVEL. 2010, p. 228, grifos meus).

Da forma como compreendemos Foucault aqui, poderíamos dizer que estamos delicadamente dentro do escopo de sua maneira de pensar, já que tanto Dolores/Safira e Sir permitiram a esses mesmos sujeitos tornarem-se atores de sua própria invenção. O que poderiam parecer idiossincrasias, a santa tornar-se puta, a mulher autonônoma assumir-se submissa e assujeitar-se ao jogo montado por Sir, mesmo assumindo algumas estratégias dentro desse jogo de submissão, não colocam o sujeito em choque com ele mesmo, o que fazem é reafirmar que é assim que o sujeito se constrói, por esses modos de subjetivação em suas interrelações.

E o maior dele, é claro, é a própria escrita do texto de Dolores, que deixa os outros lerem e ouvirem os modos que fizeram dela sujeito, os lugares de objetivação sócio-históricos que fizeram com que ela mostrasse da forma como ela se via a partir da relação íntima que tinha desde sempre travada consigo própria. A escrita do texto de Dolores é uma forma de apropriar-se de si mesmo e de reapropriar-se de si enquanto sujeito diante do outro como prova de que ela existe.

Gostaria que ficasse bem clara uma coisa, que essa narração que Dolores faz de si não tem como objetivo confessar, seja por via oral ou escrita, os mandamentos que ordenam e estruturam os arcanos de sua vida, como se tivessem um fator de purificação; falando para se livrar desses pecados. Bem, sigo aqui com o pensamento de Foucault em "L'Écriture de soi" (2001, p. 1238) como efeito de ler e ouvir essa escritura de poder, tomando dela aquilo que ao contrário nunca tinha sido dito antes, ou seja, juntar aquilo que podemos ouvir e ler, à luz da história daquele indivíduo de maneira a compor a sua constituição de si.

O outro, que tem como intento não fofocar o mal que o outro diz que eu fiz ou a que eu mesmo me imputei, não é a ideia de correr atrás de algo que ainda não foi dito, o inalcançável, o indizível ou aquilo que poderia estar escondido. Dessa maneira, quando falamos de uma governamentalidade, não estamos apenas dizendo do governo

sobre o outro, mas também e ao mesmo tempo do governo do sujeito sobre si mesmo. Não podemos negar ainda que nesse processo de escritura de si não haja a interferência de outros lugares sociais e institucionais que validam discursos e, por isso, dizem o que se chama *verdade*. Este é um tipo de validade pela experiência do tempo, da tradição, da hierarquia e da seleção que fazem parte da ordem do discurso das construções dos sujeitos da maneira como as conhecemos em nossa vida objetiva. A questão da governamentalidade de si talvez tenha ficado mais iluminada aqui, pois os aspectos que compõem o campo enunciativo dos sujeitos são tão heterogêneos que saltam aos nossos olhos como efeitos especiais em meio a uma crise, em uma realidade sem par. A questão do governo do outro vai ter mais espaço quando, a seguir, discutirmos a questão da dessubjetivação, e o governo do outro será tomado como funcionamento discursivo para aquele momento de Dolores diante das circunstâncias de enunciação.

Dolores: seu processo de dessubjetivação e a rendição ao governo do outro

Ainda que com contornos eróticos e com curiosidades recônditas acerca das personagens de sua escrita de si, das mais diferentes circunstâncias, a escritura do SI-Dolores mostra o que ela e o que todos nós podemos ver. O grande processo de ruptura - e não se trata de contradição, mas de ruptura e de corrosão do sujeito até chegar ao ponto de dividi-lo - é que nos interessa aqui. Talvez não tenhamos dado tanta importância ao discurso religioso na vida de Dolores, talvez nem ela tenha tido essa ideia como também nós não tivemos. Mas deixar de assujeitar-se ao lugar de sujeito pode em algum momento manter a espessura dos fios que tecem a rede do sujeito que somos. Talvez nem todos tiveram a coragem de colocar à prova o seu sujeito construído como Dolores fez. As práticas religiosas que objetivavam Dolores em seu lugar de sujeito vão sendo (cor)rompidas. Entre outros exemplos em sua escritura, trago de imediato essa sequência:

> Veio então, enquanto eu procurava o hábito, um novo comando. Ao telefone, ouvindo os sons que eu produzia, mandou que eu estendesse uma toalha no chão e urinasse sobre ela. Fazia o barulhinho de água, como se faz para a criança que está aprendendo a usar o peniquinho,

> e eu obedeci, e ele ficou muito satisfeito. E era sempre assim:quando o obedecia ele me ligava, era minha recompensa.
> Após esta primeira atividade íntima, surgiram outras, como encher uma tigela de gelo, urinar dentro dela, me masturbar até a exaustão, e me lavar com esse líquido. Ao sentir minha pele queimando com o gelo, era para vê-lo, mordendo minhas partes íntimas.

Quanto a este episódio, Dolores me diz em ambiente virtual:

dolores diz:
não estava louca na época não

Niltim diz:
uhm

maria dolores diz:
só solitária
e o Sir me fazia companhia

A questão é que a maneira delicada de tratar desse tipo de domínio da sexualidade não estava em acordo com o sujeito sobre o qual ela tinha se criado e se desenvolvido enquanto mulher adulta. Os comandos poderiam ser seguidos como proposta de sua própria subjetividade, deixar-se levar pelo jogo de Sir. Infelizmente, o que Dolores não chega a narrar em seu texto, mas indica em sua conversa comigo no MSN, é que aí está se afastando fortemente dos modos que a subjetivaram como Dolores, a católica. Nesse período Dolores se sentia cada vez mais longe si, de sua existência, segundo as imagens que criei do roteiro montado por Sir. Como ela dizia, ele lhe fazia companhia, mas ia aos poucos desfazendo os nós dos modos de subjetivação da Dolores religiosa.

O sujeito de Dolores, como o de todos nós, está estruturado sobre uma linguagem disciplinar. Sua linguagem disciplinar católica lhe é constitutiva, identificando-a com a Virgem Maria, ao ouvir Schubert, imaginário da purificação, do benzimentos com as águas santas. Tanto os corpos políticos divinos, quanto o número no investimento de divinas porcas políticas. Essa disciplinaridade de sua suposta virgindade está inseparavelmente investida de uma política do corpo. O corpo agora de Dolores lhe significa um objeto cujo alvo é o do poder, que não está mais em Sir, mas nela, dentro dela, em seu

ventre. Por meio de seus processos de singularidades, Dolores desenvolveu algo que Sir não esperava, e "é nesta medida que se trata antes de tudo de procurar compreender uma concepção de poder na qual trataremos o corpo como uma superfície de inscrição dos suplícios e das penas a uma outra que visava, ao contrário, formar, corrigir e reformar o corpo" (REVEL, 2010, p. 194). Mas, o corpo histórico de Dolores não vive mais esse tempo. O que para Sir era uma fantasia, para a política do corpo e suas crenças, em Dolores, aqueles eram acontecimentos discursivos reais, que ela realizava pela via de sua subjetividade e pela via daqueles domínios sexuais.

O problema que vamos enfrentar agora é o da desestruturação da condição de sujeito e dos modos de subjetivação que a sustentavam no universo católico. Ao arriscar atravessar a linha do sujeito que ela, urinando ao som de Schubert, mastrubando-se nessa sequência, notamos que isso não foi o que a desestruturou de imediato. Foi o conjunto da massa na insistência de desviá-la das técnicas de si que levou Dolores a ter um surto psicótico, segundo suas próprias palavras, perdendo a referência de si, até ser internada em uma instituição de tratamento para "doentes mentais".

O que aconteceu com Dolores, ou melhor, o que desestabilizou o si da Dolores da qual conhecemos as narrações? Quebrar os limites de sua própria subjetividade, que já é um lugar de resistência, no caso de Dolores, reforçou uma instância disciplinar que era constitutiva a seu sujeito desde a formação que não possamos identificar. Ela ultrapassou os limites de sua subjetividade, transgredindo normas que ainda não havia reelaborado para si mesma. Suas práticas pouco a pouco foram constituindo um campo discursivo que para ela, se tornou em perversidade, ocupando o amor dinâmico que tinha por seu Deus. Pouco Foucault falará do processo de dessubjetivação, assim também ele o fará sobre Rousseau. A dessubjetivação consiste não na existência de determinado sujeito, como no caso de Dolores, mas a dessubjetivação faz parte do processo de apagamento da obra da existência do sujeito, fazendo com que seus acontecimentos vividos, sentidos, aprendidos, coagidos, forçados se tornassem uma experiência que chega ao seu fracasso e é colocada por terra, levando o sujeito a um *breakdown* como a poeira espelhada pelo vento.

O que dizer por Foucault senão que a dessubjetivação não é um acontecimento que acontece ao homem, mas que se insinua no

próprio interior da linguagem? Permitam-me citar, nesse sentido, uma frase de Foucault em consonância com uma tal experiência de linguagem onde é na própria estrutura que se abre "A fineza sem conteúdo" do 'eu" que fala: 'Abertura absoluta pela qual a linguagem pode se espalhar ao infinito, enquanto o sujeito – o 'eu' que fala – se esfacela, se dispersa e se reduz até desaparecer neste espaço nu" (FOUCAULT *apud* FRACKOWIAK, 2006, p. 131). Tomando tão acertada leitura que Mathieu Frackowiak faz de Foucault, o lugar da dessubjetivação é a parte daquele par regularidade e dispersão, na qual a dispersão se torna e se fixa tão distante de seu ponto de origem que produz no "eu" do sujeito o sentimento de perda de si. Quando Dolores quebra as regras que alimentavam a sua estrutura histórico-emocional, em uma experiência que faz com que ela ultrapasse todos os limites dos quais ela conhece os parâmetros, a sua agonia de se ver tão longe de si mesma configura a decomposição de seu próprio sujeito, gerando abandono do trabalho, produzindo desordem no uso da linguagem, desligado-a dos fatos evenemenciais cotidianos. Fazer o xixi na toalha, masturbar-se com o gelo, ouvir Ave Maria de Schubert seriam todas práticas possíveis para o universo de Dolores se elas não se decompusessem na culpa, na falta e na incompletude e na traição dos valores morais que ela havia recebido e tomado para si. Essa dispersão causada pela ruptura da linha de continuidade de sua historieta infame dá ao ato de prazer o sentimento de desamparo, abandono, terror. Voltamos, então, ao princípio imanente da ordem do saber que em cada época tem seus próprios princípios de circulação e de exclusão. Para finalizar, brevemente, repito as palavras de Frackowiak:

> A liberdade encontra uma consistência no movimento pelo qual o sujeito encontra o lugar e corre o risco de uma escritura que, tomando o espaço no qual a subjetividade pode ser transgredida, encontra também a possibilidade de seu entrelaçamento. Escritura, portanto, do desastre (FRACKOWIAK, 2006, p. 135).

Não vejo caminho para nós sujeitos, seja de ida ou de volta, se não for pela discussão da subjetividade, único caminho possível para a vida.

Dolores-sem-fim: heterotopias do corpo-espaço

O que pode ter acontecido com Dolores? Ficou louca, como se diria comumente? Não. Dolores teve a coragem de viver diferentes espaços que fazem parte de nosso mundo. Nossa valente cavaleira do século XXI saiu das fronteiras que o corpo-espaço lhe propunham. Entendamos aqui que corpo-espaço é uma relação constitutiva, da qual não se separam nem se evidenciam por mais ou menos intensidade. A prática de liberdade de Dolores foi tão intensa que a levou ao desligamento do que conhecemos como mundo normal, aquele espaço em que o corpo deve ser útil, servir ao trabalho e esconder-se dos prazeres. Corpo-espaço (MILANEZ & GAMA-KHALIL, 2012) é uma categoria heterotópica, pois faz com que o corpo que comumente conhecemos se torne outro, crie novos espaços, recrie novos corpos. Assim bem explica Foucault (FOUCAULT, 2009, p. 9): "Meu corpo é bem o contrário de uma utopia, ele é o que não seria jamais sob outro céu, ele é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, eu me torno corpo".

Dolores não abandonou o seu mundo nem o seu lugar de sujeito, mas encontrou uma válvula de respiro para o sujeito que era. Em termos heterotópicos, podemos bem entender que Dolores "fez seu corpo entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis" (FOUCAULT, 2009, p. 15). E não posso parar por aqui, porque Foucault me diz da importância que temos dessa encarnação em nós mesmos. De que valeria passarmos a vida em branco sem ter pelo menos um bom *blackout*?

> Talvez seja preciso descer ainda mais abaixo do nosso vestuário, talvez seja preciso atingir a própria carne e, então, veremos, que em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna contra si seu poder utópico e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo (FOUCAULT, 2009, p. 17).

A ruptura da vida ordinária já aconteceu antes comigo e acho que com todos nós, até com a doméstica personagem de Clarice entre o espaço da tarde no Jardim Botânico e início da noite em sua casa. A loucura é uma questão que, como analista, apreendo apenas a partir da linguagem. Mais do que isso, apago a loucura de meu dicionário para

compreendê-la como práticas heterotópicas do corpo-espaço (MILANEZ; GAMA-KHALIL, 2012). O corpo se exige transitar nesse espaço que ocupa, deslocando-se e transformando-se em outro. É ocupando outros espaços em outros corpos, mesmo que sejam os mesmos, que seremos outros. Pobre daquele que não pode ou não se deixa nunca perder-se de si e conhecer "outro lugar" (FOUCAULT, 2009, p. 10). A fuga de si para si é necessária para continuarmos uma vida comum e ordinária, com seus despertadores, com os encontros chatos, com aqueles legais, enfim, com a vida do homem infame no dia a dia comum dos afazeres, às vezes autômatos, a que damos o nome de vida.

E Dolores? Eu a encontrei faz uns dois anos. Marcamos em um *Franz Café*. Ela chegou dirigindo, com vestido longo, cabelos presos. De onde saltam os lugares heterotópicos de sua vida. Falamos muito, muito rápido. Pouco tempo para muita conversa. Quando calávamos estávamos fumando. Calamos muito fumando também. Ainda nos vemos nas redes sociais e espero poder revê-la para trocarmos nossas heterotopias desviantes, fazendo com que nos sintamos menos só nesse mundo tão pequeno, que fora a utopia da Globo, os quartos, os comprimidos, as injeções, as amarras, o desprezo do olhar para aquele coitado que está doente, continua sendo a norma e a lei da instauração da loucura. Afinal, ao tomar de empréstimo a pergunta "Quem somos nós?", vou passar o tempo que me resta tentando responder, não diria, pois, com buscas a algo muito objetivo, mas investigando quais mecanismos é que fazem com que ela circule por aí e de que maneiras.

Acabei o texto e me ficou faltando uma moral da história, mas que me é algo tão óbvio que talvez preferisse não tocar no assunto. Toda vez em que o assunto versar sobre loucura não vamos poder deixar de falar da norma, pois é ela que, em formas de técnicas sociais e corporais, garante a validade de nosso discurso em sociedade. As normas podem variar de pessoa para pessoa, de grupo para grupo, mas o rompimento desse contrato social traz consequências visíveis em nossos corpos, nossas falas, nossas atitudes, nossa notoriedade. Desculpem-me por assim finalizar, mas a norma não permite o lugar do sonho e dos deslocamentos heterotópicos, que fazem com que imaginemos e nos transportemos a lugares que estão dentro do real de nós, não do lado de fora. Isso quer dizer, que hoje, em uma sociedade como a nossa, na qual os deslocamentos e deslizamentos se fazem

ininterruptamente, não caberia mais ficar pensando o papel da norma na posição dos sujeitos, mas muito mais que isso, como sugiro, na tarefa de nos compreendermos como seres heterotópicos em nossas carnes e ossos e em nossos desvios. A norma irá sempre guilhotinar a heterotopia, que, "tadinha", nem foi o tema central da discussão, e que chegou por último na mesa do café, trazendo o funcionamento do mecanismos dos sujeitos sem valorá-los, patologizá-los, perverte-los, esquadrinha-los, reduzidos a corpos que buscam os domínios do desvio, porque desde sempre, os melhores caminhos, inclusive para os estudos, são aqueles em que vamos encontrar o lobo mau. Não, não quero ser irônico, quero dizer que o óbvio é um tipo de raridade do discurso que não pode ser dispensada em nossas buscas metodológicas e que nossas investigações em meio a tão grandes massas de produções de acontecimentos, poderiam ver seus resultados em pequenas micro-histórias, como essa da incrível Dolores, que chegou a se comparar com Alice. Porém, ela mesma está atenta que os deslocamentos é que fazem a ciência da vida ter sua linha e seu suporte.

Post scriptum para o filtro de um fim

Centrei todas as observações que pude dentro do espaço econômico da ordem científica do trabalho dos artigos, mas destaco que há posicionamentos que contribuiriam muito com esse trabalho. Primeiro, uma relação verticalizada da heterotopia em termos de heterotopia biológica e heterotopia desviante. A segunda, uma exploração da interferência da relação da terapeuta no universo exterior ao consultório. A terceira, o próprio suporte de administração dos diálogos dos sujeitos, o MSN. Quarto, os lugares travados entre entrevistador e entrevistado. Cinco, recuperar a passagem entre o estágio de lucidez de Dolores e o estágio de loucura determinado pela clínica por meio de documentos. Seis, problematizar a questão da verdade do ponto de vista da clínica em contraposição ao de Dolores. E, sétimo, organizar o espaço da loucura como reflexão de conhecimento e domínio de si. Ainda, para tanto, valeria uma focalização sobre Sir, a desistência do brinquedo com o hábito de freira, situar a emergência histórica no domínio sexual do *bondage*, entre outras coisas. De qualquer modo, pude ir e voltar a Dolares, que foi minha meta desde o início. Por isso, justifico tantos tópicos que

foram colocados de lado no texto, mas para fechar mesmo, não acredito que a palavra é a coisa. A origem não está em nós. Desse jeito, é que deixei bem de lado a possibilidade de uma leitura do nome que Dolores recebeu em nascimento face às misérias da vida íntima daqueles que não podem gritar ao mundo tudo que fizeram. Dolores para si e para nós, que o proibido se converta em exercício de liberdade, que o medo se transforme em elogio ao encontro consigo mesmo, que a Dolores da dor se regozije com a felicidade de conseguir se olhar no espelho e cair no buraco de Alice, sempre com marcação já de ida e volta. Não somos o que queremos, somos o que podemos, mas nossas subjetividades mediam esses lugares de existência e de nossa felicidade entre nossos corpos-espaços.

Referências

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

_____. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clameicy: Editions Lignes, 2009.

FRACKOWIAK, Mathieu. Signe, discipline, désubectivation, Russeau avec Foucault. In: Lumières. Numéro 8. *Foucault et les Lumières*. 2º semester 2006. Bordeaux: Lumières, p. 123-139.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MILANEZ, Nilton. Materialidades da Paixão. In: SARGENTINI, Vanice; CURCINO, Luzmara; PIOVEZANI, Carlos (Org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 211.

MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa. *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo* / Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo. v. 1, n. 2, jul./dez. 2012. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.

REVEL, Judith. *Foucault. Conceitos essenciais***.** Tradução de Nilton Milanez e Carlos Piovezani, 2005.

_____. *Foucault, une pensée du discontinu*. Paris: Fayard, 2010.

Recebido em 09/07/2013
Aceito em 08/09/2013

AMOR COM HUMOR: A RECRIAÇÃO DO EPITALÂMIO NA POESIA DE JOSÉ PAULO PAES[1]

LOVE WITH HUMOR: THE RECREATION OF THE EPITHALAMIUM IN THE POETRY OF JOSÉ PAULO PAES

Renan Pires CORNETTE[*]
Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA[**]

Resumo: Uma das características da poesia de José Paulo Paes é a recuperação, com deslocamento crítico, de formas da tradição clássica, ajustando modelos do passado à sua dicção pessoal. Isso ocorre com o epitalâmio, composição lírica que, originalmente praticada entre os gregos em honra aos nubentes, assumiu, entre os romanos, caráter pornográfico e consagrou-se, tradicionalmente, pela bajulação interesseira. Propõe-se, neste artigo, analisar os três epitalâmios escritos pelo poeta, procurando evidenciar as marcas da diferença inseridas por ele ao recriar essa forma lírica clássica.

Palavras-chave: Epitalâmio; Tradição clássica; Ruptura.

Abstract: One of the characteristics of the poetry of José Paulo Paes is the recuperation of classical traditional forms adjusting the models of the past to his personal diction by using critical dislocation. This occurs with the epithalamium, a lyrical composition that was originally practiced by the Greeks in honor of newlyweds. Amongst the Romans it took on a pornographic character and was ratified traditionally by self-seeking flattery. This article proposes to analyze three epithalamiums written by the poet, seeking to show the traces of difference inserted by the poet in this classical lyric form.

Keywords: Epithalamium; Classical tradition; Rupture.

"O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra" (PAZ, 1984, p. 20). Com essas palavras, o poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz defende a ideia de que a

[1] Trabalho vinculado ao projeto "Poesia brasileria contemporânea e tradição", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás/FAPEG.

[*] Mestre em Letras e Linguística, área de Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG. Contato: renan_cornette@hotmail.com.

[**] Doutora em Letras pela UFGRS. Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás. Contato: solfiuza@gmail.com.

modernidade poética não se distingue apenas pela celebração do novo, mas também pela atualização do antigo com o objetivo de causar uma ruptura com a tradição mais imediata. Assim, a atualização de formas e temas de um passado remoto constitui uma linha de força da arte moderna, referida por Paz (1984) como "corrente arcaizante". Ressuscitar criticamente o passado, dar uma dimensão contemporânea ao arcaico, é uma forma de ruptura, de propor uma nova tradição. A esse respeito ainda escreveu Octavio Paz (1984, p. 21):

> Essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta.

A poesia de José Paulo Paes, assinalada pela frequente recuperação de algumas espécies líricas clássicas, é exemplar dessa tendência arcaizante da modernidade poética a que se refere Octavio Paz. Como nos melhores poetas, não se trata de uma simples repetição, de uma retomada indiscriminada de gêneros do passado. O poeta busca amiúde na antiga tradição poética greco-romana formas adequadas à sua expressão poética, à sua visão de mundo. Por meio de uma repetição com diferença, de uma retomada com deslocamento crítico, encontra em formas clássicas um modo apropriado para expressar uma visada sobre o seu tempo.

Uma das formas clássicas "recicladas" por José Paulo Paes é o "epitalâmio", palavra de origem grega cujo radical, *thálamos,* significa "câmara nupcial" e designa um poema ou canto em honra aos noivos. Na Grécia antiga, o epitalâmio era cantado por coros de moças e rapazes, ao som de instrumentos musicais. Nessas ocasiões, deuses como Eros e Afrodite eram invocados. Geralmente, o conteúdo do epitalâmio consistia em um elogio ao cônjuge que mais se destacava socialmente.

Massaud Moisés (1974, p. 194) fala de dois tipos de epitalâmio: "o epitalâmio coemético, que se cantava por ocasião das bodas, e o epitalâmio egértico, que era cantado, na manhã que se

seguia ao casamento, para saudar o despertar do casal". Entre os gregos, Safo, Estesícoro e Teócrito se destacam entre os que melhor cultivaram o gênero. Entre os romanos, Catulo foi o seu principal cultor. Embora seguisse o modelo grego, o epitalâmio romano muitas vezes caiu na licenciosidade e na pornografia.

De acordo com Harry Shaw (1978, p. 176), "o mais famoso epitalâmio da literatura é o *Cântico dos Cânticos*". Esse cântico, escrito cerca de mil anos antes de Cristo e atribuído ao rei judeu Salomão, é considerado um dos mais belos escritos eróticos que a humanidade conhece. "O Cântico dos Cânticos" compreende uma série de diálogos que expõem o amor de uma jovem camponesa de Sulém pelo seu companheiro, um humilde pastor. A jovem é cortejada pelo rico e poderoso rei Salomão, que a compara a uma égua dos carros de Faraó e diz: "Lindas são as tuas faces entre as tranças de cabelo, teu pescoço num colar de contas" (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 1:9, 10). Em seguida, aparece o seu amado louvando-a com as seguintes palavras: "Eis que és bela, ó companheira minha! Eis que és bela! Teus olhos são os das pombas" (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 1:15). Como resposta, a jovem declara: "Eis que és belo, meu querido, também agradável" (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 1:16). O cântico prossegue contando como a donzela foi separada do seu pastor, as saudades que sente dele, um sonho tido com seu amado, as investidas do rei Salomão para conquistá-la e, por fim, a união entre a jovem sulamita e seu querido pastor. O "Cântico dos Cânticos" possui expressões superlativas de amor de grande valor poético, como a seguinte declaração da jovem:

> Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço; porque o amor é tão forte como a morte, a insistência em devoção exclusiva é tão inexorável como o Seol. Suas labaredas são as labaredas de fogo, a chama de Jah. Mesmo muitas águas não são capazes de extinguir o amor, nem podem os próprios rios levá-lo de enxurrada. Se um homem desse todas as coisas valiosas de sua casa em troca de amor, as pessoas positivamente o desprezariam. (*Cântico dos Cânticos* 8:6, 7).

No entanto, os exemplos de epitalâmios de alto valor literário são raros. Segundo Massaud Moisés (1974, p. 195), isso se daria porque, "protótipo do lirismo de circunstância, raramente o epitalâmio

ganha acentos de boa poesia, porquanto a bajulação interesseira tende a expulsar ou constranger a liberdade estética". Um exemplo de bajulação é o "Epitalâmio às núpcias da Sra. Dna. Maria Amália", composto por Basílio da Gama para a filha do Marquês de Pombal e através do qual livrou a própria pele do degredo para Angola.

Embora este seja o caso de muitos epitalâmios, as composições epitalâmicas de José Paulo Paes não são meramente versos de circunstância compostos em homenagem a alguém ou com o objetivo de granjear favores. Nele, o epitalâmio ganha novos matizes, de modo a representar, simultaneamente, uma reverência e uma insubordinação em relação à tradição e a propor modos outros de ver e celebrar a união amorosa.

Existem três exemplos de epitalâmios na obra de José Paulo Paes. O primeiro está em "Anatomias" (1967) e apresenta belas imagens eróticas. O segundo, constituindo uma reelaboração radical e bem humorada da tradição epitalâmica, foi publicado em "Meia palavra" (1973). E o terceiro, da obra "A meu esmo" (1995), chamado de "Pós-epitalâmio", é uma celebração, sob o signo do humor e sem subterfúgios, não das núpcias, mas da posterior vida a dois. Uma análise desses poemas revela que o poeta aproveitou da tradição epitalâmica grega o motivo original da composição, que é a celebração do casamento e das núpcias. Contudo, a tradição de honrar ou bajular o cônjuge socialmente mais digno é abandonada em prol de um lirismo desinteressado e que louva apenas o amor, conforme se pode notar no primeiro epitalâmio do autor:

EPITALÂMIO

uva
pensa da
concha oclusa
entre coxas abruptas

teu
vinho sabe
à tinta espessa
de polvos noturnos

(falo
da noite
primeva nas águas
do amor da morte)
(PAES, 1986, p. 95).

Esse epitalâmio de Paes é um caso paradigmático do que ele entende por poesia erótica. No prefácio do volume "Poesia erótica em tradução", reunião de poemas eróticos por ele traduzidos, o autor propõe uma diferença entre o erótico e o pornográfico e disserta brevemente acerca da poesia erótica na Antiguidade helênica, em Roma, na Idade Média, na Renascença e na Modernidade. De acordo com Paes (2006), a finalidade da literatura pornográfica é conduzir o leitor à imediata excitação sexual. Diferentemente, a literatura erótica não tem a excitação como objetivo primário. Antes, visa à presentificação de sentimentos e emoções da experiência erótica humana que merecem ser perpetuamente lembrados.

Paes (2006, p. 15-16) também chama a atenção para não se confundir poesia erótica com poesia amorosa: "Se bem que ambas tenham um tema obsessivo comum – o amor –, tratam-no de maneira tão diversa que terminaram por fundar duas tradições históricas onde as divergências contam mais que as ocasionais convergências". Enquanto a poesia amorosa está sob a égide do sentimento e da paixão, a poesia erótica se vincula "à ordem do prazer e do gozo" (PAES, 2006, p. 16).

Entre as características especificadas por Paes no campo da poesia erótica está a recorrência a um discurso falocêntrico, que privilegia a satisfação do desejo masculino e rebaixa a mulher a uma mera máquina de fazer sexo[2]. Outra característica é o jogo do prazer erótico. Paes recorre a "O erotismo", de Georges Bataille, segundo o qual a essência do erotismo está nas proibições, que criam as noções de mistério (curiosidade pelo que é proibido) e de obscenidade (escândalo pela transgressão da proibição). De acordo com Bataille (1987), "a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a

[2] Paes, em suas considerações, tem em mira um modelo tradicional de poesia erótica, o qual tem sido reformulado.

revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito". Com base nessas ideias de Bataille sobre a experiência erótica, Paes (2006, p. 17-18) escreve:

> o interdito sempre andou de mãos dadas com o seu oposto, a transgressão, a qual, numa incoerência apenas aparente, serve exatamente para lembrá-lo e reforçá-lo: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico, cujos caminhos são tão variados, indo desde as insinuações da seminudez até o desbragamento do nome sujo.

Um terceiro aspecto da poesia erótica é o "princípio de violência e de violação" (PAES, 2006, p. 18). Uma das consequências do viés falocêntrico da poesia erótica é o simulacro de que o macho é um sacrificador e a fêmea, uma vítima, uma figura sacrificada. Na relação sexual, a parte feminina é violada pela parte masculina. Em condições normais, essa violação só ocorre com o consentimento da mulher, que tem o poder da concessão ou da recusa. Entretanto, às vezes, entra em cena o princípio da violência, através do qual o homem sacia o seu desejo, tornando-se literalmente um violador.

Algumas dessas características podem ser encontradas no epitalâmio supracitado de José Paulo Paes.

A primeira estrofe do poema, "uva / pensa da / concha oclusa / entre coxas abruptas", sugere, por meio de metáforas, o órgão sexual feminino. "Concha oclusa" designa metaforicamente a parte passiva, o órgão feminino, de onde pende a "uva", que remete a úvula. O poema propõe uma associação metafórica, por meio de uma contiguidade sonora, entre uma "uva pensa", que é um convite aos prazeres da boca, e uma úvula pensa. Aliás, existe uma clássica relação entre o erotismo do corpo e os prazeres frugais. Um exemplo desse tipo de associação pode ser encontrado na já citada "Poesia erótica em tradução", de Paes, onde a seguinte adivinha medieval francesa, publicada em Flandres no século XV, mas que talvez remonte ao século VIII, diz:

> P. É curto, grosso e redondo.
> Num buraco meu o escondo.
> Quando o suco dele esguicha
> Dentro de mim, que delícia!

R. É o fruto da cerejeira, quando se rompe
dentro da boca e deixa sair o suco.
(PAES, 2006, p. 55)

A associação ambígua entre o genital masculino e o fruto da cerejeira exemplifica a antiga relação entre os prazeres da carne e os deleites frugais da boca. Paes faz uma associação similar ao relacionar a uva e, na segunda estrofe, o vinho, com o erotismo dos corpos.

Destaque-se ainda que, na metáfora "concha oclusa", o adjetivo é um convite à violação, já que não se viola ou abre o que já está violado ou aberto. A concha fechada, o órgão feminino ainda não maculado, está "entre coxas abruptas", única referência direta ao corpo feminino, já que a genitália não é nomeada diretamente, mas sugerida por meio das metáforas "uva pensa" e "concha oclusa".

As "coxas abruptas" reiteram o princípio de violência sugerido pela "concha oclusa", pois encerram o sentido de repentino, impetuoso. Portanto, a ideia parece ser a de que, entre "coxas abruptas", o homem invade a feminina "concha oclusa".

Se, na primeira estrofe, a voz lírica sugere o órgão sexual feminino, na segunda, dirige-se, à maneira do cântico bíblico, diretamente à amada, referindo-se ao "teu/vinho". Este, metáfora de base metonímica, pois estabelece uma relação de contiguidade com a "uva/pensa" da primeira estrofe, pode sugerir tanto o líquido sexual feminino, cuja produção está vinculada à excitação sexual, quanto o sangramento provocado pela ruptura do hímen. Como a uva produz o vinho, o macho, ao invadir a fêmea na primeira relação sexual, produz o sangue, associado, desde os textos bíblicos, ao vinho.

O vinho-sangue da amada "sabe", tem o sabor, o gosto, o conhecimento da "tinta espessa/de polvos noturnos". Os polvos, como forma de defesa, podem soltar uma nuvem de tinta escura, que contém um pigmento insolúvel na água do mar. Escondido pela nuvem de tinta, pode o animal fugir do seu predador. Nesse sentido, a "tinta espessa / de polvos noturnos" poderia ser tanto um desdobramento metafórico do sangue feminino quanto uma referência ao momento em que o macho invade o corpo da fêmea, produzindo o líquido seminal, que se mistura ao sangue dela, sem nele se diluir. Note-se que a ambiência noturna, evocada por "polvos noturnos", é, senão exclusiva, ao menos propícia para a cópula.

O momento da violação do corpo feminino pelo masculino e/ou da ejaculação, clímax da relação sexual masculina, representa também o momento culminante do poema. Embora ainda haja uma terceira estrofe, esta ocorre entre parênteses, podendo significar uma explicação secundária ou um desfecho do poema e da cena erótica. A interrupção do poema no momento da violação e/ou do gozo sexual masculino evidencia o seu viés falocêntrico, comum na poesia erótica tradicional.

Essa terceira estrofe é aberta pelo vocábulo "falo", que pode funcionar como verbo ou substantivo. No primeiro caso, a voz lírica fala, afirma que está a descrever a "noite primeva" ou a primeira noite de amor entre um homem e uma mulher. Mas "falo" pode ser também uma referência ao órgão sexual masculino nesse poema de matriz falocêntrica.

Falo, noite, águas, amor e morte são palavras-chave do erotismo dos corpos e da última estrofe do poema erótico. Por meio das "águas do amor da morte", o poema fecha propondo uma relação entre o ato erótico e a grande dissolução, nos termos propostos por George Bataille (1987). Segundo Bataille, somos seres descontínuos, de modo que entre um e outro ser há um abismo intransponível. No entanto, o ser humano guarda a nostalgia de uma continuidade perdida, de um momento de total ubiquidade no universo. Essa continuidade só é definitivamente alcançada com a morte: "a morte, que sempre suprime a descontinuidade individual, aparece toda vez que a continuidade se revela profundamente" (BATAILLE, 1987, p. 91). No entanto, Bataille (1987, p. 92) propõe a possibilidade de o homem conseguir momentos provisórios de continuidade por meio do erotismo, da fusão de dois corpos que, por fim, tornam-se um único ser contínuo:

> Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação – a fusão – seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse uma mistificação.

Assim, o erotismo antecipa a experiência da morte por meio do reencontro da continuidade perdida no momento da fusão de dois corpos. Ao falar da "noite / primeva nas águas / do amor da morte", o

sujeito lírico sugere essa relação entre Eros e Tânatos, enfatizando que a concretização do amor implica a dissolução de dois seres.

Portanto, longe de possuir algum tipo de objetivo interesseiro ou de encerrar-se num lirismo de circunstância, o primeiro epitalâmio de Paes celebra a relação sexual por meio da descrição indireta e da sugestão erótica de base falocêntrica.

O louvor ao casamento é também o motivo do segundo epitalâmio da obra de Paes, publicado em "Meia palavra":



(PAES, 1986, p. 69).

Esse poema rompe com a tradição epitalâmica já pelo fato de o poeta rejeitar o léxico verbal em prol de um léxico visual. A

incorporação do visual à estrutura do poema é estratégia aprendida por Paes com os poetas concretos. Vale destacar que, da poesia concreta - como de outras tradições -, o poeta soube aproveitar, ao longo de seu itinerário poético, aquilo que interessava à sua expressão individual, como a síntese, a desmontagem do verso, os jogos paronomásticos, o aproveitamento do signo não verbal, entre outras estratégias.

Sem utilizar palavra alguma, a não ser no título que recebe o nome da espécie lírica por ele atualizada e já propõe um pacto, um direcionamento de leitura, o poema cumpre o objetivo, que está na base do epitalâmio, de celebrar a união matrimonial. Transformando em signo visual o dizer coloquial para se referir à união conjugal, "juntar as escovas", o poema, por meio da imagem de duas escovas de dente dividindo o mesmo copo, representa a vida a dois. A escova de dente é objeto de higiene pessoal que não costuma ser compartilhado com ninguém, de modo que as duas escovas de dente simbolizam os dois sujeitos de uma relação. Estarem as escovas dentro do mesmo copo mostra que existe uma relação íntima entre os usuários delas. As escovas de dente estão unidas, seus cabos encostam um no outro e suas cerdas se encaixam. Portanto, cada detalhe da imagem contribui para o conceito de que o casamento é o compartilhamento de intimidades, é uma união de corpos diferentes num mesmo espaço, numa mesma vida. O poeta consegue dizer tudo isso sem proferir, no corpo do poema-imagem, nem mesmo a meia palavra que ostenta o título do livro em que esse epitalâmio está publicado.

Diferentemente do primeiro epitalâmio, que se vale de uma dicção séria para celebrar a primeira noite do casal, esse poema quase sem palavras, a não ser a do título, ao partir de um enunciado coloquial para criar uma imagem visual do que seria o matrimônio, funda-se antes no humor, uma das principais características da poesia de José Paulo Paes, aprendida inicialmente na vanguarda modernista.

O terceiro e último epitalâmio da obra de Paes foi publicado mais de vinte anos depois, em 1995, numa coletânea de apenas quinze poemas intitulada "A meu esmo". Por ocasião da publicação desse epitalâmio, o poeta já era casado com sua musa, a bailarina Dora, há mais de quarenta anos. A Dora dedicou "A meu esmo", como a ela dedicou quase todos os seus livros de poesia. Na dedicatória desse livro, lê-se: "Para a Dora, *with (g)love*". Essa dedicatória liga-se ao

epitalâmio publicado no livro e denominado "Pós-epitalâmio", no qual o poeta relaciona "*Love"* e "*gloves"*:

> many many gloves
>
> **um dia você faz sol**
> **no outro dia você chove**
>
> many many gloves
>
> **hoje você me irrita**
> **amanhã você me comove**
>
> many many gloves
>
> **uma prova dos nove?**
> or just love? love
>
> with its many many gloves ?
> (PAES, 1995, p. 29, grifos do autor).

A originalidade do poema começa no seu título, "Pós-epitalâmio". Diferente do epitalâmio erótico de "Anatomias", que poetiza o prazer das núpcias e a primeira relação sexual de um casal, ou daquele de "Meias palavras", que representa, por meio de uma imagem visual de base coloquial, a união de dois seres, dessa vez o tema é um casamento já estabelecido, talvez um casamento maduro como o do próprio Paes, que, tendo se casado em 1952, quando da publicação de "A meu esmo" já caminhava para as bodas de ouro.

Nesse epitalâmio, o poeta escreve alguns versos em inglês e outros em português, inserindo assim outra novidade na tradição epitalâmica. O poema estrutura-se em sete estrofes, quatro delas compostas por um único verso, o refrão, e três por dois versos. Os "monósticos" são intercalados com os dísticos. Além disso, o refrão "*many many gloves*" é repetido quatro vezes no poema, conferindo-lhe certa musicalidade, reforçada também pela presença da rima "ove" ou "oves" em oito dos dez versos do poema. A mesma rima é utilizada tanto entre palavras em português ("chove", "comove", "nove") como naquelas em inglês ("*love"*, "*gloves"*).

Como mencionado anteriormente, o livro *A meu esmo* foi dedicado à Dora com as palavras "*with (g)love*". O "g" colocado entre parênteses anteposto à palavra "*love*" confere um significado duplo à dedicatória, que pode ser traduzida como "com amor" ou "com luva". Isso nos ajuda a entender a metáfora criada pelo poeta no "Pós-epitalâmio", que cita "*gloves*" (em português: "luvas") quatro vezes.

O verso-refrão "*many many gloves*" ("muitas muitas luvas"), permeando todo o poema, é bastante apropriado para dizer da relação conjugal tempos após as núpcias. A luva é um símbolo de adaptação. Como nenhuma outra peça do vestuário, ela é versátil o bastante para ajustar-se à mão e aos dedos de quem a usa. Por isso existe a expressão idiomática inglesa "*fit like a glove*", que corresponde à expressão portuguesa "cair como uma luva", transmitindo a ideia de adaptação perfeita. Essa capacidade de adaptação é necessária no casamento, que envolve mais do que o ajuste de um corpo ao outro, mas também a acomodação de duas vidas com formações, interesses, objetivos e modos de pensar diferentes. Ser como uma luva na sua capacidade de se adaptar à anatomia da mão, às situações diversas e adversas implicadas em um relacionamento, é uma qualidade indispensável para manter a convivência a dois. As situações que exigem um esforço de adaptação são sugeridas nas estrofes do poema, por meio do humor sazonal da amada: "um dia você faz sol / no outro dia você chove". Essa oscilação de temperamento, que vai do sol à chuva de um dia para outro, exige versatilidade e paciência para amenizar as possíveis tensões conjugais. À mudança no humor da amada corresponde à sua recepção pelo amador, ao modo como ele a vê, "hoje você me irrita / amanhã você me comove", o que também implica tolerância, capacidade de relevar.

Um casamento envolve muitos desafios, o que lembra outra expressão inglesa, bastante pertinente para dizer de uma relação conjugal passado o período das núpcias e da celebração epitalâmica: "*take up the glove*". Essa expressão, sem correspondente em português, significa "aceitar o desafio". Assim, a constante reiteração de "*gloves*" no poema pode ser também um lembrete de que o casamento envolve muitos desafios, muitos problemas inevitáveis, perdurando aqueles relacionamentos que aceitam o desafio e superam os problemas.

A associação entre luva e desafio remonta ainda a uma prática comum na era medieval, quando jogar a luva era um convite para um duelo. Referente à simbologia da luva:

> Sobretudo na cavalaria medieval, era símbolo do direito e da soberania. Lançar a luva era considerado um sinal de desafio; ela era o símbolo de um golpe dado com a mão, proibido por não ser digno de um cavaleiro. Cavaleiros e, mais tarde, cavalheiros traziam a luva da dama adorada no elmo ou no chapéu (LEXICON, 1998, p. 129).

O poeta, assim, pode ter-se aproveitado da simbologia polissêmica das luvas a fim de aludir aos desafios cotidianos enfrentados pelos casais, à ideia do direito legal que um cônjuge tem em relação ao outro ou ainda à adoração da musa pelo eu-lírico, o qual não ostenta a luva da amada em seu elmo ou chapéu, mas refere-se a ela na epígrafe da obra "A meu esmo" e, mais reiteradamente, no poema "Pós-epitalâmio".

A penúltima estrofe do poema revela o elemento indispensável para enfrentar todas as divergências e desafios que a união matrimonial envolve: "uma prova dos nove? *or just love*? *love*". A "prova dos nove" é um macete matemático capaz de provar se o resultado de uma determinada equação está correto. Nesse sentido, o exercício de superação das oscilações de humor entre o casal poderia ser a prova dos nove do relacionamento. Mas há uma verdade mais profunda nesse processo de superação das diferenças, a qual responde pelo nome de amor, como sugere a segunda alternativa da penúltima estrofe: "*or just love?*" ("ou apenas amor?"). Assim, a voz lírica propõe duas opções quanto ao que habilitaria um homem e uma mulher a superar a constante mudança de temperamentos em um casamento: a primeira sugestão, a prova dos nove, indica um esforço racional; a segunda propõe um valor sentimental, o amor.

O valor sentimental parece prevalecer por meio do corte métrico após a palavra "love", reiterada, à maneira de um eco, uma resposta, à indagação "or just love?". Mas o monóstico que fecha o poema, completando sintática e semanticamente a última palavra do penúltimo verso ("*love*"), retoma o jogo irônico proposto ao longo de todo o poema e desde a epígrafe do livro: "*love//with its many many gloves*?". Amor, com suas muitas luvas, com sua capacidade de acomodação e superação.

Esse epitalâmio, conforme a tradição original do gênero, celebra o casamento, mas não a cerimônia ou as núpcias, como preconiza a tradição, desde os gregos clássicos. O "Pós-epitalâmio" de Paes revela uma visada madura e fundada no humor sobre a vida conjugal; o humor, pode-se acrescentar, outro componente indispensável para que um casamento possa render, para além de um epitalâmio, um pós-epitalâmio. Esse humor é um dado que o autor acresce à fórmula epitalâmica original. No último poema, a celebração sem subterfúgio do casamento, o tom franco com que a voz lírica diz que ora se irrita ora se comove com a amada, a comparação da oscilação de temperamento da amada com a oscilação do tempo, bem como a manutenção das rimas, apesar da mistura de idiomas, são exemplos do humor paesiano aplicado à composição epitalâmica.

Assim, o epitalâmio, que poucas vezes esteve a serviço de um lirismo autêntico, não capitulando ao circunstancial e ao bajulatório, transforma-se nas mãos de José Paulo Paes. A bajulação dos noivos e a pornografia cedem espaço para poemas que celebram, com humor, o amor, o erotismo, a intimidade e os percalços da vida conjugal. A tradição epitalâmica é para Paes apenas o ponto de partida. Seus epitalâmios, incorporando recursos da poesia concreta e um humor inicialmente aprendido no modernismo de 22, evidenciam uma retomada produtiva e bastante pessoal de uma forma lírica clássica.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. São Paulo, Cultrix, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

PAES, José Paulo. *A meu esmo*: 15 poemas desgarrados. Santa Catarina: Noa Noa, 1995.

_____. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: _____. *Poesia erótica em tradução.* 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso).

_____. *Um por todos*: poesia reunida. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SHAW, Harry. *Dicionários de termos literários*. Tradução e adaptação de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

TRADUÇÃO do novo mundo das escrituras sagradas. Cesário Lange-SP: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

Recebido em 02/09/2013
Aceito em 02/11/2013

O DISCURSO EROTICO-PORNOGRÁFICO EM "TANGO FANTASMA", DE MÁRCIA DENSER

THE EROTIC-PORNOGRAPHIC DISCOURSE AT "TANGO FANTASMA", DE MÁRCIA DENSER

Valdisnei Martins de CAMPOS[*]
Luciana BORGES[**]

Resumo: Pornografia e erotismo são dois diferentes modos de representação da sexualidade. No entanto, como são profundamente interligados, às vezes podem mesmo ser confundidos em sua compreensão.Tomando como *corpus* alguns contos do livro "Tango fantasma" (1977), de Márcia Denser, Os estudos objetivam a divulgação da obra dessa escritora contemporânea, haja vista a pequena quantidade de estudos que versam sobre a autora.

Palavras-chave: Pornografia; Erotismo; Mulher.

Abstract: Pornography and erotism are two different modes of representation of sexuality. However, they are deeply connected sometimes can even be confused in their understanding. Taking corpus as the book *Tango fantasma* (1977), Marcia Denser, The studies aim to disseminate the work of this contemporary author, given the small number of studies that deal about the author.

Keywords: Pornography; Erotism; Woman.

Introdução

A pornografia pode ser encontrada desde a Antiguidade Clássica. Em especial, entre os gregos expressava-se abertamente no culto ao falo, no qual a sexualidade era explícita por meio da arte pornográfica bastante sugestiva, considerada uma forma de arte como qualquer outra. A pornografia, segundo Alexandrian (1994, p. 8), seria a descrição pura e simples dos prazeres carnais, sendo que tudo que é

[*] Graduado em Letras-Português e Inglês pela Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão. Contato. valdis_martins@hotmail.com.

[**] Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora Adjunta de Literatura Brasileira na UFG – *Campus* Catalão. Contato: borgeslucianab@gmail.com.

erótico é necessariamente pornográfico, mas incorporado a algo a mais; já o erotismo corresponderia à descrição de situações sexuais revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social.

Tomando como *corpus* alguns contos da coletânea "Tango Fantasma", de Márcia Denser, publicado pela primeira vez em 1977, propomos discutir a questão da linguagem erótico-pornográfica presente em sua escrita e demonstrar que, apesar da existência de preconceito, é possível que uma mulher escreva contos de caráter erótico-pornográfico de alta qualidade. Assim, como afirma Alexandrian (1994, p. 279), as mulheres podem experimentar sensações sexuais mais vivas ou mais profundas que as deles [homens][1], mas não são menos aptas que eles a convertê-las em ideias ou imagens. O que se coloca em jogo, no caso da escrita erótica de mulheres são as restrições aplicadas sobre estas ao longo da história da humanidade. Para Foucault (1988, p. 12), "se o sexo é reprimido, isto é fadado a proibições, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada".

A partir de uma revisão bibliográfica sobre o que os estudos teóricos dizem a respeito de erotismo e pornografia, pretendemos analisar a obra de Márcia Denser mostrando aspectos da obra que a caracterizam como texto de cunho erotico-pornográfico. Desse modo, este estudo terá como base teórica alguns fundamentos sobre erotismo e pornografia formulados por Alexandrian (1994), Alberoni (1988) e, em especial, Maingueneau (2010), bem como outros autores da área.

O desenvolvimento deste artigo se justifica pela importância de estudar uma autora contemporânea cuja escrita está inserida nos moldes do erotismo e da pornografia, uma vez que no meio acadêmico ainda há poucos estudos sobre esta temática, especialmente no que tange à autora Márcia Denser. O estudo de Bailey (2010) é um dos poucos ou talvez o único específico que versa exclusivamente sobre a autora.

Márcia Denser nasceu em São Paulo, é mestre em Literatura e semiótica pela PUC-SP, além de ser pesquisadora literária no Idart-Centro Cultural de São Paulo, onde trabalha há mais de 10 anos. É jornalista, publicitária e editora, conhecida como a "Musa Dark" da

[1] Grifo meu.

literatura brasileira contemporânea, por suas obras que abarcam temas como o erotismo e a pornografia. A escrita de Márcia Denser é marcada pela inovação, através de um discurso direto e uma escrita forte, tendo a mulher como centro das relações. É uma obra que nos dá indícios de um tom que tramita entre o erótico e o pornográfico, rompendo com a tradição.

Conforme afirma Borges (2010, p. 1), a escrita erótica das mulheres é um fértil terreno a ser explorado quando o assunto é a revisão do cânone ou das construções e investiduras de gênero que permeiam as imagens do feminino em nossa sociedade. É uma linguagem que merece ser estudada, por meio de outro olhar, ou seja, merece ser bem investigada, pois se trata de uma linguagem que é sempre transgressora e desconstrutora.

Textos cuja temática versa sobre o erotismo e a pornografia são tradicionalmente correlacionados à escrita de autores masculinos, visão essa que pretendemos desmitificar, através da análise de alguns contos de Márcia Denser. Como diz Ferreira-Pinto (1999, p. 406) o erotismo cínico, anti-romântico, e mesmo anti-erótico, de Denser é um excelente exemplo dos meios usados por escritoras brasileiras para problematizar as relações de gênero e examinar as hierarquias sociais e conflitos de poder frequentes nas relações heterossexuais centradas no desejo masculino.

Assim, pretendemos, com este trabalho, discutir a questão estética dos contos pautados na escrita característica do erótico-pornografico e, em especial, discutir o caráter escatológico apresentado em alguns contos.

1 Um pouco de história: a mulher e o erotismo

A mulher tem sido, durante muitos anos na história, educada para atender e satisfazer os desejos do marido enquanto esposa e posteriormente, como mãe. Para as mulheres, sentimentos, desejos, opiniões e em especial a sua própria vontade era dificilmente demonstrada, sendo submetida à camada social na qual ela estava inserida, ou seja, a mulher era fadada às obrigações caseiras devendo total respeito e cuidados ao marido, a casa e a sua prole. Elas eram criadas com o intuito de virem a casar e constituírem família, devendo ser submetidas ao mando masculino, assim, “as mulheres só podem

exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força, ou aceitando se apagar, ou, pelo menos, negar um poder que elas só podem exercer por procuração" (BOURDIEU, 2007, p. 43).

A mulher foi, por um longo período, vítima da dominação masculina; segundo Pateman (1993, *apud* NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 50) "o poder natural dos homens como indivíduos (sobre as mulheres)[2] abarca todos os aspectos da vida civil. A sociedade civil como um todo é patriarcal. As mulheres estão submetidas aos homens tanto na esfera privada quanto na pública". Assim, ao longo da história vimos surgir uma sociedade, pautada e fundada no poderio masculino, as sociedades patriarcais, em que tínhamos como o chefe familiar o homem e a figura feminina era assim condicionada:

> a sexualidade da mulher foi sendo cada vez mais submetida aos interesses do homem, tanto no repasse dos bens materiais, através da herança, como na reprodução da sua linhagem. A mulher passou a ser do homem, como forma dele perpetuar-se através da descendência. A função da mulher foi sendo restrita ao mundo doméstico, submissa ao homem (BESSA, 2007, p. 1).

Nesse sentido, cabe ressaltar a total submissão das mulheres aos homens (desde o incio dos tempos ate meados dos anos 1960, quando essa condição começa a mudar radicalmente), restringindo a elas o cuidado doméstico, e a criação da prole, e em especial a sua aparência deveria ser de mulher completamente meiga e prestativa ao seu senhor, não demonstrando quaisquer desavenças aos vizinhos sobre o seu casamento. Cumpre salientar que, confinada ao meio doméstico, com valores e moral próprios, a mulher passa a simbolizar o alicerce de um mundo em que a experiência e as relações íntimas são suas únicas fontes de satisfação e preocupação (PAGANINE, 2011, p. 2).

Com o surgimento das sociedades patriarcais, o poder de dominação ficou centrado nas mãos do homem que era, perante todos, o chefe da família; o homem saia para trazer o sustento para casa, ou seja, a mulher era apenas vista como um ser reprodutor e incapaz de assumir outras funções que exigissem um pouco mais de esforço, pois essa função cabia ao homem que era quem deixava o lar e ia em busca

[2] Grifo meu

do sustento para a família. De acordo com Beauvoir (1980, p. 179), "esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais".

Os movimentos de denominação "feminista" que eclodiram a partir da década de 1960 acabaram por colocar e inserir a mulher em um contexto antes masculinizado, ganhando espaço cada vez mais amplo no final do século XX. Esses movimentos já tinham suas trajetórias definidas amplamente nos Estados Unidos e Europa e acabaramm por influenciar drasticamente a sociedade brasileira, levantando a bandeira pela igualdade dos direitos femininos em contraposição aos direitos masculinos.

A partir desses movimentos, a mulher passa a ganhar espaço mais amplo no mercado de trabalho, mostrando que seu lugar não é apenas em casa, desempenhando a função de esposa e mãe e propriamente a função a que era sempre encrustada: dona de casa. Somente a partir de 1988, com a Constituição Federal Brasileira, que a mulher começou a conquistar juridicamente a sua tão sonhada igualdade perante a sociedade, pois foi a partir dessa constituição que as mulheres passaram a ser consideradas capazes de exercer direitos que antes eram apenas garantidos aos homens. Vemos a ocorrência do início da descentralização do poderio familiar, no qual os homens começam a perder o domínio, deixando de ser considerados os chefes supremos da família.

A literatura de autoria feminina tem ganhado cena mais abertamente nas últimas décadas, abrindo "espaço para o processo renovador que, centrado na libertação da mulher, em sua luta pela igualdade de direitos, vem formando caminho em todo o mundo civilizado, desde fins do século XIX", conforme afirma Coelho (1984, p. 141).

É esse contexto propriamente dito que possibilita a inserção da mulher no espaço de produção de escrita cuja criação era de exclusividade masculina:

> A criação de um discurso erótico representa o reverso de uma moeda cuja face é a inscrição da mulher na literatura – já não como objeto do masculino numa relação de ventriloquismo literário – mas como sujeito e agente, enunciando a sua própria "fala." (BAILEY, 2010, p. 18).

Um discurso agora pautado na inserção social da mulher tem dado muito mais voz a ela com o sentido de afirmação de sua identidade feminina e principalmente a sensualidade de escrita em uma literatura que tem como temática o erotismo. Para tanto, "ao trazer o erotismo para o seu discurso, a mulher escritora transgride a separação tácita existente entre a esfera pública e a privada, tornando-se ela própria a mulher 'pública' ou, em outras palavras, a prostituta". (BAILEY, 2010, p. 19)

Em relação ao texto erótico, segundo Maingueneau (2010, p. 33), é sempre tomado pela tentação do estetismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras. Tais formas têm por função seduzir, prender o leitor através do embelezamento do ato sexual. No entanto, o que é comum e ainda persiste aos nossos olhos é uma profunda crítica relacionada ao preconceito existente de que um texto quanto mais erótico e mais explícito em sua escrita, aproxima-se ao tom mais pornográfico, o que desqualificaria o mesmo em relação à sua qualidade formal e estética. Para tanto, cumpre salientar a diferença existente entre erotismo e pornografia.

2 Pornografia ou erotismo?

As origens da ficção erótica são muito imprecisas e um tanto obscuras, já a poesia erótica de autoria feminina surgiu na Grécia Antiga, no século VII a. C. pelas mãos da poetisa Safo de Lesbos. A literatura erótica não foi durante muitos anos uma literatura de fácil acesso e "nem tão pouco desacreditada, condenando seus autores ao anonimato e suas obras a uma divulgação clandestina". (ALEXANDRIAN, 1994, p. 11).

No Brasil, a literatura erótica feminina apareceu um pouco mais tarde, por volta do século XX, pois antes havia uma total repressão aos assuntos relacionados ao corpo, em especial, à virgindade e ao sexo.

Sobre a pornografia e/ou erotismo é possível dizer que uma das grandes características desse mundo pós-moderno é a complexa desreferencialização no que diz respeito à pornografia e ao erotismo. Sendo difícil falar em um e não falar no outro de forma isolada. Há uma grande dificuldade de se classificar um texto que tem como

temática o sexo propriamente dito, em erótico e pornográfico, devido às muitas possibilidades de definição do objeto:

> A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições, tanto nas afirmativas espontâneas quanto nas argumentações elaboradas: direto *vs.* indireto, masculino *vs.* feminino, selvagem *vs.* civilizado, grosseiro *vs.* refinado, baixo *vs.* alto, prosaico *vs.* poético, quantidade *vs.* qualidade, chavão *vs.* criatividade, massa *vs.* elite, comercial *vs.* artístico, fácil *vs.* difícil, banal *vs.* original, unívoco *vs*. plurívoco, matéria *vs*. espírito. (MAINGUENEAU, 2010, p.31)

Considerando todos os aspectos sociais, morais, culturais além da época que possa envolver a construção dessa temática, os padrões de escrita bem como os autores que fazem desta corrente, ou seja, a pornografia e o erotismo são dois conceitos que se divergem e ao mesmo tempo se aproximam quanto à sua classificação.

Enquanto a pornografia estaria preocupada em ser aquela arte propriamente pura nascida do desejo carnal das relações sexuais, seria o chamado para o sexo, o erotismo entraria em contraposição sendo uma forma mascarada do amor, uma não excitação ao sexo, uma ideia apenas pautada no desejo de sedução.

Os limites que separam a arte erótica da pornográfica estão em uma linha bastante tênue, sendo que, apesar do grande preconceito que envolve as duas vertentes, a sociedade tem uma aceitação maior quanto à ideia do erotismo, advinda do fato de estar ligado a um sentimento puro – o amor – sustentado-se na ideia mitológica de união de duas pessoas pelo deus Eros.

Sobre a pornografia e o erotismo, Alberoni (1988, p. 9) afirma: "o erotismo se apresenta sob o signo da diferença. Uma diferença dramática, violenta, exagerada e misteriosa". A diferença entre os sexos evidencia nos mínimos detalhes no que tange ao erotismo: para esse autor o erotismo masculino é mais visual, mais genital. "O feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligados aos odores, à pele, ao contato" (ALBERONI, 1988, p. 10).

Conforme Alberoni a questão do erotismo estaria amplamente ligada à total diferença existente entre os sexos, o que na verdade não ocorre de fato, como propriamente é descrito, às vezes temos o inverso da situação, encontramos muitas mulheres ligadas ao genital mais que

propriamente aos sentidos e homens muito sensíveis... A afirmação de que enquanto a preocupação do homem está no visual em observar tanto as curvaturas femininas quanto o modo sensual de como elas o seduzem através do passar de batom, do desabotoar da blusa etc., as mulheres são seres mais sensíveis, vulneráveis ao toque masculino. A hipótese de que seria um erotismo mais ligado à sensibilidade, enquanto os homens agem apenas por instinto, é apenas uma possibilidade de interpretação, dentre as muitas existentes.

Na literatura erótica temos a total associação dos sentimentos de homens e mulheres. Reafirmando essa ideia de associação de sentimentos, Bataille (2004) complementa que cabe ao erotismo deixar transparecer o avesso duma fachada, cuja correta aparência nunca é desmentida; é por meio desse avesso que vão se revelar os sentimentos, as partes do corpo e modos de ser de que vulgarmente temos vergonha.

A pornografia, segundo Alberoni (1988, p. 12) seria "uma figura do imaginário masculino. É a satisfação alucinatória de desejos, necessidades, aspirações, medos próprios deste século". E é por meio dela que o universo masculino passa a se constituir fazendo a sua medida.

Se a pornografia está ligada a uma imagem do imaginário masculino, ocorre que ha uma excitação que advém do simples fato de se observar uma mulher nua e o mesmo fantasiar-se em ter relações sexuais com essa figura idealizada de uma mulher perfeita, "gostosa", capaz de realizar os seus desejos mais íntimos.

Quanto à realização formal, Maingueneau (2010), em *O discurso pornográfico*, afirma que no interior da literatura pornográfica há a imposição de uma divisão entre sequências pornográficas e obras pornográficas. Com essa divisão permite-se administrar a diferença existente entre os textos que se enquadram em tal moldura:

> as obras pornográficas propriamente ditas, e os textos cuja intenção não é essencialmente pornográfica, mas que contêm sequências pornográficas, ou seja, trechos de extensões muito variáveis que derivam da escrita pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar consumo de tipo pornográfico (MAINGUENEAU, 2010, p. 17).

Dentro do ideário pornográfico, encontramos diversas descrições e práticas sexuais que pretendem retratar os modos como a

vida erótica se constitui para os sujeitos. A linguagem e as imagens produzidas no texto podem variar da sugestão apenas até a explicitude. Pode-se também ir das práticas corriqueiras, aquelas que não causariam nenhum tipo de constrangimento ou choque ao leitor, até às práticas menos comuns, como a escatologia.

A ideia do escatológico na sexualidade é a combinação do prazer em meio aos excrementos ou a elementos que a estes estejam relacionados, de modo indireto. É por meio dessa obscenidade, compreendida aqui como tudo que fere o pudor dos leitores, é a mistura de excrementos que leva o sujeito a encontrar a total satisfação sexual. São sentimentos e prazer que surgem em meio ao grotesco e satisfazem o adepto da prática escatológica. Assim, o adepto só irá sentir "tesão" se a prática sexual estiver intimamente relacionada ao uso de excrementos ou seus correlatos enquanto pratica o ato sexual.

Em suma, o lascivo partidário das práticas libertinosas do escatológico, possui práticas que podem ser consideradas estranhas pela maioria das pessoas comuns. A ideia libertina do adepto ao escatológico é associada intimamente à alimentação tendo esta por função [...] restaurar, envenenar, engordar, evacuar [...] (BARTHES, 1999, p. 25). Aqueles que se dizem prosélitos a essa causa devem seguir uma dieta alimentar bastante rigorosa com a finalidade de ter as mais profundas realizações "sórdidas" de prazer em meio a esse ambiente.

Passaremos a analise de alguns contos que fazem parte da coletânea do Livro Tango Fantasma.

3 "Tango Fantasma"

A obra "Tango Fantasma" reúne em uma coletânea dez contos cuja temática gira em torno da questão da mulher enquanto objeto ativo da relação sexual, expressa através do desejo carnal desta mulher. É a mulher o objeto principal, a domadora e dominadora, figura essa que apenas eclode após os movimentos denominados feministas. São narrativas curtas, mas que despertam o desejo e o prazer do leitor por meio de sua leitura.

A mulher, nesses contos, é apresentada como sujeito vivo do desejo, não como um ser passivo que se espera nas demais narrativas,

na qual é o homem o detentor de toda essa ostentação de um desejo carnal reprimido.

Ao longo da narrativa, observa-se que a mulher deixa de ser aquele ser frívolo, passando a ser o sujeito ativo, alguém de grande importância, expressando um sentimento sexual que muitas vezes é relacionado apenas ao sexo masculino. As mulheres despertam o desejo antes mesmo que o homem tenha pensado em aproximar. (ALBERONI, 1988, p. 13).

Denser aponta para o perfil dessa nova mulher, uma mulher livre de estereótipos, afirmando-se como identidade feminina. É essa mulher que acaba por criar uma nova identidade, uma identidade livre de preconceitos e da dominação masculina:

> como parte de um projeto narrativo ousado, Márcia Denser se afirmaria como portadora dessa voz da nova mulher sobre o erotismo e a sexualidade feminina, o qual transforma a capacidade de exercitar o prazer como um dos mecanismos de auto-afirmação identitária da mulher. O discurso erótico e a naturalidade em assumir a necessidade, a urgência e a liberdade da prática sexual por meio da criação de personagens femininas que se posicionam ativamente na corte erótica heterossexual é a principal marca da narrativa de Márcia Denser (BORGES, 2010, p. 4-5).

Tomando como *corpus* de análise os contos "Tango Fantasma", "Anjo", "Luz vermelha" e "LATIN OVER"[3], pretendemos mostrar que Denser é uma autora que insere sua ficção no ambiente da escrita de cunho erótico-pornografico.

"Tango fantasma" é o primeiro conto da coletânea, que traz a história de uma família em que todos são dançarinos de tango. A personagem ensaia para então assumir o seu posto de bailarina. O texto é narrado pela sobrinha da tia Marjorie, que como ela própria diz: "Tia Marjorie, sim, eu adorava" (DENSER, 2003, p. 202), e relata as experiências de uma família que vive no glamour do tango nas noites argentinas.

Em analogia ao que propõe Alexandrian (1994) sobre a distinção do romance marcado por passagens eróticas em relação ao romance erótico propriamente dito, é possível observar que Denser

[3]No original "Latin Over" é grafado em letras maiúsculas.

trabalha com sequências pornográficas, mesmo não descrevendo uma relação sexual, mas descrevendo o passo de dança do tango, colocando a sensualidade em primeiro plano. O seguinte trecho extraído do conto pode exemplificar as especificidades da autora a qual nos referimos:

> Danço agora sozinha, traseiro projetado para a lua (se isso fosse possível e não ridículo), alcançando no ponto exato teu membro. Nessa posição o círculo se fecha. Minha cabeça de cambalhota penetra através de minhas coxas completando o teu, o meu, o nosso, o rabo universal que mordemos, mas, insisto: serei a única dançarina dotada duma musical tautologia circular? (DENSER, 2003, p. 198-199).

Nota-se também o uso de palavras chulas característicos da pornografia, como *putas*, e ações *arrotos, peidos*: "numa liberdade de putas velhas a quem a gente perdoa os arrotos e peidos involuntários por uma boa história." (DENSER, 2003, p. 205). "E vai já tirar essa roupa de puta!" (DENSER, 2003, p. 206).

Por meio da sensualidade existente na dança, o tango, temos uma profunda realização do erótico, transmitido ao leitor por meio dos passos que são características próprias do tango argentino:

> Muito lentamente, foi libertando um sorriso secreto. Numa voz rouca, profundamente terna e perversa, suplicava carícias para os seus pés feridos, enquanto puxava, cariciosa, a saia, até a metade das coxas e prosseguia se eles não o fizessem por ela. Eles (DENSER, 2003, p. 208).

O trabalho com a linguagem adotado por Denser nos dá um indicio de que a estrutura de seu texto se pauta na questão do uso de uma sequência pornográfica, dentro de um texto puramente erótico. Denser, ao se referir aos homens, acaba por fazer um jogo de linguagem adotando um tom mais pornográfico na cena:

> Os infinitos dedos afoitos que o mundo possuía. Dedos tão fortes, tão carinhosos, tão inocentes e tão sem querer sempre convergindo para o fundo, o profundo do mais fundo, o ralo, buraco irresistível onde perdeu-se o tempo, esqueceram-se os homens – esqueceram-na lá dentro (DENSER, 2003, p. 208-209).

Esse excerto resume bem a ideia proposta por Maingueneau (2010), a de que mesmo dentro de uma obra cuja intenção não é de aporte pornográfico, pode se encontrar em seu interior trechos cuja extensão deriva de uma escrita pornográfica e acabam por provocar no leitor um consumo de caráter pornográfico.

Partindo da perspectiva de que Denser foge dos padrões convencionais das relações amorosas, temos claramente nesse trecho, a visão de uma mulher que é o ser-objeto-ativo de uma relação, é ela que tem o total controle do prazer e da relação sexual:

> seus saltinhos sapateavam em meus sonhos, dançando dentro de flores de veludo azul e cor-de-sangue, colhidas em meu corpo por um homem que nele deslizava uns dedos macios, devagar, muito devagar; só que eu acordava sempre antes de descobrir o que buscavam lá dentro. Isto é, entre os seios, o rumo que tomaria o filete, mais abaixo alargando-se, funil de úmida escuridão (DENSER, 2003, p. 202).

É através desta evasão categórica convencional, representada por essa mulher, que tem como marca a inovação, nos contos na qual ela deixa de possuir os perfis de uma mulher que se espera para a época em questão. É possível notar essa mudança da figura feminina através deste fragmento no qual mostra-nos uma mulher inovadora, a frente do seu tempo: "Tenho os cabelos na fórmula do pecado, boca faminta, pingando de sangue frio" (DENSER, 2003, p.205); é uma mulher que não se figura como objeto manipulado, mas sim como uma mulher autentica, ferrenha, culta, direta e sensual.

Encontramos nos contos "Anjo" e "Luz vermelha" algo em comum entre as personagens: ambas são virgens.

"Anjo" é um conto escrito em forma de um diálogo entre uma mulher e o seu anjo; narra a história de uma moça virgem que perde a virgindade com um cara mais velho e amigo de seu pai, mas na hora da relação ela finge não ser virgem por medo dele não a querer, e após transar se arrepende do que fez. A conversa com o seu "anjo" é como se fosse a remissão de um pecado que ela cometeu por ter saído com um cara mais velho e amigo de seu pai. Ao final da conversa, ela acaba por ser convencida pelo anjo a rezar.

Baseando-se no imaginário do escatológico, a personagem do conto tem um prazer em meio aos excrementos:

> Do lado de fora estaria protegida, poderia alimentar livremente seu prazer nojento, esse que tem pelo odor das próprias fezes, limpar o nariz, sei lá, você é narcisista abjeta, adora mirar-se no espelho das águas no fundo da privada e reencontrar-se. É chafurdar naquilo e depois morrer (DENSER, 2003, p. 226).

Os sentimentos vividos pela personagem refletem o próprio momento, momento esse mesclando o erotismo e se afogando na pornografia: "O próprio, aparentemente. Me deu um fogo para comer. Tive nojo de trepar com ele e trepei só de nojo [...] se não botasse para fora aquela merda que enfiou dentro de mim, morreria entupida, juro!" (DENSER, 2003, p. 233). Espera-se que a personagem seja aquele ser frívolo, e dotada de sentimentos de meiguice e muito amor, o que na verdade não ocorre com a personagem do conto. Pois sabe-se que frequentemente a primeira vez de uma mulher é algo tão planejado, é algo frutificado no imaginário feminino, e não raras vezes as mesmas têm idealizações de que a primeira vez seja algo mágico e especial, que ocorra com um príncipe encantado e se possível seja feita como nos contos de fada.

Denser acaba por transgredir essa imagem em seus escritos e coloca a mulher como um ser que ao mesmo tempo sente prazer, mas acaba por enojar-se de toda aquela situação. Ela aponta para um outro lado, no qual as mulheres não são seres mecânicos movidos a manivela, mas seres que tem sentimentos, desmitificando essa ideia de que apenas os homens são detentores de prazer em uma relação.

> Sou louca por elogios, me sinto mais segura. Na hora que joguei a calcinha pelos ares ele morreu de rir, dizendo que eu estava igualzinha à Marilyn Monroe e era isso ai. Naquele instante eu estava mesmo me sentindo como ela dormindo com meu produtor-protetor-amor-sedutor. Perguntou várias vezes se eu tinha certeza de que era virgem. Isso, depois. Eu disse que não. Perguntou, perguntou, eu disse que não e não... Não saiu sangue, saiu? Doeu pra burro, não foi muito bom, foi curioso. Jurei que não era mais virgem, pareceu acreditar, não sei, também não quis saber quem, estava meio desapontado (DENSER, 2003, p. 232).

Nessa concepção de uma mulher que está à frente do seu tempo, vemos que ela, mesmo sendo virgem: "Fiquei com vergonha de

contar que era virgem" (DENSER, 2003, p. 232), não quis demonstrar ao parceiro a falta de experiências sexuais, mentindo não ser virgem com medo de perdê-lo. E ao ser indaga pelo anjo sobre a primeira vez, ele questiona que faltou o escândalo e complementa que: "Você me surpreende; deu-lhe a troco de banana o 'bem mais precioso duma mulher' – como diz sua mãe – deu mas não disse que deu. Então não deu, pombas. Pra ele, claro..." (DENSER, 2003, p. 232)

E ao ser indagar sobre o arrependimento, ela diz: "Devia, né? Sei lá. Não ganhei nada, não dei nada, não mudou nada, acho..." (DENSER, 2003, p. 233), mostrando que mesmo sendo uma mulher de atitude, sobre por tomar tais decisões.

"Luz vermelha" é um dos menores contos que estão nessa coletânea é o que melhor expressa a ideia de erotismo salpicado com pornografia.

Esse conto versa sobre a passagem de menina para mulher, narrando a primeira experiência sexual vivida pela personagem Madalena, uma jovem de dezenove anos:

> Atravessaram toda noite e parte da madrugada se agarrando, no escuro. Sentia um certo nojo, curioso ao ser penetrada por aquele membro rijo, parte alheia e desconhecida, encaixando-se dentro dela e, no entanto, sem ter nada a ver. Distraiu-se com a fungação nos ouvidos, cadenciando o impulso das emissões: uma fungada, uma emissão, outra fungada: toda molhada. Depois: respiração acelerada, contração, respiração quase normal, contração rápida, respiração pausada, retração total, e se esvaía em mornas espumas pegajosas inundando o lençol (DENSER, 2003, p. 237).

Assim, como propõe a obra pornográfica de levar o leitor a provocar um efeito previamente determinado, Denser faz esse joguinho descrevendo as primeiras cenas com uma sequência pornográfica e apaziguando com um tom erótico.

Seguindo o texto, nota-se que o tom erótico toma um ar mais calmo e o pornográfico, com palavras mais esdrúxulas como "*velhas chupadas*" insinuando aos hábitos sexuais serem os mesmos e a própria palavra *cu*, parece ser a alma viva do conto: "agora tai esfregando nos machinhos! Velhas chupadas adorariam estar no meu lugar, se tivessem cu pra isso. O cu sob medida." (DENSER, 2003, p. 238).

O próprio ambiente descrito se insere nos moldes do pornográfico: "Repartidos, fragmentados pelas luzes estroboscópicas: pisca, escuro, agarramentos, escuro, dezoito mãos em nove bundas, escuro, os dois ali parecem estar trepando, escuro, droga!" (DENSER, 2003, p. 239). O ambiente descrito se confunde com os quartos de bordéis e prostíbulos em que a libertinagem pregada faz profunda referência a práticas sexuais grupais, algo não muito comum na escrita erótica, em que o amor deve ser sentido, palpável e desfrutado entre duas pessoas.

Até mesmo a questão da relação amorosa entre o casal é descrita com um profundo tom pornográfico: "eu DEITO[4] com um negócio, igual o dedo, enfiado. Muito maior, claro, mas por que não consegue preencher essa merda de buraco barroco no meio das minhas coxas?" (DENSER, 2003, p. 240). Uma relação marcada pela insatisfação da mulher, relação essa que anteriormente não ocorria, pois a mulher apenas fingia orgasmo, o que realmente estamos vendo é uma mulher que se mostra muito além de uma relação, é essa mulher que detém o total controle do prazer na relação, mesmo que para ela não esteja sendo satisfatória.

Em "LATIN OVER", narra-se a história de uma jovem estudante de artes que apaixona-se por um senhor italiano mais velho: "Engenheiro, dono de uma pequena porém bem-sucedida firma que fornecia unicamente à industria peças automobilísticas estranhas e complicadíssimas pecinhas" (DENSER, 2003, p. 214); e o apelida de Príncipe Danilo. E ao comparar-se com a elegância de seu príncipe, ela diz ser apenas "um cavalinho, ou melhor, uma potranca que deita e rola sobre as palavras" (DENSER, 2003, p.215).

Sobre o "latin over" ela diz ser:

> pois todo *latin lover* que se preze é a criatura mais na moda que existe. Ele se veste, come, ouve musica, transpira, lê, canta, toma banho, dorme etc., de acordo com as últimas novidades via publicações estrangeiras, preferencialmente (um *latin lover* legítimo jamais sabe das coisas em segunda mão, ou seja, através das edições nacionais das ditas publicações estrangeiras)[5] (DENSER, 2003, p. 217-218).

[4] No original a palavra "deito" aparece escrita em maiúscula.
[5] Grifo da autora.

E complementa que:

> E, como em sua maioria, são cavalheiros entre 40 e 70 anos, que aliás não devem ter tido infância nem juventude a fim de trabalharem duro para depois "colherem os frutos honrados de sua árdua labuta"[...], acabam encalhando naquela idade indefinível, *outsiders* flutuantes do momento, plenitude oca de aparências fora do esquadro. Eles não conhecem história, sejam os porquês da *pop music* ou dos *jeans* vestindo desde estátuas gregas até Mona Lisa, mas se adornam disso tudo inutilmente como a Maria das sete Saias que todo mundo sabe estar sem calcinhas e por ai via (DENSER, 2003, p. 218).

Os dois vivem um romance regado a luxos e jantares caros, mas na hora do sexo, ela descobre que o mesmo não consegue uma única ejaculação e tem de fingir um orgasmo:

> até que parei de divagar e resolvi fingir um orgasmo alucinante para satisfazer-lhe a vaidade, recompensar-lhe o esforço e libertar-me; apesar de toneladas e toneladas de empenho e suor perfumado, eu juro, juro por Belzebu, restava tão seca quanto uma cisterna no Labirinto de Creta! O Príncipe não conseguia uma mísera ejaculação por toda aquela eternidade (DENSER, 2003, p. 222).

Ela desvia o foco da sensibilidade, que para muitos é associada à mulher, para um possível pretendente – Benjamin, colega do curso de artes pelo qual a mesma não demonstra o mínimo de interesse: "Benjamin era temivelmete sensível a essas coisas, quer dizer, as invenções", referindo-se associação de um namorado como se fora um príncipe.

Vemos também nesse conto, um grande uso de palavras chulas, que são muito presentes em toda a sua escrita, são elas *cu, puta, porra, potranca;* "eles não tinham cu" (DENSER, 2003, p. 212); "puta bacanal?" (DENSER, 2003, p. 213); "suas porrinhas" (DENSER, 2003, p. 214); "uma potranca que deita e rola sobre as palavras" (DENSER, 2003, p. 215); "sem porra de hora" (DENSER, 2003, p. 215); "que riam com puta – adoro palavrões irrelevantes!" (DENSER, 2003, p. 218).

É um conto extremamente marcado pela dimensão erótico-pornográfica assumida por Denser, encontramos nele passagens de

profundo caráter pornográfico, em especial no que tange a ornamentação do quarto do "Príncipe Danilo":

> Uma atmosfera roxa coava o espaço, restando contornos dum ambiente em negativo, sufocante câmara mortuária. A cama rebaixada constituía uma depressão retangular coberta de veludo negro. Poderia ser um túmulo se o arquiteto não tivesse errado o número de palmos. [...] Cortinas negras, no meio das quais o buraco negro resvalava por um tenebroso corredor, findando na porta negra do *toilette* – adivinhada pelo filete luminoso no limite do abismo (DENSER, 2003, p. 220-221).

Além de ser marcado por um tom escatológico misturado a alimentação. Como no trecho a seguir: [...] Bombons recheados de merda [...] (DENSER, 2003, p. 219), no qual a autora faz referência em relação ao preconceito adotado pelo *Latin lover*. E ainda complementa referindo-se ao cheiro deles como se fossem menstruações: "Como disfarçar o cheiro da menstruação coagulada por 350 anos? [...] Só que os menstruados são eles. Secularmente Menstruados" (DENSER, 2003, p. 219).

Conforme espera-se em toda a relação que a iniciativa parta do homem, novamente Denser vem comprovar que as mulheres assim como homens podem ser as iniciadoras da atividade sexual e que o prazer não deve apenas restringir-se aos homens, reflexo desse sentimento ocorre bem no desfecho do conto quando, após ter relações com o "Príncipe Danilo", revela a insatisfação da relação sexual, em virtude do fato do mesmo não ter conseguido ejacular: [Ele][6] Levantou-se dignamente murcho, respirou fundo, tão fundo como após dezessete orgasmos [...], beijou gentil a testa da menina boazinha e foi tomar banho. (DENSER, 2003, p. 222); complementa: "suspirei pelas 'bichas' que davam quatro em duas horas." (DENSER, 2003, p. 222) e ainda ressalta com o que pensavam os seus colegas: "garantia que o sujeito era veado mesmo." (DENSER, 2003, p. 223).

[6] Grifo meu.

Considerações finais

Márcia Denser não parece ter a intenção de enquadrar-se na linha do pornográfico, ela acaba por inserir sua ficção em uma linha entre o erotismo e o pornográfico, às vezes com uma dose de escatologia em sua escrita, própria da escrita.

Assim, como é apontado por Maingueneau (2010) em seus relatos sobre a escrita de efeito pornográfico, a escrita de Denser contém sequências pornográficas sendo possível essa observação claramente ao longo da escrita, mas nem por isso podemos concluir que a obra dela é pornográfica. Por esse motivo, não colocaremos a escrita dela como sendo totalmente pornográfica, pois assim estaríamos sendo categorizadores e este trabalho não pretende fazer isso. Para tanto, preferimos chamar a obra da autora de erotico-pornográfica, pois se trata de uma obra completamente erótica, mas com doses às vezes exageradas de construções de linguagem que remetem à pornografia.

Mesmo por abordar um tema que é duramente criticado, carregado de preconceitos por parte de alguns críticos, o texto de Denser não perde em qualidade por abordá-lo e é uma escrita gostosa e prazerosa de se fazer e ler.

Márcia Denser desmitifica a ideia de que somente contos marcados pela centralidade dos controles das ações sexuais pertencentes ao gênero masculino podem ser considerados de boa qualidade. Em sua obra vemos que a personagem feminina protagonista de seus contos pode ser tão ativa quanto uma personagem masculina, não perdendo em nenhum momento a qualidade com que fora escrita.

O jogo de escrita abordado por Denser ao longo de suas narrativas e a profunda crítica voltada para as relações sexuais entre homens e mulheres, nos mostra o surgimento dessa nova mulher – a mulher do Século XXI – uma mulher que deixou de ser aquela menininha meiga, frágil e "bobinha", escrava dos desejos sórdidos masculinos e passa agora a assumir o seu papel na sociedade, uma mulher que se assume realmente mulher.

Referências

ALBERONI, Francisco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. O corpo e a voz da mulher brasileira na sua Literatura: o discurso erótico de Márcia Denser. *Revista CELL* (Revista Discente do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Federal de Ouro Preto), n, 0, 1º sem. 2010.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1999.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BESSA, Karla Adriana Martins. *Papel da mulher na sociedade ao longo da história*. Publicado em 21 de agosto de 2007. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/social-sciences/sociology/1653449-papel-da-mulher-na-sociedade/#ixzz1yix6I4ct>. Acesso em: 21 jun. 2012.

BORGES, Luciana. *Literatura erótica de autoria feminina*: questões de sexualidade e gênero. Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2010/doc%20(34).pdf.>. Acesso em: 10 out. 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. A presença da "Nova mulher" na ficção brasileira atual. *Revista iberoamericana*, v. L, n. 126, Enero/Marzo 1984. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3866>. Acesso em: 24 abr. 2012.

DENSER, Márcia. Tango fantasma. In:_____. *Diana Caçadora/Tango fantasma*: duas prosas reunidas. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*. v. LXV, n. 187, Abril/Jun 1999, p. 405-42. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/0826258>. Acesso em: 24 abr. 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e Patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 49-55, jan./apr. 2006. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:5jlVCBlgpEJ:scholar.google.com/+a+hist%C3%B3ria+do+patriarcado&hl=ptBR&a_sdt=0>. Acesso em: 24 abr. 2012.

PAGANINE, Carolina. *Ruídos na representação da mulher*: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos. 2011. Disponível em: <http: www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/.../Carolina_Paganine_13_C.pdf.> Acesso em: 21 jun. 2012.

Recebido em 30/07/2013
Aceito em 30/09/2013

NORMAS PARA O ENVIO DE ARTIGOS

1. Todos os trabalhos encaminhados à revista **LINGUAGEM – estudos e pesquisas** se submeterão à apreciação dos Conselhos Editorial e Consultivo. O(s) autor(es) será(ão) comunicado(s) sobre a apreciação.
2. Os artigos serão examinados por dois pareceristas membros do Conselho Consultivo, após apreciação do Conselho Editorial e, caso haja um parecer contrário à publicação, encaminhados a um terceiro avaliador.
3. Os artigos deverão ser digitados em espaço duplo, no Programa Word 6.0 (ou equivalente), fonte Times New Roman (tamanho 11), e deverão conter, entre 15 e 20 páginas. O encaminhamento dos artigos deverá ser feito em duas (02) vias (uma com identificação e outra sem identificação do autor) para o endereço revistalinguagem@gmail.com. O(s) autor(es) deverá(ao) encaminhar ainda uma rápida biografia e o contato eletrônico.
4. O título do artigo deverá vir em letras maiúsculas (Caixa Alta), negrito, centralizado no alto da primeira lauda, em português e inglês, seguido, logo abaixo, à direita, do(s) nome(es) do(s) autor(es), com letras minúsculas e em itálico. A identificação da Instituição deverá, seguido do endereço eletrônico do(s) autor(es), vir em forma de nota de rodapé no final da primeira página e marcada com o símbolo personalizado (*).
5. O texto deve ser antecedido por um Resumo de cinco (05) linhas, em português e inglês (ou francês, ou espanhol). Após o Resumo, deverão vir até quatro palavras-chave em português, inglês, francês ou espanhol.
6. As notas explicativas devem ser enumeradas automaticamente em algarismos arábicos no final da página, como nota de rodapé. As citações no interior do texto devem vir em fonte menor que a utilizada no texto (fonte 10) obedecendo à mesma paragrafação (1,25 cm de recuo), com recuo total de toda a citação e sem itálico. Recomenda-se, para as citações, o sistema autor/data e página. Exemplo: (SILVA, 2005, p. 35).
7. Ilustrações devem ser originais ou cópias nítidas passíveis de reprodução e as fotografias em branco e preto, com a devida autorização.
8. Todas as citações, documentais e bibliográficas, do texto deverão ser elencadas nas "referências", em ordem alfabética, com dados completos (sem abreviação do nome do autor), de acordo com as normas da ABNT – Associação Brasileira de Normas e Técnicas (cf. NBR 6023).
9. As normas tipográficas são de responsabilidade da revista.
10. São de responsabilidade do(s) autor(es) a correção gramatical do texto e a exatidão das referências bibliográficas.