

Revista eletrônica

# Interfaces

ISSN 2179-0027

Dossiê temático

Sujeito e autoria:  
relações de poder

Volume 2 número 1

# Revista Interfaces

## **Conselho Editorial**

- Dr Cláudio José de Almeida Mello (Unicentro) (Presidente)  
Dra Maria Cleci Venturini (Vice-Presidente)  
Dra Amanda Eloina Scherer (UFSM)  
Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)  
Dra Carme Regina Schons (UPF)  
Dra Eneida Chaves (Universidade Federal de São João Del Rey)  
Dr Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)  
Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)  
Dra Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)  
Dra Ercília Cazarin (UPF)  
Dra Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)  
Dra Luísa Lobo (UFRJ)  
Dra Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)  
Dra Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)  
Dra Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)  
Dra Sonia Pascoalati (UEL)  
Dr. Verli Petri da Silveira (UFSM)

## **Avaliadores Ad hoc do volume 02 número 01**

- Dra. Alice Atsuko Matsuda (SEED-PR/FACCRED)  
Dr. Antonio Roberto Esteves (UNESP)  
Dr Cláudio José de Almeida Mello (Unicentro)  
Dr Daniel de Oliveira Gomes (Unicentro)  
Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (UNB)  
Dra Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)  
Dra. Maria Cleci Venturini (Unicentro)  
Dra. Maria Cristina de Almeida Mello (UC)  
Ms. Maria do Socorro Pinheiro (UECE)  
Dr. Verli Petri da Silveira (UFSM)

## **Organizadores do volume**

- Dr. Daniel de Oliveira Gomes  
Dra Maria Cleci Venturini

## **Arte da capa, diagramação**

Patricia Bronislawski

# Sumário

---

## **Apresentação**

Daniel de Oliveira Gomes e Maria Cleci Venturini

5 - 7

## **Pesquisadores**

### **Romanticismo y canon en La Cautiva, de Esteban Echeverría**

Aldo Oscar Valesini

9 - 13

---

### **Demarcando relações entre enunciado e enunciação a partir de diferentes leituras**

Ana Zandwais

14 - 22

---

### **Incidência de vozes na poesia de João Cabral**

André Pinheiro

23 - 30

---

### **A recepção da obra de arte em tempos de censura: O que nos ensina a peça Que farei com este livro?, de José Saramago**

Cláudio de Sá Capuano

31 - 37

---

### **O discurso sobre a língua na materialidade digital**

Cristiane Dias

38 - 46

---

### **Releitores de Rosa**

David Lopes da Silva

47 - 54

---

### **Experiência interior, experiência-limite: escrever sob atração do impossível pensamento do desastre**

Eclair Antonio Almeida Filho e Amanda Mendes Casal

55 - 68

---

### **Política de autores e morte do homem: notas para uma genealogia da crítica cinematográfica**

Eduardo Pellejero

69 - 84

---

### **Efeitos politicamente corrosivos na práxis do silenciar Zapatista**

Maurício Beck

85 - 95

---

### **Dizer o que todos sabem, calar o que todos entendem sem confessar: as palavras democráticas**

Rejane Arce Vargas

96 - 106

# Sumário

---

## Iniciação Científica

- Fernando Pessoa e a “algibeira vazia”:** estudo imagético do poema Aniversário  
Aline Carla Dalmutt e Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo 108 – 115
- 
- Considerações comparativas sobre a perspectiva “política” entre a obra  
Primeiras Viagens de Ernesto Che Guevara e o filme Diários de Motocicleta de  
Walter Salles**  
Cristiano Mello de Oliveira 116 – 131
- 
- Sentidos discursos dos programas sociais do governo Lula**  
Francieli Conrado e Maria Cleci Venturini 132 – 141
- 
- Godot/Clarice: Jazz em fúria**  
Mabiana Camargo e Daniel de Oliveira Gomes 142 – 148

# Interfaces

volume 02 número 01

## Dossiê temático

### Sujeito e autoria: relações de poder

Compartilhamos, aqui, alguns desafios enfrentados na idealização do objetivo maior deste **“Sujeito e autoria: relações de poder”**, bem como nossa satisfação pela realização coerente dos objetivos imaginados. Nesta segunda edição da Revista Interfaces, unimos potências desde os campos da Lingüística e da Literatura, abraçando as premissas que o nosso Mestrado em Letras estipula para com os critérios de dossiê(s) temático(s), para vislumbrar os artifícios constitutivos de autoria e de interpretação em suas mais amplas noções. Foi deste modo que produzimos esta pequena fórmula/diretriz, que autores convidados e/ou mais diretamente submetidos à avaliação, seguiram na produção exclusiva de seus ensaios:

Políticas da autoria e de interpretação. Relações de Poder nos processos de constituição do sujeito-autor e do sujeito-leitor. Espaços institucionais na questão autoria, em diferentes modalidades textuais ou discursivas. Fronteiras subjetivas entre o autor e o sujeito-autor. Relações entre o mundo semanticamente “normal” e o mundo textual, ou de discurso. Estado e as instituições como pólos privilegiados da demanda autoral. A questão do real e do simbólico em textos literários e não-literários. O funcionamento do processo discursivo do autor sobre si mesmo, envolvendo autobiografia, diários, entrevistas, escrita de si e a alteridade. Valor de verdade e traços de legitimação em discursos midiáticos.

Metodologicamente, a revista toma como padrão a divisão em duas partes. Na primeira, figuram textos mais densos e academicamente maduros, de professores-pesquisadores vinculados a diferentes IES, que vêm trabalhando neste amplo universo de questões. Na outra parte, aparecem artigos de acadêmicos ou estudantes, resultantes de trabalhos de Iniciação Científica ou de estudos de especialização e mestrado. Esta edição adotou uma ordem alfabética dos nomes dos autores, na apresentação das colaborações.

Na ordem proposta, o primeiro artigo, escrito pelo prof. Aldo Oscar Valesini (Universidad Nacional Del Nordeste), abre criteriosamente uma instigante análise no polo estético e identitário sobre um poema épico muito íntimo na memória argentina, de Esteban Echeverría, *“La Cautiva”*. Prof. Aldo trabalha, neste ensaio, as mesclas estilísticas da obra, em sua particular fixação identitária no contexto lírico hispanoamericano. Baseando-se em Gadamer, Barthes e outros teóricos, o professor explora o não-lugar desta canônica obra em sua demarcação entre os processos de formação da nação e os teores da tradição romântica européia.

No segundo artigo, a professora Ana Zandwais (UFRGS) debruça-se sobre as distintas teorias do enunciado e da enunciação, analisando-os como conceitos definidos no universo simbólico das ciências do funcionamento da linguagem. A professora faz, então, um percurso investigativo, qual um gesto de mapeamento desde o historicismo de Bréal e suas semelhanças com alguns olhares de Benveniste à

influência de Bakhtin no enriquecimento da ótica de Ducrot, para com os efeitos de sentido possíveis da linguagem. Desenvolverá estes aspectos da linguagem até focar na sua relação com as questões da memória em Eduardo Guimarães, por exemplo, nos proporcionando uma versão do desenvolvimento de tais conceitos, ao longo do campo semanticista.

O professor André Pinheiro (UFRN), por sua vez, remete novamente ao campo literário, aprofundando as questões da autoria em João Cabral de Melo Neto. Analisa em seu artigo, o modo como João Cabral desenvolve a analogia do autor com o sujeito lírico, pontuando três andamentos distintos de sua obra neste aspecto: um momento em que o autor parece adotar uma voz autoritária; outro em que o autor adota ainda uma leitura interpretativa, mas já reconhece “uma fonte oculta” e, num terceiro momento, no qual o autor passaria a “tratar a leitura interpretativa como elemento cultural”.

A contribuição do professor Claudio de Sá Capuano (UFRRJ) está em sua intensa investigação do processo escritural da peça “*O que Farei com Este Livro*”, que José Saramago publicou após a Revolução dos Cravos, “quando do quarto centenário da morte de Camões, momento sócio-político-cultural tenso em Portugal”. O artigo bem alude às questões políticas do contexto conjuntural desta peça, observando, por exemplo, o próprio título da peça como uma reflexão irônica de outro tempo, ou que politicamente embaraça temporalidades, na temática histórica que ela mesma expressa.

A professora Cristiane Dias (UNICAMP) busca os efeitos do fenômeno da fragmentariedade e as decorrências desse fenômeno sobre a língua em discursos da materialidade digital, internet, em específico na rede social de relacionamento conhecida como “Orkut”. A professora analisa um tópico específico chamado “*Pq vc naum escreve direito*”, criada com objetivo de debater, em seus fóruns, temas variados, dentre os quais o chamado “internetês”.

O professor David Lopes da Silva (UFAL), com o texto “Releitores de Rosa”, propõe uma curiosa encenação de temas sobre Guimarães Rosa, considerando, em especial, releituras de “*Tutameia-Terceiras Histórias*” (1967). Por meio de um percurso analítico que se constitui como um passeio investigativo profundo sobre Rosa, temas filosóficos, críticos e linguísticos, tais como: função-autoria; nomes próprios; relação crítica&obra; estética escritural; intratextualidade; etc. Na exploração de tais temas, o autor nos desvela alguns possíveis segredos de Guimarães Rosa e nos desperta a agudez do olhar.

O professor Eclair Antonio Almeida Filho (UNB) com sua colega Amanda Mendes Casal (UFOP) nos presenteiam com um belo texto acerca da apreensão da experiência como paradoxo em Maurice Blanchot e Georges Bataille. Um artigo que dialoga estética e filosoficamente com os autores que trabalha, buscando ardentemente menos o fim, o silêncio, a solução cabal, de uma única questão pensável, do que o seu esvaziamento sem fim. Considerando-se, dentre outros textos, cruzar impensavelmente e em especial “*La folie du jour*”, de Blanchot com “*récits Madame Edwarda*”, de Bataille.

A edição da nossa revista torna-se ainda mais híbrida e rica com o artigo do professor Eduardo Pellerejo (UFRN). Por meio desse texto constata polêmicas sobre o modo como foram vislumbrados os diretores de cinema, averiguando elementos teóricos para uma genealogia da crítica cinematográfica, a partir de leituras das críticas dos *Caibers du cinema*. Tocar, desse modo, em questões centrais da própria constituição do cinema americano e da filosofia pós-estrutural e da política autoral, como a questão foucauldiana e barthesiana da morte do autor, mostrando os curiosos processos de canonização de nomes, no âmbito da direção cinematográfica, em uma plena época de desconstituição deste mesmo processo.

Com o texto “Efeitos politicamente corrosivos na práxis do silenciar Zapatista”, do professor

Maurício Beck (UFF), poderá verificar como o pesquisador se debruça em torno dos efeitos de sentido que o processo fundador de silenciamento em torno dos porta-vozes do Exército Zapatista de Libertação Nacional, do México, produz no contexto latinoamericano. Nesse texto, sinaliza, igualmente, para as contradições e os modos de funcionamentos da discursividade política desse discurso de resistência.

A professora Rejane Arce Vargas (UFSM) finaliza a parte colaborativa dos pesquisadores, junto ao presente Dossiê Temático. Seu artigo filia-se à Análise de Discurso de orientação francesa, centrada no fundador Michel Pêcheux. Analisa textualidades acerca do termo “comunidade”, buscando o funcionamento discursivo da expressão, bem como os efeitos de sentidos presentes nessas textualidades.

Estamos confiantes de que a revista alcançou o seu melhor - na perspectiva de uma coleção de estudos que aqui desponta, formando uma fina teia sobre o tema sugerido, sem desprezitar sua heterogeneidade e sua natural profundidade. É assim que nós, professor Daniel de Oliveira Gomes (Cadeira de Teoria da Literatura) e professora Maria Cleci Venturini (Cadeira de Linguística), organizadores desta edição, desejamos a todos uma excelente leitura do Dossiê Temático “Sujeito e autoria: relações de poder”.

Professor Daniel de Oliveira Gomes e Professora Maria Cleci Venturini

**Os organizadores**

Guarapuava, julho de 2011

Pesquisadores

# Romanticismo y canon en *La Cautiva*, de Esteban Echeverría

p. 9 - 13

Aldo Oscar Valesini (Universidad Nacional del Nordeste)

## Resumen

La obra *La Cautiva* de Esteban Echeverría es considerada el momento inicial del Romanticismo en el Río de la Plata. Es posible detectar en su discurso la presencia de un conjunto de elementos propios de la pampa argentina, que por otra parte ya estaban presentes en las formas neoclásicas de finales del siglo XVIII. Sin embargo es evidente que la tensión entre Echeverría y los Maestros se inclina hacia la construcción estética entendida a partir de un sistema codificado de símbolos y estereotipos antes que por la aprehensión de la realidad como dato fundante de la escritura.

**Palabras Clave:** Romanticismo americano; Esteban Echeverría; Estereotipos románticos.

## Abstract

*La Cautiva* is considered the initial moment of Romanticism in the Rio de la Plata. Be detected in his speech the presence of a set of elements of the pampas of Argentina, on the other hand were present in neoclassical forms in late eighteenth century. However, it is clear that the tension between Echeverría and the Masters leans toward the aesthetic construction understood from a coded system of symbols and stereotypes rather than by the apprehension of reality as a founding figure of writing.

**Keywords:** American Romanticism; Esteban Echeverría; Romantic stereotypes.

## Introducción

Este trabajo se centra en un texto familiar en la tradición argentina, *La Cautiva*. Su particular inserción en el contexto literario del Río de la Plata y de Sudamérica, en general propician su consideración como precursor de un movimiento que sin dudas marcará la emancipación del pensamiento literario hispanoamericano respecto de las normas impartidas por los centros culturales del Occidente. La literatura siempre dice más que la mera referencia denotativa: comporta asimismo un movimiento que lleva al texto las formas genuinas de operar de una sociedad, las condensa en el discurso con los medios más propicios.

Tanto las ideas como las estructuras materiales y simbólicas que se imponen como formas generalizadas que la cultura legitima como suyas en un momento dado de la historia.

Sin embargo, cabe la pregunta acerca de la gestación de esta escritura: el lugar desde donde operan las matrices que habrán de presidir el pensamiento estético. Dice Harold Bloom (1991:13):

La historia de la poesía [...] es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos.

Precisamente nos interesa indagar acerca

de las operaciones de fidelidad y desborde que ha producido el autor rioplatense en una doble relación: por una parte, la relativa a los maestros, el canon romántico desarrollado por la cultura europea, y por otra, la reacción que se produce en la apropiación de los elementos del mundo americano en relación con la escritura.

En síntesis, nos centramos en la idea del canon, su imposición como arquetipo en un contexto cuando su fisonomía revela una desarticulación de los modos legitimados en Europa.

## El canon romántico

La *Cautiva*, de Esteban Echeverría tiene un carácter fundacional del romanticismo en Latinoamérica, según Antonio Pagés Larraya (1986) y Martín Prieto (2006). Ciertamente la obra de Esteban Echeverría produce un quiebre respecto de la estética dominante en las producciones neoclásicas que provienen del siglo XVIII, atestadas de retórica, fórmulas literarias y reglas que terminan obstruyendo la posibilidad de generar un discurso centrado en sus propias modalidades expresivas.

La trayectoria del autor avala las suposiciones sobre la filiación de su escritura: su permanencia en Francia entre 1825 y 1830 lo ponen en contacto tanto con las formas del arte romántico como, y esto es lo esencial, con las vibraciones intelectuales y sensitivas que configuraron el horizonte nocional del mundo. Ello porque el Romanticismo no se agota en absoluto en un decálogo literario, como había impuesto -y de hecho perduró- el clasicismo. Es más, la localización del Romanticismo se sitúa en la trama que la vida cotidiana concreta en acontecimientos que concilian la inevitable dialéctica entre la realidad y la imaginación, entre el mundo y la literatura.

Echeverría conoce la obra de Jean Jacques

Rousseau, y comprende que la palabra literaria es asimismo un instrumento que permite desarrollar el pensamiento acerca de la realidad de manera simbólica, alegórica y por lo tanto, como lo habría de exponer admirablemente Nietzsche, más potente y definitiva porque debe inventar los procedimientos para nombrar lo que provee la experiencia y reclama su lenguaje. Las formas imaginativas que expone con insolencia el Romanticismo nos hablan acerca de la respuesta ante el mundo contemporáneo.

La fuerte tendencia nacionalista, evidenciada en el contexto europeo en relación con una afanosa búsqueda, a veces alucinada, de las raíces históricas que conforman las tradiciones, la herencia y las etnias en un propósito identitario, se constituyen en materia de reflexión y de elaboración en la estética del autor rioplatense.

En su comprensión de la naturaleza social y política de las formas de la vida que conforman la matriz del pensamiento romántico se origina ese misterioso proceso que a través del otro (o de lo otro) lo conduce a recaer en la imagen presente en la conciencia. Imagen que recupera la historia, las tradiciones, la identidad como correlato que cierra el círculo comprensivo iniciado en el contacto con el otro. A su retorno de Francia, el autor se reencuentra, pero en ese reconocimiento puede abordar su mismo entorno desde otra mirada, porque el desplazamiento experimentado le ofrece nuevos códigos para mirar el mundo y comprenderlo.

Los maestros, entonces, se hacen presentes en una lejanía atenta y discreta que conforma un entorno que propicia discontinuidad radical necesaria en la gestación del nuevo corpus.

Echeverría elabora un poema narrativo que desarrolla una historia protagonizada por María, quien cae prisionera de los indios y posteriormente Brián, su esposo, al tratar de rescatarla, es tomado

también prisionero. Los aborígenes festejan la victoria con un gran festín y la mujer -puñal en mano- aprovecha la confusión para liberar a su esposo malherido. Ambos buscan refugio en el desierto, en tanto que las tropas cristianas llegan hasta la toltería pero no encuentran a su jefe. La pareja comienza entonces una penosa huida en la que deben soportar la sed que los abrasa, la presencia de un tigre y la quemazón de unos pajonales que los rodean. Brian no resiste la aventura y muere. María sepulta a su esposo y continúa su camino con una sola esperanza: encontrar a su hijo. La mujer es hallada, finalmente, por un grupo de soldados que le informan la muerte del niño, degollado por los salvajes. Frente a esta noticia, María fallece. La llanura pampeana encierra en su seno las tumbas de los esposos.

Es harto sencillo deslindar el punteo de tópicos románticos que el autor introduce en el horizonte discursivo sudamericano, y que ubican a los tímidos atisbos de *Los consuelos* o *Las Rimas* en un espacio intermedio entre el esquema dominante hasta el momento. El tópico del amor es el que aparece en la superficie literal como signo que inmediatamente lo incluye en la esfera romántica convencional. Por otra parte, el tema es complementado con el destino trágico de los protagonistas, lo que proporciona su asimilación a la pretensión legendaria del relato.

El texto, escrito en octosílabos, métrica que retoma la tradición literaria hispánica, sitúa a los personajes en un espacio que adopta progresivamente un lugar central en la obra. La denominada “pampa”, territorio que simbólicamente opera desde la tensión entre la cultura y la barbarie contiene implícitamente un conjunto de valoraciones que discursivizan la dimensión política del territorio. Ese “no lugar” (Marc Augé) literario hasta entonces de pronto se constituye en la dimensión material que expone

enfáticamente un territorio de crisis, visualizado primariamente como la escena donde operan los protagonistas, pero también como el espacio constitutivo de la Nación.

Estos elementos constituyen la modalidad como el poema responde a la tutela propugnada desde la posición central del canon. La obra romántica inaugura un discurso que opera a partir de una exposición de las filiaciones históricas y antropológicas de la cultura. A diferencia de la europea, Echeverría encuentra en la esfera racial el ámbito donde se manifiesta la presencia de los vestigios latentes que conforman la esencia de la trama social del territorio.

## La inauguración del canon

Sin embargo, *La Cautiva* no se agota en el hecho de cerrar un campo discursivo en torno de la materialización de un relato con pretensiones de cristalización definitiva que lo asimile al catálogo de un museo. La obra siempre adquiere una doble condición en su existencia: por un lado se entrega en una dimensión material que permite deslindar los parentescos, las filiaciones, la memoria que la lengua y el estilo reconocen en los maestros. El canon propicia una condición de génesis, un canal donde confluyen distintas aguas que en su propio núcleo lo retienen a veces inadvertidamente, pero nunca ocultos totalmente. Esa condición lo propicia como huella, espacio que conserva la fisonomía original, pero que contendrá nuevas materias, nuevas carnaduras que terminarán ocluyendo su carácter poiético. Pero también la obra literaria niega radicalmente la univocidad denotativa. Siempre se dispone, con generosa entrega, a guiar los recorridos que cada época, según sus interrogantes, necesite transitar para reconocerse con la hondura que sus instrumentos le permitan.

El Romanticismo francés adquiere así una vitalización en su contacto genuino con la cultura del Río de la Plata. Precisamente es este cruce el que instaura la vigencia de la estética como elaboración ajena a las repeticiones o reproducciones de espacios canónicos. Con el auxilio de Gadamer podemos observar de qué manera la aplicación, instancia superadora y máxima de todo proceso de comprensión que subyace en la relación con la cultura objetivada en el otro, conlleva las marcas del espacio y del tiempo de la producción. El horizonte de Echeverría, al escribir *La Cautiva* no es otro que el de su lengua y cultura maternas, y lo expresa a través de los modos y los procedimientos que las circunstancias de la historia y la sociedad le proveen desde su repertorio vigente.

Esta obra representa, entonces, un *más allá*, un desplazamiento que sin negar el origen canónico, lo conforma de acuerdo con las particularidades cronotópicas de su creación. El horizonte de la creación se manifiesta como la condición de la escritura.

De este modo, es posible reconocer las formulaciones que consolidan esta zona discursiva. Ante el modelo de hombre valeroso (pensemos en Jean Valjean, de *Los Miserables* de Victor Hugo), protagonista de hazañas encaradas para redimirse, para lograr la libertad o para obtener el amor de la mujer, como en la novelística europea, aquí es María la que encarna el prototipo heroico. Al mismo tiempo esta asunción provoca la caída del otro prototipo romántico, cual es la mujer frágil, muchas veces acosada, víctima de las ocurrencias naturales o del destino que la someten hasta convertirla en víctima y cuya redención está otorgada por la obediencia a la voluntad divina o por la nobleza de las labores casi anónimas.

El sustituto de este espacio discursivo es Brián, quien asume un papel de recipiente antes que sujeto y que de modo inverosímil (de acuerdo con las presuposiciones de la explicación

racionalista) sucumbe tras la quemazón, en los brazos de su amante salvadora. Esta inversión de los modelos heroicos queda subsumida en la muerte final que los iguala y hasta cierto punto independiza el heroísmo de los sujetos que lo ejercen.

También el arquetipo del buen salvaje expuesto por Jean Jacques Rousseau es sustituido por una simbolización de la barbarie que amenaza la civilización. La fuerza indómita de la naturaleza aparece revestida de los signos que ponen de manifiesto su faceta temible para el habitante de la ciudad. La proximidad del indio en el entorno físico del territorio americano constituye un límite para la conformación de la representación idealizada, abstracta que impulsa el discurso europeo. Antes que la ensoñación como mecanismo que alimenta la discursividad, aquí el escritor asume imaginativamente la representación de los datos que la experiencia cultural sostiene como regulador de la literatura.

Ahora bien, esta configuración se modela a partir de un conjunto de postulados que marcan la inserción témporo espacial del horizonte de producción del sentido: la disyuntiva entre civilización y barbarie se torna como un postulado que reclama de manera lateral la institucionalización del progreso como espacio que asegure la pacificación a partir de la opción implícita. La centralidad del blanco como prototipo y garantía de orden se completa con la alusión británica del nombre “Brián” que hace presente el paradigma de la civilización sostenido por la cultura local en 1830.

## Conclusiones

La obra define estéticamente la configuración de las zonas de crisis de la sociedad del sur del continente en la primera mitad del siglo XIX. Poetiza no sólo la relación de los personajes en

el momento que, como dice Borges en “El Sur”, encuentran su destino, sino también la literatura protagoniza una zona donde se proyectan los dilemas de la conciencia nacional.

Se sustenta en el canon de un modo productivo, sustituyéndolo por otro que adquiere su legitimación en cuanto expone, con esa anticipación objetiva que Kant requiere como condición del pensar, las fisuras de una sociedad que necesita resolverlas para enfrentar el porvenir.

La anécdota de la historia, plena de vigor sensible y sensitivo como se plasma en las imágenes de El malón<sup>1</sup> o la quemazón<sup>2</sup>, impregnadas de cuadros conmovedoramente expresionistas, sin dudas amplía el repertorio de imágenes que la literatura neoclásica forjaba con temibles copias gélidas de modelos penosamente rescatados sostiene en bisagra un nuevo lenguaje. Este nuevo repertorio de formas y símbolos acontece en una apertura al mundo, aunque sin olvidar la identidad. “Soy el otro desde mi propio cuerpo” parece decir Echeverría frente a Lamartine, pero también ante las generaciones literarias de la Argentina. El autor rescata el peso de la verdadera literatura, aquella que, como dice Roland Barthes (1985), se escribe como una voz que dialoga con el corpus de textos de la civilización contenido en la Historia y la Tradición. El diálogo, -lo sabemos- exige como condición reconocer al otro como condición para fundar la propia identidad a partir de la diferencia. En ese margen apenas perceptible se inscribe la propuesta discursiva del poeta que lo trasciende y lo incorpora en el horizonte de los

textos definitivos del horizonte nacional.

## Referencias

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos**, México: Siglo XXI, 1985.

BLOOM, Harold. **La angustia de las influencias**. Caracas: Monte Avila Editores, 1991

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Madrid: Taurus, 2006.

PAGÉS LARRAYA, Antonio. “Política de la tierra: Moreno, Alberdi, Hernández”, en: **Martín Fierro: cien años de crítica**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

GADAMER, Hans Georg. **Verdad y Método**, Salamanca: Sígueme, 1996.

ECHEVERRÍA, Esteban. “La Cautiva”, en: **Antología de prosa y verso**, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

**Artigo enviado em:** 28/01/2011

**Aceite em:** 10/06/2011

---

1 Oíd! Ya se acerca el bando/ de salvajes, atronando/ todo el campo convecino;/ ¡mirad! como torbellino/ hiende el espacio veloz./ El fiero ímpetu no enfrena/ del bruto que arroja espuma;/ vaga al viento su melena,/ y con ligereza suma/ pasa en ademán atroz.

2 Ardiendo, sus ojos/ relucen, chispean;/ en rubios manojos/ sus crines ondean,/ flameando también:/ la tierra gimiendo,/ los brutos rugiendo,/ los hombres huyendo,/ confusos la ven./ Sutil se difunde,/ camina, se mueve, penetra, se infunde;/ cuanto toca, en breve/ reduce a tizón.

# Demarcando relações entre enunciado e enunciação a partir de diferentes leituras<sup>1</sup>

p. 14 - 22

Ana Zandwais (UFRGS)

## Resumo

Este artigo, voltado para o tratamento de questões semânticas, busca investigar concepções de enunciado e enunciação com vistas a refletir sobre os modos através dos quais estas noções têm sido apresentadas por semanticistas. Buscamos refletir também em torno das implicações destes conceitos para o tratamento de questões de sentido e de interpretação.

**Palavras-chave:** Enunciado; Enunciação; Sentido

## Abstract

This article, turned to semantics subjects, wants to investigate conceptions about utterance and uttering in order to reflect on the ways these notions have been presented by semanticists. We reflect also on the implications of these notions to the treatment of questions of sense and interpretation.

**Key-words:** Utterance; Uttering; Sense

## Introdução

Pensar sobre delimitações possíveis entre as óticas a partir das quais são produzidas concepções de enunciado e enunciação nos domínios da Ciência da Linguagem implica a necessidade de se considerar, conforme Todorov (1970)<sup>2</sup>, que as modalidades de descrição sobre o modo como a linguagem trabalha e significa são plurais e, enquanto resultados de produções teóricas, também são notadamente distintas.

Não obstante as discrepâncias entre os pressupostos que embasam as produções teóricas, é inegável, por outro lado, que as diferenças entre uma e outra teoria nos desafiam, nos incitam a retomar determinados fundamentos

epistemológicos que as alicerçam, a fim de que possamos compreender melhor os pontos de contato que as aproximam e as difrações que lhes dão sustentação.

Neste estudo, propomo-nos a refletir sobre algumas teorias enunciativas, no que tange às relações entre enunciação e enunciado com vistas a explorar modos de descrição\explicação do trabalho dos sentidos na linguagem. É este, pois, o percurso que faremos, a partir de agora, em busca de diferentes aspectos que caracterizam o funcionamento da linguagem sob a ótica enunciativa em contextos de produção e domínios de circulação distintos, considerando-se que os conceitos têm, notadamente, a sua história.

Começemos por Michel Bréal, um

<sup>1</sup> Texto apresentado em Mesa-Redonda na I Jornada Internacional Semântica e Enunciação. IEL, UNICAMP, abril de 2011.  
<sup>2</sup> Reportamo-nos ao artigo “Problèmes de l’Énonciation” publicado na Revista Langages em março de 1970. Para fins deste estudo, estamos trabalhando com a versão de 1986.

semanticista com tendências filológicas e historicistas comparatistas e que, segundo nossa ótica, merece destaque entre os grandes pensadores do sec.XIX por ter, ao revés da mentalidade de sua época, inscrito a Ciência da Linguagem nos domínios das ciências humanas, configurando o trabalho lingüístico como um trabalho essencialmente histórico, um produto das atividades languageiras, permeadas simultaneamente pelo desejo e pela razão humana.

Em um capítulo de “Ensaio de Semântica”(1992)<sup>3</sup> intitulado “O Elemento Subjetivo” Bréal caracteriza a linguagem como

um drama em que as palavras figuram como atores”, em que o “agenciamento gramatical reproduz os movimentos dos personagens” e o produtor intervém frequentemente na ação para nela misturar suas reflexões e seu sentimento pessoal, não à maneira de Hamlet que, mesmo interrompendo seus atores permanece alheio à peça, mas como nós mesmos fazemos no sonho, quando somos ao mesmo tempo espectador interessado e autor dos acontecimentos. (id.,p.156)

A referência acima já nos remete para a importância atribuída ao modo como as palavras “representam” a subjetividade humana, atestando as relações indissociáveis entre razão e sentimento.

É importante salientar em relação à concepção de funcionamento da linguagem proposta por Bréal, que, mesmo não tratando diretamente dos conceitos de enunciado e enunciação, suas reflexões em torno da condição de subjetividade na linguagem, agenciada tanto pelo desejo, pela vontade do sujeito, como por formas gramaticais é que irão instigar Émile Benveniste (1987:81) a refletir, sobretudo, em torno das especificidades que caracterizam as condições de emprego das formas, que não

seriam confundidas com a própria língua. Assim, para Bréal, (id.,p.167) se a inteligência humana resolve suas dificuldades através de operações de analogia, de substituição, ampliação e de redução dos sentidos das palavras, buscando objetivar o pensamento, nenhuma forma objetivada pode, por outro lado, prescindir de empregos distintos, de “feitos próprios” que decorrem do modo como aquele que dela se apropria a subjetiva, fazendo-a significar em seu discurso.

É, pois, a partir desta mesma conduta de reflexão sobre o funcionamento da língua que Benveniste observa que as formas somente adquirem sentidos através do ato de enunciação, ato individual que caracteriza o modo como a língua é mobilizada pelo locutor e passa a significar discursivamente, já que, para Benveniste (id.,p.83) é pela enunciação que a língua converte-se em discurso.

Há que se dar destaque também ao fato de que embora Benveniste afirme estar interessado em investigar o funcionamento da enunciação, porquanto esta, segundo o autor, “afeta a língua inteira como um processo de apropriação” (id.,p.84) através do qual o falante enuncia sua posição de locutor<sup>4</sup> e constrói um universo próprio de referências que significam e o significam, ele confere ao aparelho formal, isto é, ao objeto lingüístico, notadamente, a função paradigmática de determinar os modos de subjetivação do sujeito, e, portanto, de produção de sentidos. Desde esta ótica, para Benveniste, a enunciação poderia aparelhar-se no interior de um aparelho formal, capaz de atestar o modo como se dá processo de semantização na linguagem.

É com base, sobretudo, em alguns aspectos

---

3 Lembramos que “Ensaio de Semântica” foi publicado pela primeira vez em 1897, fortalecendo os estudos dos processos semânticos de transformação das línguas e focalizando, ao mesmo tempo, as leis que regem tais processos sob um enfoque historicista-comparatista. Trabalhamos neste estudo com a versão de 1992.

4 É importante observar o destaque dado por Benveniste (1989:82) à realização vocal da língua como o modo mais perceptível e direto de observação do ato de colocar a língua em funcionamento na qualidade de ato de enunciação. Daí o destaque conferido à figura do locutor.

de sua teoria que Benveniste, segundo nossa ótica, está muito próximo de Michel Bréal(1992).

Ao caracterizar o elemento subjetivo e ao se reportar aos pronomes pessoais, identificando a primeira pessoa por oposição aos demais pronomes, Bréal (id.,p.161) confere a esta um estatuto hegemônico bastante próximo ao proposto mais tarde por Benveniste (1995), em que “o ego diz ego,” ainda que a reflexão em torno da dominância da instância de enunciação, realidade do discurso, sobre a realidade formal e abstrata da língua seja descrita por Benveniste (id., p.278) configurando a primeira pessoa como uma modalidade de locução única e irrepetível, cujo valor deve ser tomado na instância temporal em que foi proferida.

Com relação ao emprego da terceira pessoa, encontramos também uma identificação entre o modo como Bréal (1992:161) trata a terceira pessoa como a “porção objetiva da língua” que se deixa explicar por estrutura e o modo como Benveniste (1995: 282) a caracteriza como a “não-pessoa”, como membro não-marcado da correlação de pessoa que pode sempre funcionar munida de uma referência no interior da própria língua, independente da instância enunciativa em que ocorra, ficando, portanto, restrita ao nível do enunciado como fato de língua. Assim, de acordo com os dois autores tais atributos conferem à terceira pessoa um estatuto de homogeneidade e de previsibilidade, próprios do sistema da língua e fora do alcance de qualquer exercício enunciativo.

Ainda que não concordemos com Bréal ou Benveniste no que diz respeito a esta relação dicotômica que coloca em jogo a oposição entre a primeira e a terceira pessoa como índices de subjetividade\objetividade, separando o que é do

sujeito e o que é da língua, é preciso colocar em evidência o fato de que ao opor a primeira e a terceira pessoa os autores estão sinalizando não somente para uma relação opositiva entre língua, discurso, objetividade, subjetividade, mas também para uma relação bem demarcada entre enunciação e enunciado, neste caso, de tal modo que a noção de enunciado recobriria somente o que pertence à ordem das sistematicidades atestadas na língua, e, portanto, desde esta ótica, o funcionamento semântico do enunciado ficaria delimitado a um cálculo estrutural.

Nosso ponto central de discordância, entretanto, remete para o fato de que um enunciado produzido e tomado na temporalidade do acontecimento, conforme Guimarães (2002), independente do fato de que venha a ser referenciado em primeira ou terceira pessoa pode qualificar a enunciação e produzir efeitos de sentido que não se “traduzem” somente na materialidade da língua.

O contraponto a ser feito aqui remete a enunciados proferidos em terceira pessoa e propostos com base no cenário político brasileiro diante das eleições para governador no ano de 2010. Analisemos os enunciados que seguem: (1) Eles dizem que são ficha limpa mas seu passado os condena. (2) “ Quem tem paixão pelo povo”<sup>5</sup> governa de forma transparente e não se envolve em escândalos

Conforme se pode observar acima, no enunciado (1) temos um pronome em terceira pessoa que, pela inclusão de uma consoante, passa a funcionar de forma dêitica, podendo ser interpretado somente a partir dos acontecimentos de “*impeachment*”do Presidente Collor e de denúncias de corrupção de políticos brasileiros,

---

5 A expressão entre aspas acima faz referência à letra de música cantada durante a campanha eleitoral para governador no Estado de Alagoas, “Quem tem paixão pelo povo governa com o coração, governa para o povo, para os que são de pé no chão” onde a imagem de Collor é identificada a aquele que tem vínculos fortes com o povo, cujo governo é voltado para os economicamente desfavorecidos. Por outro lado, é preciso observar que este enunciado é apresentado como objeto de uma partição porque coloca em cena também a voz dos dissidentes desta campanha.

remetendo para uma associação ética entre os discursos e as práticas políticas escandalosas dos candidatos “colloridos” que retornaram à memória dos eleitores antes do processo de sufrágio de 2010 no país.

Já em (2) temos um enunciado sob a forma de construção relativa que remete para uma terceira pessoa, cujo referente está pressuposto, tornando-se, portanto, dêitico. Ou seja, para que se identifique o referente de “Quem tem paixão pelo povo governa com o coração...”<sup>6</sup> é preciso também rememorar os slogans de campanha eleitoral para governador do Estado de Alagoas em 2010 e poder, deste modo, apreender a posição-sujeito que assevera sobre as relações entre ter paixão pelo povo e administrar os bens comuns do Estado, as questões públicas que afetam a todos, a fim de dar conta dos efeitos de sentido que este enunciado produz entre os eleitores das classes populares no cenário político alagoano.

Os exemplos acima, portanto, vêm ilustrar o fato de que as fronteiras entre o que poder-se-ia designar como conteúdo proposicional de um enunciado em lógica formal<sup>7</sup> e o que extrapola as referências estritamente lingüísticas, remetendo às condições de enunciação dos enunciados, não são estáveis, e portanto não podem delimitar o que é próprio dos enunciados e o que é próprio da enunciação, nem tampouco aprisionar as condições de funcionamento da enunciação às sistematicidades da língua.

Esta proposição bem “demarcada” que se ancora em índices formais da língua e, segundo nossa ótica, própria de um olhar positivista, ou seja, de uma postura que busca a centralidade de um elemento formal a fim de examinar o funcionamento da linguagem, em termos das relações possíveis entre enunciado e enunciação,

não se constitui, entretanto, em uma herança tomada de modo exclusivo de leituras de algumas passagens de Michel Bréal ou Émile Benveniste.

Ao nos determos na produção teórica de Oswald Ducrot (1977), em que ele busca desconstruir os mitos da transparência e da objetividade da linguagem através de uma investigação sobre o modo como esta trabalha não-literalmente, o autor realiza, de modo minucioso, em primeiro lugar, uma descrição do funcionamento dos implícitos que operam no nível dos enunciados, -os pressupostos - e que podem ser obtidos através de mecanismos formais no interior da própria língua. Deste modo, segundo Ducrot, o estudo da pressuposição “toma como ponto de partida os enunciados considerados fora de qualquer contexto e atribui-lhes significação.” (id., p.124).

Entendendo, por outro lado, que o componente lingüístico não resolve as questões de ambigüidade dos sentidos e nem tangencia as questões de interpretação do dito que estão fora do alcance da língua, Ducrot passa a tratar de outra modalidade de funcionamento não-literal dos sentidos: o subentendido. Este é, por sua vez, entendido a partir “do acontecimento constituído pela enunciação, da escolha do enunciado pelo locutor em determinado momento e circunstâncias”, sendo configurado como um implícito discursivo. Deste modo, as fronteiras entre enunciado e enunciação encontram outra vez seus limites.

É importante salientar também que mesmo no reexame que o autor faz acerca do funcionamento da pressuposição e do subentendido em “O Dizer e o Dito” (1987), aproximando-os dos atos ilocutórios e perlocutórios, onde a pressuposição é comparada a um ato ilocutório que “reivindica

6 Este seria o mote principal da campanha eleitoral do candidato Fernando Collor durante o ano de 2010.

7 Cabe observar, aqui, que os estudos formalistas sobre a língua tratam do sentido a partir das relações internas entre as estruturas do enunciado, em termos de condições de verdade ou falsidade, ou de gramaticalidade\agramaticalidade.

uma eficácia própria do material utilizado na fala” (id.,p.35) e o subentendido é colocado no plano dos atos perlocutórios, ligados às condições de interpretação dos atos ilocutórios pelo interlocutor, Ducrot não consegue distanciar-se totalmente de uma ótica positivista em torno das relações entre enunciado e enunciação, mantendo, por tais razões, a necessidade de estabelecer vínculos estreitos entre as noções de pressuposição, ato ilocucional<sup>8</sup> e conteúdos formalmente apresentados na estrutura dos enunciados por um lado, e por outro, entre as noções de subentendido e ato perlocucionário, a fim de configurar modos distintos de apreensão dos efeitos de sentidos inscritos nos atos de dizer.

Em “O Dizer e o Dito”, desta forma, Ducrot (id.,p.42) traça ainda fronteiras entre o enunciado e a enunciação, com base nos vínculos que estabelece entre os atos ilocutórios, perlocutórios, a pressuposição e o subentendido, mesmo que dando destaque ao que ele designa como “ponto comum” entre a pressuposição e o subentendido. Isto é, segundo o autor (id., p.42), pode-se dar ao locutor, em ambos os casos,

a possibilidade de que ele se retire da fala” quer pela colocação das informações pressupostas à margem do dizer, quer pela representação do subentendido como “um enigma que o destinatário deve resolver.

É somente, pois, a partir de questionamentos em torno da concepção de polifonia tomada de Mikhail Bakhtin (1970) que Ducrot (1987,p.16), ao questionar a unicidade do sujeito irá reformular suas concepções de enunciado e enunciação, visando a elucidar o modo como um mesmo enunciado pode compreender um jogo de

vozes distintas em seu interior. Estas vozes que se mesclam e podem ser retomadas é que irão constituir a base para que Ducrot caracterize a enunciação como uma prática que se funda na hibridez do discurso do outro, na infiltração do discurso do outro no discurso de cada um. Enfim, em uma espécie de produção heteroglósica.

Podemos afirmar, então, a partir das considerações acima que ao definir o enunciado como “uma qualificação da enunciação” em “Esboço de Uma Teoria Polifônica da Enunciação (1987) é que Ducrot retoma os pontos de contato entre o enunciado e a enunciação, tratando de rever as relações independentes anteriormente atribuídas por ele a ambos. Esta seria, segundo nosso ponto de vista, a tentativa de ponto de fuga de um “nó cego” que passa a distanciar Ducrot de uma leitura mais centrada em aspectos formais em torno das relações entre enunciado e enunciação e que o obriga a rever o tratamento da questão do sentido.

Desconstruir, por outro lado, esta rigidez teórica enquanto expressão de uma herança formalista que tem dominado os estudos linguísticos<sup>9</sup> e que marca parte do percurso de Oswald Ducrot implica ir ao encontro de uma outra concepção de subjetividade, onde o descentramento do sujeito passa a remeter também às condições em que dizeres dispersos podem ser reunidos em um mesmo enunciado, caracterizando, em última instância, o fato de que não pode haver uma relação estanque entre enunciado e enunciação. Implica considerar, enfim, que o enunciado está sempre a mercê de condições externas que o afetam, que o

8 Cabe observar, aqui, que embora Oswald Ducrot (1987) faça críticas ao modo de descrição searleana do funcionamento dos atos ilocucionários, ele não rompe totalmente com os paradigmas formalistas que dão destaque ao conteúdo proposicional dos enunciados na teoria de Searle (1981).

9 Esta rigidez pode ser observada ao longo de algumas produções na obra de Ducrot. É importante ressaltar que em “Esboço de Uma Teoria Polifônica da Argumentação” (1987:161), mesmo assumindo a importância dos estudos polifônicos bakhtinianos para a reformulação de suas concepções de enunciado e enunciação, e, sobretudo, da própria concepção de sentido, Ducrot critica Bakhtin por não ter “aplicado sua teoria ao estudo dos enunciados que compõem o texto, afirmando também que Bakhtin não teria, em virtude disso, colocado em dúvida o postulado segundo o qual um enunciado faz ouvir uma única voz”.

determinam e a partir das quais o sentido trabalha no interior da estrutura, ressignificando-a de forma permanente.

Cabe considerar que tal postura epistemológica que confere relações estreitas entre o objeto e o sujeito, diluindo este objeto através do cruzamento entre enunciação e enunciado, precisa conferir também ao objeto atributos que são próprios do sujeito, tais como a contradição e a dispersão.

Segundo nossa ótica, tais atributos não seriam prioridade de uma única teoria. Já em 1929, em “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (1986: 144) está posta uma crítica às investigações de base lingüística que tratam do discurso alheio como diálogo, como discurso reportado, e que buscam caracterizar o discurso de outrem como uma questão de conteúdo, configurada por marcas estruturais, onde as fronteiras entre uma e outra enunciação podem ser identificadas graças à “integridade lingüística dos enunciados”.

Considerando, ao contrário, que não existem formas sintáticas capazes de constituir a unidade de um diálogo, Bakhtin\Volochinov (1986) observam que às formas da língua caberia “refletir tendências básicas e constantes da recepção do discurso de outrem” (id., p.146), entretanto, segundo os autores, o mecanismo desse processo se funda nas práticas observáveis na infraestrutura e até mesmo nas relações contraditórias que esta mantém com as superestruturas.

Para Bakhtin\Volochinov (id., p.147), deste modo, se “ a palavra vai à palavra” é porque a palavra do outro não somente significa para cada um, mas também porque é parte do processo através do qual os sentidos têm seu funcionamento socialmente determinado, sendo constituídos nas fronteiras e nos limiares da dispersão do sujeito

entre múltiplas vozes que podem ser identificadas nas materialidades enunciativas que caracterizam a hibridez do dizer.

O que os autores designam como polifonia, portanto, não pode ser pensado simplesmente como um fato que é próprio do enunciado, e não há mais como tratar das relações entre enunciado e enunciação de forma disjuntiva para que se possa refletir sobre o funcionamento “heteroglóssico” do enunciado em situações concretas, e, portanto, das condições de hibridez em que os sentidos trabalham.

Assim, para os autores, toda palavra em condições de emprego empíricas por uma classe ou outra é, ao mesmo tempo, historicamente determinada e multivocal. Não há a possibilidade de se pensar o funcionamento dos sentidos a partir de uma concepção de língua que comporte a fixidez das sistematicidades ou “processos gerativos internos” que garantam a autonomia das formas lingüísticas como produtos acabados.

O funcionamento do enunciado, deste modo, somente pode ser compreendido a partir do amálgama de vozes que o constituem, de um lado, e de outro, como acontecimento em termos do vir a ser, (*sobytie bytia*)<sup>10</sup> do devir, do que pode ser, conforme Tatiana Bubnova (2009).

Eis porque, conforme Bakhtin\Volochinov (1986) não se faz possível reivindicar “regras objetivas” que atestem as condições em que os enunciados são formulados ou ainda a condição de transparência da linguagem em relação ao que está implicado no ato de enunciar, senão como ficção. Pensar, pois, a questão do trabalho dos sentidos nos limites da estrutura implica pensar o modo como a linguagem trabalha para além do corpo material –a língua- que reflete e ao mesmo tempo refrata a realidade do corpo social. Eis

---

10 A expressão *sobytie bytia*, tomada da obra de Volochinov é utilizada por Bubnova, em língua Russa, para afastar uma associação reducionista entre enunciado e conteúdo (2009, p.) e pode ser entendida como o vir a ser, o devir do enunciado enquanto um acontecimento.

uma das introspecções do autores em torno do princípio marxista de que não há coincidência entre essência e aparência, e, portanto, em torno da dialética..

Queremos dar destaque também, neste percurso, a uma outra ótica, proposta por Guimarães (2002:11) que busca desfragmentar as relações entre os domínios do enunciado e da enunciação, desconstruindo, assim, o olhar positivista através do qual os estudos semânticos têm focalizado a questão.

Guimarães (1989:72) ao retomar a questão da singularidade da enunciação proposta na leitura de Foucault, que trata da enunciação como “um acontecimento que não se repete” passa a tratar desta noção a partir de condições sócio-históricas. Reportando-se à noção de história tomada dos estudos ducroteanos, onde o caráter dominante da enunciação pode ser definido pela irrepetibilidade do ato de enunciar enquanto ato temporal, o autor remete a caracterização da irrepetibilidade ao “modo de ver a história como tempo.” (id.,p.73) Não se trata mais, portanto, de associar as condições de aparecimento do enunciado a um tempo. Trata-se de repensar a própria condição do tempo e do enunciado enquanto objetos da enunciação.

Para Guimarães (2002:11) em “Enunciação e Acontecimento”<sup>11</sup>

não se enuncia enquanto ser físico, nem meramente no mundo físico. Enuncia-se enquanto ser afetado pelo simbólico e num mundo vivido através do simbólico.

Em relação à referência feita acima, é importante salientar que a relação do sujeito, “que é tomado na temporalidade do acontecimento,”(id.,p12) com o simbólico passa a

significar na confluência entre o que a enunciação presentifica como memorável e o que é atualizado por ela. Esta confluência é que permite produzir sentidos, não de forma linear, mas a partir do modo como o sujeito se dispersa entre o tempo do acontecimento e suas formas de representação.

Assim, se para Guimarães (id.,p14) “falar é estar na memória”, é preciso pensar também que somente pode-se estar na memória a partir de um distanciamento do vivido e, ao mesmo tempo, do ato de re-inscrevê-lo em uma atualidade ressignificando-o.

Ora, segundo nossa ótica, um dos aspectos mais importantes focalizados por Guimarães (id.,p.17), no que tange às relações entre enunciado e enunciação, consiste no modo como o autor retoma a questão da dispersão do sujeito sendo tomado no acontecimento e acaba por configurar a própria ordem de irrepetibilidade da enunciação. É esta leitura que vem ao encontro, ao mesmo tempo, das condições de funcionamento empírico da enunciação, e da instabilidade do enunciado, na proporção em que possibilita remeter o sentido às formas de divisão do sujeito, tomado no acontecimento, entre diferentes regiões do interdiscurso<sup>12</sup>

A condição do memorável, deste modo, e as formas de re-simbolização deste memorável a partir dos lugares de enunciação que o sujeito ocupa é que fazem significar o enunciado, pelo modo como o sujeito se inscreve em uma ordem simbólica, tomado pela contradição entre o já enunciado e o que pode ser enunciado,ou seja, significado como devir.

É preciso salientar, deste modo, que ao tratar do espaço da enunciação Guimarães (id.,p.23) se afasta tanto de uma concepção

11 Fazemos referência a um capítulo de “Semântica do Acontecimento”, 2002.

12 Entendemos que a noção de região do interdiscurso, remetendo à memória discursiva poderia ser melhor compreendida a partir da definição de Michel Foucault (1996:5) como “uma voz sem nome” que pode ser traduzida por suas lacunas, por seus interstícios e por suas formas de preenchimento. Esta definição é posteriormente retomada por Jean Jacques Courtine (1999) em “O Chapéu de Clementis”.

canônica de espacialidade proposta por estudos sociolinguísticos e textuais, como também da concepção ducroteana de espacialidade colocada sob a perspectiva do “poder jurídico” que está implicado no próprio proferimento dos atos ilocucionais.

Ao tratar, portanto, das formas de tomada da palavra a partir do agenciamento político, em que os lugares de enunciação são distribuídos de acordo com o modo como os sujeitos, tomados no acontecimento, se estratificam e se representam inscrevendo-se em determinados lugares sociais, Guimarães (id.,p.24) mostra, ao mesmo tempo, como o espaço da enunciação é multiplamente povoado pela língua, por lugares sociais e por posições-sujeito que o locutor ocupa a partir deste ou daquele lugar e que são determinantes para o processo de produção dos sentidos. Eis porque a enunciação não pode ser compreendida fora de suas relações com o modo como os sujeitos se dividem e se colocam como sujeitos que têm voz e representatividade no interior de um corpo social.

Deste modo, para Guimarães, não é possível pensar o espaço da enunciação como um lugar de representação descolado da emergência do acontecimento e de agenciamentos políticos, porque há sempre um espaço de identificação entre o dizer e papéis enunciativos, lugares sociais, regimes de verdade e posições que o sujeito assume em virtude dos lugares que ocupa.

A partir das reflexões acima, podemos configurar os modos como a enunciação é proposta, tomada na temporalidade, enquanto acontecimento, e como é remetida a determinados espaços (lugares sociais, posições-sujeito), por Guimarães, e que acabam por determinar, em última instância, o sentido como diferença, como um processo contínuo de inscrição e de re-inscrição do sujeito na ordem do simbólico, marcado por determinações de ordem externa.

Este processo vem explicar, segundo nossa

ótica, porque não pode haver fronteiras entre o enunciado e a enunciação. Tais fronteiras, portanto, somente podem ser entendidas como metáforas que criam procedimentos de formalização, as quais pretendem reconhecer o processo de discursividade em seu funcionamento, mas que, por outro lado, na perspectiva de constituírem simulacros sobre o real do funcionamento da linguagem constroem ficções que acabam se impondo sobre as próprias condições materiais de funcionamento do dizer, configurando, em última instância, o ordenamento do trabalho enunciativo como um mimetismo abstrato e descolado de suas reais condições de produção de sentidos.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Ed. Hucitec, 1986. Trad. Michel e Iara Frateschi Vieira.

BAKHTINE, Mikhail. **La poétique de Dostoiewski**. Paris, Ed. Seuil, 1970.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas, Ed. Pontes, 1995. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri.

\_\_\_\_\_. **Problemas de lingüística geral II**. Campinas, Ed. Pontes, 1989. Trad. Eduardo Guimarães et al.

BRÉAL, Michel. Ensaio de semântica. **Ciência das significações**. Campinas, Ed. Pontes, 1992. Trad. Eduardo Guimarães et al.

BUBNOVA, Tatiana. A palavra na vida e a palavra na poesia. **Bakhtin e o círculo**. BRATT, Beth (org.), São Paulo, Ed. Contexto, 2009, p.31-48

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clementis. **Ensaio: os múltiplos territórios da análise do discurso**. INDURSKY, F., FERREIRA, M.C.L (orgs). Porto Alegre, Ed. Sagra-Luzzatto, 1999, p.15-22.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, Ed. Pontes, 1987. Trad. Carlos Vogt et al.

\_\_\_\_\_. **Princípios de semântica lingüística: dizer e não dizer**. São Paulo, 1977.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo, Ed. Loyola, 1996. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 2000.

GUIMARÃES, Eduardo. Enunciação e história. **História e sentido na linguagem**. GUIMARÃES, Eduardo (org.) Campinas, Ed. Pontes, 1989

\_\_\_\_\_. **História da semântica**. Sujeito, sentido e gramática no Brasil. Campinas, Ed. Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Semântica do acontecimento**. Campinas, Ed. Pontes, 2002.

MARX, Karl. **Miséria da filosofia**. Rio de Janeiro, Ed. Leitura, 1965.

SEARLE, John. **Os actos de fala**. Coimbra, Livraria Almedina, 1981. Trad. Carlos Vogt et al.

TODOROV, Tzvetan. **Problèmes de l'enociation**. Langages, 1970.

**Artigo enviado em:** 22/02/2011

**Aceite em:** 11/06/2011

# Incidência de vozes na poesia de João Cabral

p. 23 - 30

André Pinheiro (UFRN)

## Resumo:

Pretendemos analisar neste artigo o modo como João Cabral desenvolve a relação do autor com o sujeito lírico. Podemos afirmar que essa relação está ancorada em três andamentos distintos em sua obra. Primeiramente, a tentativa de anular a natureza polissêmica do signo poético levou o escritor a adotar uma voz autoritária diante da significação do texto. Em um segundo momento, o sujeito reconhece que a poesia emana de uma fonte oculta, mas ele insiste em impor uma leitura interpretativa. Por fim, o sujeito admite a natureza polissêmica da literatura e passa a tratar a leitura interpretativa como elemento cultural.

**Palavras-chave:** João Cabral; sujeito lírico; discurso poético.

## Abstract

We intend to analyze in this article how João Cabral develops the relationship between the author and the lyrical subject. We can say that this relationship is anchored in three different moments in his work. First, the attempt to annul the polysemous nature of the poetic sign led the writer to adopt an authoritative voice on the meaning of the text. In second moment, the subject recognizes that poetry emanates from a hidden source, but he insists on imposing an interpretative reading. Finally, the subject admits the polysemous nature of literature and he goes on to consider the interpretative reading as a cultural element.

**Keywords:** João Cabral; lyrical subject; poetic discourse

## Considerações Iniciais

João Cabral de Melo Neto sempre demonstrou ter grande preocupação com o processo de criação literária. Não é de se estranhar, portanto, que (além de um número considerável de ensaios sobre a teoria da literatura) a metalinguagem seja um dos temas mais recorrentes de sua obra. Dentre as matérias que compõem a sua pauta investigativa, a relação do autor com o sujeito lírico merece especial atenção. Isso porque o desejo irremediável de controlar racionalmente a criação poética fez com que a figura do autor ganhasse notoriedade em sua obra.

A sua famosa conferência sobre “A

inspiração e o trabalho de arte” (1952), pronunciada na Biblioteca de São Paulo, é um exemplo claro dessa intromissão da voz do autor no discurso do sujeito lírico. Na ocasião, o poeta defendia um modelo de arte racionalista e de elaboração quase artesanal em detrimento da poesia norteadada pela inspiração:

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (Melo Neto 1994: 723).

O trecho transcrito acima evidencia a importância que João Cabral atribuía à figura do criador. O poeta menciona que renegaria a sua própria obra, caso ela se desviasse de um plano previamente traçado. Diga-se de passagem, vários momentos de sua produção lírica dialoga com os argumentos expostos em tal conferência.

O enredo de “Fábula de Anfion”, por exemplo, repousa nessas mesmíssimas questões. Em plena secura do deserto, o construtor de Tebas se lamenta diante da cidade criada ao acaso, quando ele desejava criar uma obra geometricamente planejada:

**Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolo plantada  
(...)**

**Desejei longamente  
liso muro, e branco,  
puro sol em si**

**como qualquer laranja  
(Melo Neto 1  
997: 58)**

É importante lembrar que, durante o século XX, surgiu uma série de teorias voltada contra a hegemonia exercida pelo autor na prática interpretativa do texto. No final dos anos 60, por exemplo, Roland Barthes proferiu uma conferência sobre a morte do autor no processo de interpretação literária; de acordo com Barthes, o significado do texto é construído culturalmente, cabendo ao leitor atribuir sentido ao discurso literário:

(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (Barthes 1982: 65).

Evidentemente, essa conferência era uma espécie de provocação destinada aos adeptos do velho conceito romântico de autor onipotente (ainda em voga no momento) – o que, de certa forma, barrava a natureza polissêmica da obra de arte. De qualquer forma, as idéias de Roland

Barthes sobre o papel do escritor parecem contradizer os argumentos pronunciados por João Cabral, que sempre tentava esclarecer os processos de composição da sua obra poética. No entanto, é preciso admitir que o tema sofre algumas variações ao longo da lírica cabralina. Depois, a figura do autor também tem grande importância para a teoria da literatura, já que “ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa” (Foucault 2000: 45).

De modo geral, pode-se dizer que a relação do autor com o sujeito lírico se ampara em três andamentos distintos de sua obra, que serão analisados em pormenores nas seções seguintes. Primeiramente, a tentativa de anular a natureza polissêmica do signo poético levou o escritor a adotar uma voz autoritária diante da significação do texto. Em um segundo momento, o sujeito reconhece que a poesia emana de uma fonte oculta, mas ele insiste em impor uma leitura interpretativa. Por fim, o sujeito admite a natureza polissêmica da literatura e passa a tratar a leitura interpretativa como elemento cultural.

## Poesia Intransitiva

Dentre os escritos que compõem a *Antologia poética* de Vinícius de Moraes, um poema se destaca pelo fato de ser particularmente atípico ao seu estilo intimista e harmônico. Com dedicatória a João Cabral de Melo Neto, Vinícius apresenta nesse texto as particularidades temáticas e formais da lírica cabralina. Conforme já delata o próprio título – Retrato, à sua maneira (João Cabral de Melo Neto) –, o *poetinba* procurou difundir os conceitos e reproduzir os métodos de composição utilizados por João Cabral. Dessa tarefa resulta um texto de caráter nominal, com ritmo abrupto e passagens aparentemente herméticas.

Magro entre pedras  
Calcárias possível  
Pergaminho para  
A anotação gráfica

O grafito Grave  
Nariz poema o  
Fêmur fraterno  
Radiografável a

Olho nu Árido  
Como o deserto  
E além Tu  
Irmão totem aedo

Exato e provável  
No friso do tempo  
Adiante Ave  
Camarada diamante!  
(Moraes 1983: 185)

O vocábulo *magro* que abre o poema já mostra que João Cabral de Melo Neto repudia as obras caracterizadas por excessos de composição. Com efeito, a sua poesia está livre dos adornos retóricos, ainda que o trabalho cuidadoso com a linguagem seja uma de suas atividades mais caras. Percebe-se, portanto, um esforço voltado para a construção de uma lírica contida e áspera, como se ela fosse fruto petrificada do solo sertanejo. Por isso mesmo, o sujeito presente na poesia de João Cabral tem a aparência de um ser esmaecido, como se as areias infecundas do deserto tivessem-no transformado em uma voz estéril. O resultado desse procedimento desintegrador pode ser sentido nas emoções secas e na representação de um discurso que se aproxima do silêncio.

As escolhas lexicais operadas por Vinícius para traçar o retrato de João Cabral são, portanto, muito precisas. Primeiro ele utiliza a imagem da pedra para assinalar o tom contido do discurso e os temas inanimados presentes na obra do poeta pernambucano. Esse sentimento de aridez é reforçado pelas imagens da seca distribuídas ao longo do poema (“Árido / Como o deserto”). Mais adiante, Vinícius de Moraes descreve um procedimento típico da lírica cabralina, que é o hábito de investigar profundamente a natureza de um objeto (“Fêmur fraterno / Radiografável”).

Depois, Vinícius ainda menciona a lucidez e a precisão analítica com que Cabral arquiteta a sua obra (esse aspecto pode ser comprovado através dos termos *olho nu*, *exato* e *provável*).

Por fim, Vinícius tentou reproduzir a operação formal típica dos poemas de João Cabral de Melo Neto, cujas características mais marcantes são a presença de um ritmo incisivo e o trabalho quase artesanal com o código lingüístico. Ao concluir a sua leitura, Vinícius de Moraes compara João Cabral a um *diamante*, pedra de grande valor financeiro e de beleza enternecedora. Na verdade, tais versos apenas ratificam os depoimentos pessoais do *poetinha*, que sempre elegeu João Cabral como um dos nomes mais significativos da literatura brasileira e constantemente o titulava de diamante raro.

Em texto intitulado “Resposta a Vinicius de Moraes”, entretanto, João Cabral avalia a opinião emitida pelo poeta carioca e, de imediato, contesta a possibilidade de a imagem do *diamante* ser a síntese mais adequada para a sua obra.

Não sou um diamante nato  
nem consegui cristalizá-lo:  
se ele te surge no que faço  
será um diamante opaco  
de quem por incapaz do vago  
quer de toda forma evitá-lo,  
senão com o melhor, o claro,  
do diamante, com o impacto:  
com a pedra, a aresta, com o aço  
do diamante industrial, barato,  
que incapaz de ser cristal raro  
vale pelo que tem de cacto  
(Melo Neto 1997b: 64)

A tonalidade direta e conclusiva da sentença inicial do poema mostra que o autor tem um conceito bastante inflexível em relação à sua obra. Ao negar a leitura realizada por Vinícius de Moraes, a voz de João Cabral parece adquirir um tom de severa autoridade. Mais do que defender um modelo de poética, portanto, o ato de explicar o próprio texto já é um indício de que o escritor encara a figura do sujeito lírico como elemento relacionado à noção de autoria.

No poema analisado, Cabral se recusa a fazer parte de uma tradição literária amparada em matérias pitorescas e suntuosas. Nesse sentido, ele rejeita o *diamante cristalizado* por acreditar que essa imagem se vincula a um tipo de literatura composta por preciosismo vocabular e retórica vazia. Evidentemente, ao estabelecer uma ligação com a pedra preciosa, Vinícius de Moraes procurava associar o impecável trabalho de lapidação executado por João Cabral com algum objeto de beleza e valor. Mesmo assim, o poeta pernambucano fez questão de atestar a inconsistência dessa leitura.

O adjetivo *opaco*, usado por Cabral para caracterizar o *diamante* presente em sua obra, não corresponde à falta de clareza e objetividade. A rigor, o termo se contrapõe à imagem de beleza e brilho contida na maioria das pedras preciosas. Com isso, o poeta manifesta a sua preferência por uma lírica de feição anticonvencional, alcançada graças ao ritmo entrecortado, à sintaxe não linear e à expressividade temática. Mas mesmo a imagem de um *diamante opaco* ainda não agrada o poeta, pois uma pedra dessa natureza pode embaçar a realidade objetiva e, conseqüentemente, comprometer a retidão de seu olhar investigativo. Por essa razão, Cabral ameaça renegar a sua própria obra, caso ela se desvie de um plano de criação previamente traçado (“de quem por incapaz do vago / quer de toda forma evitá-lo”). A possibilidade de a poesia se enveredar por caminhos inesperados é dado importante dentro deste contexto, já que ela mostra uma relação mais justa entre a obra e o criador. No fundo, João Cabral admite que será lograda qualquer tentativa de impor um sentido fechado à literatura, uma vez que ela tem caráter polissêmico e está, portanto, sujeita a diferentes apreciações críticas – conforme destaca Roland Barthes em um dos seus ensaios sobre a questão da autoria:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura (Barthes 1982: 68).

Convencido de que a imagem do *diamante* deve ser acatada como uma possibilidade interpretativa, João Cabral logo delimita os aspectos que lhe interessam nessa pedra: a *clareza* (referência a uma lírica objetiva) e o *impacto* (referência ao choque contra a tradição literária). O primeiro aspecto é particularmente caro nesta discussão, pois as obras demasiado objetivas, de certo modo, restringem o horizonte de leitura dos receptores. Diga-se de passagem, essa era exatamente a meta que João Cabral sempre quis alcançar; o escritor acreditava que o discurso objetivo seria capaz de apresentar um objeto poético destituído das muitas vozes que lhe dão sentido de existência. Esse processo de negação da polissemia foi largamente estudado pelo crítico Antonio Carlos Secchin em seu livro *João Cabral: a poesia do menos*:

Este livro procura interpretar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da hipótese de que ela se constrói sob o prisma do *menos*. Com isso, queremos dizer que os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos (Secchin 1985: 13).

Dando seqüência ao texto, o poeta apresenta alguns elementos dominantes de sua obra, sempre preocupado em divulgar um tipo de literatura que nega os versos lírico-sentimentais provenientes de uma tradição romântica. Primeiramente, a imagem da *pedra* é utilizada para designar uma poética tão objetiva, que aparenta jamais ter sido tocada pelas emoções humanas. Depois, o autor chama a atenção para as *arestas* de sua poesia – um modo

de reproduzir na linguagem as quinas geométricas e pontiagudas dos objetos que descreve com tanto gosto. Além da referência histórica a uma arquitetura de formato vanguardista, João Cabral elabora a sua poesia-vértice com o intuito de produzir uma espécie de desconforto no leitor. Essa sensação é ainda mais reforçada quando o poeta aproxima a sua obra da imagem do aço, metal duro e resistente.

A expressividade de algumas passagens também ajuda a compor essa sensação de desconforto e apatia. Ao instituir relações tão próximas entre a sua obra e um *crystal barato*, por exemplo, Cabral revela todo o seu esforço para se desvincular dos valores canônicos da literatura. Mas é importante ressaltar que esse sentimento de negação acabou se transformando em um objeto de grande valor estético, conforme bem advertiu João Alexandre Barbosa:

Aqui a negação, a recusa e o silêncio articulam-se para uma afirmação dialética da poesia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada (...): a recusa da poesia será, poderá ser, o encontro de uma poética (Barbosa 1986: 115).

O poeta fecha o texto fazendo uma aproximação entre as imagens do *diamante* e do *cacto* (“que incapaz de ser cristal raro / vale pelo que tem de cacto”). Percebe-se, portanto, que o sujeito lírico tem uma medida valorativa distinta daquela adotada pelo senso-comum. Com efeito, ao assumir a vegetação típica do Nordeste brasileiro como artefato de valor, Cabral adota o sertão como estrutura que condiciona a criação de sua obra. E talvez não haja melhor sùmula para a obra de João Cabral de Melo Neto do que a imagem de um *cacto cristalizado*, pois ele freqüentemente capta a realidade seca do sertão (guiado pelo corte e pelo espinho) e a transforma em um objeto poético precioso.

## O esboço da musa

Em alguns poemas, a voz de João Cabral de Melo Neto soa de forma vigorosa, de modo que o poeta se mostra ansioso por direcionar a leitura interpretativa do seu texto. Em outros escritos, por sua vez, o tom do discurso adquire nuances mais suaves. Nesses momentos, o registro de um trabalho exaustivo de composição convive intimamente com a possibilidade de a poesia brotar de fontes que o poeta não pode prever. Trata-se, portanto, de um processo extremamente dialético, já que apresenta um sujeito lírico que caminha no liame do racionalismo e da inspiração.

É curioso observar, contudo, como o trabalho lógico está enraizado na poesia de João Cabral. Apesar de desconhecer a fonte da criação literária, o sujeito geralmente insiste em passar algumas diretrizes para a nascente desconhecida. Um episódio dessa espécie pode ser visto no texto transcrito abaixo, quando o poeta assinala as particularidades que ainda devem figurar em “O último poema”.

Não sei quem me manda a poesia  
nem sei Quem disso a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for  
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não  
de que há preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta  
que faz andar a minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena  
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,  
de antilira, feito em antiverso  
(Melo Neto 1997b: 252).

O texto parece ser uma espécie de sùmula poética; mais do que isso, é um testamento feito com o intuito de explicar um processo de escritura praticado durante anos. Diferente do poema analisado na seção precedente, o conteúdo deste texto revela uma imprecisão diante da criação literária. O pronome indefinido

*quem* aparece duas vezes já na primeira estrofe, atestando que o eu-lírico não tem a exata noção do papel desempenhado tanto pelo autor quanto pelo leitor no campo da literatura. Portanto, o autor perde aquela voz autoritária que insistia em definir um conceito fechado para a sua obra e já começa a encarar a possibilidade de o poema ser impulsionado por algo alheio à sua própria vontade.

Isso não significa, entretanto, que ele esteja completamente isento dos substratos da autoria, uma vez que a experiência de vida muito contribui para o processo criador. Apesar das mudanças no tom do discurso, o poeta ainda mantém a idéia de que a legítima obra de arte deve se distanciar dos tradicionais modelos de composição. A natureza vanguardista de sua literatura pode ser confirmada no momento em que o sujeito lírico admite a possibilidade de seu texto não ser identificado como autêntica poesia (“Não sei quem me manda a poesia / nem sei Quem disse a chamaria”).

A conjunção adversativa que abre a segunda estrofe do poema traz um conceito avesso àquele desenvolvido na estrofe anterior, de modo que ao momento de incerteza se segue um momento de afirmação diante do fazer poético. Com efeito, o sujeito lírico tem um posicionamento muito claro em relação à sua obra, ainda que não saiba explicar o seu processo formativo. Em linhas gerais, ele persegue um modelo de poesia que preza pela objetividade e pela racionalidade (“Mas quem quer que seja, quem for / esse Quem (eu mesmo, meu suor?)”).

Na medida em que procura entender o funcionamento da criação literária, João Cabral usa uma série de metáforas para designar alguns arquétipos poéticos. Para começar, ele apresenta certo dualismo entre a inspiração criadora e o trabalho empenhado, temática largamente explorada em sua obra. Depois, o poeta cita

algumas práticas de escritura bastante comuns na história da literatura brasileira. O substantivo *mulher*, por exemplo, refere-se à poesia intimista de acepção romântica; o termo *paisagem* designa a obra plástico-descritiva que marcou a era dos poetas parnasianos; por fim, o termo *não* corresponde à poesia anticonvencional que nega os modelos concebidos pela tradição literária.

A atenção voltada para esse último modelo já denuncia a preferência de autor por obras de caráter vanguardista. Com efeito, a negação é tão possante que a sentença negativa chega a invadir os vãos de um espaço, lugares já caracterizados por uma ausência (“...o não / de que há preencher os vãos”). A imagem da subtração do vazio também pode ser vista como uma negação da subjetividade e como um sentimento de repulsa contra a arte demasiado intimista.

A quarta estrofe ainda está sintaticamente ligada ao vocábulo *não* que apareceu na estrofe anterior. A imagem da *muleta* é significativa dentro desse contexto, pois ela denuncia a presença de um sujeito lírico ferido. Tem-se a sensação de que falta uma parte de seu ser e, levando-se em consideração o contexto geral da obra, não seria exagero afirmar que a alma é o elemento ausente. De qualquer forma, sobressai a imagem de um homem com grande dificuldade de se adequar ao senso comum (“...a muleta / que faz andar a minha alma esquerda”).

Nas duas últimas estrofes, João Cabral de Melo Neto manifesta explicitamente a sua preferência por uma poética objetiva, racional e inovadora. Todos os seus esforços estão voltados para a composição de uma obra que subverta os conceitos já instituídos pelo cânone literário. É preciso advertir, contudo, que é lograda a tentativa de criar uma poesia anti-lírica, pois não há como extrair das escrituras as marcas subjetivas de quem as compôs; e a subjetividade é componente basilar

do lirismo. Para efeito de conclusão, pode-se dizer que a obra cabralina é impessoal e evita, a todo custo, voltar-se para questões sentimentais, mas essas características não são capazes de proscrever a experiência do poeta revigorada no texto.

## O autor e o objeto

Por fim, a poesia de João Cabral revela um terceiro andamento referente à questão da autoria, cuja maior particularidade é a presença de um eu-lírico que admite abertamente a natureza polissêmica da obra literária. Em um poema intitulado “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, o poeta analisa a temática da autoria de forma mais mediadora. Os versos, de tom nitidamente ensaístico, desenvolvem a tese de que não é mais produtiva a indicação exclusiva do autor como chave interpretativa de um texto. Para o escritor pernambucano, o poema revela traços de quem o escreveu, tornando-se, portanto, parte da sua estrutura interna.

Sempre evitei falar de mim,  
falar-me. Quis falar de coisas.  
Mas na seleção dessas coisas  
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor  
de falar-me uma confissão,  
uma indireta confissão,  
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar  
até onde está pura ou impura?  
Ou sempre se impõe, mesmo impura –  
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa  
de que falar ou não falar?  
E se o evitá-la, o não falar,  
é forma de falar da coisa?  
(Melo Neto 1997b: 245)

O termo *apócrifa* designa um invento falseado, clandestino e destituído de valor canônico. Dessa forma, o sujeito lírico se encontra em uma situação desconfortável, já que admite a possibilidade de ser traído por sua própria obra. Com efeito, Marianne Moore pressente que o texto pode revelar fatos que ela lutara por

esconder. Evidentemente, as dúvidas de Moore também são sentidas por João Cabral, de modo que ele se analisa na medida em que investiga a escritura de outra pessoa. Destaca-se, portanto, o entrelaçamento de vozes presente nesse poema: pode-se dizer que nele há uma conversa entre a voz do autor (que sempre defendeu um modelo de poética), a voz de Marianne Moore (que ressoa como objeto de uma influência) e a voz do eu-lírico (que se constrói a partir da fusão do discurso de Moore e das idéias de João Cabral).

Apesar do esforço para se manter coerente com uma linha de pensamento, o poeta reconhece o fracasso de seu projeto, já que os objetos que compõem o quadro de uma poesia nominal também revelam dados sigilosos sobre o seu criador. Por isso mesmo, a preferência por um determinado modelo de arte (por mais objetiva que seja) deve ser entendida como uma ação subjetiva. De certo modo, João Cabral aceitou a idéia de que o escritor projeta traços pessoais nos objetos escolhidos para compor a sua obra (“Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?”).

A segunda estrofe traz um aspecto incomum na obra de João Cabral de Melo Neto, que é a investigação de questões ligadas ao inconsciente do ser humano. De modo geral, argumenta-se que é possível conhecer um pouco do sujeito ao analisar as coisas que ele renuncia. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético está repleto de índices que emergem do inconsciente do autor e, conseqüentemente, denunciam aspectos de sua personalidade (“Não haverá nesse pudor / de falar-me uma confissão, / uma indireta confissão, / pelo avesso, e sempre impudor?”).

Na estrofe seguinte, o sujeito já não está mais convicto de que os objetos sejam elementos dotados de um sentido fechado. Ao questionar a aparente objetividade que emana da superfície

das coisas, o sujeito assume um sentimento de desconfiança frente à realidade material e, por conseguinte, torna mais dinâmica a natureza do seu objeto (“A coisa de que se falar / até onde está pura ou impura?”).

Mais adiante, Cabral exprime uma opinião ligeiramente oposta àquela defendida anteriormente; agora ele aponta a possibilidade de as coisas comportarem em si mesmas uma realidade absoluta. Ressalta-se, contudo, que essa colidente organização temática foi o meio encontrado para representar de forma coerente as dúvidas que atormentam o sujeito. As indagações atingem um ponto tão íngreme que se torna difícil perceber com clareza se é o poeta quem escolhe a matéria de sua obra ou se é a própria matéria que se anuncia para o leitor (“Ou sempre se impõe, mesmo impura – / mente, a quem dela quer falar?”).

Como o sujeito não encontra uma explicação consistente para o fenômeno da criação literária, as idéias começam a se misturar em sua imaginação. O eu-lírico confessa não poder apresentar um esclarecimento preciso para a questão literária porque a abundância de objetos o impossibilita de formular um conceito consistente (“Como saber, se há tanta coisa / de que falar ou não falar?”).

De natureza confessional, “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” representa o instante quando o escritor pára e reflete um pouco sobre a sua própria obra. O monólogo, portanto, é a base estrutural do poema, muito embora nele se pressinta um diálogo com outras vozes. De qualquer forma, o discurso monológico possibilita que a figura do sujeito apareça em primeiro plano – aspecto que contradiz a natureza descritiva e racionalista dominantes na lírica cabralina.

É importante observar que, em determinado momento da leitura, as várias frases interrogativas não correspondem mais às dúvidas do sujeito em relação à fonte da poesia. Bem pelo contrário, elas

designam antes a certeza de que a literatura é um campo polissêmico e que nenhum apontamento analítico será capaz de esgotar a sua rede de significados. Com isso, Cabral abre espaço para abordar a obra de arte a partir de uma perspectiva cultural e humana.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral. In.: **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. A morte do escritor. In.: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4ª ed. Lisboa: Vega, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. Prosa. In.: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

**Artigo enviado em:** 12/01/2011

**Aceite em:** 20/06/2011

# A recepção da obra de arte em tempos de censura:

O que nos ensina a peça *Que farei com este livro?*, de José Saramago

p. 31 - 37

Prof. Dr. Cláudio de Sá Capuano (UFRRJ)

## Resumo

Escrita em 1980, *Que farei com Este Livro?*, peça de José Saramago, apresenta-nos o homem Luís de Camões, antes da publicação de *Os Lusíadas*, tentando romper as barreiras para ver seu livro publicado. Uma das questões desenvolvidas na peça é a necessidade de se adaptar, à censura, as exigências da escrita. Este artigo discute exatamente isso, estabelecendo uma discussão sobre o papel da censura como elemento de coerção da escrita. Semelhante abordagem recai sobre o papel do próprio autor, ao escrever o livro.

**Palavras-chave:** José Saramago; Teatro Português; Que farei com este livro?; Censura

## Abstract

Written in 1980, *Que farei com este livro?*, a play by José Saramago, presents the man Luís de Camões, before the publication of *Os Lusíadas*, trying to overcome barriers which would prevent his book from being published. One of the issues addressed in the play is the need to adapt, to censor, the demands of writing process. This article discusses the role of the censor as an element of coercion for writing. Similar approach is applicable to the author's role when writing the book.

**Keywords:** José Saramago; Portuguese Theater; Que farei com este livro?; Censorship

## Introdução

Não foram muitas as incursões de José Saramago pelo teatro. No entanto, nas cinco peças publicadas – *A noite*, *Que farei com este livro?*, *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In nomine dei* e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* – encontramos o mesmo tom crítico e de fina ironia, tão característico de seus romances.

Escrita em 1980, encontramos em *Que farei com Este Livro?*, um Camões inusitado. Trata-se do homem Luís Vaz, recém trazido do prolongado exílio no oriente pelo amigo Diogo do Couto. Desconhecido na corte, esse Camões-personagem criado por José Saramago luta contra as dificuldades para sobreviver numa Lisboa

assolada por peste, mas também imersa em outro mal: a censura.

Instaurada na corte, sem maiores motivos, a Inquisição e seu poder de veto ao pensamento livre, que caracterizara as décadas anteriores em Portugal, são alvo temático de Saramago na peça. Rica em vários aspectos, *Que farei com este livro?* permite reflexões sobre representações biográficas de personagens históricas (caso de Camões e Diogo do Couto, por exemplo), escrita da história, questões estéticas ligadas a gêneros literários em confronto (a épica e em menor escala a lírica de Camões, discutidas no âmbito da representação dramática), entre outros. Na peça, a epidemia de peste que assola Lisboa e faz com que a corte seja transferida de tempos

em tempos para Almerim é ao mesmo tempo histórica e metafórica. Há registros de que Lisboa estivesse sob o flagelo de epidemias na época do retorno de Camões à Europa. Por outro lado, a peste é metáfora dos tempos sombrios por que passava a corte. É nesse ambiente, permeado de intrigas, jogos de interesses e medo no qual circula o personagem. A decadência do reino, refletida tanto na intolerância, quanto na ignorância de seus cidadãos igualmente se faz ali presente.

No presente artigo, retomo um aspecto desenvolvido em parte do quarto capítulo da minha dissertação de mestrado: o efeito da censura na escrita literária. Publicada em 2007 com o título *Tudo que trago são papeis: escrita história e ironia no teatro de José Saramago* (Capuano 2007), tratei no final do trabalho de aspectos que seguem para além da representação literária. O tema da censura e as relações de poder em torno dela foi um desses aspectos, revistos no presente texto.

## Que faremos com este livro?

Na última cena de *Que farei com este livro?*, Camões recebe o primeiro exemplar do livro, recém impresso, das mãos do servente do impressor, António Gonçalves, e pronuncia a frase que dá nome à peça:

SERVENTE:

Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas, já que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabámos. (*Retira-se.*)

LUÍS DE CAMÕES:

(*Segurando o livro com as duas mãos.*) Que farei com este livro? (*Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.*) Que fareis com este livro? (*Pausa*) (Saramago 1998: 92)

Nessa cena, Saramago fixa a ideia do primeiro, do primitivo, o primeiro exemplar de um livro, que se tornaria, pelo efeito de contínuas leituras, inúmeros. É fácil perceber que há, nas palavras de Camões, uma inversão do sentido

da frase, obtida pelo acréscimo de uma letra, modificando a desinência verbal: farei / fareis. Não sou eu, mas sois vós, espectadores/leitores, que, de posse do livro, nada mais tereis a fazer senão lê-lo. Inverte-se aí também o sentido da recepção do objeto livro: não é ele, personagem, no palco, quem recebe o livro; são os espectadores, portugueses como ele, de quatro séculos passados até o presente, que vêm recebendo o livro, e o leram.

Nesse momento da peça, percebemos claramente a ligação entre o homem quinhentista e o da contemporaneidade. Lembrando-nos de que a peça foi escrita em 1980, quando do quarto centenário da morte de Camões, momento sócio-político-cultural tenso em Portugal, percebe-se como se aproximam ambas as conjunturas do final dos séculos XVI e XX. Os homens do momento da enunciação da peça (1980) têm a mesma missão dos que o receberam na época da primeira publicação (1572): receber e ler um livro que trata das tradições e da prosperidade imperial do reino português. Ambos encontram-se mergulhados numa conjuntura intimamente relacionada à repressão. O Camões personagem da peça abre e inicia uma leitura, a primeira leitura de *Os Lusíadas* impressa em livro, leitura essa que continuará indefinidamente ao longo dos quatro séculos que separam a publicação do poema e o presente.

Apesar do tom melancólico, do total desamparo do poeta, podemos perceber a ironia da situação. A publicação do livro, tão habilmente conseguida, não proporciona muito ao poeta em vida. Entretanto, trata-se de uma obra que, em virtude dos destinos que aguardavam Portugal ainda naquela década do século XVI, acabou por ser colocada no centro de uma *mitologia pátria*, como nos aponta Eduardo Lourenço (Lourenço 1999: 108).

A última fala de Camões (“Que fareis com

este livro?”) remete-nos à questão do subtítulo do presente artigo: a recepção da obra de arte em tempos de censura. Horácio Costa, ao apontar a relação entre a velhice miserável de Camões e o desmantelamento da sociedade portuguesa às vésperas de Alcácer-Quibir, considera esta, a recepção da obra de arte em tempos de censura, a questão central da peça:

Ainda, este paralelo deixa antever o tema central de *Que farei com este livro?*: o da recepção da mensagem poética numa sociedade vilipendiada nos seus valores mais íntimos ou, mesmo, de modo mais abstracto, o da convivência do poeta com as circunstâncias históricas que condicionam esta recepção e medeiam-no no seu contacto com o corpo social circundante (Costa 1997: 133).

Atribuir ao assunto *status* de questão central da peça seria totalmente adequado se não houvesse outras “questões centrais”. O próprio Costa aponta o fato de que a peça possibilita “uma interpretação de Portugal” (Idem: 134), tema este certamente mais central que o da recepção da obra sob a égide da censura.

É claro o entrelaçamento dos temas: da recepção que se fez d’ *Os Lusíadas* ao longo dos séculos, pode-se chegar a uma interpretação do próprio destino cultural português. Nesse caso, do título da peça à última fala de Camões, José Saramago chama a atenção do público para a ideia de que o destino fizeram-no os homens. Esse chamamento – claro recurso fático presente na peça – contém em si uma carga de ironia. A frase “Que fareis com este livro?” funciona como uma sacudidela no receptor. Não se trata de pensar nos séculos que se seguiram à publicação do poema, um futuro em relação ao momento da publicação, mas que já se tornou passado: o que se faria, já está feito. A ironia reside justamente no fato de perceber que *um* algo, entre outros possíveis, foi feito e é sobre este algo que se deve refletir. É como se a pergunta em tempo futuro fosse formulada em tempo passado: Que fizestes

com este livro? Isso não invalida a pergunta em si: o que continuareis a fazer, portugueses, com este livro? Posto isto, a pergunta toma novo sentido se relida em tempo futuro, não um futuro a partir de 1572, mas a partir de 1980. A pergunta soa como um novo chamamento: Que faremos, nós, portugueses, com este livro, com este país, a partir de agora?

Não podemos desconectar, neste momento, as imagens que direta ou indiretamente, foram ligadas pela peça de José Saramago: o passado de supostas “glórias” portuguesas; o surgimento de Luís de Camões no panorama cultural português; a elaboração de um poema como *Os Lusíadas*; a brutalidade da censura da Inquisição ao pensamento livre em Portugal; o sombrio rumo que tiveram os portugueses com a união ibérica; toda a mitologia em torno de D. Sebastião construída especialmente no século XVII; a colocação de Camões como centro de uma representação nacional, no século XIX, de acordo com Lourenço, pela intervenção de Garrett e Herculano; as diversas utilizações do poema camonianiano a serviço de interesses nem sempre nobres dos governos que se sucederam, neles incluídos as cinco décadas de salazarismo, imediatamente anteriores à escritura da peça de José Saramago.

No ano de 1980, pouco tempo depois da Revolução dos Cravos, já havia em Portugal um sentimento comparável à década de 70 do século XVI: finda a longa ditadura de Salazar, não se conseguia saber que rumo Portugal deveria tomar. O próprio Saramago fez disso objeto de reflexão, especialmente em *Levantado do Chão*, romance daquele mesmo ano de 80, em que a história de cerca de meio século de Portugal é reapresentada por uma ótica nova. Não por acaso o romance se encerra na revolução, isto é, não se prolonga ao presente, ao momento da enunciação, quando já havia ali um novo desencanto com os rumos

portugueses.

Como escreveu Teresa Cerdeira, a respeito do *Levantado*,

não podemos nos esquecer de que a escrita de Saramago se contextualiza, em termos portugueses, num pós-25 de abril e, em termos de reflexão teórica sobre a história, numa linhagem que, vinda da revolução intelectual dos anos 30 com a *École des Annales*, desembocava agora nas perspectivas da Nova História que ele conhecia bem e de que herdava a sistemática e as fontes marxistas. Estamos, portanto, longe das propostas nacionalista ou individualista que assinalavam a leitura do romantismo de Herculano (Silva 1999: 246-247).

Assim, com base nesta idéia, podemos dizer que, além de *Que farei com este livro?* e de *Levantado do Chão*, Saramago realiza algo semelhante ao tratar de 1936 em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Nesse romance, cuja extensão temporal é relativamente curta (circunscrita a dois episódios revolucionários - a Intentona Comunista no Brasil e a Revolta dos Barcos em Portugal), em um ano especialmente conturbado em Portugal, Ricardo Reis é levado a ver que não é possível se contentar com o *espetáculo do mundo* de 1936, ano em que se acirra a repressão do regime ditatorial. O mundo não possui mais a ingenuidade clássica de Reis: é preciso lê-lo com acurácia, sob pena de ser massacrado por ele mesmo. Também na *Jangada de Pedra*, Saramago consegue não reduzir seu romance à simples crítica à aproximação da Península Ibérica com o restante da Europa. Por isso, constrói um texto que apresenta uma revisão da posição de Portugal no antigo continente, principalmente do período pós-descobrimentos.

### Autoridade x autoria

Voltando à questão da censura e das implicações que ela tem sobre a recepção das obras, pode-se perceber que a peça de José Saramago levanta um outro aspecto de interesse: o *papel* da autoridade na autoria (o censor de *Os*

*Lusíadas* e sua atuação sobre o próprio Camões). Na passagem abaixo, referente ao papel dos censores, extraída de Saraiva e Lopes, isso fica claro:

O relator do Santo Ofício examinava o livro em manuscrito e obrigava o autor a alterá-lo, amputá-lo ou acrescentá-lo antes de lhe conceder a fórmula “nada contém contra a nossa Santa Fé e bons costumes”. Deste modo, para os livros da segunda metade do século XVI até a reforma pombalina da Censura não podemos afirmar que conhecemos o texto genuíno mas somente um texto em que colaborou o censor (Saraiva e Lopes s/d: 170).

De acordo com as palavras de Saraiva e Lopes, o censor é de certa forma um *co-autor*, já que *co-laborava*, isto é, trabalhava com o autor. Esta co-autoria é tratada na peça, obviamente pela ironia que permeia o descabimento da situação. Contudo, o Camões-personagem passa por isso, na peça, de forma absolutamente digna, apesar de se mostrar incomodado por fazer “obra de remendão”. Ao receber a visita do amigo que o trouxera de volta a Portugal, assim se refere o personagem ao trabalho de escrita:

DIOGO DO COUTO:  
Tens escrito?

LUÍS DE CAMÕES:  
Corrijo. Faço obra de remendão.

DIOGO DO COUTO:  
E novos versos?

LUÍS DE CAMÕES:  
Nada que mereça sair da manada dos enjeitados. Olho para dentro de mim e vejo-me seco e vazio (Saramago 1998: 32)

Há na peça dois diálogos entre Camões e frei Bartolomeu Ferreira – o dominicano responsável pela leitura e censura do livro. Neles as questões referentes à reescrita de trechos do livro nos são apresentadas. No segundo quadro do segundo ato, o diálogo versa sobre a presença dos *deuses dos gentios* e das *imoralidades* contidas no episódio da Ilha dos Amores. Numa clara intervenção na escrita do livro, o censor propõe que Camões

explícite no poema a “falsidade” de tais deuses. O frei propõe que isto seja incluído no texto:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA:

/.../ Ainda haveremos de examinar certos outros pontos, tenho algumas propostas de correcção a fazer-vos, *é do vosso interesse que concordeis com elas*. Conviria, dou-vos só este exemplo, que dissésseis, logo veremos em que passo do poema, que os deuses servem apenas para inspirar versos, e nada mais. Assim ficaria ainda mais bem ressalvada a verdade da nossa santa fé. (*Dá a mão a beijar.*) Quando for mister vos mandarei chamar. Esperai aqui, virá um irmão para vos acompanhar. (*Sai.*) (*Luís de Camões fica de pé, cruza os braços. Aparece um frade à porta. Camões sai.*) (Saramago 1998: p. 66, grifo meu).

Há alguns pontos a se analisar na passagem acima. Quando Frei Bartolomeu Ferreira afirma ser do “interesse” do poeta “concordar” com suas propostas de correção, deixa claro que Camões não tem outra escolha, pois, caso contrário, ele não dará o parecer favorável ao livro. Por outro lado, pode-se perceber também que se trata de defender os interesses do grupo que se opunha ao poder instituído e aos jesuítas. Na peça, o grupo é formado pelos dominicanos, apoiados pela rainha, D. Catarina de Áustria, avó de D. Sebastião, e o tio-avô do rei, o inquisidor-mor, cardeal-infante D. Henrique, irmão de D. João III, cunhado, portanto, da rainha). Isso, de forma complexamente desenvolvida na peça, acaba por favorecer Camões no sentido de obter autorização para imprimir o livro.

A fala do frei Bartolomeu é uma clara referência ao início do episódio da Máquina do Mundo, em que Camões põe na fala de Tétis a suposta exigência do censor. Trata-se da estância 82 do canto X de *Os Lusíadas*.

O poeta se depara com a necessidade de escrever, mas sob a tutela de um censor. Vimos que é justamente a habilidade de escritor que lhe permite atar as remendos, isto é, enxertar os fragmentos que lhe exigem para conseguir seus objetivos. Isso decerto levanta a importante e atual questão da escrita em tempos de censura.

É delicada a tarefa de escrever aquilo que terá autorização para ser publicado, sem deixar de escrever o que é necessário. A alegoria é sem dúvida uma alternativa, já que é por meio do símbolo alegórico que se consegue dizer para além do que é literal.

O preço desta *co-autoria* forçada Camões paga na peça, sem contudo deixar de demonstrar sua contrariedade e ironia para com a situação. Tal situação se passa no quarto quadro do segundo ato, quando o poeta tem nova conversação com o frei, que acaba por lhe conceder a autorização para a publicação:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA:

Entrai, senhor Luís de Camões. Cheguei, enfim, ao termo do meu trabalho, e vós ao cabo da vossa impaciência. Tenho já pronto o parecer, de que logo vos mandarei passar traslado, para que possais requerer licença de impressão.

LUÍS DE CAMÕES: Dá-se então Vossa Reverença por satisfeita com as alterações que fiz? Não haverá mais que suprimir e acrescentar? Não terei mais que torcer o sentido para o sujeitar ao vosso desejo sem sacrificar insuportavelmente a minha intenção?

FREI BARTOLOMEU FERREIRA:

Agradecei a Deus e às circunstâncias não terdes que praticar maior violência sobre a vossa obra. Estais lembrado da nossa primeira conversação... (Saramago 1998: 73).

Fica, claro então, *na peça*, que a censura, como nos apontou Saraiva e Lopes, teria atuado na composição d’ *Os Lusíadas*. Da fala de Camões, extrai-se também outro aspecto. No primeiro encontro entre Camões e o frei Bartolomeu, apresenta-se a ideia de que o poeta teve uma recomendação que *a priori* lhe garantiria a publicação do poema.

Camões mais uma vez estabelece um jogo de ironia com o frei. O personagem sabe quem o recomendou, assim como sabe que não seria o frei a lhe dizer, se não o soubesse. Na urdidura do texto, tanto no primeiro quanto no segundo ato, relacionam-se os interesses de Camões aos do grupo de D. Catarina de Áustria, relação mediada por Francisca de Aragão (supostamente uma

antiga namorada de Camões), ficando claro o jogo de interesses que conduziu o livro a um parecer favorável. Isso justifica, por exemplo, o tom arrogante de Camões para com o frei, como vimos no trecho acima citado, em que o poeta questiona se ainda não mais terá de fazer modificações ao texto, bem como em outro quadro, em que Camões ironiza a sua situação ao dizer que deve “agradecer o mal” que lhe fazem, “à conta de não /.../ terem feito maior” (Saramago 1998: 73).

Da ironia, voltamos à questão da autoria. Se Camões se vê limitado na função do autor, limitação imposta por uma *autoridade* (o frei), a quem cabe o papel de censor, o que dizer de José Saramago, também autor?

Se pensarmos no vocábulo “censor”, chegaremos a duas acepções: o censor é aquele que censura, ou seja, o que tem a função que coube a frei Bartolomeu Ferreira. Por outro lado, o censor é também o crítico. De fato, Saramago apreende para si o lugar de crítico, daquele cuja reflexão censura a censura ela mesma. Sua sensibilidade crítica enquanto autor o leva de certa forma a um papel comparável ao do censor. Obviamente, sua censura nos é bastante simpática, porque vem imbuída do espírito de reprovação às atitudes arbitrárias. Entretanto, se encararmos o censor como crítico, Saramago se configura então um censor de outra ordem, já que critica a coerção do autor, a mutilação e a desfiguração das obras pelo efeito da censura. No entanto, também ele reconstrói a obra, ao provocar no leitor de hoje uma outra leitura do livro escrito há mais de quatro séculos.

Seu papel de *censor* se estende também à crítica que faz à leitura mítica feita da história de Portugal, isto é, a reflexão a partir do texto de José Saramago o coloca no papel de *censor* do tratamento mítico dado pelo português ao seu passado. Repensar tal questão é nada mais que balizar os limites do que é mítico e histórico. Em

sua análise ao pensamento de Northrop Frye, Hayden White apresenta a idéia de que, apesar de trabalhar indutivamente, o historiador não trabalha, como o poeta, “a partir de uma *forma unificadora*” /.../ mas com vistas a ela. E acrescenta que

o historiador, como qualquer um que escreva prosa discursiva, deve ser julgado *pela verdade do que diz, ou pela adequação da sua reprodução verbal de seu modelo exterior*, quer esse modelo se componha das ações dos homens no passado, quer do próprio pensamento do historiador acerca de tais ações (White 1994: 99).

Observe-se que os trechos em itálico na citação correspondem às transcrições do texto de N. Frye feitas por Hayden White.

Não nos esqueçamos de que a matéria essencialmente histórica é um dos elementos que faz com que *Os Lusíadas* se configurem como épica diferenciada. Além disso, é a própria ruptura com a forma que faz dela, em vez de um elemento meramente unificador, um algo a mais de significação: a forma em Camões não é fôrma ou mero ornamento; é conteúdo que precisa ser apreendido para a total compreensão do poema.

Ainda segundo Hayden White, o ideal “que sempre inspirou a escrita da história /.../ pressupõe uma oposição entre mito e história” (Idem: 99), o que julga ser bastante eficaz, porque “permite localizar o especificamente ‘fictício’ no espaço entre os dois conceitos de ‘mítico’ e ‘histórico’” (Ibidem: 99). Assim, como estamos trabalhando com atividade poética, repensar a história – seja por meio de uma representação dramática, seja por retrabalhar aspectos biográficos de Camões – é também repensar o que há de mítico na leitura que se fez dela a partir da épica de Camões.

Assim, Saramago *obriga* o espectador de sua peça / texto a rever o objeto literário de que trata, para subtrair o mítico do histórico. Enquanto censor da censura, Saramago exerce também o papel da co-autoria, já que provoca a releitura do

poema camoniano à luz da censura de que foi alvo e inscreve no texto de Camões, a necessidade de relê-lo.

## Conclusão

*Que farei com este livro?* é o tipo de texto literário que se pode visitar inúmeras vezes e se constatar que há sempre algo a mais a ser percebido. Toda a complexidade do momento que antecedeu a União Ibérica se faz ali representar. O próprio rei D. Sebastião ali comparece, como personagem muda, mas presente como tema de fundo em toda a peça.

Apresentar tais questões sob a forma de texto a ser dramatizado foi certamente um recurso eficaz utilizado por Saramago para fazer com que o tempo representado (1570-72) apontasse as agruras do tempo presente (1980).

Da mesma maneira, repensar *Os Lusíadas* nos momentos de sua escrita, trazendo para a discussão o fato de o poema, a princípio escrito no oriente, ter sido “remendado” e ampliado na corte, para atender a interesses quase sempre escusos é também notável. Depois de se compreender os significados de *Que farei com este livro?*, não se pode voltar a *Os Lusíadas* com os mesmos olhos. Nesse ponto o título da peça e a última fala de Camões no texto fecham um ciclo. “Que fareis com este livro?” é a pergunta que ecoa ao final, mas o que fica são questões mais amplas: que fizemos e que faremos daqui por diante com este livro, com esta história?

## Referências Bibliográficas:

CAPUANO, Cláudio de Sá. **Tudo que trago são papéis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago**. Cabo Frio: Ferlagos, 2007.

COSTA, Horácio. “O fascínio da história: ‘Que

**farei com este livro?**”, In: **José Saramago, o período formativo**. Lisboa, Caminho, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. **Que farei com este livro?** São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto, Porto Editora, 4 ed. corrigida, s/d.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “Da batalha a Mafra, viagem pelas Casas Fundadoras da Nacionalidade Portuguesa”, in SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**. São Paulo, Edusp. (Ensaios sobre a cultura, vol. 6), 1994.

**Artigo enviado em:** 10/01/2011

**Aceite em:** 12/06/2011

# O discurso sobre a língua na materialidade digital<sup>1</sup>

p. 38 - 46

Cristiane Dias (Labeurb/Unicamp)

## Resumo

O objetivo desse artigo é o de investigar o discurso sobre a língua na materialidade digital, mais especificamente, a internet. Como os saberes sobre a língua estão em circulação nessa outra condição material de existência, nessa outra forma de relação do sujeito com o mundo e com as “coisas a saber”? Para tanto, proponho uma análise discursiva de um fórum de discussão da rede social Orkut. No que se refere ao conhecimento sobre a língua, entendo que o seu funcionamento é outro nessa materialidade específica. É desse funcionamento que vou tratar, mostrando que as condições de produção e circulação do conhecimento sobre a língua na internet fazem parte da sua constituição nesse espaço específico.

**Palavras-chave:** discurso; conhecimento sobre a língua; materialidade digital; sujeito

## Resumé

Cet article a comme but analyser le discours sur la langue dans la matérialité digital, surtout, à l'internet. Comment les savoirs sur la langue circulent dans cette autre condition matériel de l'existence, dans cette autre façon de rapport du sujet avec le monde et avec les choses à savoir ? Pour cela, je propose une analyse discursive d'un forum de discussion du réseaux social Orkut. Dans ce qui concerne la connaissance sur la langue, je peux dire que leur fonctionnement change dans cette matérialité spécifique. Alors, c'est sur cet autre fonctionnement que je vais travailler, en montrant que les conditions de production et de circulation de la connaissance sur la langue à l'internet font partie de sa constitution dans cette espace spécifique.

**Mots-clés:** discours, connaissance sur la langue, matérialité digital, sujet

No âmbito desse trabalho, considero o acontecimento tecnológico do século XX - o da informática - como aquele que constitui uma materialidade, a materialidade digital, provocando mudanças no modo de significação das sociedades - nas esferas administrativas, política, econômica; das relações sociais - novas formas de relação social através das mídias sociais; do conhecimento e de sua divulgação - com os sistemas wikis, colaborativos. Todos esses elementos constituem

a materialidade do discurso eletrônico: a materialidade digital.

No que se refere ao conhecimento sobre a língua, entendo que seu funcionamento é outro nessa materialidade específica. Assim, interessame, nesse artigo, investigar, especificamente, o discurso sobre a língua. Como os saberes sobre a língua estão em circulação nessa outra condição material de existência, nessa outra forma de relação do sujeito com o mundo e com as “coisas

1 Esse texto insere-se na reflexão que desenvolve no âmbito do projeto que integra o convênio do Laboratório de Estudos Urbanos – Labeurb – com a Universidade de Lausanne. O projeto intitula-se Discurso sobre a língua e é coordenado pela Profa. Dra. Eni Orlandi.

a saber”?

É no território digital da Internet, uma das facetas do acontecimento tecnológico do século XX, que desenvolvo essa reflexão, tomando-o como lugar de circulação de dizeres sobre a língua em sua constituição no ciberespaço, a partir das relações sociais que se dão no ciberespaço.

Para tanto, volto minha atenção para um dos fóruns de discussão do Orkut – rede social de relacionamento criada em 2004 por Orkut Büyükkökten, engenheiro do Google.

O objetivo principal da criação dessa rede social de relacionamento foi o de fazer com que seus membros criassem novas amizades. Criar uma rede social onde todos estivessem ligados a todos era a grande inovação.

Hoje, muitas outras redes compõem o cenário social da internet, com o Facebook, o Twitter, o LinkedIn e muitas outras. Cada uma delas traz especificidades. No caso do Orkut, os fóruns de discussão, denominados comunidades, são marcas de uma inscrição do sujeito num determinado campo de saber e de interesses. São traços dos modos de identificação do sujeito, pois ao filiar-se a uma comunidade, o sujeito filia-se a determinados sentidos.

## Comunidade Cibercultura

Pensar o Orkut enquanto “rede social” significa pensar e questionar seu modo de funcionamento enquanto uma rede de sujeitos interconectados, na qual o conhecimento de cada um é estruturado/representado em comunidades *on-line*. As comunidades têm aí um papel de grande importância já que é por meio delas que o saber circula nessa rede e que os sujeitos se relacionam com ele.

Por essa razão meu interesse em analisar as discussões que se produzem em algumas delas. Nessas comunidades, a relação entre os sujeitos se

dá, sobretudo, por meio de fóruns de discussão, nos quais cada membro pode “postar” um tópico que deseja discutir a respeito do assunto da comunidade.

Esses tópicos são criados a partir de saberes do cotidiano, de posições do sujeito frente a acontecimentos, mudanças, frente à sociedade. São saberes que circulam de um modo ou de outro e afetam o sujeito no seu modo de viver o espaço da sua vida pessoal/social: o espaço do conhecimento, o espaço urbano.

Todos os membros do Orkut podem criar uma comunidade ou entrar em comunidades já existentes. Elas se organizam a partir das seguintes categorias:

- Alunos e Escolas
- Animais de estimação ou não
- Artes e entretenimento
- Atividades
- Automotivo
- Cidades de Bairros
- Computadores e Internet
- Culinária, Bebidas e Vinhos
- Culturas e Comunidade
- Empresa
- Escolas e Cursos
- Esportes e Lazer
- Família
- Gays, Lésbicas e Bi
- Governo e Política
- História e Ciências
- Hobbies e Trabalhos Manuais
- Jogos
- Moda e Beleza
- Música
- Negócios
- Países e Regiões
- Pessoas
- Religiões e Crenças
- Romances e Relacionamentos
- Saúde, Bem Estar e Fitness
- Viagens
- Outros

Nesse artigo, vou apresentar a análise de um tópico da comunidade Cibercultura, da categoria Culturas e Comunidade. O título do tópico que analiso é: “*Pq vc naum escreve direito?*”. Nessa análise específica, refleti sobre a relação do sujeito com o saber linguístico e sobre o modo como o

sujeito representa esse saber através do uso ou da rejeição do chamado “internetês” – modo como se convencionou chamar o tipo de escrita abreviada, acrônima e sem o rigor gramatical da língua normativa, e que se utiliza na internet, principalmente nas redes sociais e conversas instantâneas.

A comunidade em análise foi criada por Gilberto Pavoni Junior, com o objetivo de discutir os seguintes temas:

- cultura e tecnologia
- arte resistência
- a sociedade em rede e a sociedade do conhecimento
- organizações virtuais - inter-relacionamento

Meu intuito com essa análise é o de compreender que relação com o conhecimento é produzida nesses fóruns, como o conhecimento é representado nessa comunidade e como o sujeito se constitui nessa relação, tendo em vista um deslocamento das questões que antes eram debatidas apenas nas instituições escolares, universitárias, revistas de divulgação e que, com a web 2.0, passam a constituir um outro território de construção do sentido.

Minhas questões específicas nessa análise são: como se produz o discurso sobre a língua na materialidade digital, levando em consideração um saber lingüístico determinado, as coisas-a-saber (Pêcheux, 2008) sobre a língua normativa, nos fóruns de discussão da rede social Orkut?

Pensando a Internet como o principal fator que dá ao acontecimento tecnológico a repercussão que ele tem na história contemporânea, produzindo rupturas e deslocamentos na cultura, nos modos de pensamento e de vida contemporâneos, estou propondo refletir sobre o modo como o funcionamento da língua na materialidade digital, pensando o real da língua na relação como real da história, produz um lugar de subjetivação do

sujeito e de identificação com uma formação discursiva determinada, a partir da qual ele se posiciona na sociedade.

## O que é o internetês

O internetês é uma forma de expressão escrita que se dá, sobretudo, no espaço digital da Internet e das mensagens de celular. Essa escrita é caracterizada pela abreviação das palavras, o uso de *emoticons*, onomatopeias, substituição de caracteres alfabéticos por numéricos, troca de letras, ausência de acentuação, enfim, do rigor gramatical da língua normativa padrão.

Essas características encontram certamente razão de ser pelas condições de produção que atravessam a língua em sua constituição na Internet, em sua “forma material”. Essas condições de produção têm a ver, num primeiro momento, com o instrumento máquina/computador, do qual, como se sabe, os signos dependem para serem traçados: “os signos dependem dos instrumentos que os traçam e da matéria que os suporta”. Isso me leva a duas perguntas simples, mas não tão evidentes, sobre as quais se questiona Georges Jean (1987) no livro “*L’écriture mémoire des hommes*”: 1) sobre o que se escreve? 2) com o que se escreve? Essas perguntas são de suma importância para se compreender o modo de escrita, que não está, de modo algum, dissociado dos seus instrumentos.

Essas questões me levam a refletir sobre a forma gráfica na medida em que com o computador se “escreve” com o teclado, na tela, e utiliza-se uma linguagem específica: a linguagem de programação, a linguagem-máquina, que processa as informações.

Segundo Higounet (2004), “o material que serve para escrever teve uma importante influência na variação das formas gráficas” (Charles Higounet, 2004). As ‘razões materiais’ sempre tiveram importância na mudança de

procedimentos da escrita. E a velocidade, rapidez da escrita sempre foi um fator decisivo no que diz respeito à variação dessas formas.

Assim, a escrita nas redes sociais, chats, conversas instantâneas e alguns blogs, surge dessas “condições materiais de base” (linguísticas). Porém, como se sabe, para a análise de discurso, o linguístico não se separa categoricamente do discursivo (Orlandi, 2006).

Essas condições materiais, os instrumentos e os hábitos daqueles que escrevem, constituem exemplos de sua influência sobre a vida das formas gráficas e são utilizados para o desenvolvimento de tecnologias da escrita. Para Orlandi (2004, p. 141), as novas tecnologias da linguagem, que são, por sua vez, novas/outras tecnologias da escrita, são um desenvolvimento técnico da escrita. Ora, esse desenvolvimento técnico da escrita, com o uso do computador se configurou de uma maneira determinada pelo código de computador, mas especificamente pelo código binário, o ASCII (Código Padrão Americano para o Intercâmbio de Informação, criado em 1963), expresso por números binários. A escrita informática é uma escrita numérica. Isso quer dizer que a forma textual que o computador nos dá, é, antes, fragmentada em números, traduzida em números binários, combinados em octetos de 0 e 1. O usuário fornece dados ao computador (imagem, texto, números, sons). O computador, por sua vez, dá uma forma numérica a esses dados, transformando-os em informação.

Isso quer dizer que cada letra do teclado é decodificada por um conjunto de 8 bits ou 1 byte, ou seja, combinações binárias de 0 e 1. Por exemplo, o caractere “a” do teclado é codificado pelo octeto 0110 0001, a maiúscula B por 0100 0010, o sinal + por 0100 1011, e assim por diante.

É nesse aspecto da escrita informática que residem as “transformações da escritura” (Herrenschmidt, 2007), porque cria uma

sistematicidade outra a partir do código numérico, a partir da linguagem informática, porque o modelo da escrita passa a ser o algoritmo, a combinação numérica. A relação do sujeito com a escrita passa pelo cálculo. A linguagem informática, para Herrenschmidt (idem) é “um conjunto, por definição escrito, de caracteres, de números, de palavras e de regras, que permitem montar esses elementos para transcrever um algoritmo, escrever programas e dar instruções a um computador”. “Uma *linguagem artificial*, produzida conscientemente, para uma finalidade precisa, que não é feita para ser falada” (p. 405). Para que um computador aja, é preciso vesti-lo, dotá-lo de linguagens e de métodos para agir (os logiciais, de cálculo, de tratamento de texto, de desenho, de pintura). “É o logicial de tratamento de texto que assinala sobre a tela e chama a atenção para corrigir erros de digitação e/ou de ortografia”, portanto:

escrever informaticamente se funda sobre uma análise preconcebida do escrito, todo texto é o resultado de ações previstas antes pelo editor do logicial, o produto da máquina e, nisto, semelhante a um produto industrial na língua. (...) A língua é objeto de contagem e de cálculos (ibidem, p. 411).

Herrenschmidt (idem, p. 415) ensina ainda que “escrever informaticamente, é fazer passar o desejo a partir do projeto do texto onde ele ainda permanecia, até o processo gráfico”. Daí advém o caráter desejante do clique.

É a partir dessa questão que, numa segunda instância, a materialidade, o real da língua, vai fazer sentido para pensar o modo de escrita que se produz a partir da linguagem do computador, e que não se reduz apenas ao lingüístico. Com o surgimento e proliferação das redes sociais, sites de relacionamento e programas de bate-papo, pode-se pensar o caráter desejante do clique, no qual o sujeito se constitui. É aí que o sujeito vai

agir<sup>2</sup> sobre o programa porque os modelos de simulação numérica são plásticos, suscetíveis de modificação e é aí que o real da língua intervém na sua relação com o real da história.

O que ocorre não é, portanto, meramente um fenômeno de caráter “técnico”, que diz respeito à linguagem informática, mas uma apropriação social. Afinal, como mostra Orlandi (1998), as formas linguísticas “são capazes de deslocamento, de transgressões, de reorganizações. Por isso são capazes de política?”

É nessa relação histórica do homem com a linguagem (Orlandi, 2004), que compreendo o funcionamento do internetês. Considero que o caráter técnico, que dá vazão a um fenômeno linguístico, ganha outros sentidos no processo de “individualização dos sujeitos” pela linguagem.

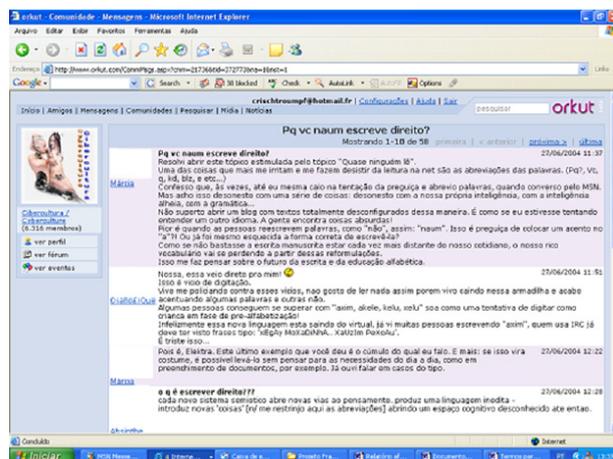
outro aspecto importante a ser destacado no uso do internetês como forma de escrita, por exemplo, nas salas de bate-papo, é a velocidade com que as conversas ocorrem, ou seja, é a “condição material”, o “meio” (Orlandi, 2004) que vai determinar aquela escrita da língua em seu fluxo. Por essa razão falamos de uma língua “pressionada pela oralidade” (Robin, 1998).

Ainda uma característica do internetês é o uso dos *emoticons* como forma de manifestação de um sentimento: raiva, tédio, sono, alegria, entusiasmo, etc. o que tem o corpo como inscrição no dizer, na escrita. O que tenho chamado “corpografia”, a saber, o devir-língua do corpo<sup>3</sup>.

## Da análise

2 “Ato”, aqui, está sendo pensado como gesto, definido por Pêcheux (1969) como ato no nível simbólico. Cabe dizer, ainda, que, Eni Orlandi (2001, p. 25) vai aproximar a noção de interpretação e de gesto – prática discursiva que intervém no mundo, no real do sentido – considerando “aspectos da prática simbólica não considerados por Pêcheux”, a partir da noção de gestos de interpretação. É nesta perspectiva que falo em “ato”.

3 Dias, C. (2008). A noção de corpografia que desenvolvo não se restringe ao emoticons, mas considera a escrita, de modo geral, como inscrição do corpo do sujeito.



A discussão nesse tópico do fórum é sobre a “mudança ortográfica” na língua utilizada em blogs, salas de bate-papo, fóruns de discussão, redes sociais, e-mails, celulares, a saber, o internetês. A questão que abre o fórum é a seguinte:

### Pq vc naum escreve direito?

Resolvi abrir este tópico estimulada pelo tópico “Quase ninguém lê”.

Uma das coisas que mais me irritam e me fazem desistir da leitura na net são as abreviações das palavras. (Pq?, Vc, q, kd, blz, e etc...)

Confesso que, às vezes, até eu mesma caio na tentação da preguiça e abrevio palavras, quando converso pelo MSN. Mas acho isso desonesto com uma série de coisas: desonesto com a nossa própria inteligência, com a inteligência alheia, com a gramática...

Não suporto abrir um blog com textos totalmente desconfigurados dessa maneira. É como se eu estivesse tentando entender um outro idioma. A gente encontra coisas absurdas! Pior é quando as pessoas reescrevem palavras, como “nao”, assim: “naum”. Isso é preguiça de colocar um acento no “a”? Ou já foi mesmo esquecida a forma correta de escrevê-la? Como se não bastasse a escrita manuscrita estar cada vez mais distante do nosso cotidiano, o nosso rico vocabulário vai se perdendo a partir dessas reformulações.

Isso me faz pensar sobre o futuro da escrita e da educação alfabética.

O debate concentra-se, sobretudo no que se refere às abreviações e à troca de letras em palavras como: assim = axim, povo = povu, qual = kual etc.

Em geral, há uma unanimidade quanto

à aceitação do uso das abreviações, como, por exemplo, “pq”, “vc”, “qdo”, “td”, etc., mas não quanto à troca de letras.

A discussão que se produz na sequência coloca, de um lado, aqueles que “aceitam” essa escrita digital, e que são uma minoria dos participantes desse tópico, e, de outro lado, aqueles que não a aceitam. Os argumentos são quase sempre os mesmos, ou seja, o que prevalece é a preocupação quanto à passagem desse tipo de escrita utilizada na Internet, dessa “língua digital” ou “hipertextual”, para a escrita escolarizada, fora do espaço on-line e das relações mediadas por computador. Mais uma vez tem-se aí o lugar autorizado da língua, o lugar do conhecimento formal – a gramática – funcionando como *leitmotiv* para o conhecimento de si no que diz respeito ao modo como o sujeito é subjetivado pela língua.

A preocupação dos participantes desse tópico é quanto ao *futuro da escrita e da educação alfabética*. A saber, uma preocupação com a *regra vigente da língua padrão*, com a *deseducação na língua*. Diz um dos participantes da discussão: *as pessoas não saberão mais acentuar as palavras, entre outras coisas. Isso interferirá de maneira negativa no mundo não-virtual, que ainda existe.*

Nesse argumento, existe uma demarcação nítida entre um território virtual, com suas regras lingüísticas, e um território não-virtual, com normas determinadas para a língua. É sobre essa segunda realidade que recai o argumento dos participantes e a qual eles se empenham em defender: o chamado “purismo da língua”. Isso determina uma posição-sujeito no que se refere ao trabalho ideológico da noção de língua, a partir da qual o “erro” produz um efeito de sentido muito específico: *o mais grave são os erros de português. Não falo de erros de concordância, crase, essas*

*coisas que são mais, como direi, complicadas, falo de ler coisas como: pesso, ansioso e por aí vai. Isso é literalmente matar o português.* Ou seja, o que não é aceitável para os participantes do tópico, são as mudanças na ortografia, e aí está o sentido da noção de “erro”, uma vez que a abreviação, a acentuação, a concordância, não causam, em geral, incômodo. A “boa língua portuguesa” está, pois, associada à grafia correta das palavras, à “arte de bem escrever (ortograficamente)” e não ao sentido do dizer.

As especulações sobre essa mudança da/na escrita que se produz com o uso do internetês, são muitas. Fala-se em “outro idioma”, “idioma próprio”, “nova linguagem”, “novo sistema semiótico”, “ortografia alternativa”, “linguagem internética”, “híbrido de representação fonética com a escrita original”, “neo-lingüística”, etc. São nomeações que vão procurando produzir um sentido para algo novo.

O que não se leva em consideração, entretanto, quando se pensa essa língua/escrita digital é o modo de funcionamento da língua no espaço discursivo determinado da Internet, que tem a ver com a velocidade, com a linguagem de programação, que se constitui a partir de tecnologias numéricas<sup>4</sup> e que por isso se diferencia radicalmente das técnicas da escrita tradicional. Assim como nas condições de produção da escrita na época do papiro, a “tecnologia da escrita” era outra, com sua temporalidade própria e suas condições de produção específicas.

Nessa perspectiva, o que há é uma formulação determinada a partir de um funcionamento discursivo específico da língua, o qual se dá a partir da relação do sujeito com o mundo, com as novas tecnologias numéricas, com a história.

O que se pode observar, no entanto, na

---

4 Com as tecnologias numéricas, a imagem é precedida pelo pixel. “O pixel é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa”. Ou seja, “se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem, é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real” (Couchot, 2001, p. 42).

constituição do discurso do sujeito sobre a língua, nesse tópico específico, é uma resistência ao sentido da história e à significação do mundo.

Observe ainda:

Sei diferenciar muito bem em que caso uso cada tipo de escrita. É óbvio que um trabalho acadêmico que eu deva apresentar, num formato de uma dissertação formal, irá diferir em muito, de uma simplória conversação no ICQ.

(...) acho que não devemos temer uma possível “expansão desordenada” desta neolingüística. Se houver a tão temida expansão será a nosso serviço e em seguimentos muito bem definidos. Ou alguém acha que a mídia impressa ou o sistema educacional escreverá “kual” ao invés de “qual”?

O sujeito demarca aí, por um lado, o domínio sobre o seu dizer como se ele pudesse controlar o sentido. Por outro lado, esse domínio do sentido está atrelado à demarcação de um espaço de saber: aquele da academia, da imprensa, do sistema educacional, da “língua-imaginária”, que determina as “coisas-a-saber”. De um lado, o sujeito significa a partir de um imaginário da língua pura, correta, e que está associada às normas de acentuação e ortografia, com a língua gramatical. Por exemplo, na formulação: *desonesto com a nossa própria inteligência, com a inteligência alheia, com a gramática...*

De outro lado, o sujeito assume a fluidez da língua em seu processo discursivo digital, das conversas instantâneas mediadas por computador, como o MSN - *caio na tentação da preguiça e abrevio palavras*.

Há um discurso moralista funcionando nesse dizer, marcado linguisticamente pelas palavras *desonesto*, por um lado, e, por outro lado, pela palavra *preguiça*, aliás, um dos sete pecados capitais. Ou seja, é um pecado contra a língua. A *preguiça* e a *desonestidade* são comportamentos condenáveis, por deus e pela gramática.

O sujeito define esse tipo de formulação

como “simplória” e “desonesta” em relação à língua da instituição acadêmica. E isso porque a língua aí está concebida fora dos seus três momentos do processo de produção do discurso, a saber, a formulação, a constituição do sentido e o modo de circulação (Orlandi, 2001).

Orlandi (idem) vê a circulação como um modo de significar. Nessa perspectiva, ao conceber o discurso das comunidades on-line e a língua digital ou hipertextual no seu modo próprio de textualização e individualização do sujeito, compreende-se o “gesto de interpretação” do sujeito que utiliza esse tipo de escrita, e que está investido no sentido das “novas tecnologias da escrita”, da qual não pode se desprender, pois esse sentido está ali funcionando no seu dizer, independentemente da sua vontade. E, ao pensar, tal como concebe Orlandi (idem), a escrita como “modo de relação social”, tem-se nessa “tecnologia numérica” da escrita, o digital como modo de pelo qual o sujeito é individualizado pelo discurso das novas tecnologias digitais.

A isso tenho chamado “corpografia”. A corpografia é, nesse modo de individualização do sujeito, a inscrição do corpo (social) na escrita.

## Para concluir

Nesse fluxo de sujeitos e sentidos, tem-se uma escrita que combina a transformação da língua de uso, da língua icônica e da linguagem de programação (Robin, 1998). São esses elementos que regem o chamado internetês.

Essa combinatória é feita a partir de um funcionamento discursivo específico da língua<sup>5</sup>. Esse funcionamento passa certamente pela oralidade. É um funcionamento escrito da língua que inscreve a oralidade: “escritoralidade” tal como define Orlandi. Mesmo que haja equivalência

---

5 Parafraçando Deleuze (1991) quando fala de um “tratamento sintático específico da língua”.

entre oral e escrito na escrita digital, essa forma de escrita não passa por uma “representação” do oral, mas pelo “simulacro” da oralidade, no sentido de criação, e não de imitação. Cria-se uma escrita que da conta da oralidade. E que tem uma corpo-oralidade específica: a corpografia.

A noção de fragmentário tem aí, para mim, importância fundamental, pois o fragmentário é constitutivo desse funcionamento digital da língua, que é precedido pelo pixel. O fragmentário é o movimento de vibração de uma estrutura lingüístico-normativa: a forma material do sentido, conforme a concebe Orlandi (2001). Isso significa que a língua vibra segundo as condições materiais a que é exposta, segundo o seu modo de circulação. E o que nos chega é o movimento dessa vibração, a saber, o fragmentário.

A condição material de base da escrita é a linguagem informática e o seu modo de circulação, a Internet, e é a partir dessa relação da formulação com o modo de circulação, e, portanto, as condições da circulação, que a língua se constitui produzindo o fragmentário no ‘vibrato’ da escrita (digital). É nesse “vibrato” da língua que se produzem formulações como:

eu voh fichah um tempo cem intrah no orkut e no msn!!!! c alguem quiseh falah comigu deixah nu meu vibe flog na part dos comentarius!!!!!!! bjs!

Ora, o espaço é estruturado pela velocidade da escrita, que deve ser abreviada, uma vez que pela determinação do espaço discursivo, o diálogo entre os sujeitos deve se dar no ritmo da sua temporalidade. Essa determinação do espaço de circulação está refletida na escrita abreviada e acrônima, cuja propriedade é aquela da velocidade do tempo de enunciação naquele espaço discursivo que organiza e determina a relação entre o que é dito e sua significação. Por isso, formulações como: ‘kd’, para dizer: onde está?, ‘qrdo’ para querido, ‘alg’, para alguém, ‘tc’, para teclar, ‘hj’

para hoje, ‘vc’, para você, ‘qdo’, para quando, ‘tb’, para também, ‘pq’, para os porquês, ‘q’, para que, ‘blz’, para beleza, ‘td’, para tudo etc. São formulações que deslocam o sistema lingüístico normativo, que passa a ser regulado por outros imaginários, reestruturando a língua em função de uma necessidade do espaço-tempo tecnológicos. Cria-se, em função dessa prática da escrita nos *chats*, uma normatividade lingüístico-tecnológica, configurada pela temporalidade como uma dimensão do espaço, e pelo espaço de circulação como uma dimensão do discurso.

Letras fragmentárias. Afetos. Entrelaços.

Não mais ponto-e-vírgula, mas ponto-e-vazão. Pontos em suspenso. Suspiros e sorrisos.

>:-)	Antenado
=-:O	Assustado
:-}	beijola
§:-)	bonitão
(:-....	chorando
:-/	confuso
:*(	lágrima caindo
;-)	piscar os olhos
\~/	oferecer drinque
:-)))	gargalhada
x-)	sou tímido
:-()	surpreso
@-----	rosas

Pontos convertidos. Atravessados. Pontagudos.

## Bibliografia

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Qu’est-ce que la philosophie.** Paris : Éditions Minuit, 1991.

DIAS, C. **Da corpografia.** Série Cogitare, v. 7. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008.

COUCHOT, E. Da representação à simulação. In:

PARENTE, A (org.) **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 1 reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HERRENSCHMIDT, C. **Les trois écritures: langue, nombre, code**. Paris: Editions Gallimard, 2007.

ORLANDI, E. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

ROBIN, R. **Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi**. Montréal: XYZ, 1998.

**Artigo enviado em:** 13/01/2011

**Aceite em:** 07/07/2011

# Releitores de Rosa<sup>1</sup>

p. 47 - 54

David Lopes da Silva (UFAL – Arapiraca)

## Resumo

abordagem alegórica de temas como o nome do autor, a função política da literatura, a relação da crítica com a obra literária e a intratextualidade, a partir de releituras de *Tutameia – Terceiras Estórias* (1967) de Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; *Tutameia – Terceiras Estórias*; crítica literária

## Abstract:

allegorical approach to thematic like the name of the author, political function of literature, literary criticism and literary work relationship, intratextuality, from rereading on *Tutameia – Terceiras Estórias* (1967), of Guimarães Rosa.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; *Tutameia – Terceiras Estórias*; literary criticism

---

*O nome do autor não é, pois, exatamente um  
nome próprio como os outros.  
(FOUCAULT)*

Guimarães Rosa problematiza a posição da crítica diante da obra literária, pois convida seu leitor para dentro da ficção, intimando-o a intervir autoralmente no texto alheio, conforme o expresso na entrevista a Günter Lorenz, a saber, que o crítico deve “completar junto com o autor um determinado livro”, tornando a crítica literária, assim “produtiva e co-produtiva”, “um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais” (ROSA, 1994, p.40)<sup>2</sup>.

A relação com a crítica sempre esteve dentre as preocupações de Guimarães Rosa, como

quando chamou a atenção de Paulo Rónai para a ordem quase-alfabética das estórias de *Tutameia*:

Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.  
- Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?  
- Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.  
- Por quê?  
- Senão eles achavam tudo fácil.  
‘Eles’ eram evidentemente os críticos. (RÓNAI, 1994, p.160)

Os dois títulos que escapam à ordem alfabética de *Tutameia* são “Grande Gedeão” e “Reminiscção”. Após “João Porém, Criador de Perus”, introduzem uma espécie de rubrica<sup>3</sup> do nome do autor (JGR) no meio dos títulos, tanto nos índices como no corpo do livro: o protagonista

---

1 (Trechos de minha dissertação de mestrado em literatura brasileira, defendida na UFSC em 2001, sob orientação da profa. Ana Luiza Andrade.)

2 Mário de Andrade, no “Prefácio Interessantíssimo”, já advertia “que outro virá destruir tudo isto que construí” (s/d, p.24), e concedia “bondosamente [...] ao leitor a glória de colaborar nos poemas” (p.27)

3 “Rubrica” consta do “Glossário” de “Sobre a escova e a dúvida”, mas não aparece explícito no resto do livro: “rúbrica (û): anotação a um texto; subtítulo de verba orçamentária; nota, comentário; sinal indicativo; indicação de matéria a ser tratada; firma; sinal.”

de “Grande Gedeão” é Gedeão Gouvêia, e o de “Reminiscção” é Romão. Ainda mais quando se percebe que, antes do título correspondente ao J, de João (que é Porém porém também é Guimarães Rosa), há uma estória de título “Intruge-se”. Segundo o *Aurélio*, o verbo significa:

*Intrujir*, v. t. (gír.) Compreender, perceber; *intrujar*.

*Intrujar*, v. t. Intrometer-se com outras pessoas para explorá-las em proveito próprio; lograr; *intrujir*, int. contar patranhas; *p.* fazer *intrujices*; lograr-se, enganar-se mutuamente.

A (des)ordem alfabética funciona, como já foi notado<sup>4</sup>, para introduzir o nome do autor dentro do livro. Como, tradicionalmente, o nome do autor não é tido como parte do texto literário, essas inserções não tanto servirão como um narcisismo de Guimarães Rosa, uma soberbia, como poderia ser interpretada a insistência em dispersar indícios de sua assinatura pelo texto, mas acabam por questionar as divisões estanques entre o texto e o fora-do-texto ou não-texto.

(Entretanto, há alguma relação entre Rosa e a *soberba*: fora ele o responsável por escrever sobre ela, na série que tinha os sete pecados capitais como tema. Desta aventura resultou a estória “Os Chapéus Transeuntes”, incluída no livro póstumo *Estas Estórias*.)

A problematização de fronteiras também ocorre entre autor e narrador, como posteriormente se percebeu, a partir da sugestão de Vera Novis, de que o personagem Ladislau, que aparece nomeado em algumas das estórias, e, em outras, oculto, seja o narrador de todos os contos de *Tutameia*: “pode-se mesmo supor que Ladislau, narrador oculto de ‘O Outro ou o Outro’, seja

também o narrador de muitas outras estórias, se não de todas.” (NOVIS, 1989, p.117)

Sabe-se, através do testemunho da filha do escritor, que o nome Ladislau poderia ter substituído o João, prenome de Guimarães Rosa, pelo fato deste ter nascido no dia de São Ladislau, em 27 de junho: “pelo gosto paterno, se chamaria Ladislau. Mas prevaleceu o João, escolha em honra de São João, que nascera três dias antes...” (ROSA, 1999, p.333)

(Ladislau, máscara do autor do livro, retornará ainda ligado à *soberba*: é o nome do narrador-protagonista, que mal disfarça a caricatura que Fausto Wolff faz de si mesmo, na estória “O Urso e os Titãs”, que corresponde exatamente ao pecado da soberbia na série seguinte à que Guimarães Rosa participara sobre os pecados capitais.<sup>5</sup>)

Mas não é apenas sob o enxerto de rubricas ou sob o nome Ladislau que o autor do livro retorna ao texto: Rosa alastra seu nome anagramaticamente em várias estórias, das quais, numa de sintomático título “Se Eu Seria Personagem”, diz-se de Orlanda, co-protagonista: “nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro”.<sup>6</sup>

Na primeira parte da estória-prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”, há um diálogo entre o narrador, não nomeado, e seu “amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo”, que escreveria romances visando “não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo”: diz, de Rão, o narrador: “Ele era um meu personagem”, para, logo depois, reconhecer: “Eu era personagem dele!” (ROSA, 1968, pp.146-148)

4 Suzi Sperber já o nota em 1982 (p.49). Vera Novis aprofunda o ponto ao dizer que “esses contos não apenas infringem, por sua disposição, a ordem alfabética do volume criando a seqüência JGR, mas também tematizam a questão do nome próprio e da identidade.” (1989, p.40).

5 WOLFF, Fausto. “O urso e os titãs”. In: RESENDE, 2000, pp.249-270. Curiosamente, na estória que Otto Lara escreve sobre a Avareza, aparece a palavra “tutameia”, com o sentido de “pouco dinheiro”. (RESENDE, 2000, p.35.)

6 ROSA, 1968, p.140. Além de “rosa”, evidentemente, tanto “astro” como “alabastro” contêm anagramaticamente as quatro letras do sobrenome do autor.

Rão, ou Roasao, ou Radamante, “explicou” ao narrador “autores modernos, vorazes substâncias”, dentre eles “Yayarts”. No “Glossário” do mesmo prefácio-estória, a última entrada, logo após o verbete “Tutameia”, diz-se: “Yayarts: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *ííiarts*.) Decerto não existe.”

A explicação de “Yayarts” não ser um anagrama funciona como aceno, talvez, para que “Rão”, ou “Roasao”, ou “Radamante”, o sejam. Roasao, personagem criada pelo narrador do texto em questão, faz uma crítica a esse narrador, crítica que muito era então dirigida ao autor do livro: exagerada preocupação com a forma, beletrismo, sem visar à “rude redenção do povo”.<sup>7</sup>

A respeito do assunto, o texto “Teatrinho”, publicado pela imprensa em 1953 e republicado no livro póstumo *Ave, Palavra*<sup>8</sup> conta um episódio que teria tido lugar nos Estados Unidos, em 4 de agosto de 1944. Envolvia três escritores: o brasileiro Érico Veríssimo (“Aliteradamente, um riacho: lúcido, lépido, límpido”), o sul-americano Carrera-Andrade, e o “norte-americano” Julien Green.

O caso: Carrera-Andrade critica Verissimo por não ser um “escritor latino”, pois ele seria “frio, metódico, insensível”; mas, principalmente, critica Green por habitar “numa torre de marfim, alheio aos conflitos e inquietações sociais do momento.”<sup>9</sup> Carrera-Andrade “arma”, então, “um almoço com Green, para submetê-lo a uma sabatina”. Narrada pela mão de Verissimo, segundo Rosa:

Julien Green vem sentar-se à mesa dos sul-americanos, sem suspeitar da cilada que lhe puseram. Verissimo vai contando: “... Finalmente Carrera-Andrade aproveita

uma deixa e entra no assunto:

“- Mr. Green, não encontramos nos seus romances nenhuma inquietação relativa aos fenômenos sociais do nosso tempo. Não há neles nenhuma menção desses problemas...”

“Green fita no interlocutor seus olhos sombrios. O poeta continua:

“- Talvez tenha sido para evitar esta dificuldade que o senhor situou a ação de *Adrienne Mésurat* antes das duas Guerras...”

“Todos nós esperávamos a resposta com interesse. Uma expressão quase de agonia passa pela fisionomia de Julien Green. Ele olha para os lados, como a pedir socorro. Finalmente tartamudeia:

“- Problemas sociais? Como poderei escrever a respeito deles... se não os conheço? Só posso escrever sobre minha experiência humana... Essas questões sociais estão fora da minha experiência... Não é que eu não me interesse... Acontece que eu me sinto verdadeiramente perdido neste mundo.

“Carrera vai insistir. Isso me parece crueldade, crueldade de toureiro que, depois de farpear um touro, de vê-lo sangrando, exausto, quer ainda ir até o golpe final de espada.

(Veríssimo é amigo de Thornton Wilder; leu o de Michael Gould, sabe que as paixões vivem de equívocos; opina:)

“Penso que um escritor da importância de Green merece não apenas admiração, mas também respeito. É, sem a menor dúvida, um escritor sério. Não falará a nossa língua, o que não quer absolutamente dizer que seja mudo. Não pertence ao nosso mundo, o que não quer dizer que deva ser votado ao inferno. Por outro lado, parece-me que seus livros serão lembrados muitos anos depois que a obra de alguns dos escritores modernos de propaganda tenha sido completamente esquecida.

“Carrera-Andrade continua a atirar suas farpas. Acho melhor desviar a conversa do assunto. Vê-se claramente que Julien Green está infeliz.

Mas - atenção - agora, à versão de Green no Jornal:

“Ontem, na *Casa Pan-Americana*, almocei em companhia de vários sul-americanos, um dos quais muito inteligente e os outros menos. Veríssimo, homem de grande modéstia apesar de seu sucesso, falou-me de seus livros. Ele é moço, com uma fisionomia agradável. À minha direita, uma espécie de bebê de bigodes pergunta-me, com voz em que já vibra a cólera, por que não escrevo romances ‘sociológicos’. Esse senhor sustenta, com efeito, que os romances devem servir para alguma coisa, que não são mais admissíveis as obras de arte que não sirvam para nada, e que seria ‘um real perigo haver escritores demais como Julien Green’. Digo-lhe então que esse perigo não é real, não é grande, e os outros todos começam a rir.”

7 Um fato emblemático dera-se no “Congresso de Escritores Latino-Americanos” realizado em Gênova, em janeiro de 1965. No momento em que os “escritores participantes debatiam sobre a política em geral e o compromisso político do escritor”, Guimarães Rosa saiu da sala.

8 ROSA, João Guimarães. “Teatrinho”. In: “Letras e Artes”, suplemento de *A Manhã*, 19 de abril de 1953. Depois republicado em *Ave, Palavra* (ROSA, 1994, pp.1007-1009).

9 Na citada parte do prefácio-estória “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutameia*, o politizado Rão também pede o lugar-comum: “Nada de torres de marfim.” (ROSA, 1968, p.147).

E, pois, públicos aplausos: Não se diga que nosso patricio não se saiu excelentemente.<sup>10</sup>

\*

Julien Green, que “convive com a Bíblia e compulsa o dicionário hebraico, ignora a existência de Carrera-Andrade, mas sabe que o demônio existe. É um místico irresoluto. Passeia por si mesmo, como em claustro circular, plataforma para o invisível. Glosa a danação e a graça, o problema do mal, o destino, o pecado, o jogo entre Deus e o homem”,<sup>11</sup> Julien Green é João Guimarães Rosa.

Com efeito, desde a cor de Rosa ser, sempre, o *verde* (dos olhos de Diadorim, “rosável mocinho antigo” (ROSA, 1985, p.365) dos buritis), à escolha dessa cor *em inglês*, que ressalta (após o *Julien* afrancesado que soa a “João”) o G e o R originais do nome do autor da estória. Aliás, isso tornaria o *Adrienne Mésurat* o *Grande Sertão*, cuja ação “se passa antes das duas Guerras”, para contornar a “dificuldade” de tomar partido, segundo seu interlocutor, no campo político da Guerra Fria, mandando o enredo para a República Velha.

De fato, Walnice Nogueira Galvão, ao estudar a “Heteronímia em Guimarães Rosa”, elenca vários heterônimos anagramáticos que esconderiam o nome de Rosa: Soares Guimamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Ségrim, Romaguari Sães, todos eles poetas reunidos em *Ave, Palavra*. Além destes, já consagrados, inclui João Barandão, “o mais ubíquo dos poetas do prosador” (GALVÃO, 2008, p.178), autor das “Cantigas de Serão”, citadas três vezes em “Cara-de-Bronze”, de *Corpo de Baile*, em duas estórias de *Tutameia*, e em “Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias*.

Na segunda parte da estória-prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida” (ROSA, 1968, pp.148-149), o personagem Tio Cândido, “mestre”<sup>12</sup> do narrador anônimo, “Tinha fé - e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente”:<sup>13</sup>

[Tio Cândido] Dizia o que dizia, apontava à árvore: - Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive? - isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito. E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebentinas. (ROSA, 1968, p.149)

A mangueira, metáfora do *texto* potente da disseminação de múltiplas leituras, expressa um diálogo de Rosa com a crítica, representada por quem considerava um de seus melhores leitores, Antonio Candido. (Daí o “obrigado tamanho” não significar que todos os textos, ou todas as mangueiras, tenham o mesmo comprimento, mas acenar a tanta gratidão do autor, que cumprimenta seu intérprete.)

À época da publicação de *Sagarana*, escrevendo a um amigo:

E, pela leitura dos artigos, V[ocê]. mesmo viu como o pessoal da nossa ‘inteligentzia’ andou transviado, passeando pela casca dos contos [de *Sagarana*], sem desconfiar de nada, sem querer saber se um livro pode conter algum sentido... Só o Paulo Rónai e o Antonio Cândido [sic] foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto, flutuou sem molhar as penas... (ROSA, 1999, p.362)

Na estória “No Prosseguir” (ROSA, 1968, pp.97-100), o personagem anônimo, idoso, tinha para seu trabalho de caçador de onças “grandes

10 ROSA, 1994, pp.1007-1009. O “Jornal” citado, pertencente à biblioteca particular de Rosa, foi assim catalogado por Suzi Sperber: “GREEN, JULIEN, Journal - III (1940-1945), Paris, Plon, (1946).” (SPERBER, 1976, p.176.)

11 ROSA, 1994 p.1008

12 Id., p.148. Vera Novis encontra paralelos entre os vários “tios” que aparecem em *Tutameia*, mas não arrola entre eles o “tio Cândido”.

13 Veja-se a definição de “fé”: “Fé é o que abre no habitual da gente uma invenção.” (ROSA, 1968, p.78.).

partes”: “Matava-as, com espingardinha, o tiro na boca, para não estragar o couro.” Um moço chega para ajudar no “ofício” ao “mestre”, quem “Ensinara-lhe, tudo, prevenira”. Assim, tendo sido seu caminho cruzado por uma “onça jagunça”, “tinha no ombro o rifle! E o saber - pelo desassombrar, abarbar, com ela igualar-se à mão-tente”.<sup>14</sup>

O caçador (o “crítico”), cujo ofício é abarbar onças-texto, também é, entretanto, onça, dado que a crítica se dá por textos: “Tinham contas sem fim. Latiam os cães. Ia dar luar, o para caminhada, do homem e da onça, erradios, na mata do Gorutuba.” (ROSA, 1968, p.100) Assim também o expresso na conversa com Lorenz, quando afirma que “não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos”. (ROSA, 1994, p.35)

\*\*

A epígrafe do “Índice de Releitura” de *Tutameia*, diz: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem. SCHOPENHAUER.”

A organicidade da construção de *Tutameia* parece ser também referida pelo próprio Rosa, segundo o texto-testemunho de Rónai:

Em conversa comigo [...], deixando de lado o recato da despretensão, ele [Rosa] me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras eram todas medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto. (RÓNAI, 1994, p.159)

(É de se supor que Rosa esteve preparando *Tutameia* por mais de trinta anos, segundo consta

dos originais de *Seção*, o livro inédito de 1937, assinado sob o pseudônimo de Viator, e que seria modificado até chegar ao *Sagarana*. Nesses originais, Rosa já fazia referência a um “outro livro”, chamado “*Tutameia*”, que viria logo depois daquele: “Também, aral, isto já é falar de outro livro, o qual, si Deus dér à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á ‘*TUTAMÉIA*’ e virá logo depois deste, Benza-nos Deus!...” (apud SPERBER, 1982, p.103.). “No entanto, há poucos registros específicos de *Tutameia* em termos pré-redacionais de épocas mais remotas. Achamos que o autor retoma a idéia de realizá-lo, de forma decisiva, só no início da década de 60” (CARVALHO, 1996, I, p.239)).

Como um “todo perfeito”, as palavras em *Tutameia* ecoam pelo livro inteiro, e suas inter-relações podem ter relevância para a compreensão do livro. Entretanto, poucas vezes Rosa revelou essas passagens secretas entre seus textos, como, p.ex., nas publicadas correspondências com seus tradutores. O leitor, assim, pode ser, por vezes, tentado a criá-las, seguindo assim, inclusive, o próprio preceito do autor do dever que aquele teria de “completar junto com o autor um determinado livro”. Há, então, uma espécie de alastramento de sentidos, um procedimento de relacionar palavras dentro da obra, à semelhança do que fizera Vera Novis, ao afirmar que a “intratextualidade”, modalidade de citações entre os contos, é “o mais característico de *Tutameia*” (1989, p.100). Esse alastramento normalmente se dá de duas maneiras: ou parte-se da *sonoridade* muito parecida de palavras ou expressões estranhas entre si, para relacioná-las, estabelecendo liames que deslocam seus sentidos próprios para criar outros, a partir da nova aproximação; ou, partindo-se da desarrumação das *letras* de uma palavra, acena-se a

---

14 “Abarbar”, no *Aurélio*, além do sentido de “tocar com a barba”, e daí “encontrar de face; enfrentar com destemor; igualar”, tem também os sentidos de “sobrecarregar de serviço; embarçar com problemas ou trabalhos difíceis”. É nesses sentidos que Rosa *abarba* Candido.

outra, não escrita no trecho em questão, mas que aparecerá em outro lugar.

O *alastramento* de sentidos, assim, atualiza o que Haroldo de Campos, analisando *Iracema*, de José de Alencar, chamou de “criptofonia’ subliminar”, que abrangeria figuras de linguagem como a *paronomásia* (“figura que junta palavras pela sonoridade muito parecida, mas de significado diferente”, na definição de Antonio Candido (1976, pp.184-187), podendo, inclusive, essas palavras, pertencerem a línguas diferentes), e com a *parafonia* (ou anagramatização generalizada, à maneira saussureana), que semeia a prosa de *Iracema* de talismãs fônicos, criando ‘afinidades eletivas’ entre semantemas fragmentados, solidarizados pela reiteração ou redistribuição evocativa de figuras sonoras.” (CAMPOS, 1992, p.157)<sup>15</sup>

Por exemplo, no conto “Grande Gedeão”, aparece a frase: “viam-no [a Gedeão Gouvêia] feliz como o se alastrar da abobrinha nova”. (ROSA, 1968, p.79) No último conto do livro, “Zingaresca”, um cego que teve a cruz que carregava furtada por ciganos, “alastra braços” (1968, p.191), livre do peso. Este “alastra braços”, por sua vez, reaparece paronomasicamente em outro conto, “Se eu seria personagem”, no qual se diz de uma mulher, “nomeadamente Orlanda - de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro”. (1968, p.140) Orlanda é a mulher desejada pelo narrador que, embora muito tímido, acaba recebendo seu amor, o qual “De dom, viera, vinha, veio-me, até mim.” Orlanda rima com três palavras: primeiro, com “rosa”, o que a aproxima do autor do livro, reintroduzindo este no meio do livro; depois, com “astro”, que, através de uma definição contida no próprio conto, associa-se ao

*tempo* (“A hora se fazia pelo dever & haver dos astros”); e, finalmente, com “alabastro”, que à primeira vista, não faria relação alguma com nada. Entretanto, sabemos pela estória de “Zingaresca”, que “alastra braços” de alguma forma se relaciona com o tema *ciganos*, recorrente no livro, *mas não explicitamente nomeado no conto* “Se eu seria personagem”. Além do mais, “alabastro”, segundo o dicionário Aurélio, é uma “rocha constituída de gipsita”, e “*gipsy*”, como se sabe, é “cigano” em inglês.<sup>16</sup> Além disso, no prefácio “Pequena palavra”, Rosa diz que os povos “soltos nômades” do Oriente “alastravam-se” (ROSA, 1958, p.xiv) para o território que hoje é a Hungria.

Aliás, a amizade entre Paulo Rónai e Guimarães Rosa teve início, segundo a filha do escritor mineiro, devido à profissão deste no Ministério das Relações Exteriores. Rosa, colocando a própria vida em risco, providenciara a vinda de Rónai (e de muitos outros perseguidos pelo Nazismo) da Hungria, onde nascera e estivera preso em um campo-de-trabalho, para o Brasil, durante a Segunda Guerra (por isso, já houve quem o chamasse de “Schindler brasileiro”). Antes, portanto, de Rosa publicar *Sagarana*, seu primeiro livro, em 1946.

Já no Brasil, e tendo saído *Sagarana*, Rónai o lê, gosta muito, e escreve “uma entusiasmada crítica, só então identificando o autor do livro com o diplomata que o estivera ajudando”. (ROSA, 1999, p.384)

Em 1956, já amigos, Rónai pede a Guimarães Rosa que escrevesse um texto de apresentação, um prefácio para o livro que aquele lançava, *Antologia do Conto Húngaro*, que constava da tradução que fizera de “trinta estórias”, de “dezoito autores”, do húngaro para o português.

15 Na seqüência, o autor chama a todas “metáforas fônicas”: “parafonias, paragramas, anagramas, na terminologia saussureana; paronomásias, na de Jakobson”.

16 Outro caso é o do cigano Prebixim, de “O outro ou o outro”. Prebixim, “que devia de afinar-se por algum dom, adivinhador”, “sem modelo nem cópia”, “bom”, diz de si mesmo: “Coisa de borra que sou...”. (ROSA, 1968, pp.105-107.) “Borra” aparece no verbete “Ninharia” do *Aurélio*, que, por sua vez é um dos sinônimos de “tutameia”.

Rosa escreve o texto “Pequena Palavra” (ROSA, 1958, pp.xi-xxviii), com “mais de vinte páginas” (ROSA, 1999, p.384), em que traça uma longa biografia do autor da *Antologia*. Antes de um exame mais atento do texto, fique a observação de que vinte páginas pode ser considerado um texto longo para um prefácio, causando um evidente contraste com o título “Pequena Palavra”.

O único dos quatro prefácios de *Tutameia* que tem semelhante extensão é o último, “Sobre a escova e a dúvida”. Além destes, há outro prefácio famoso escrito por Rosa, a “Carta de João Guimarães Rosa a João Condé Revelando Segredos de *Sagarana*”, que, na verdade não é um prefácio, mas um texto que Rosa diz ter escrito “nos espaços brancos” do exemplar do livro pertencente a Condé. A “Carta” foi publicada pela imprensa em 21 de julho de 1946, mas tornou-se o “prefácio” de *Sagarana* apenas após a morte de seu autor. João Condé é o coordenador de *O Mistério dos MMM*, romance policial escrito a várias mãos, tendo cabido a Guimarães Rosa fazer o sétimo capítulo do livro.<sup>17</sup>

No entanto, ainda sobre o prefácio “Pequena Palavra”, como é sobre os húngaros e a Hungria, Rosa não poderia deixar de falar da língua húngara, que ele dominava, língua “para nós [brasileiros] bem estranha”, dando, entre outros exemplos de palavras, uma “de légua e meia”, ou trinta e duas letras.

Rosa fala da língua húngara: “Molgável, moldável [...] fuge à esclerose torpe dos lugares-comuns”<sup>18</sup>; o fato de cada escritor húngaro não poder “deixar de ter sua língua própria” tem um “alcance mágico”; “é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável,

velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa”; “Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*.”

Ora, Rosa, ao falar da língua materna de Rónai, está também falando de si mesmo e de seu próprio modo de produzir.<sup>19</sup> Ele escolhe as características do objeto que mais o aproximem de si, por mais estranhas que pudessem ser entre si a língua húngara e o escritor mineiro: “Então, a língua que é a deles, é para nós bem estranha, nos traz a aura de um mundo denso e estranho.” Termina o prefácio dizendo que a *Antologia* traduzida por Rónai, dará um retrato da Hungria, de uma Hungria “muito mais próxima do que a que um turista vê em apressada superfície, do que a que um diletante colhe de escolhidos reflexos.”

(Ainda nesse prefácio, Rosa enfatiza que o povo húngaro, que se denomina “magiar”, é nômade; que mesmo depois de sedentarizados, “em o versar de seu idioma o [povo] magiar ficou sempre nômade”, cigano. Dentre vários santos húngaros famosos, Rosa nomeia em primeiro lugar: “São Ladislau, rei”.)

Causa estranhamento, portanto, que textos tão importantes da obra rosiana, como o capítulo do romance policial, como a carta a João Condé, como o prefácio “Pequena Palavra”, ou até mesmo os Índices de Leitura e de Releitura de *Tutameia*, não façam parte, por exemplo, da edição da *Ficção Completa de Guimarães Rosa*, em dois volumes, republicada em 2009 pela Nova Aguilar, não sendo, portanto, considerados *textos* pela mesma instituição literária que consagrou o autor.

## Referências

17 Infelizmente não há espaço aqui para tratar desse interessante livro, escrito a tantas mãos, tarefa que fica para outra oportunidade, assim como uma possível comparação com *Brandão entre o Mar e o Amor*, romance escrito por Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz

18 Cf. nota 8, supra.

19 Cf. a frase de aluno de Letras que João Adolfo Hansen reporta: “*Grande Sertão* me parece um texto escrito em húngaro.” (HANSEN, 2000, p.119).

ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: \_\_\_\_\_. **De Paulicéia Desvairada a Café:** poesias completas. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras Metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Intervenção. In: **Ciclo de Debates do Teatro Casa-Grande.** Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

CARVALHO, Cleuza Martins de. **A Fazedora de Velas:** o outro lado da moeda (a gênese do romance em João Guimarães Rosa). Dissertação (Mestrado), 2 vols. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1996. (*digit.*)

CONDÉ, João (coord.). **O Mistério dos MMM:** romance policial escrito por Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah S. de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Corrêa, José Condé, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Herberto Sales. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Heteronímia em Guimarães Rosa”. **Revista USP:** dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. São Paulo, n.36, mar.-mai 1989, pp.18-25. Depois republicado em **Mínima mímica:** ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Pp.167-178.

HANSEN, João Adolfo. **O o:** a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Hedra, 2000.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa, em dois volumes.** Vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp.27-61.

NOVIS, Vera. **Tutaméia:** engenho e arte. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

RESENDE, Otto Lara (et al.). **Os Sete Pecados Capitais.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

RÓNAI, Paulo. **Antologia do Conto Húngaro.** Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

\_\_\_\_\_. “Tutaméia”. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa, em dois volumes.** Vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.158-165.

ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa em dois Volumes.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Grande Sertão: Veredas.** 18a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. “Pequena palavra”. In: RÓNAI, Paulo. **Antologia do Conto Húngaro.** Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. 2a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

\_\_\_\_\_. **Sagarana.** 31a.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia:** Terceiras Estórias. 2a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos:** João Guimarães Rosa, meu pai. 2a. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e Cosmos:** Leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa:** Signo e Sentimento. São Paulo: Ática, 1982.

**Artigo enviado em:** 20/02/2011

**Aceite em:** 13/05/2011

# Experiência interior, experiência-limite: escrever sob atração do impossível pensamento do desastre

p. 55 - 68

Eclair Antonio Almeida Filho (UnB)

Amanda Mendes Casal (UFOP)

*Mas foi preciso então que ela (a língua) passasse por um terrível mutismo, passasse pelas mil trevas densas de uma palavra assassina. Ela passou sem se dar palavras para aquilo que havia tido lugar. Mas ela passou por esse lugar do Evento. Passou e pôde novamente retornar ao dia, enriquecida de tudo isso. Foi nessa linguagem que, durante esses anos e os seguintes, eu tentei escrever poemas.*  
(Celan apud BLANCHOT, 2002, p.101)

## Resumo

Da amizade entre Maurice Blanchot e Georges Bataille, erra-se em busca de como a apreensão (que escapa no impossível) da experiência está para um e para outro convocada na exigência de escrever. A experiência no escrever é a vida ela mesma ou a vida se retrairia na escritura, sendo a retração o que liga vida e escritura? No esvaziamento de toda questão, os *récits Madame Edwarda* (Bataille) e *La folie du jour* (Blanchot) escrevem-se sob a atração do impossível real.

**Palavras-chave:** experiência; desastre; escritura; vida.

## Abstract

From the friendship among Maurice Blanchot and Georges Bataille, we wander in a search for knowing how the apprehension (that escapes off towards the impossible) of experience is for one and another cited in an exigence of writing. Is the experience in the writing life itself? Or would life retract itself into the writing, so that its retraction is what brings together life and writing? In a rendering empty all questions, Bataille's *Madame Edwarda* and Blanchot's *La folie du jour récits* write themselves under the real impossible attraction.

**Keywords:** experience; disaster; writing; life.

Ao invés de falar diretamente sobre experiência em Bataille e Blanchot como talvez possa assinalar a disposição do nosso título, evoquemos dois ensaios de Roger Laporte: “Georges Bataille: un cri de coq en plein silence” e “C’est le désastre obscur qui porte la lumière”, ambos do livro *À l’extrême pointe: Proust, Bataille et Blanchot*. Nossa escolha por eles é atravessada pela relevância em que Laporte tem o escritor, indo (aquele que escreve) para além do filósofo –

ou do homem de letras – de sorte que a amizade, que Blanchot já testemunhava por Bataille (escrevendo) desde o ensaio que vemos em *Faux Pas* sobre a experiência interior até *L’Amitié* e *La communauté inavouable*, nos parece ser o sinal que destitui filosofia – ou literatura – do estatuto que a ela poderia se conferir, mas sendo este movimento não a radical colocação em questão do filosófico, mas a diferença de escrever, quando escrever põe em jogo a expiação da autoridade. É

Blanchot que, na conversa com Bataille, relatada em *L'Expérience intérieure*, dirá que a experiência é autoridade pois que – acrescentemos algumas palavras de *L'Écriture du désastre* – experiência-limite, destituída a experiência, descartada a autoridade que lhe poderia predicar. Assim, a discussão sobre a experiência interior em Bataille como “viagem ao extremo do possível” desemboca, resulta, culmina metamorfoseada na experiência-limite em Blanchot, a qual passa a ser a própria experiência (não experienciada, fora de fenômeno) do *désastre*.

Tanto a experiência interior quanto a experiência-limite se doam em relação com o escrever: escrever até o extremo do possível (Bataille); *A escritura do desastre* (Blanchot). Mas esta relação que poderia, aparentemente, implicar uma relação de proximidade, pelo contrário, se dá exatamente pelo longínquo que separa. Blanchot falará em *Le pas au-delà* de palavras próximas justamente pelo longínquo em que elas se retiram de tal modo que se pensássemos na proximidade, seria ela imediatamente dissuadida da presença ou do presente da presença e para tanto poderíamos nos reportar ao próximo como *écart* e ao longínquo como *écart* do *écart*. É neste mesmo livro que haverá uma “aproximação” das palavras ‘morrer’ e ‘escrever’ posto que escrever seria aceitar sofrer a morte sem torná-la presente. Mas vejamos como se poderia elucidar a relação entre morrer e escrever que se estabelece em virtude de serem as duas palavras incapazes de presente. Aqui temos, pois, a incisiva recusa a uma relação que poderia ser sugerida a partir, por exemplo, da imortalidade do autor na obra ou mesmo da morte do autor que asseguraria a imortalidade da obra (sua universalidade), isto é, a obra sendo a vida da morte e sendo impossível separar a vida da morte (hegelianismo). Em se destacando a morte do morrer e a palavra da escritura de modo a manter a relação no longínquo, Blanchot dirá que

a palavra evoca a morte de modo que “falar, neste sentido, um sentido irônico, é justamente ter a última palavra, tê-la para não mais tê-la: falar com esta última palavra que pessoa alguma pronuncia nem recolhe como última” (1973b:124).

Pensemos, a partir deste excerto, na ironia – na “alegria cética” sobre a qual, na conversa com Levinas e na frase “a linguagem é já ceticismo”, nos voltamos –, que tem parte ligada com o ceticismo e a exigência de se desdizer aquilo que foi dito, uma exigência que torna sempre impensável a aplicação de uma teoria fundada nos textos de Blanchot, pois vemos em suas páginas um ultrapassamento de toda questão em se admitindo, pois, a ausência de questão visto que, por exemplo, algo como “como a literatura é possível?” já é o esvaziamento da questão, pois a pergunta já não é se a literatura é impossível ou não ou o que é a literatura, como se ela mesma assinalasse a possibilidade de o real ser impossível que, incontornavelmente, nos remete ao desastre. Na sequência (descontínua) do fragmento de que cortamos as frases acima (“falar...”), lemos a menção à última palavra, mas com um acréscimo, quando se diz que a palavra evoca a morte; ora, sendo a morte finitude, toda palavra é última palavra exatamente por evocar a morte, palavra que recusa o estatuto de última uma vez que, em Blanchot, “não há fim lá onde reina a finitude” (1983b:38) de sorte que a palavra dita se desdiz, suspendendo, pois, a morte que nela é evocada (tê-la para não mais tê-la, isto é, dizer a última palavra para desdizer a última palavra já que da linguagem não se foge, sendo, pois, a ironia impossível e necessária). Logo vemos que a última palavra assim que proferida não se profere nem se compreende enquanto última visto que é ela a recusa do último. Não há silêncio algum nisso, muito menos valorização do silêncio, mas simplesmente recusa ao silêncio (na recusa ao último) e somente por isso o silêncio retorna à palavra – no ceticismo, o retorno do refutado.

Blanchot não nos diz que o silêncio é impossível e por isso o desejamos tanto? O silêncio não é a premiação final, não será ele que aniquilará a esfinge; ele já é perda – não se ganha com a linguagem de tal modo que o que se deseja transmuta-se em perda, um desejo indesejável já que ninguém parece apostar no fracasso. Isto poderia evocar uma passagem de *Aminadab*, na qual todos os *hóspedes* se posicionam em torno de uma roleta em que se verá uma bolinha ser arremessada para girar, sem que por isso haja um sentido apreensível no jogo. Quem ganha? Se há um ganhador, ele ganha o direito de abandonar aquele estranho hotel? Mas se ninguém foi obrigado a tornar-se locatário daquela estranha casa, como pode a liberdade ser uma premiação? Quem ganha descobre quais são as regras do jogo? Descubra como se movimentar no interior da casa e, assim, uma maneira de partir? A linguagem sempre na vizinhança daquilo que se deseja recordar – talvez recitar de memória –, mas sendo ela mesma que mostrará que “isso de que se lembravam era sempre menos antigo que a lembrança deles” (1973b:112). Deste modo, os *jogadores* de *Aminadab* parecem fracassar infinitamente, do mesmo modo, Thomas – o homem que penetra nesta estrangeira hospedaria – fracassa por caminhar em uma direção sempre errada, tendo sempre a suas costas ou abaixo de si aquilo que deseja encontrar. Mas se ele deseja a liberdade como crer que o que ele deseja permanece no subterrâneo, mais abaixo ainda de seus pés, quando a liberdade parece ir ao encontro de um céu sideral?

Esta espécie de obrigação com o jogo da linguagem sugere uma relação não negativa com o fracasso, com a derrota, seria possível até mesmo dizer que com a perda. Vejamos que Blanchot sugere, ainda em *Le pas au-delà*, uma alternativa à significação de *échéance* (queda, vencimento, caducamento), mas não se trata de uma acepção forjada etimologicamente, sendo talvez suficiente,

na leitura de Blanchot, que se recorra ao significado que de tão disponível tornou-se pouco evidente: “échéance (chance qui n’echoit pas) du neutre” (1973b:96). O fragmento de que lemos esta frase canta que a perda é impossível, ou melhor, que a perda passa pelo impossível, pois sabemos que ela exige que o pensamento seja des-pensado (*dé-pensée*). Ora, parece que se ouve soar algo das páginas de *L’Écriture du désastre*: a perda é impossível necessária (não é isso que se diz da morte, morte impossível necessária?) Quando se entra no jogo (o jogo é inevitável até para aqueles que o criticam ou repelem, ainda soariam as páginas do mesmo livro), *échéance du neutre*, o vencimento (o limite da validade) do neutro é a repetição infinita e interminável da perda; *échéance* enquanto limite, o prazo que resulta num limite, a duração antes da perda, mas também o vencimento; *échéance du neutre* tem parte com o vencimento infinito, como na duração daquilo cuja destruição é infinita – o que nos faz lembrar de um momento de *L’Entretien infini*: há algo de indestrutível naquilo que se destrói infinitamente (a perda por ser infinita é impossível). Neste jogo, a sorte (*chance*) não vence (*échoit*), não se expira ao final de um prazo, de uma duração que assinalará por limite o vencimento, o perecimento, a perda. Mas talvez seja útil retomar *échoir* quando se relaciona a algo que é reservado, destinado a alguém (sujeito passivo) por sina ou por acaso – ou melhor, a algo por que passa uma inevitabilidade, a algo que cabe a alguém e de que não se pode escapar. Blanchot ainda nos diz que sorte é somente outro nome para acaso – curiosamente, o uso antigo atesta que o vocábulo *hasard* designava jogo de dados –, por conseguinte seria pertinente supor que a sorte (o acaso) não é reservada a pessoa alguma, ou melhor, o acaso não pertence a pessoa alguma. É até possível dizer “tenho sorte”, mas não se pode declarar “tenho acaso”, portanto o intercâmbio semântico que se propõe aqui nos faz compreender que, ao

contrário do que em princípio se poderia imaginar, *chance* não é algo a que se é concernido. Em *Le pas au-delà* o neutro retornará como o “nem um nem outro” (ne-uter), o que endossa nossa suposição de que não se trata de designar um sujeito a que se reservará algo, seja a posição de sujeito (em sua atividade), seja a de objeto (em sua passividade), de sorte que o neutro é o fora do ser já que no ser ainda se dispõe a passividade e a atividade em oposição.

É como se no jogo da linguagem não se pudesse deliberar sobre o melhor lance, pois há um limite que precede todo lance, em que a perda é necessária em se passando pelo impossível do desejo indesejável. Ora, este limite já não é franqueamento do limite? Dito de outro modo, o franqueamento evoca o limite que chama mais uma vez ao franqueamento? O que queremos dizer é que o impossível que se deseja é impossível por supor um limite, mas diria Blanchot que o desejo é um passo em falso que sempre transpõe um pouco mais a linha, ou melhor, não somente um passo em falso, mas também um passo além, como se houvesse primeiro a transgressão, antes do interdito, antes do limite a que nos remete a lei. Parece, portanto, que a perda precede o lance, quer dizer, a perda não é o fim da partida do mesmo modo que o desejo não é interditado, sendo ele mesmo que evoca o interdito, como se o desejo desejasse o interdito. Há, aqui, uma oposição que Blanchot assinalará sobre o cósmico em contraste com o desastre (a perda do cósmico, a perda do astro). No cósmico tudo se ordena sob o olhar da lei ao passo que no desastre a transgressão, que é a ruptura que retorna sobre o desastre – que já é ruptura com o astro, com o cósmico – se congelará em “Lei, em Princípio do Sentido”. A perda, como exigência de que o pensamento seja des-pensado, como vimos, já é perda antes (e para além) do “tudo está dito” da linguagem, o que nos remete, inevitavelmente, ao *Dizer*, chamado pela

amizade entre Levinas e Blanchot (“uma voz vem de outra margem. Uma voz interrompe o dizer do já dito” (1983a:100), o Dizer para além do tudo está dito) e, por isso, ao paradoxo da linguagem (ou do jogo), entre o pensado (*pensée*) e a exigência de des-pensar.

Aí mesmo está a impossibilidade de se falar sobre o desastre ou de se falar do infinito, sob a necessidade de atualização da língua, do presente da fala (ora, há atualidade no desastre e no infinito?). Faltaria, pois, presente à experiência do desastre, chamada de experiência em virtude de a designação surgir da apreensão cética, estando, pois, a experiência em ruptura com a experiência ou liberada dela. Na Lei do desastre, a liberação do saber em sobrepujança ao saber dialético (mediador) não se trava pela negação da dialética, mas por uma exigência de imediatidade, que, contudo, não poderia ser presente. O imediato, pois, paradoxalmente, passa a ser entendido no passado, fala-se dele no passado, mas, na ausência de presente, não se trata de um passado rememorado, mas do *assustadoramente antigo*, como se lê em *Le pas au-delà*. O paradoxo quando se escreve “o escritor, sua biografia: morreu, viveu, morreu” (1980:61) é o paradoxo de se falar de uma morte imemorial que nos precede, sem presente no passado e sem presente no porvir, uma morte tombada para fora de memória, sem lembrança, sem rasura e, por isso, sem ser um bloco mágico no qual se marque ainda que desmemoriadamente. Blanchot leva ao extremo limite (*à l’extreme pointe*, diria Roger Laporte) a exigência de o pensamento recusar todo o dito, ainda que o dito retorne sobre o pensamento (sobre a linguagem), todo o já pensado, ainda que o ceticismo seja este ultrapassamento do limite que, diante da recusa do já pensado (sem que a recusa seja uma denegação), mostre que não se pode senão se esquivar ao dito (sem negá-lo, sem destruí-lo), ao tematizado, levando o pensamento ao impossível

impensável. A ausência da atualidade de um “já” presente evoca um sempre já, que não é presente nem passado, que é, pois, uma ferida de linguagem, uma ruptura no presente: sempre já passado, sempre já sobrevivendo, sempre já tombado – não-situável, não-recuperável, o eterno inencontrável.

Se, para Bataille, a experiência interior parte da experiência mesma de vida (“viver a experiência”), da existência, mas para, por meio da escritura, se mutar em busca do impossível – o excesso excede o possível, por isso mesmo o excesso nos ultrapassa na dor ou no prazer extremo –, do dilaceramento em oposição à satisfação do acabamento hegeliano (o saber absoluto), em Blanchot a experiência é a experiência impossível do desastre, da escritura do desastre, daquilo que há de mais separado e que se retira, assim *Absolute*. Sublinhemos aqui a leitura que permite o duplo genitivo em A escritura do desastre: A escritura que é do Desastre, a escritura que escreve o Desastre. Assim, torna-se indecidível (e desimportante) a questão sobre quem escreve, já que Escritura e Desastre escrevem-se “quando escrever, não escrever, é sem importância, então a escritura muda – que ela tenha lugar ou não, é a escritura do desastre” (1980:25). Podemos ler no prefácio que Bataille escreve para *Madame Edwarda* que “Até mesmo o pensamento (a reflexão) só se completa em nós no excesso. O que significa a verdade, fora da representação do excesso, se não vemos o que excede à possibilidade de ver? [...] se nós não pensamos aquilo que excede à possibilidade de pensar...?” (1978: 12) Em Bataille, a morte só se completa em nós no excesso? Aí, onde não se poderia atingir, mas que, pela dor ou pelo prazer intenso, se aproximaria do impossível? Em Blanchot, há um aqui, um presente, uma presença em excesso, que excede a experiência – o advento da morte –, tornando-a impossível no presente, sendo sempre já passada?

No início de seu ensaio sobre a experiência

interior em Bataille, Laporte adverte que não devemos ler nem como autobiográficos nem como fictícios relatos batailleanos como *História do olho* (L’Histoire de l’oeil), *Madame Edwarda* e *O azul do céu* (Le bleu du ciel) visto que neles a experiência interior está além e aquém da Vida e do Escrever, num espaço-entre (o *écart* blanchotiano). Podemos nos perguntar com Laporte se bastaria apenas frequentar bordeis, encontrar uma prostituta que, entre um abrir de pernas e o gozo no banco de um táxi, diga “Eu sou Deus” para, por fim, aceder à experiência interior? Não. Para tal e sem que por isso se consiga aceder ao limite, é preciso escrever, escrever mas não como o Bataille de tratados antropológicos, sociológicos, o Bataille de *La bête de Lascaux*, que parte de uma grade pré-estabelecida de conceitos; é preciso escrever excessivamente, na insuficiência, na infinita insatisfação, é preciso que se rompam as correntes da fera que urra – poderíamos nos lembrar da carta de Bataille a Kojève – diferentemente de um tranquilo mestre no final da vida a repetir seus cursos...

De algum modo a experiência interior em Bataille se aproxima de uma experiência mística, do êxtase, mas, no entanto, lemos também no prefácio a *Madame Edwarda* que “aquilo que o misticismo não pôde dizer (no momento de dizê-lo, desfalecia)” (1978:12), a experiência interior (o ato excessivo, extremo de escrever) diz: “Deus não é nada se não for um ultrapassar de Deus em todos os sentidos” (1978:12). Assim, por exemplo, a diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no fato de que na experiência o enunciado não é nada, senão um meio e mesmo tanto quanto um meio um obstáculo; na experiência interior aquilo que conta não é mais o enunciado do vento: é o vento.

Para Blanchot, em *L’Écriture du désastre*, haveria em Bataille um dom da interioridade como exigência inesgotável (infinita) do outro e de outrem indo até a perda impossível (a perda que

passa pelo impossível) de sorte que a experiência interior, em sua insuficiência, é dom de pura perda. É pelo impossível que vamos para a (não) experiência do *desastre* em Blanchot. Para Blanchot, o real é real enquanto excluindo a possibilidade, quer dizer, sendo impossível, do mesmo modo a morte, do mesmo modo, e num título mais alto, a escritura do desastre. A experiência-limite é justamente a experiência que se retira para além dos limites, pois o limite é o impossível. Ora, nisso vemos que, em Blanchot, o desejo não é o interdito que resultará na transgressão, mas o desejo é desejo do e pelo interdito, desejo do impossível, não sendo, pois, a transgressão aquilo que sucede ao limite, mas que precede ao limite (retornamos).

A experiência, este *Unereignis*, termo que Laporte cria a partir de *Ereignis* (Evento-Advento-Apropriação, numa confrontação entre Heidegger e Blanchot) para dizer que o desastre se revela como aquilo que há de mais separado, que quando “sobrevém, ele não vem” (1980:7), ou seja, um inevento, inadvento, in-apropriação. Evoquemos mais uma vez o canto blanchotiano para indicar que o desastre como des-astro, retração, ruptura do astro não se cumpre como evento, nem como experiência a ser repetida, mas sim como experiência-limite no intervalo do vivente e do morrente, fora de fenômeno:

Se a ruptura com o astro pudesse se cumprir à maneira de um evento, se pudéssemos, mesmo que fosse pela violência de nosso espaço assassinado, sair da ordem cósmica (o mundo) onde, qualquer que seja a desordem visível, o arranjo a arrasta sempre, o pensamento do desastre, em sua iminência adida, se ofereceria ainda à descoberta de uma experiência pela qual não teríamos mais que nos deixar retomar, no lugar de ser expostos àquilo que se esquiva numa fuga imóvel, no intervalo do vivente e do morrente; fora de experiência, fora de fenômeno. (BLANCHOT, 1980, p.92)

Se, como vimos na reflexão que Laporte nos oferece, a experiência interior tem por exigência viver a experiência ainda que escrever suponha

um afastamento do coração da experiência e, portanto, da vida, é certo que em razão disso Laporte situará a experiência interior além e aquém da vida e do escrever, mas, no excesso, ambas se cruzam, retirando o pensamento ao impossível. O excesso, em Bataille, atravessa o erotismo de modo que é em seus *récits* eróticos que se porá a morte em obra na aproximação do gozo e do prazer extremo ao trágico da experiência que evoca a morte. A experiência de escrever em Blanchot, experiência do desastre, como lemos no fragmento anterior, estaria no insituável intervalo do vivente e do morrente, no fora da vida e da morte? Como o *récit* blanchotiano *vê* a vida ou se dirige a ela, seja por rostos, ruas, paredes, seja pela violência entre os homens? A fim de que se empreenda isto, partiremos do primeiro dito *récit* de Maurice Blanchot, não mais na hesitação de dizê-lo *roman* – como *Thomas l’obscur*, *Aminadab* e *Le Très-Haut* –, *La folie du jour*, mas não nos furtemos ao possível encontro com outros *récits*. Mas antes apreciemos esta designação de *récit*, que, se optarmos por traduzi-la, escolheremos *relato* haja vista a hesitação de seu uso: poderíamos afirmá-lo sempre ficcional, sempre biográfico? Um relato, segundo o que se tem por relatos blanchotianos e batailleanos, está em outra relação com a vida, com a experiência e, por isso, com o sentido.

Primeiramente, vejamos como *récit* e não-*récit* aparecem na obra de Maurice Blanchot sem que isto nos pareça um problema de “gênero” ou mesmo a crise da narrativa ou a morte da experiência na narrativa, inquietações estas que não atravessam seja a obra composta por escritos “narrativos”, seja a obra composta por escritos que poderiam sumariamente ser denominados “críticos”. O voo que aqui se ensaia diz respeito a uma leitura que vai de Blanchot ao encontro de Blanchot, sem que por isso seja este um autor que se repita, do mesmo modo como se intitulou a obra *De Kafka a Kafka*, um conjunto de ensaios

que expõe em um só livro a dedicação singular que Blanchot dispensou ao autor tcheco a que *révits* como *Aminadab* e *O Idílio* foram comparados. Em sua análise singular, como dissemos, o que mais salta aos olhos é a leitura que se realiza a partir dos diários íntimos de Franz Kafka, que revelam a angústia, a irresolução e a devoção de um homem obsedado pela exigência de escrever. Aqui, partiremos de textos outros de Blanchot, textos que não se pretendiam *révits* do mesmo modo que não esboçam uma auto-análise, a fim de ir ao encontro de momentos de seus *révits*, mas de modo que este movimento que, aparentemente, remete a um processo de separação que consideraria qual modo predominaria em cada obra, se o modo narrativo ou o modo “crítico”, não seja nosso principal objetivo visto que o *révit* se estilhaça na obra blanchotiana de tal sorte que não se possa identificar conforme o gênero a que poderia pertencer um *Le pas au-delà* ou um *L'Écriture du désastre*.

Há, pois, certa indefinição editorial quando se classificam os títulos de Maurice Blanchot, sendo, por vezes, os livros *Thomas l'obscur*, *Aminadab* e *Le Très-Haut* considerados uma trilogia de romances ao passo que haveria os *révits*, definidos, *a priori*, pela extensão reduzida, como o *La folie du jour* e o *L'Arrêt de mort* (um pouco mais extenso, mas não compatível em número de páginas aos considerados romances) que são publicados mais ou menos em sincronia com o último dos romances. Curiosamente, no ensaio *Après coup* (*Depois do golpe*), Blanchot falará que o *révit* *Le dernier mot* (escrito em 1935) era como uma tentativa de resolução mais linear – entretanto complexa – de seu primeiro livro em curso, *Thomas l'obscur*, que quase dez anos depois veria uma edição significativamente menor e diferente ainda que não houvesse sequer um acréscimo, como diria Blanchot no início da nova versão, mas tão-somente uns “cortes” e umas trocas

de palavras. Certo, entretanto, é que a reedição da primeira versão, publicada originalmente em 1941, jamais foi autorizada em vida, tendo visto a luz um pouco depois de seu falecimento, que teve lugar em 2003. Mas voltemos à tentativa de resolução, tal como é afirmada: haveria nisso uma espécie de persistência num “tema”, um tema como a suspensão da morte em um morrer perpétuo? Deveríamos observar que o tom de *Après coup* é o máximo que se poderia aproximar de um prefácio a dois *révits* (*L'Idylle* e *Le dernier mot*) ainda que se inicie exatamente pela recusa de ser um prefácio, mas em se admitindo, ironicamente, a impossibilidade de não ser um. Certamente, como vimos, há uma exigência de não-tematização de sorte que o morrer interminável é mesmo uma recusa à tematização. Assim, vejamos que Blanchot dirá que em *Thomas* a busca pelo nada (*néant*), isto é, a busca pela ausência, vai ao encontro da presença – uma vez que é impossível fugir ao ser –, mas sem que a perpetuidade do morrer seja uma resolução dialética desse aparente choque, sendo, pelo contrário, a ausência e a presença um reflexo desta exigência de não-cumprimento do morrer. Daí seria possível lembrar Levinas (1982), afirmando que, na obra de Blanchot, não está em jogo o nada e o ser; não se os apreende *a priori*; não há, pois, o ponto de origem, seja no nada, seja no ser – ou mesmo o ponto “final”, no qual o ser se dirigiria para o nada, o fim –, mas tão-somente uma exigência de descontinuidade que não poderia contradizer o nada pelo ser ou o ser pelo nada.

*Depois do golpe* nos parece, em princípio, reunir uma, ainda que sumária, explicação dos dois *révits*; pelo menos, todavia, Blanchot versará sobre a impossibilidade de tal tentativa e, para tanto, recorre à bela alegoria do olhar de Orfeu em direção a Eurídice, que já tinha sido empregada em *L'Espace littéraire*. Interessante também é a menção a Hegel de modo que vemos, em Blanchot, a

nada singular referência ao autor como ator que somente no palco desempenha seu papel do mesmo modo que o escritor só se faz por meio da obra, simplesmente não existindo antes dela; há nisso sempre um índice da nulidade do autor, sendo, por isso, nenhuma a sua importância. Até isto, Blanchot não foge ao comum, não nos parecendo *Depois do golpe* um ensaio tão digno de menção – todas as conexões propostas já conhecidas, já tematizadas. O ser apenas se faz fazendo, ou melhor, na relação entre obra e escritor, o antes da escritura da obra seria antes de o escritor ser, primando, pois, o não ainda. Depois da obra, o não mais do desaparecimento, da morte (não-constatada) do autor. Este não poderia ser outro do que aquele que é expiado de sua autoridade, seja como gênio, demiurgo, o grande artista – reconhecido como tal – que se recusa a obrar, mas que não poderia se manter quando do seu aparecimento na banalidade, na ausência, que é o nada feito, seja como gênio apagado de quaisquer rastros do gênio em se tendo em mãos a obra, uma obra que não seria obra-mestra (*chef d'oeuvre*) e que, por isso, jamais o mostraria, o provaria superior. Deste modo, se o autor não frui da autoridade na escritura da obra, não se poderia tê-lo como autoridade no outro extremo da cadeia hermenêutica, isto é, na leitura da obra.

Mas vejamos como Blanchot quase se aproxima de uma leitura dos *révits* que precedem seu ensaio, neste movimento de se retornar sobre eles, mas talvez pela exigência de oferecer uma explicação sobre as condições de criação de suas primeiras obras, sem que isso seja, pois, um encaminhamento de leitura, mas talvez seja a necessidade de que não se leiam aqueles *révits* a partir de uma chave muito específica, que seria a de afirmá-los como uma promessa de felicidade, expressa tanto na persistência da ideia de um horizonte soberbo e vitorioso ao final de *L'Idylle* quanto, por exemplo, ao final de *A Metamorfose*, de

Kafka, quando sobre a morte de Gregor Samsa se assenta a feliz possibilidade de casamento de sua jovem irmã, assim como o atormentado Kafka acreditava que sua morte traria uma calma leniência para seus familiares. Este empenho é esclarecido pelo modo como se tomou os *révits* em leituras que os assinalavam como se significassem o presságio do horrível evento de Auschwitz. É impossível talvez recusá-las, pelo evidente tom que se encontra, sobretudo, em *L'Idylle* e Blanchot não as recusa; há algo, entretanto, que parece, no correr desta leitura, desejar privar o *révit* de sua obscuridade, retirando o que ele acredita ser a compreensão não a autêntica, pois não há uma, mas de algo que parecia evidente, como o tema do estrangeiro, mas que se perdeu a partir do momento que esta leitura passou a envolver o texto numa tentativa de lançá-lo à luz. Mas como falar novamente sobre tema? Simples. O que faz do *révit* obscuro não é o empenho do autor ao escrevê-lo ou recitá-lo – como Blanchot praticamente o faz em *Depois do golpe* –, mas algo que se esquiva, que sempre se esquivará à forma e à essência, à enunciação e ao enunciado, à significação e ao significante, como afirma Maurice Blanchot. Há uma simplicidade, até mesmo uma ingenuidade quando se pensa num tema, a que o autor não pode se furtar, mas não é só isso que está em jogo, e uma forma de dizer isso talvez seja o pendore em continuar falando sobre autor, tema, obra e publicação – um modo de se esquivar mesmo de sua autoridade de escritor.

Blanchot ainda sugere que o *révit*, ainda que elaborado em torno de um segredo, um segredo que vê a luz (isto é, que se declara) permanecendo segredo (sem se esclarecer, se elucidar) e, por isso, convidando à interpretação, permanece estrangeiro ao jogo da decifração, ao convite do enigma. Que seja, pois, o *révit* estrangeiro na escritura, mas também na leitura: em *L'Écriture du désastre*, observaremos a oposição entre duas possibilidades

de leitura que não desejariam ser desafiadas pelo convite à decifração do enigma, a leitura passiva, que, no fragmento, seria aquela que trairia o texto, o que nos parece paradoxal, pois ela se propõe a constituí-lo objetivamente, soberanamente e unitariamente (ora, isto seria trair o texto visto que confiar na unidade, na continuidade, é a denegação do sentido, compelindo-o a emergir na autoridade do texto, como se este valorizasse o poder de palavra); a leitura de passividade, que não açularia nem prazer nem gozo (como poderia pensar Roland Barthes), mas na qual o texto não existe objetivamente. Poderíamos nos lembrar da epígrafe do primeiro capítulo de *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, na qual Jean Wahl pondera sobre o desafio em se falar de passividade – uma vez que nos parece um vocábulo que remete ao passivo, à oposição entre passivo e ativo – em se considerando a persistência das relações de poder e sujeição a partir do deslocamento de uma passividade superior e de outra, inferior. A leitura de passividade ultrapassaria este movimento, muito símile ao que se considera em uma leitura ativa, quer dizer, aquela que transfere a autoridade de intérprete do texto ao leitor em vez de conceder ao autor a posição de máxima autoridade hermenêutica.

Retornemos, pois, a algo que afirmamos anteriormente, isto é, a elaboração do *récit* se dá em torno de um segredo a que o *récit* mesmo permanecerá estrangeiro. Em *L'Écriture du désastre*, notemos que se confessa que “guardar o segredo é evidentemente dizê-lo como não-segredo, no fato de que ele não é legível” (1980: 203), de modo que poderíamos refletir que “fazer” o *récit* é uma aposta no não-segredo, jogando com a linguagem, o que nos faz pensar: por que não poderia existir somente o silêncio? Por que a obrigação de dizer o não-segredo? Ora, nisso há, com efeito, um jogo de azar, como se viu, distante da vitoriosa aposta em uma resposta ao enigma (pois há sempre uma

resposta ao enigma ao passo que no jogo de azar entram em aposta também as regras). Um jogo com a linguagem visto que “sem linguagem nada *não* se mostra” (1980: 23), de sorte que tão-somente neste jogo que se pode investir no esvaziamento da questão, do tema, do assunto, mas sem se privar deles. O jogo se traduziria na simples fórmula “para se calar é preciso falar” (1983b: 92).

Em se refletindo sobre o que foi dito anteriormente sobre a exigência, própria ao *récit*, de dizer o segredo como não-segredo de modo que o *récit* permaneça estrangeiro a qualquer tentativa de decifração – que poderia ter lugar tanto na escritura quanto na leitura –, consideremos mais um excerto que segue com o que se propôs anteriormente acerca de uma leitura de passividade – em oposição a esta tentativa de decifração –, que mantém certa correspondência com a exigência (da qual o *récit* não poderia se esquivar) de declaração do não-segredo visto que esta possibilidade de leitura afastaria, por exemplo, a análise de um *récit* em uma dimensão que o considerasse em sua realização histórica, como se o sentido pudesse escapar em direção ao cumprimento de um evento histórico, como se viu na tentativa de leitura de *L'Idylle* e de *Le dernier mot*. Blanchot nos propõe não somente o encontro com o fenômeno literário a partir de uma perspectiva que destitua a escritura da comunicação com o fenômeno, isto é, de uma perspectiva que admita a ausência ainda que não se possa fugir à presença – sem que haja, por isso, uma relação de concessão visto que não há contradição entre ausência e presença –, mas também a partir de uma perspectiva que destitua a leitura de seu alcance costumeiro, deixando-a “fora do ser”: “(a leitura de passividade) é como a vigília noturna, a insônia « inspiradora » em que se ouviria o « Dizer » para além do *tudo está dito* e na qual se pronunciaria o testemunho da última testemunha” (1980:

158). Não precisaríamos revelar mais uma vez a evocação de Levinas na obra de Blanchot, mas por ora nos lembramos de que a obra de Levinas se dedica à glória do testemunho – “a glória de uma «voz narrativa»” (1983a: 98) –, que poderia nos reportar à relação do testemunho com o Dizer, antes de todo o dito e, como também já vimos, fora do ser (na passividade do fora do ser), antes de todo fenômeno. Já vimos que o último seria uma “fórmula” de linguagem que, quando dita, é necessário desdizê-la, o que nos conduz a refletir sobre a relação entre o último e o limite de sorte que a transgressão precede o limite, ou melhor, um passo em falso sempre transporá um pouco mais a linha de modo que este ultrapassamento (ou transgressão) é a condição para que exista o limite, sendo o limite sempre ultrapassado.

E, quando se tenta debruçar na leitura de *La folie du jour* ou de *Madame Edwarda*, torna-se menos embaçada mas não exatamente nítida a apreensão da não experiência enquanto experiência-limite (ou por que não tartamudear experiência interior) em um testemunho como o que se mostra no *récit* batailleano: “Eu cheguei ao fim” (1978:31), sendo o fim não o encontro com a morte. Há um homem em *La folie du jour* – ou aquilo que se crê ser um homem –, um homem em cujos olhos, em algum momento que se esquiva, vidro é estilhaçado, sendo impossível certamente que se admita uma instância temporal para que isto ocorra. Homem que, também é certo, poderia se apresentar do mesmo modo que se apresenta o homem de *Le Très-Haut*: “Eu não era só, eu era um homem qualquer. Esta fórmula, como esquecê-la?” (1948: p.9). Ou que poderia ter realizado o mesmo percurso, em uma ruazinha qualquer, de Thomas, de *Aminadab*, antes de penetrar nas dependências da casa/hotel. Bem, *Aminadab* inicia com a expressão “Era um grande dia” (1942: 9). A partir disso, segue-se que Thomas não vira (não pela primeira vez visto que a frase se inicia como que na continuação do que

Thomas avistou) até naquele momento senão um homem varrendo a calçada. É seguindo sua visão que se tem a impressão de que Thomas, realmente, conheceu algo novo que nos será apresentado: o rosto de uma mulher, “atormentado e, entretanto, já ganho pelo repouso” que, porém, não impele a querer se aproximar já que Thomas “pensava sempre se distanciar sem travar relações mais estreitas” (1942: 9-10) de modo que neste contato sem contato que se dará o relato, assim como em *La folie du jour*.

A cena do início de *Aminadab* se parece – se bem que muito diferente – com o momento imediatamente anterior à instância sem instante em que o vidro se quebra nos olhos do homem de *La folie du jour*. Tudo começa por uma visão. Na esquina de uma rua, uma mulher com um carrinho de bebê caminha em direção a uma porta para a qual se dirigira um homem que retrocedeu para que a mulher fosse a primeira a atravessar a soleira. Foi com uma alegria delirante que o homem apreende na cena “o instante a partir do qual o dia, tendo chocado contra um evento verdadeiro, ia se apressar para o seu fim” (1973a: 19-20). Tomado pela necessidade angustiante de que algo acontecesse, de que algo chegasse, à espera de um *il arrive que* próprio a um, digamos, modo narrativo, sem entrar na casa, o homem via um pátio pelo orifício da parede. Não há o instante em que lhe lançam o vidro, o relato recua – o instante tocado num contato sem contato, em um *quelqu’un ayant écrasé du verre sur mes yeux* –, mas é sobre a retração deste instante que lhe pedem um testemunho, que lhe exortam um relato (*récit*). Mas como? “Eu estava prestes a perder a vista, tendo alguém quebrado vidro sobre meus olhos” (1973a: 21), é como se faltasse o advento, como se ele, se fosse possível lhe conferir uma ordem, sempre e já... acontecesse? viesse? Impossível o começo do fim ou a vinda do fim. Um golpe que o abalaria até ele “extraviar-se em um matagal de

sílex” (1973a: 21), imagem esta quase tão sufocante quanto a do bosque no qual Thomas imerge, após deixar o mar, em *Thomas, l’obscur*.

Tentam dar cabo a seu “mal” uns especialistas, lhe pensando curativos, lhe ordenando que não falasse e que dormisse, enfim, lhe poupando da loucura, lançando-lhe na penumbra, lhe vendando os olhos. Mas o homem foi invadido por uma apatia insone e branca, que poderia nos remeter ao Thomas de *Aminadab* em fragmentos em que, por exemplo, se afirma que os domésticos da grande casa/hotel viviam a incômoda vigília que se iniciava no instante em que fechavam os olhos, quando uma brancura lhes impedia de adormecer – “esta branca e alta muralha que era elevada entre o sono e nós” (1942:186) –, ou mesmo a fragmentos em que Thomas, abatido por um cansaço infinito, se recolhe ao chão de vestíbulos, indicativo este de que os “instantes” de espera são de uma apatia insone. Contudo, como vimos alguns anos depois no *écrit L’attente l’oublie* (1962), a espera (*l’attente*) jamais poderia existir como instante, visto que ela se dá pela retração (retirada) do instante na instância. É do sem encontro – ou do encontro infinito, sempre insituável – que lhe pedem algumas palavras, mas como dizê-las? Com *Madame Edwarda*, vêm algumas numa interrogativa sem questão: “o relato, eu o continuarei?” (1978:31)

O homem de *La folie du jour* poderia esperar que sobre seus olhos o inadvento interminável transmute-se em advento acabado, “é morte; malgrado tudo, vale a pena, é impressionante” (1973a: 22). Isto não o promete à loucura; ele espera insone, cansado e em vigília, como se vê, em *L’Écriture du désastre* (1980), que K. de *O Castelo* não está prometido à loucura, mas que seus gestos são razoáveis, justificados; ele está cansado demais (e insone) para enlouquecer. Dito com

outras palavras, em *La folie du jour*, a vigília o cansa, mas o impede de cerrar os olhos, sendo talvez pálpebras e curativos tão diáfanos quanto vidro, de modo que, na lucidez de olhos abertos – sem que haja a necessidade de abri-los –, é que se vê a loucura do dia: “a luz tornava-se louca, a claridade tinha perdido todo bom senso; ela me assaltava irracionalmente, sem regra, sem alvo” (1973a: 22). Imerso no dia, ele não podia ver, mas também não podia não ver, o que lhe devolvia a noite, na crueza do dia. O que não lhe vinha não era um dia negro e nem um dia sem luz, mas a noite branca, o obscuro que porta a luz, o desastre obscuro que porta a luz. Em *Le dernier homme* (1957), é possível encontrar um fragmento que elucida o instante – “doravante sempre em instância” – do enlouquecimento da luz:

Creio que ele jamais sonhou. Isso também é *apavorante*, um sono jamais completamente cerrado, aberto sobre uma de suas faces: um sono que eu evocava pensando neste negro de debaixo das pálpebras e que se descolore, embranquece um pouco quando se morre de sorte que morrer seria um instante ver claro. (BLANCHOT, 1957, p.13, grifo nosso)

O extremo limiar, no fragmento acima, remete ao sono sem sonho, em sua aparência com uma câmara aberta, uma câmara escura que, aberta para a luz, perde o aspecto de clausura perfeita. Levinas (1982) possui uma imagem demasiado interessante para o sono sem sonho, a suspensão de uma criança amedrontada em seu quarto, envolvida pelo silêncio noturno, enquanto os adultos dormem. Esta imagem torna-se mais penetrante à medida que se a transpõe como fundo quase branco de toda a obra de Maurice Blanchot. A criança olha pela vidraça<sup>1</sup>; a luz do dia opaco incide sobre muros, árvores e um jardim, devolvendo-lhe a imagem que se oferece no entreabrir da cortina. A criança olha o céu que, por sua vez, lhe oferece o dia opaco. Mas este breve

1 Cf. *L’Écriture du désastre*, p. 117.

movimento para o alto que, provavelmente, lhe cerrou um pouco as pálpebras já é um abandono que promete o olho ao vazio negro do azul do céu. Aí, mas não se sabe ao certo onde nem quando, se no momento em que ela olha, se no momento imediatamente anterior ou se na suspensão de ambos, dissolvendo o instante na instância, a vidraça quebra (mas se quebra sobre os olhos da criança?) de modo que ver já não é apontar os olhos para um objeto, intermediado pela vidraça, e, como se lê em *Thomas l'obscur*, olhar e imagem se misturam – olho e vidraça se estilhaçam –, “no momento em que esse olhar era considerado como a morte de toda imagem” (1992:18). Ora, o momento não trágico, mas frívolo reporta a outra passagem de *Le dernier homme* a fim de que se descubra que, no ponto em que se destitui a autoridade do olhar sobre a imagem, a importância se transmuta em futilidade – “a frivolidade é aquilo que nós temos de melhor” (1957: 122) –, em uma ironia cuja alegria é sem riso.

A premente diligência, em *La folie du jour*, a fim de que se componha um relato que conte, exatamente, os *faits*, que aponte um alguém que tenha lançado vidro nos olhos do homem, por uma busca no compasso da *lei*, parece exigir que “um escritor, um homem que fala e que raciocina com distinção” seja “sempre capaz de contar os fatos de que se lembra” (1973a:38), pois afinal é natural que não haja testemunha mais genuína do que o sobrevivente e é sob esta coerção que o  *récit* esvazia-se em um fim (sem fim) que, assim como *Madame Edwarda*, é ironia, longa espera pela morte. Sem  *récit* e também sem questão, é assim que, diante do interrogatório motivado certamente pela lei, este homem qualquer, não escritor, nem sábio nem ignorante, ultrapassa a questão “um  *récit*?” – que se retira na voz, como se, assim que proferida, desdita ironicamente –, quando lhe demandam um, mas o que se espera por testemunho quando se buscava terminar de

aceder ao limite que assinala o fim do dia e nem se vê nem não se vê que morrer é ver claro? Sem fim do dia e, por isso, sem noite? Noite branca, leremos em Blanchot, não mais uma noite um pouco mais monótona que o dia, mas noite que sai de uma ferida, um rasgar-se do pensamento e, assim, sem que se possa rememorar tornando presente um evento que sequer chegou a se cumprir. A testemunha sem testemunha – não há alguém que possa dar testemunho, pois não se arrisca extrair da linguagem um quê ou quem, como se as frases desencobrissem, religiosamente, saberes – está *lá* (sem presente) para não saber, poderíamos chamar por Bataille: “minha vida não tem sentido senão na condição de que eu careça dela; que eu seja louco: compreenda quem pode, compreenda quem morre...; assim o ser está lá, não sabendo porque, de frio permanecendo tremendo, a imensidão...; a imensidão, a noite o envolve e, bem de propósito, ele está lá para... ‘não saber’” (1978:30). Bataille, além do possível do pensamento, no excesso, e, por isso, no indizível e no impensável, pergunta-se (mais uma vez a questão sem questão) por Deus – ele saberia? “Se ele ‘soubesse’, seria um porco” (1978:30-31). Fora de saber, na escritura, Deus é Deus e lei é lei, *i.e.*, Deus é uma prostituta que diz ser Deus e lei é uma mulher que oferece os joelhos ao homem de *La folie du jour*, que zomba, sem riso, do homem sobre cujos ombros pisa a humanidade, tal como a prostituta que dirige a seu hóspede o tolo apelidinho de Fifi. Na escritura, ainda poderíamos sugerir, o gesto de olhar pela janela é olhar pois que estilhaçar de vidro (e não mais outra coisa), também em proximidade  *récit é récit* desde que nele o saber seja liberado pelo esvaziamento de algo como não sou nem sábio nem ignorante, nem um nem outro, de sorte que, se se deseja que o  *récit* reflita algum saber, então, ouvindo-se o guincho de um porco, se dirá: “um relato? Não, nenhum relato, nunca mais” (1973a:38).

Um *récit*, que já é a ausência de *récit*, poderia nos reportar à conversa entre Maurice Blanchot e Georges Bataille, quando este pensou em empreender uma parte segunda a seu *récit Madame Edwarda*, recebendo a palavra de recusa do amigo – como continuar um *récit* já interrompido, como se se pudesse retomá-lo, como se o impulso que o continuasse viesse de uma voz que obrigasse a voltar aos fatos? Uma voz que meditasse não ser suficiente o relato de que, orelha comprimida na perna da prostituta, fosse como sentir o marulhar vazio de grandes conchas. Som vazio, imagem vazia, sem que se possa indicar por que pernas, por que mãos veio o assassinato inconcusso. Talvez não seja possível amplificar os últimos comentários, mas observemos que a interrupção e o desaparecimento são exigências que não contradizem a escritura. Dito isto, aí se situaria o comentário sobre Bataille e a continuação de *Madame Edwarda* pois que a tarefa de conferir continuidade ao descontínuo seria uma tentativa tão improfícua quanto a de Sísifo – que obriga à repetição de um “não sou nem sábio...”. Na exigência de uma terceira via, delinea-se a breve mas contundente análise de Georges Bataille sobre *Thomas l’obscur*, em sua primeira versão, de 1941, a qual, em meio a outras notas, pensava ser a obra uma nova teologia cujo objeto fosse o desconhecido. Teologia que afirma a experiência interior, distante de toda salvação ou esperança. A autoridade da experiência interior, que deve ser expiada do mesmo modo que se expia toda autoridade, torna positivo o saber liberado do saber e a possibilidade de aquilo que se pensa ver ou se pensa afiançar (ou somente aquilo que se pensa) ser posto em xeque visto que, na experiência interior, tudo está suspenso fora de saber de modo que Bataille relaciona o que meditamos ser o sem negativo neutro da destituição da autoridade à passagem de *Thomas l’obscur* em que se lê, em um pensamento rasgado, “a ferida do pensamento,

que não pensa mais” (2005: 33).

Que na escritura a vida seja o balbuciar da vida, isso mudará tanto escritura quanto vida, dessituando-as no abrir-se de um céu liberado de estrelas e, por isso, céu liberado de céu (pensamento do desastre), não menos azul do que negro, não menos negro do que azul. A vida não mais como hesitação, como soluço, como a agonia de manter a obra da morte, mas, na escritura, a vida retorna tão real quanto impossível, quanto excessiva. Quanto mais inexcedível torna-se a vida na escritura, menos se pode concebê-la na clausura do pensamento, menos se pode reconhecê-la, identificá-la, supô-la, guardá-la, devolvendo-a, pois, ao desconhecido. No desconhecido, Deus é Deus, vida é (vida) a soberania morta no chão.

## Referências Bibliográficas:

BATAILLE, Georges. **L’Expérience intérieure**. Paris: Tel Gallimard, 1980.

BATAILLE, Georges. « Madame Edwarda ». In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes III**. Paris: Gallimard, 1978.

BLANCHOT, Maurice. **Aminadab**. Paris: Gallimard, 1942.

\_\_\_\_\_. **Après coup** : précédé par Le ressassement éternel. Paris : Minuit, 1983a.

\_\_\_\_\_. **L’Attente l’oubli**. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. **La communauté inavouable**. Paris : Minuit, 1983b.

\_\_\_\_\_. « Le dernier à parler ». In : \_\_\_\_\_. **Une voix venue d’ailleurs**. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2002.

\_\_\_\_\_. **Le dernier homme**. Paris: Gallimard, 1957.

\_\_\_\_\_. **L'Écriture du désastre.** Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **L'Entretien infini.** Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **L'Espace littéraire.** Paris: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. **La folie du jour.** Paris: Fata Morgana, 1973 (1973a).

\_\_\_\_\_. **Le pas au-delà.** Paris: Gallimard, 1973 (1973b).

\_\_\_\_\_. **Thomas l'obscur** (première version rééditée). Paris: Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. **Thomas l'obscur** (nouvelle version). Paris: L'Imaginaire Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_. **Le Très-haut.** Paris: Gallimard, 1948.

LAPORTE, Roger. « Georges Bataille : Un cri de coq en plein silence » ; « C'est le désastre obscur qui porte la lumière ». In : \_\_\_\_\_. **A l'extrême pointe** : Proust, Bataille, Blanchot. Paris : P.O.L, 1998

LEVINAS, Emmanuel. **Autrement qu'être ou au-delà de l'essence.** Paris: Librairie Générale Française, 2008.

\_\_\_\_\_. **Éthique et infini.** Paris: Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.

**Artigo enviado em:** 22/02/2011

**Aceite em:** 05/06/2011

# Política de autores e morte do homem

## Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica

p. 69 - 85

Eduardo Pellejero (UFRN)

### Resumo

Da provocativa canonização de alguns diretores norte-americanos pelos Cahiers du Cinéma à intervenção forense do estruturalismo triunfante dos anos sessenta, é curioso constatar que praticamente tudo o que toca a figura do autor é polêmico. A diversidade de pontos de vista sobre o autor implica uma espécie de guerra de linguagens, na ausência, não só de uma teoria definida, mas inclusive de uma retórica consensual. O presente artigo procura assinalar alguns elementos imprescindíveis para estabelecer a genealogia dessa história recente; tenta reconstruir o fundamental dessa disputa a partir de um corpus parcial, mas não arbitrário, composto na sua maior parte por textos da crítica cinematográfica da época. O resultado é, menos um diagnóstico fechado da situação crítica atual e da sua história imediata, que a abertura ou a recapitulação de algumas perspectivas que poderiam constituir hipóteses de trabalho fecundas. Um conjunto – para retomar a fórmula de Mallarmé popularizada por Derrida – sem outra novidade que um espaçamento da leitura.

**Palavras-chave:** autoria; crítica cinematográfica; *Cahiers du cinema*; cânone.

### Abstract

From the provocative canonization of some American directors by the Cahiers du Cinéma to the forensic intervention of French structuralism, we verify that almost everything about authorship is polemical. The diversity of the points of view about the author implies a kind of war of languages, in the absence of a theory and even a consensual rhetoric. This paper aims to point out some elements of that recent history, recreating that dispute from a corpus composed by the cinematographic critical texts of the time.

**Key-words:** authorship; film criticism; *Cahiers du cinema*; canon.

---

*L'autore ha talune specifiche destinazioni: serve a garantire la qualità di un testo, a dare nomi alle strade, fa lavorare professori –talora–, tipografi, case editrici. Ha conosciuto uomini e donne che si sono sposati ad un convegno dedicato ad autore; altri hanno semplicemente e frettolosamente fornicato; qualcuno ha commesso omicidio, e molti, nutriti in modo sconveniente, hanno incontrato prematura morte. Altri sono stati detti, mormorati, deplorati. Tuttavia, a mio avviso, tutto ciò non prova con sicurezza che l'autore esista.*

*Direi anzi che l'abbondanza di segni di riconoscimento sia sospetta: come quando si fanno stare a casa i bambini da scuola in onore della Patria o della Vittoria, che ovviamente non esistono. È incredibile la quantità di cose che non è mai nata: Romolo fondò Roma, Noè fece l'Arca,*

*Robinson sopravvisse per vent'anni in un'isola deserta, con lo scomodo aggiuntivo di muoversi tra pagine e parole di un grosso libro, due volumi. Quale stupendo espediente dell'anima è, ad esempio, l'autobiografia immaginaria, o*

*l'autobiografia anonima, e nella autobiografia tradizionale, chi è il personaggio e chi l'autore? Basta questo esempio per dimostrare come in nessun modo si possa catturare codesto autore. Esso non è che un indizio, una macchia di sangue, un giornale strappato, un urlo nella notte che nessuno ha sentito, eccetto un signore anziano che l'ha scambiato con il fischio di un treno. Sotto ogni punto de vista, l'autore è una ipotesi innecesaria, come è stato acutamente affermato di*

*Dio, altro grande anonimo.*

*Giorgio Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo*

Da provocativa canonização de certos diretores norte-americanos pelos *Cahiers du Cinéma* à intervenção forense do estruturalismo triunfante dos anos sessenta, é curioso constatar

que praticamente tudo o que se relaciona com a figura do autor é polêmico. A diversidade de pontos de vista sobre o autor não se joga na tolerância, mas, pelo contrário, numa espécie de guerra de linguagens<sup>1</sup>. Ausência, não apenas de uma teoria definida, mas inclusive de uma retórica mais ou menos consensual, que impossibilita – ou pelo menos torna muito difícil – a clara apreciação dos valores em jogo.

Sem pretender entrar nessa complexa polêmica, o presente texto não procura preencher esse vazio com alguma espécie de meta-discurso teórico, mas simplesmente assinalar certos elementos imprescindíveis para estabelecer a genealogia dessa história recente, isto é, para determinar a eventual origem do seu valor e o verdadeiro valor das suas origens.

Nesse sentido, pretendemos reconstruir o fundamental dessa disputa a partir de um *corpus* parcial (mas não arbitrário), composto por textos da crítica cinematográfica da época, que relemos de certo ângulo, na confrontação direta com as filosofias de Roland Barthes e Michel Foucault, com o propósito deliberado de trazer à luz os compromissos e as cumplicidades, mas também as delações, as falhas e as inconseqüências desses discursos que alimentaram e continuam alimentando a polêmica autoral no seio da crítica cinematográfica.

O resultado é, menos um diagnóstico fechado da situação crítica atual e da sua história imediata, que a abertura ou a recapitulação de algumas hipóteses de trabalho fecundas, que no domínio da filosofia ou da história do cinema têm passado despercebidas. Um conjunto, portanto, para retomar a fórmula de Mallarmé popularizada

por Derrida, sem outra novidade que um espaçamento na leitura.

## Gênio de Howard Hawks

Em Maio de 1953, os *Cahiers du cinéma* publicavam o primeiro de uma série de artigos (onze num período de dois anos) dedicados à obra de Howard Hawks; se intitulava «Gênio de Howard Hawks», e era assinado por Jacques Rivette.<sup>2</sup> A categoria romântica aplicada à obra de Hawks nos importa agora menos que o fato de que essa vindicação inaugurara uma verdadeira política revolucionária.<sup>3</sup>

Os elogios de Rivette sucedem-se indiscriminadamente: “A evidência é a marca do gênio de Hawks. (...) a crítica é submetida aos olhares que ele propõe. Os macacos, os índios, os peixes não são senão as aparências de uma única obsessão elementar. (...) o filme completo, *corpo glorioso*, é animado por uma respiração elástica e profunda. (...) Melhor que ninguém, Hawks sabe que a arte é ir até ao fim, inclusive da infâmia (...). Tal é o gênio de *Molière* (...) tal o de *Murnau*”<sup>4</sup>. Os nomes se acumulam menos pela sua pertinência crítica que por um espírito de provocação: “As comédias dão a essa monotonia outro aspeto: a repetição substitui o progresso, como a retórica de *Raymond Roussel* substitui a de *Péguy* (...). *Red River* e *Only angels have wings* não reclamam outra filiação que a de *Corneille*”<sup>5</sup>.

Esse “assalto às cidadelas do gosto”<sup>6</sup>, que se estenderia na canonização de outros diretores norte-americanos (Hitchcock, Boetticher, Nicholas Ray), tinha como objetivo imediato promover a convicção de que o cinema

1 Cf. Bernas, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2001; pp. 26-29.

2 Cf. Rivette, Jacques, «Gênio de Howard Hawks», en *Cahiers du cinéma*, n° 23, Mayo de 1953, pp. 16-23.

3 Cf. Wollen, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984; pp. 82-83.

4 Rivette, «Gênio de Howard Hawks», pp. 16-23.

5 Ibidem.

6 Cf. Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, p. 19.

norte-americano merecia ser considerado em profundidade, que grandes obras primas foram realizadas não só por um grupo reduzido de cineastas (a camada culta que recobre o negócio da atividade cinematográfica), mas por toda uma série de autores cujo trabalho fora até então recusado e condenado ao esquecimento.<sup>7</sup>

Como assinala Andrew Tudor, “é suficiente notar que, quando o grupo dos *Cahiers* dizia política, queria dizer política. O seu uso do autor era exatamente esse: uma posição política que distinguia as suas perspectivas da tradição ortodoxa do criticismo francês e, em última instância, do próprio cinema francês, a partir do momento em que começaram a fazer filmes. (...) os *Cahiers* praticavam o apoio partidário de certos diretores norte-americanos contra o cinema «sério» europeu. A lista dos diretores varia de crítico para crítico e de grupo para grupo, mas os nomes de Hitchcock, Ford, Hawks, Ray, Losey, Preminger e Walsh são recorrentes. O apoio polémico e exclusivo a essas figuras norte-americanas era a característica da política de autores”<sup>8</sup>. Numa época em que na Europa o cinema norte-americano era visto como um *cinema de gênero popular*, os críticos dos *Cahiers* encontraram autores onde ninguém sonhara encontrá-los.

A política de autores seria desenvolvida pelo grupo sumamente heterogêneo de críticos que escrevia nos *Cahiers du Cinéma*, de forma bastante fortuita, seguindo métodos nem sempre compatíveis, frequentemente divergentes, antes de ser elaborada de forma programática, num manifesto comum<sup>9</sup>. Essa dispersão não impedira, contudo, que a política de autores fosse praticada – e não, certamente, de um modo silencioso –,

até converter os *Cahiers* na revista sobre cinema mais importante do mundo. A Rivette, Rohmer e Truffaut se somam, nesses anos, Claude Chabrol, Jean Domarchi e Claude Beylie, todos apadrinhados pela figura do já então reconhecido André Bazin.

Em 1954, numa entrevista concedida aos *Cahiers*, Max Ophuls (europeu nos Estados Unidos) já dava conta dos efeitos dessa política: “Eu acredito nos autores e não na nacionalidade dos filmes. Já não há filmes norte-americanos nem filmes franceses. Há filmes de Fritz Lang e filmes de René Clair. (...) Trata-se de uma igualdade no olhar; os homens de câmara têm o mesmo olhar em Roma que em Hollywood ou Paris, a mesma forma de ser na vida”<sup>10</sup>. Todavia, noutro artigo do mesmo número dos *Cahiers*, Eric Rohmer escrevia: “Griffith, Hawks, Cukor, Hitchcock, Mankiewicz, Nicholas Ray (...). Essa ciência da eficácia, essa pureza de linhas, essa economia de meios, são todas propriedades clássicas. (...) Se trata de um retorno às fontes, como em Picasso (...). Pesem na balança a banalidade de certas máximas, as convenções dos *happy ends*, perante a variedade e a complexidade das situações que só o *western* nos propõe!”<sup>11</sup>.

Porém, a determinação política dos críticos dos *Cahiers* não deixava transparecer os seus fundamentos teóricos. Essa reserva, num primeiro momento oculta pela provocação que significava o elogio do cinema de Hollywood, daria lugar a uma polémica menos efêmera. Uma carta de Barthélémy Amengual, de 1956, abriria a discussão. Segundo Amengual, os críticos dos *Cahiers* estavam consagrando nas suas páginas apenas autores ideais (a partir da reconstrução

7 Cf. Ibid, p. 76.

8 Tudor, Andrew, *Theories of film*, Secker and Warburg, London, 1973; pp. 121-122.

9 Assim, em 1956, Eric Rohmer podia ainda reclamar de um artigo que François Truffaut se propusera escrever – «La politique des Auteurs». Cf. Rohmer, Eric, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», em *Cahiers du cinéma*, n° 63, Outubro de 1956, pp. 54-58.

10 Ophuls, Max, «Hollywood, petite ile...», em *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 4-9.

11 Rohmer, Eric, «Redécouvrir l’Amérique», em *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 11-16.

livre e fragmentária das suas obras), deixando de lado os autores reais e postulando um cinema puro, absoluto, para além do mundo e da história (com o qual a política dos *Cahiers* seria uma política descomprometida, idealista, à margem de qualquer forma efetiva de engajamento).

A carta de Amengual mereceu uma primeira resposta por parte de Eric Rohmer, quem evita ir à questão teórica por detrás da objeção feita, para inscrever a política dos *Cahiers* no ar do tempo: “Atualmente, em todos os domínios – pintura, música, literatura –, a política dos fragmentos escolhidos deixa lugar às obras completas. O que resta não são as obras, mas os autores; no cinema (...) eu garanto que não será diferente. O nome do diretor tomará nos cartazes o lugar de honra, e é justo”<sup>12</sup>.

Seis meses depois, André Bazin retoma o desafio lançado pela carta de Amengual, propondo como critério último da interpretação a produtividade da política dos *Cahiers*: “Os *Cahiers* praticam uma «política de autores». Essa opinião, mesmo não sendo justificada para a totalidade dos artigos, encontra fundamento na maioria. (...) [A questão é que] nós preferimos, quando existem opiniões divergentes sobre um filme, dar a palavra a que mais gosta dele. Logo, os defensores mais estritos da política de autores têm vantagem, porque discernem nos seus autores favoritos o assombro das mesmas belezas específicas. Assim, Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray podem aparecer como autores quase infalíveis, cujos filmes dificilmente poderiam ser malogrados. (...) Se a «política de autores» conduziu os seus partidários a algum erro particular, por outro lado, quanto aos seus resultados globais é o bastante fecunda como para

justificá-la contra os seus detratores”<sup>13</sup>.

Da mesma forma que Rohmer, Bazin evitava assim entrar nos aspectos teóricos da política de autores, ignorando as singularidades da produção cinematográfica (o seu caráter coletivo), mas nomeadamente desconhecendo as primeiras tentativas de desconstrução do sujeito que já começavam insinuar-se no domínio da filosofia. A política dos autores se apresentava como um artigo de fé. François Truffaut gostava de citar a palavra de Giraudoux: «Não há obras, só há autores».

### Onde diz «teoria» deve ler-se...

Um dos principais sintomas de saúde da política dos *Cahiers* é a sua introdução no mundo anglofalante, cinco anos mais tarde, pelo crítico norte-americano Andrew Sarris. A contribuição de Sarris é, quanto menos, problemática: abre, por uma parte, a polémica dos autores nos círculos da crítica norte-americana, mas, ao mesmo tempo, através de uma decisão interpretativa de difícil compreensão, determina a política sustentada pelos *Cahiers* como um problema teórico e, na mesma medida, condiciona a sua recepção pela crítica em língua inglesa. Apesar das boas intenções de Sarris, traduzir «la politique des auteurs» por «auteur theory»<sup>14</sup> não pouparia confusões.

Como pode compreender-se a partir da leitura dos artigos dos seus principais críticos, quando os *Cahiers* falavam de política, estavam falando de uma verdadeira política, de uma estratégia, de um plano de ação; e, ainda que a «politique des auteurs» não se limitou simplesmente a canonizar autores e reproduzir *slogans*<sup>15</sup>, nunca foi (de fato) nem pretendeu ser (por direito) uma

12 Rohmer, Eric, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», en *Cahiers du cinéma*, n° 63, Octobre de 1956, págs. 54-58.

13 Bazin, André, «De la politique des auteurs», en *Cahiers du cinéma*, n°70, Abril, 1957, pp. 2-11.

14 Sarris, Andrew, «Notes on the auteur theory in 1962», en *Film Culture*, 27, Invierno de 1963, pp. 1-8.

15 Cf. Kael, «Circles and Squares, Joys and Sarris», in Pauline Kael, *I lost it at the Movies*, Jonathan Cape, London, 1966.

«*auteur* theory», inclusive quando envolvia todo um conjunto de pressupostos teóricos implícitos. A tradução mais imediata para «*politique*» teria sido, como assinala Tudor, «*policy*», mas indagar quais foram as razões que motivaram Sarris a optar por «*theory*» não adianta grande coisa. Sobretudo quando o próprio Sarris não faz muito para além de repetir os tópicos mais conhecidos dos *Cahiers* – assim, em «Notes on the *auteur* theory in 1962», Sarris propõe um deslocamento conceitual em relação às principais palavras de ordem lançadas pelos *Cahiers*: “No mais superficial dos níveis de reputação artística, a teoria de autor é meramente uma figura do discurso. (...) A política como figura do discurso faz mais bem do que mal. (...) Eu vejo a teoria de autor primariamente como um útil crítico para resgatar a história do cinema norte-americano”<sup>16</sup>.

A ênfase sobre o teórico tem por referência fundamental o artigo de Bazin de 1957, mas a verdade é que a «teoria» de Sarris não tem nenhuma profundidade. Por outro lado, comprovamos que já em 1977 a «teoria» desapareceu do próprio discurso de Sarris em proveito de (surpresa!) uma política autoral: “Já estou preparado para conceder que o *autorismo* é e foi sempre mais uma tendência do que uma teoria, mais uma mística que uma metodologia, mais uma política editorial que um procedimento estético”<sup>17</sup> (Política benéfica, em todo o caso, que permitira que o cinema norte-americano se libertasse da «crítica do bosque» que era praticada em relação aos gêneros, para se converter numa inspeção atenta das «árvores individuais»).<sup>18</sup>

No fim, é-nos revelado aquilo que sabíamos desde o princípio. A «teoria do autor» é antes uma

política que uma teoria, e Sarris milita nela em todos os seus aspectos: exalta a diferença *auteur/metteur-en-scene* (“Não há um curso prescrito pelo qual um diretor passa (...). Visconti evoluiu de *metteur-en-scene* para *auteur*, enquanto Rossellini evoluiu de *auteur* para *metteur-en-scene*”), valora o autor como princípio hermenêutico (“Se eu não tivesse estado atento a Walsh em *Every Night at Eight*, o vínculo crucial a *High Sierra* me teria passado despercebido. Tais são os prazeres da teoria do autor”), e estabelece o seu próprio panteão de diretores escolhidos (“Pode argumentar-se que qualquer ranking exato de artista é arbitrário e sem sentido. Arbitrário até certo ponto, quiçá, mas não sem sentido. (...) Pelo momento, a minha lista de *auteurs* é mais ou menos a seguinte: Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo”<sup>19</sup>).

No entanto, na sua vontade de esclarecer a polémica, Sarris acaba confundindo os termos. Então não só aparece obscura a hipotética teoria subjacente à política dos *Cahiers*, aparece igualmente obscura a própria aposta política em questão. Quando acreditávamos que “é melhor analisar a personalidade do diretor”<sup>20</sup>, descobrimos que, no fundo, “o *autorismo* tem menos a ver com aquilo de que os filmes estão feitos que com o modo em que são elucidados e avaliados [pela crítica]”<sup>21</sup>. E, todavia, continuamos sem compreender porque razão Sarris insiste em chamar de teoria (*theory*) isso que apenas postula como estratégia (*policy*).

16 Sarris, Andrew, «Notes on the *auteur* theory in 1962», pp. 1-8.

17 Sarris, Andrew, «The *auteur* theory revisited», en *American Films*, n.º9, Julio-Agosto, 1977, pp. 49-53.

18 Cf. Sarris, Andrew, *The American Cinema*, Dutton, New York, 1968.

19 Sarris, «Notes on the *auteur* theory in 1962», pp. 1-8.

20 *Ibidem*.

21 Sarris, «The *auteur* theory revisited», pp. 49-53.

## O autor morreu: Viva o autor!

Paradoxalmente, enquanto a «*auteur theory*» começava popularizar-se nos Estados Unidos, a filosofia francesa contemporânea adotava uma nova direção. Em 1966, Foucault publicava *Les mots et les choses*, livro que fechava com a polêmica proclamação da morte do homem. Foucault apoiava-se numa cultura não dialética, não humanista, que tinha a sua origem em Nietzsche, e que encontrava um eco inesperado na corrente estruturalista (nos linguistas, nos sociólogos, etc., que praticavam de fato a morte do autor em proveito do advento das estruturas<sup>22</sup>). Mas a morte do homem lia-se também, segundo Foucault, para além da sua tematização científica e filosófica, na literatura que – de Mallarmé a Blanchot – expressara na escrita uma cesura da subjetividade metafísica: “A partir de *Igitur*, a experiência de Mallarmé (que era contemporâneo de Nietzsche) mostra já a forma em que o jogo autónomo da linguagem vem instalar-se aí, onde precisamente o homem desaparece. Logo, pode-se dizer que a literatura é o lugar no qual o homem não deixa de desaparecer em proveito da linguagem. *Onde Isso fala, o homem não está*”<sup>23</sup>.

O tema da morte do homem é também a questão da sua (in)existência. O homem não está, em verdade, nem morto nem vivo, mas é apenas um intervalo entre duas figuras do caráter secundário do sujeito. A passagem da idade clássica para a modernidade é a passagem de um estado no qual o homem não existe ainda para um estado no qual o homem já desapareceu: “o último homem é, ao mesmo tempo, mais velho e mais jovem que a morte de Deus; dado que matou Deus, é ele mesmo quem deve responder

pela sua própria finitude; mas dado que fala, pensa e existe na morte de Deus, o seu assassino encontra-se abocado ele mesmo a morrer; deuses novos enchem já o Oceano futuro; o homem vai desaparecer”<sup>24</sup>. Morte ou inexistente, a afirmação de Foucault aponta na direção da descoberta de uma cesura no sujeito, de uma diferença na sua identidade, de uma dimensão de irreduzível opacidade que o atravessa e o desqualifica, *a priori*, justamente como sujeito.

Em 1968, Roland Barthes proclama pela sua vez a morte do autor. Reclamando-se essencialmente dos mesmos fenômenos que Foucault, propõe, porém, um sucessor (escrita/texto/leitor) para esse morto ainda morno: “o autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em reunir, através dos seus diários íntimos, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente e tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a obra de Van Gogh é a sua loucura, que a obra de Tchaikovsky é o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a voz de uma única pessoa, o autor, que nos oferece a sua «confidência»”<sup>25</sup>.

Trata-se, certamente, das manifestações mais chamativas de um movimento generalizado, que também compreende as obras anti-humanistas de Lacan, Lyotard, Deleuze, etc. Ainda que, quiçá, aqueles que dançavam sobre o cadáver do sujeito

22 Cf. Luc Ferry - Alain Renaut, *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1985.

23 Ibidem.

24 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; cap. 10.

25 Barthes, R., «La mort de l'auteur».

se precipitavam. Não só o autor continuava apresentando uma saúde invejável no domínio da crítica literária (como notava Barthes), e na crítica cinematográfica (como vimos), mas, para além das práticas genealógicas e desconstrucionistas, não deixava de ser um conceito e de levantar, como tal, os problemas próprios de qualquer história dos conceitos.

De fato, será Foucault quem, em 1971, volta sobre o seu próprio diagnóstico, reestabelecendo as bases da polémica. Com efeito, numa conferência que conheceria uma recepção afortunada – «*Qu'est-ce qu'un auteur ?*» –, assinalava que o essencial não era constatar a desaparecimento do autor, mas reparar no autor como lugar vazio, nos emprazamentos onde exerce a sua função: “Eu não estou seguro (...) que tenhamos tirado rigorosamente todas as consequências exigidas por essa constante [a morte do autor], nem que tenhamos tomado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que certo número de noções que são hoje destinadas a substituir o privilégio do autor, o bloqueiam, de fato, e evitam aquilo que devia ser analisado. (...) Não é suficiente repetir, como afirmação vazia, que o autor desapareceu. (...) O que é necessário fazer é reparar no espaço vazio assim deixado pela desaparecimento do autor, reparar na partilha das lacunas e das falhas, e desconfiar dos emprazamentos, das funções livres que essa desaparecimento faz aparecer”<sup>26</sup>.

Assim, reconsiderando a relação entre a obra e o autor, a forma na qual a obra aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, Foucault devolve o autor à vida; a uma vida artificial, poderia dizer-se, sustentada por todos os instrumentos da crítica, mas que era suficiente para mantê-lo sobre um horizonte do qual se negava desaparecer.

## As astúcias da crítica

A noção de autor, portanto, apesar do anúncio da sua morte, continua constituindo um momento forte na consideração das obras. Porém, essa concessão dos coveiros (polémica em Barthes, problemática em Foucault), não encontra um eco imediato nos discursos da crítica cinematográfica. Quero dizer que o reconhecimento da sua sobrevivência de fato não encontra correlato no reconhecimento que representa como problema de direito. Corolário disso é o apagamento da antinomia sujeito/estrutura pela crítica cinematográfica, que reconcilia os termos em questão. A crítica produzia os seus monstros.

Em 1969, Peter Wollen, de uma perspectiva vagamente estruturalista, aborda o tema do sujeito/autor, não como produto das estruturas, mas como princípio das mesmas. Nesse sentido, reclamando-se de Geoffrey Nowell-Smith, resumia a sua postura perante o problema do autor como “a descoberta de que as características que definem o trabalho de um autor são necessariamente aquelas que se apresentam imediatamente como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos, frequentemente recônditos, sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos... oferece ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, ora definindo internamente o corpo da sua obra, ora distinguindo-a de outras”<sup>27</sup>. Mesmo quando a dupla do conteúdo e da forma aparecia, no essencial, evidentemente afastada dos protocolos estruturalistas, Wollen oferecia precisões sobre as bases teóricas desse tipo de exposição esquemática (que aplicava, na linha da política dos autores, às obras de Hawks e de

26 Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, en «Dits et écrits», Gallimard, Paris, 1994; pp. 793-795.

27 Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, pp. 81-82.

Ford), estabelecendo um paralelo com as análises da antropologia estrutural de Lévi-Strauss<sup>28</sup>.

Em 1973, Andrew Tudor oferece uma versão crítica desse mesmo estruturalismo, tentando deixando para trás a teoria e recuperando o caráter eminentemente político da invocação dos autores: “A assunção de que «qualquer» diretor cria sobre as bases de uma estrutura não é essencial para o funcionamento do princípio. Só é necessário operar «como se» essa assunção tivesse fundamento”<sup>29</sup>. O refinamento crítico, contudo, não implica a problematização do autor, mas a revalorização da sua autonomia e do seu papel enquanto instrumento da crítica. A estrutura pode falhar ou estar ausente: o que está em jogo é a responsabilidade do autor (pode acontecer que o diretor falhe na imposição da sua marca nos materiais). No fundo, o princípio de autoria constitui uma espécie de «pre-teoria», mas não fornece as ferramentas da análise para a qual abre o espaço<sup>30</sup>.

Em todo o caso, a política dos autores continuava sendo forte, tanto nos seus pressupostos essenciais como nas suas referências fundamentais. Eco claro dos manifestos publicados durante a década de sessenta e das elaborações teóricas da mesma época, Mario Doyen ainda proclamava em 1975: “a teoria do autor forneceu à crítica um marco de referência muito mais amplo, permitindo superar o método avaliativo de comparação entre gêneros ou entre filmes individuais dentro de um mesmo gênero. O valor dessa teoria radica no fato de a crítica mover-se com maior liberdade entre obras de vários gêneros com um diretor comum, enriquecendo

a sua compreensão dos filmes notando temas significantes ou atitudes partilhadas por vários filmes”<sup>31</sup>.

Os *Cahiers*, pela sua parte, não abandonaram no esquecimento a tradição que inauguraram. Em 1983, por exemplo, ainda dedicavam um número especial à política de autores<sup>32</sup>. Olivier Assayas afirmava então que a questão teoria/política estava fechada: “Quando me refiro à teoria dos autores é por puro automatismo. *Eu digo teoria, mas penso: fato*. O diretor é o responsável. (...) O filme pertence ao cineasta”<sup>33</sup>. Ao contrário das apropriações norte-americanas, os *Cahiers* continuavam defendendo, não uma teoria, mas uma política. A especificidade do cinema de autor é que se define contra outro tipo de cinema que reduz os filmes à mera execução de programas padronizados.<sup>34</sup>

Historicamente, só existiram duas formas de conceber uma política de autores. Ambas foram fundadas pelos críticos (mais tarde cineastas) dos *Cahiers*: “Uma consistia em dizer que o programa importa pouco e que o verdadeiro autor do filme, alguém como Hawks por exemplo, era quem marcava com a sua autoridade todos os seus filmes, independentemente do programa imposto (pelo estúdio, pelo produtor, pela moda). A outra, nascida com os primeiros projetos de filmes daquilo que seria a *Nouvelle Vague*, apoiava-se sobre o exemplo de Cocteau para afirmar que o cineasta, da mesma forma que o romancista, devia ser o autor completo dos seus filmes”<sup>35</sup>.

Mas os *Cahiers* já não estavam sozinhos. Alguns meses depois, em 1984, a revista norte-americana *Wide Angle* oferecia a sua versão da

28 Ibid., pp. 93-95.

29 Tudor, Andrew, *Theories of film*, Secker and Warburg, London, 1973; p. 130.

30 Cf. Tudor, *Theories of film*, pp. 117-131.

31 Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», em *Framework*, n°1, 1975, pp. 36-40.

32 *Cahier du cinéma*, n° 353, Novembre de 1983.

33 Assayas, Olivier, «Sur une politique», em *Cahiers du Cinéma*, n° 353, Novembre, 1983, pp. 22-25.

34 Cf. Bergala, Alain, «De la singularité au cinéma», em *Cahier du cinéma*, n° 353, Novembre de 1983, pp. 14-21.

35 Ibidem.

história (novamente num número especialmente dedicado à polémica dos autores). Para além da referência (já obrigatória na época) à obra de Foucault, os colunistas de *Wide Angle* propunham uma análise genericamente materialista da figura do autor.

Para começar, Michael Budd considerava que o cinema de arte não é uma arte individual (dependente da vontade de um autor), mas o produto de um conjunto de instituições: “um aparelho alternativo dentro do sistema comercial: patronal cultural, produtores esclarecidos, subsídios do estado para a produção, festivais e prêmios, salas de cinema de arte, publicidade, críticas e teoria em livros e revistas para consumo”<sup>36</sup>. Nesse contexto, o nome do autor representa apenas um valor de troca, fetiche e unidade imaginária, capaz de cumprir o seu papel no processo socioeconómico de produção e consumo: “a autoria como criatividade (uso) é reconhecida só em termos de autoria enquanto propriedade (troca)”<sup>37</sup>. Segundo Budd, isso permanece oculto detrás do discurso romântico da autoria, removendo as obras do seu contexto económico e social, colocando no seu lugar um domínio ideal de expressão pessoal. O cinema mistifica assim a sua própria divisão do trabalho, separando (alienando) o trabalho manual do intelectual e assignando valor de troca apenas ao último.

Menos militante, o artigo assinado por Christopher Orr no mesmo número afirmava que a figura do autor é uma construção produzida por e para a ideologia, mas propunha um desdobramento conceitual que reconhece certo valor crítico ao autor. Contra a pretensão de

instituir o diretor/autor na figura de um sujeito originário e transcendente, criador/responsável do discurso cinematográfico, Orr estabelece uma distinção entre o autor da ficção e a ficção do autor: “enquanto podemos justificar que Howard Hawks é o «autor da ficção», no sentido em que foi responsável pela direção de *Come and Get It!*, é altamente problemático que a «ficção do autor» possa ser designada pelo termo «Howard Hawks». (...) O que eu proponho é examinar o jogo entre o autor da ficção (Howard Hawks enquanto sujeito social, sexual, histórico) e a ficção do autor ou autor ideal, para mostrar a forma na qual o texto cinematográfico coloca em questão as formações ideológicas subsumidas sob cada um desses termos”<sup>38</sup>.

Depois de anos de debates entre política e teoria, entre provocação e método, a crítica cinematográfica começava dar conta da profunda interpenetração das duas coordenadas na figura do autor. A verdade é que nem a política dos *Cahiers* durante vinte anos desconhecia certos pressupostos teóricos profundamente arraigados, nem a teoria do autor se desenvolvera sem colocar em questão pressupostos ideológicos hegemónicos.

Marcador de poder e ponto cego da crítica, a figura do autor no cinema exigia, finalmente, com um atraso considerável a respeito do fenómeno paralelo operado no domínio da literatura, não simplesmente uma leitura crítica (exame das suas pretensões e determinação dos seus limites), mas uma verdadeira destruição genealógica (determinação da origem do seu valor e do valor das suas origens).

---

36 Budd, Michael, «Autorship as a commodity», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 12-19.

37 Ibidem.

38 Orr, Christophe, «Come and get it!», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 20-26

## Alguém viu o autor?

Evidentemente, a política de autores, para além dos seus objetivos imediatos, implicava uma série de pressupostos teóricos, conceituais ou pré-conceituais. E, em última instância, o êxito da aposta feita pelos *Cahiers* dependia dos mesmos.

Para começar, essa política, tal como definida por Rohmer<sup>39</sup>, compreendia uma decisão metodológica que consistia em classificar os filmes a partir do nome do diretor. Bazin, por outro lado, acreditava que esse critério assegurava uma distância importante a respeito dos perigos subjetivos da crítica impressionista.

A ausência de acordo no registro conceitual utilizado não oculta o essencial, que é a posição do autor. A elaboração de Wollen, segundo a qual a tarefa do crítico é reconstruir, não apenas os traços típicos dos filmes de um diretor, mas também o princípio de variação dos mesmos: estrutura esotérica; a ideia de Alan Lovell segundo a qual o diretor tem a sua própria tese central, que repete de diferentes formas<sup>40</sup>; a proposta de Doyen, segundo a qual a repetição é apenas evidência de uma *weltanschauung* particular<sup>41</sup>, uma atitude para com a gente, as coisas e os acontecimentos, mas cuja forma não tem a rigidez de uma estrutura; o intuito de Rivette, segundo o qual os elementos característicos de uma série de filmes (obsessões) nasceriam da necessidade de expressar imediatamente a intuição do autor<sup>42</sup>; todas e cada uma dessas formulações compartilham, no fundo, uma posição comum: a posição do autor.

Nesse contexto de indefinição teórica,

há que considerar a posição do autor como um lugar, como um *topos* que determina os diferentes discursos críticos (enquanto fundamento para as suas interpretações). Mesmo quando emprega um vocabulário estruturalista (Wollen, Lovell), a política de autores tende a uma *estética de expressão*<sup>43</sup>.

Só num segundo momento essa constante da crítica é determinada como busca de estruturas, temas, visões do mundo, etc. Em todo o caso, o diretor aparece sempre como responsável pelos filmes que realiza. O filme pertence ao diretor e só a ele; é o diretor, e só ele, quem controla as tensões que constituem um filme<sup>44</sup>. (Evidentemente, a paternidade não é acordada a qualquer diretor, mas define seguramente a obras dos diretores que são considerados como autores<sup>45</sup>.)

Simplificada por Sarris, o conceito de autor, e a relação do autor com a obra, compreende três níveis: 1) a competência técnica de um diretor como critério de valor; 2) a personalidade distinta do diretor como critério de valor: sobre um grupo de filmes, um diretor deve exibir certas características recorrentes – a sua signatária, isto é, o modo segundo o qual um filme é visto deve ter alguma relação como o modo segundo o qual o diretor pensa e sente; 3) um significado interior, extrapolado a partir da tensão entre a pessoa do diretor e a sua obra.<sup>46</sup> Técnico, estilista, autor, o diretor atravessa a estrutura e a matéria dos seus filmes com uma intenção clara e distinta (pelo menos com uma intenção que a crítica deve tornar clara e distinta): “Não é a visão de mundo que um diretor projeta, nem a sua atitude perante a vida. (...) Truffaut chamava isso de «temperatura do diretor no platô» (...). Terei a coragem de dizer

39 Cf. Rohmer, «Les lecteurs des ‘Cahiers’ et la politique des auteurs», pp. 54-58.

40 Cf. Lovell, Alan, «Robin Wood – A Dissenting View».

41 Cf. Doyen, Marion, «L’union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

42 Cf. Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Dezembro de 1954, pp. 17-21.

43 Cf. Budd, Michael, «Autorship as a commodity», pp. 12-19. Cf. Bazin, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

44 Cf. Assayas, Olivier, «Sur une politique», en *Cahiers du Cinéma*, pp. 22-25.

45 Cf. Rohmer, Eric, «Redécouvrir l’Amérique», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 11-16.

46 Cf. Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

que penso que do que se trata é de um impulso da alma?<sup>47</sup>.

## A transgressão dos géneros

A simplicidade da formulação teórica de Sarris tinha a vantagem de iluminar a aposta da política lançada pelos *Cahiers*. Não se tratava de deixar de lado as perspectivas não-autorais, mas de situar essas perspectivas sobre um horizonte determinado pela figura do autor. De fato, a aposta dos *Cahiers* era tanto mais poderosa na medida em que preservava, por exemplo, o conceito de género.

Nesse contexto dialético, e apesar da variedade de circunstâncias nas quais é colocado em jogo o conceito de autor, quizá poderíamos identificar a função do autor de forma genérica: a introdução da diferença. Assim, por exemplo, Claude Chabrol escreve que “o género comanda a inspiração, que se afirma em regras estritas. Mas é necessário um talento fora do comum para manter a própria singularidade nessa empresa (é o milagre de *Big Sleep*)<sup>48</sup>. A diferença, a singularidade tem a forma da liberdade, da espontaneidade, da transgressão: “[*Big Sleep*] se assemelha aos outros [policiais] apenas na medida em que os domina (...). [Filmes como esse] foram etapas decisivas na luta prática pela libertação do género e da ruptura das fórmulas<sup>49</sup>. O autor recusa (e coloca em questão) a ditadura dos produtores, dos géneros e dos estúdios, para fazer uma obra pessoal<sup>50</sup>. E o cinema, nomeadamente o cinema norte-americano, abordado até então da perspectiva dos géneros, passa a ser tratado com uma liberdade

inédita. Rivette fala de um retorno às origens, ao tempo no qual a indústria cinematográfica ainda não se encontrava determinada pelos géneros, mas ao mesmo tempo associa esse retorno à vontade de fazer obra moderna<sup>51</sup>.

A introdução da diferença autoral, em todo o caso, não introduz uma diferença absoluta: os géneros são recuperados dialeticamente na obra dos autores, da mesma forma em que os autores são assumidos como agentes de subversão, de transgressão, mas também de síntese e reconciliação: “Diz-se que o gênio prefigura aquilo que acontecerá. É verdade, mas só dialeticamente. Porque pode dizer-se que toda a época tem os gênios que necessita para definir-se, negar-se e superar-se<sup>52</sup>. O autor opera a negação dos limites que impõem os géneros, produzindo assim uma sombra de afirmação na qual são recuperadas dialeticamente as convenções do género. No fundo, as condições dadas da produção cinematográfica não constituem apenas um conjunto de submissões, mas representam um conjunto de dados positivos e negativos com os quais o autor pode (e deve) contar<sup>53</sup>. Noutras palavras, só é possível falar de cinema de autor considerando o horizonte sobre o qual a figura do autor se situa (géneros, *star system*, políticas de estúdio, etc.), e não só enquanto ruptura, mas necessariamente enquanto impronta diferencial que transgrede os limites impostos, ao mesmo tempo em que conserva certos elementos na sua afirmação criativa: “Para Godard (...) a realização de cada novo filme é vivido como uma catástrofe, no sentido etimológico de «inversão» (do programa, da ideia do filme ideal), catástrofe da qual se trata de salvar alguns restos<sup>54</sup>.

47 Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

48 Chabrol, Claude, «Évolution du film policier», en *Cahiers du cinéma*, n°54, Diciembre de 1954, pp. 27-33.

49 Ibidem.

50 Cf. Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», pp. 17-21.

51 Ibidem.

52 Bazin, André, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

53 Ibidem. Cf. Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

54 Bergala, «De la singularité au cinéma», pp. 14-21. Cf. Chabrol, «Évolution du film policier», pp. 27-33.

Por fim, e para terminar, o *autorismo* soma a todos esses conceitos (diferença e transgressão, negação e liberdade) outra grande determinação do sujeito moderno: a autoconsciência. Se o autor introduz a diferença que leva a sua obra para além do contexto no qual se inscreve, é através da consciência clara desse contexto e de uma espécie de olhar diáfano sobre o alcance do seu próprio trabalho. O *autorismo* se define também por essa característica essencial: a consciência de si do cineasta<sup>55</sup>, “essa surpreendente sinceridade perante si próprio”<sup>56</sup>. E então a crítica de autor aparece como a descrição engajada do progressivo despertar da consciência autoral que determina as principais figuras da história da cinematografia.

## A crítica da crítica

O que opor a essa sobrevivência do sujeito moderno num discurso que se apresenta como crítico? Como assumi-la quando o pensamento coevo se aplica sistematicamente à sua destruição?

Roland Barthes, por exemplo, opõe a escrita ao prestígio do autor, num deslocamento da profundidade intencional do autor à superfície extensa da escrita: “A enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona perfeitamente sem necessidade de ser preenchido pela pessoa dos interlocutores; linguisticamente, *o autor é apenas aquele que escreve*, assim como eu não é senão aquele que diz eu”<sup>57</sup>. O autor não é um sujeito/substância, um substrato da significação das obras, mas apenas um suporte da enunciação, que desaparece fora dela<sup>58</sup>. Portanto, quando Barthes anuncia – provocativamente – a morte do autor,

o que está em jogo é o deslocamento da questão hermenêutica, a destituição do autor como fundamento da interpretação. Os autores reais não morrem, mas os seus nomes já não darão conta do sentido para a crítica.

Do ponto de vista de Barthes, a crítica de autor não é a falsa descrição de um movimento verdadeiro, mas a descrição verdadeira de um movimento falso (ou também, de um movimento de superfície). Epifenomenologia, a crítica de autor confunde o fundado com o fundamento, calcando o fundamento sobre o fundado, criando, a partir de determinadas obras, a ideia de um autor (instância que – idealmente – daria conta do sentido, mas que em realidade só oculta as apostas da crítica).

A problematização da crítica de autor é redobrada por Michel Foucault. Para Foucault, o autor, enquanto fundamento da obra, é um problema recente, historicamente identificável na cultura europeia a partir do século XVI<sup>59</sup>. Contudo, tomando distância da vulgata estruturalista, Foucault prefere não falar da morte do autor<sup>60</sup>, mas reparar no lugar vazio deixado pelo seu deslocamento fora da esfera do fundamento e nas funções que continua a desempenhar ao nível da enunciação.

O problema da crítica não é dar à figura do autor a sua justificação filosófica, mas desconstruí-lo, pô-lo em peças<sup>61</sup>. Foucault nos propõe, nesse sentido, uma genealogia do autor, segundo a qual o autor aparece, não como fonte indefinida de significações, mas jogando diferentes funções associadas ao discurso. O autor não precede a suas obras; o autor é apenas um princípio funcional:

55 Assayas, «Sur une politique», pp. 22-25.

56 Chabrol, «Évolution du film policier», pp. 27-33. Cf. Doyen, «L'union fait la force: critical theories of film», pp. 36-40.

57 Barthes, «La mort de l'auteur».

58 Ibidem.

59 Cf. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; cap. 10.

60 Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994.

61 Foucault, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, 1971; reed. en *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994. Cf. Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?».

esse princípio pelo qual se trava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição. Dar um autor a um texto, dizia Barthes, é impor ao texto um mecanismo de segurança e dotá-lo de um significado último.<sup>62</sup> Foucault retoma essa ideia: “Se temos o hábito de apresentar o autor como um gênio, como surgimento perpétuo da novidade, é porque na realidade o fazemos funcionar sobre um modo exatamente inverso. Diremos que o autor é uma produção ideológica na medida em que temos uma representação invertida da sua função histórica real. O autor é então a figura ideológica pela qual se conjura a proliferação do sentido”<sup>63</sup>.

Em resumo, e para concluir, podemos dizer que a política de autores não representa a libertação do cinema norte-americano, sem implicar, ao mesmo tempo, a sua sujeição rigorosa a um discurso crítico que bloqueia e determina a proliferação do seu sentido. Se a política da escrita proclamada por Barthes era a consequência imediata da substituição do lugar do autor pelo lugar do leitor, a política de autores defendida pelos *Cahiers* negociava, por debaixo da mesa, o lugar do autor pelo lugar do crítico (abrindo inclusive o espaço para os críticos se tornarem autores).

## Gostamos muito da Glenda

A pergunta que nos fazemos intuitivamente é: como, de que modo, em que medida foi possível que convivessem, num mesmo ambiente cultural e durante a mesma época, esses dois discursos, aparentemente irreconciliáveis? Como foi possível que a política dos *Cahiers* permanecera impermeável ao anúncio da morte do autor pela filosofia?

Digo que é intuitivo fazer-se essa pergunta, mas não é intuitiva a resposta, porque o discurso sobre a morte do autor é sistematicamente passado por alto pela crítica. Porém, de forma silenciosa, indireta, subversiva, a morte do autor assombra todos os discursos da política de autores, e as estruturas críticas e a linguagem militante dos seus partidários transbordam as intenções confessadas, enunciando enviezadamente a iminência dessa morte anunciada. O tema da morte do autor se trasveste sob a forma de um procedimento crítico e de uma retórica recorrente. Cada vez com mais frequência, o autor da ficção (responsável final da direção de certos filmes) e a ficção do autor (critério de seleção e princípio da interpretação) se sobrepõem e confundem os seus termos (hipostasiando um autor ideal ou ideal de autor enquanto princípio regulador).

Esse paralogismo evidente não só é suscitado, como é justificado pela crítica. Bazin acreditava sinceramente que era necessário considerar o cineasta apenas a partir das suas «melhores» obras, deixando de lado os seus «filmes menores»<sup>64</sup>. O autor é apenas uma construção (Frankenstein) que funciona como ideal da análise crítica. O segredo é descobrir o subtexto tipo duma obra e deixar de lado o resto, como se se tratara de ruído, ou inclusive dispensar certos momentos considerados aberrações, argumentando que o autor, confrontado com um material difícil, escolhera se limitar a atuar meramente como técnico. Christophe Orr escrevia nesse sentido: “Um grande número de traços dos filmes analisados devem ser colocados de lado como indecifráveis devido a «ruídos» da responsabilidade do produtor, do operador e inclusive dos atores. (...) O que a teoria de autor faz é tomar um grupo de filmes – obras de um

---

62 Barthes, «La mort de l’auteur».

63 Foucault, «Qu’est-ce qu’un auteur?». Cf. Orr, «Come and get it!», pp. 20-26.

64 Bazin, «De la politique des auteurs», pp. 2-11.

diretor – e analisar a sua estrutura. Tudo aquilo que seja irrelevante para isso, tudo o que não seja pertinente, é logicamente considerado secundário e deixado de lado”<sup>65</sup>.

O autor ao qual se refere a política de autores não se confunde com o indivíduo que realiza, produz e/ou dirige os filmes em questão: “As características definidoras do trabalho de um autor não são necessariamente aquelas que se apresentam imediatamente como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos, frequentemente recônditos, sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos... é que dá ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, ora definindo internamente um corpo de trabalho, ora distinguindo um corpo de trabalho de outro”<sup>66</sup>.

O autor é o produto de projetar sobre o nome do indivíduo esse padrão extrapolado de uma série de obras que se consideram relevantes (não necessariamente de todas), conferindo a esse nome, como assinalava Foucault, poderes especiais. Dessa operação, a crítica conserva das obras apenas os elementos que considera relevantes, abandonando o resto ao esquecimento. “Como os alquimistas – escrevia provocativamente Sarris –, os críticos de autor são notórios por racionalizar pedaços de chumbo em pepitas de ouro”<sup>67</sup>.

Porém, os prestígios mágicos da alquimia não invalidam o fato de que, para transformar-se em ouro, o chumbo tem que deixar de ser aquilo que é. A política dos autores não dá à luz os autores sem separá-los, pelo mesmo ato, da vida. No *panteão* autoral levantado pelos críticos cinematográficos só se inscrevem os nomes dos mortos<sup>68</sup>.

Em «Gostamos muito da Glenda», Julio Cortázar narra a história de um grupo de cinéfilos aficionados de uma atriz norte-americana: Glenda Jackson. A estreia dos seus filmes reúne-os periodicamente e é esperável, senão inevitável, que mais cedo ou mais tarde se procurem. Frequentam os bares entre sessões, coincidem nas filas dos cinemas, assistem às raras reposições. No começo, a afeição manifesta-se na celebração de uma ou outra cena feliz, no elogio dispendioso de uma linha ou de um plano. Só que a celebração pode ser também a crítica.

Pouco a pouco, primeiro com um imponderável sentimento de culpa, alguns se atrevem a deslizar certos reparos: o desconcerto ou a decepção perante uma sequência menos feliz, as caídas no convencional, o trilhado, o previsível. Essas fraquezas devêm tanto mais visíveis na medida em que Glenda aparece aos seus olhos inocente de qualquer imperfeição. Não é possível aceitar que «*Nunca se sabe porquê*» termine assim, ou que «*O fogo da neve*» consinta a infame sequência da partida de pôquer. A felicidade só pode vir da perfeição.

Instintivamente o núcleo cerra fileiras para cumprir com uma tarefa auto-imposta. Instalam um laboratório numa quinta do interior. «*Os frágeis retornos*» é o primeiro filme escolhido, dada a sua relativamente escassa imperfeição. Os meios técnicos estão à sua disposição. De alguma forma conseguem reunir todas as cópias existentes. No laboratório, mais tarde, a sequência ineficaz é substituída, e Glenda é restituída ao ritmo perfeito e ao exato sentido da ação dramática. O filme reeditado não produz a menor surpresa nos circuitos internacionais; a memória joga

65 Orr, Christophe, «Come and get it!», pp. 20-26.

66 Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, pp. 81-83.

67 Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8.

68 Cf. Sarris, «Notes on the auteur theory in 1962», pp. 1-8. Cf. Lehman, «Editorial», en *Wide Angle*, VI/1, pp. 2-3.

com os seus depositários e leva-os a aceitar as permutações e as variantes. Quiçá a própria Glenda não perceba a mudança e sim a maravilha de uma perfeita coincidência com uma lembrança lavada de escórias, exatamente idêntica ao desejo.

A tarefa avança sem maiores inconvenientes. Um a um os filmes são retirados do mercado, editados, e colocados novamente em circulação. Em alguns se cortam certas sequências, noutros (em muitos) o próprio final é modificado. Em algumas ocasiões surgem dificuldades para decidir as mudanças, os cortes, as modificações da montagem e de ritmo, dadas as diversas formas que os conjurados têm de sentir Glenda, mas os enfrentamentos resolvem-se e, quando o consenso não advém, dentro do grupo impõe-se a maioria. Os resultados justificam tudo. Os alarmes são raros e fracos; um leitor do *Times* assombrou-se perante três sequências de «*O fogo da neve*», que acreditava lembrar numa ordem diferente; um crítico de *A Opinião* protesta pelo que acredita ser um corte da censura. Tudo acontece muito rapidamente; o mundo do cinema é fugitivo como a realidade histórica.

Finalmente a empresa é completada e a imagem de Glenda se projeta no mundo sem a menor imperfeição. As telas do mundo – pensam os seus admiradores – mostram Glenda tal como ela própria gostaria de ser vista. O inesperado anúncio da sua retirada parece a coroação ideal do projeto. Recebem a notícia com alegria: Glenda já não conhecerá senão um presente absoluto, parecido à eternidade.

Mas a eternidade está enamorada das obras do tempo. Poucos meses depois, Glenda anuncia o seu retorno ao cinema. As razões são as de sempre. Glenda nem sequer pode ser culpada por isso. Mas seus adoradores não podem compreendê-lo. A mesma vontade que os levou a elevá-la exige preservá-la da queda. O crime é acordado essa mesma noite.

Nascida de um entusiasmo análogo por um cinema que era sistematicamente menosprezado pela crítica, a política de autores cerrou fileiras em torno de um pequeno número de diretores norte-americanos pelos quais experimentava certa fraqueza. Essa fraqueza, contudo, forte enquanto aposta da crítica, compreendia um verdadeiro dispositivo de saber-poder. A aposta pelo cinema norte-americano implicava, no seu movimento constituinte, a instauração e consolidação de uma nova figura da crítica. O reino do autor é o reino do crítico. O autor impõe ao texto fílmico um mecanismo de segurança que justifica a autoridade da crítica.

Não digo que existisse nenhum tipo de voluntarismo nisso, nem que os atores da polémica estivessem conscientes de todas as implicações que tentámos analisar. Como dizia Lyotard, o certo é que atuamos, mas não sabemos o que fazemos.

Assim, numa época na qual a morte do autor estava no ar do tempo, a política lançada pelos *Cahiers* consagrava-se à canonização de uns poucos diretores escolhidos. Havia, entre esses gestos divorciados, menos uma contradição que certa complementariedade. No reino das ideias os cadáveres não fedem, mas a verdade é que não se desce vivo de uma cruz.

## Referências

Dado que os problemas da política de autores se encontram estreitamente ligados a uma polémica histórica, preferi – à ordem alfabética – a ordem cronológica para a apresentação de bibliografia; essa perspectiva, acredito, pode ajudar a compreender melhor as constantes e as variações que marcaram a questão em jogo.

- 1953 Rivette, Jacques, «Génie de Howard Hawks», en **Cahiers du cinéma**, n° 23, Mayo de 1953, págs. 16-23.
- 1954 Bazin, André, «Évolution du Western», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 22-25.
- 1954 Chabrol, Claude, «Évolution du film policier», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 27-33.

- 1954 Domarchi, Jean, «Évolution du film musical», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 34-38.
- 1954 Ophuls, Max, «Hollywood, petite ile...», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 4-9.
- 1954 Rivette, Jacques, «Notes sur une révolution», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 17-21.
- 1954 Rohmer, Eric, «Redécouvrir l'Amérique», en **Cahiers du cinéma**, n°54, Diciembre de 1954, págs. 11-16.
- 1956 Bazin, André, «Belleza de un Western», en **Cahiers du cinéma**, n°55, Enero de 1956.
- 1956 Rohmer, Eric, «Les lecteurs des 'Cahiers' et la politique des auteurs», en **Cahiers du cinéma**, n° 63, Octubre de 1956, págs. 54-58.
- 1957 Bazin, André, «De la politique des auteurs», en **Cahiers du cinéma**, n°70, Abril, 1957, págs. 2-11.
- 1958 Arnheim, Rudolf, «Who is the author of a film?», en **Film Culture**, n°16, Enero, 1958, págs. 11-13.
- 1958 Bazin, André, **Qu'est-ce que le cinéma ?**, 4 vols., Cerf, Paris, 1958-1959.
- 1962 Agel, Henri, **Esthétique du cinéma**, Puf, Paris, 1962.
- 1962 Sarris, Andrew, «Notes on the auteur theory in 1962», en **Film Culture**, 27, Invierno de 1963, págs. 1-8.
- 1963 B(eylie), C(laude), «Hawks encore», **Cahiers du cinéma**, n° 145, Julio de 1963, págs. 32-33.
- 1963 Sarris, Andrew, «The auteur theory and the perils of Pauline», en **F.Quarterly**, 4, Verano de 1963, págs. 26-33.
- 1966 Michel Foucault, **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**, Paris, Gallimard, 1966.
- 1967 Derrida, Jaques, **L'Écriture et la Différence**, Seuil, Paris, 1967; vers. castellana de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- 1968 Barthes, R., «La mort de l'auteur», **Le bruissement de la langue**, Paris, Seuil, 1984, vers. portuguesa de António Gonçalves, en **O rumor de la lengua**, Lisboa, Ediciones 70.
- 1968 Sarris, Andrew, **The American Cinema**, Dutton, New York, 1968.
- 1969 Lovell, Alan, «Robin Wood – A Dissenting View», **Screen**, 10, 2, 1969.
- 1969 Wollen, Peter, «Hawks e la 'auteur theory'», en **Mostra Internazionale del Cinema**, Venecia, 1989, págs. 65-70.
- 1969 Wollen, Peter, **Signos e Significação no Cinema**, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- 1970 Sarris, Andrew, «Andrew Sarris notes on the auteur theory in 1970» en **F. Comment**, n°3, Otoño, 1970, págs. 6-9.
- 1971 Foucault, Michel, **Qu'est-ce qu'un auteur ?**, en «Dits et écrits», Gallimard, Paris, 1994.
- 1973 Sarris, Andrew, **The Primal Screen**, 1973.
- 1973 Tudor, Andrew, **Theories of film**, Secker and Warburg, London, 1973.
- 1974 Mast, Gerald (ed.), **Film Theory and Criticism: Introductory readings**, Oxford University Press, New York, 1974.
- 1975 Doyen, Marion, «L'union fait la force: critical theories of film», en **Framework**, n°1, 1975, págs. 36-40.
- 1976 Andrew, J. Dudley, **The Major Film Theories: an introduction**, Oxford University Press, London, 1976.
- 1977 Sarris, Andrew, «The auteur theory revisited», en **American Films**, n°9, Julio-Agosto, 1977, págs. 49-53.
- 1978 Wert, William F. Van, **The theory and practice of the ciné-roman**, Arno Press, New York, 1978.
- 1979 Guérif, François, **Le film noir américain**, Editions Henri Veyrier, Paris, 1979.
- 1980 Armont, Jaques – Leutrat, JeanLouis, **Théorie du film**, Ed. Albatros, 1980.

- 1980 Henderson, Brian, **A critique of film theory**, Dutton, New York, 1980.
- 1983 Assayas, Olivier, «Sur une politique», en **Cahiers du Cinéma**, n° 353, Novembre, 1983, págs. 22-25.
- 1983 Bergala, Alain, «De la singularidad au cinéma», en **Cahier du cinéma**, n° 353, Noviembre de 1983, págs. 14-21.
- 1983 Crofts, Stephen, «Autorship in Hollywood», en **Wide Angle**, V/3, págs. 16-22.
- 1984 Andrew, Dudley, **Concepts in film theory**, Oxford University Press, New York, 1984.
- 1984 Bazin, Andre (y otros), **La Politique des auteurs**, Editions de L'Etoile, Paris, 1984.
- 1984 Budd, Michael, «Autorship as a commodity», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 12-19.
- 1984 Lehman, Peter, «Editorial», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 2-3.
- 1984 Orr, Christophe, «Come and get it!», en **Wide Angle**, VI/1, págs. 20-26.
- 1985 Hillier, Jim (ed.), **Cahiers du cinéma: the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave**, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- 1985 Tuska, Jon, **The american west in film: a critical approaches to the western**, Greenwood, Connecticut, 1985.
- 1987 Mitry, Jean, **La sémiologie en question: langage et cinéma**, Cerf, Paris, 1987.
- 1990 Bénard da Costa, João (org.), **Howard Hawks**, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1990.
- 1990 Eco, Umberto, **Los límites de la interpretación**, vers. castellana de Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1992.
- 1990 Moulin, R., «L'artiste: de l'oeuvre à la signature», **Encyclopaedia Universalis**, Symposium, Les enjeux, 1990.
- 1991 Nesbit, Molly, «Qu'est-ce qu'était un auteur?», trad. francesa, **Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, n°36, 1991.
- 1994 Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy, **New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond**, London: Routledge, imp. 1994.-
- 1995 Couturier, M., **La figure de l'auteur**, Seuil, 1995.
- 1999 Morizot, J., **Sur le problème de Borges**, Kimé, Paris, 1999.
- 2001 Bernas, Steven, **Archéologie et évolution de la notion d'auteur**, Paris, L'Harmattan, 2001.

Artigo enviado em: 02/02/2011

Accite em: 18/06/2011

# Efeitos politicamente corrosivos na práxis do silenciar Zapatista

p. 86 - 95

Maurício Beck (UFF)

## Resumo

No presente artigo busco investigar os efeitos de sentido e os efeitos políticos que a práxis do silenciar dos porta-vozes do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) do México produz em determinados momentos da história recente na América Latina. Essa prática de recusa a se pronunciar, não pode ser interpretada como uma falta nem mesmo como um consentimento político. Pelo contrário, o silenciar dos zapatistas, parece engendrar efeitos corrosivos em termos resistência e de revolta política.

**Palavras-chave:** Zapatismo; silenciar; efeitos políticos.

## Abstract

The aim of this article is to research the meaning and political effects that the silencing praxis — kept by the spokespeople of the Zapatista Army of National Liberation (EZLN), from Mexico — produces in some moments of the late history of Latin America. This practice of uttering refusal cannot be interpreted as lack of something or political consent. Quite the contrary: zapatista silencing seems to breed corrosive effects in terms of political resistance and revolt.

**Keywords:** Zapatism; silencing; political effects.

O presente artigo é um extrato da tese de doutorado *Aurora Mexicana* – Processos de Resistência-Revolta-Revolução em lutas populares da América Latina: O exemplo do discurso zapatista defendida em outubro de 2010, sob orientação da professora doutora Amanda Eloína Scherer e vinculada ao Laboratório Corpus, PPGL-UFSM. Outrossim, é preciso ressaltar que a supracitada tese será futuramente publicada como livro.

O foco deste artigo é a investigação, com base na teoria materialista do discurso (iniciada pelo círculo de intelectuais em torno do filósofo francês Michel Pêcheux entre as décadas de 1960 e 1970), dos efeitos de sentido e os efeitos políticos que o silenciar do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) do México

produz em dados momentos da história recente na América Latina. Segundo Figueiredo, em *A Guerra é o Espetáculo*, o EZLN se distingue de outras guerrilhas camponesas da América Latina, no que concerne ao grupo étnico que constitui, ao mesmo tempo, seu efetivo militar e as comunidades que os apoiam e sustentam, por seu caráter eminentemente indígena. São sujeitos descendentes dos Maias, por conseguinte indígenas camponeses que, por uma tradição cultural de séculos, praticam a agricultura e não têm, portanto, sua subsistência baseada na caça e na coleta. Fortemente marcado pela memória da Revolução Mexicana de 1910, o EZLN traz em sua auto-denominação a rememoração do líder e mito da Revolução, o camponês Emiliano Zapata.

No raiar do dia primeiro de janeiro de 1994

o Exército Zapatista de Libertação Nacional (o EZLN) iniciou um levante em Chiapas, no sudeste mexicano. Constituído majoritariamente de indígenas, os zapatistas se tornaram rapidamente conhecidos internacionalmente graças as mídias que difundiram a imagem de *pasamontañas* (gorros negros), *paliacates* (lenços multicoloridos) e, sobretudo, suas declarações e comunicados. A luta armada propriamente dita durou somente 12 dias, com o cessar fogo iniciou-se uma nova forma de luta, da ordem do embate discursivo, que perdura até a atualidade, marcado por grandes mobilizações da sociedade mexicana e uma ampla rede de apoio da sociedade civil nacional e internacional.

### Quem são os zapatistas?

O Exército Zapatista de Libertação Nacional do México (EZLN) se diferencia das FARC da Colômbia e do MST do Brasil, por exemplo, no que concerne ao grupo social que constitui sua base, por seu caráter indígena e pela forte presença feminina em sua militância (um terço dos efetivos da base do exército, metade dos integrantes do CCRI-CG do EZLN). Fortemente influenciado pela memória da Revolução Mexicana de 1910, o EZLN traz no próprio nome uma referência direta ao revolucionário camponês Emiliano Zapata.

Não obstante, as causas do levante e da guerra de contrainsurgência envolvem questões de ordem socioeconômica. Chiapas é um estado com grande concentração de terras. A produção econômica é de base agropecuária, com destaque na plantação de milho, café e na criação de gado. E ainda que seja um dos estados mexicanos com os piores índices em saúde e educação, o território é rico em reservas de petróleo, água doce e biodiversidade. São contradições como estas que funcionaram como detonador da insurreição armada. Com efeito, para Martins:

A guerra de Chiapas é fruto da exacerbação da globalização e do caráter globalizado dos produtos oriundos do Terceiro Mundo. No caso, o café, sua crise e a redução de seu preço a cerca de metade do que era não faz muito tempo. A guerra de Chiapas assume uma feição étnica, mas sua origem está na mercadoria e na delicada relação entre produção direta dos meios de vida e produção de excedentes comercializáveis. [...] Nessa perspectiva, a guerra de Chiapas é também uma guerra colonial residual. Houve uma certa celeuma quanto a ser Chiapas a primeira guerra eletrônica ou a primeira guerra pós-moderna. Pós-moderna, talvez. Mas certamente uma das últimas guerras da descolonização na América Latina. (MARTINS, 2002, p. 62.)

No campo político partidário, outro vestígio desta contradição detonadora: Na história do México, até 1994, não havia um projeto de integração do mundo indígena no cenário nacional. Segundo Florescano & Guemes ([1998] 2002), os partidos políticos, antes do levante zapatista, não incluíam em seus programas os problemas indígenas, de modo que estes últimos se viam como segregados em seu país.

Após o levante de janeiro, a tendência à heterodoxia política se acentuou ainda mais com o crescente apoio civil internacional. O EZLN nunca teve reais condições bélicas de ameaçar o Estado mexicano e esperava, com o levante, incitar o povo mexicano a pegar em armas e seguir o exemplo da insurreição zapatista. No entanto, algo inesperado ocorreu: grandes parcelas da população mexicana mobilizaram-se, mas, para pedirem a paz e buscarem a solução para a exclusão dos camponeses indígenas e dos chamados mestiços em geral através da democracia direta e do diálogo com o governo. Os zapatistas receberam apoio e ganharam simpatizantes não só no México, mas em todo o mundo, fazendo do pequeno estado de Chiapas o centro de reunião de inúmeros movimentos alternativos.

Contudo, embora o governo tenha recuado a ofensiva militar e acordado um cessar-fogo, alguns observadores e cientistas políticos têm afirmado - com base no incremento ao cerco militar, as

intimidações e as agressões frequentes realizadas às comunidades chiapanecas – haver uma guerra de baixa intensidade (GBI) (ASTRAIN, 1996) ou uma política contrainsurgente, em curso no sudeste mexicano desde fevereiro de 1995, quando começou efetivamente a contraofensiva governamental. Com efeito, segundo Bermúdez:

La guerra de baja intensidad es el recurso de naciones y organizaciones para el uso limitado de la fuerza o la amenaza de uso, para conseguir objetivos políticos sin el involucramiento pleno de recursos y voluntad que caracteriza las guerras de Estado-nación de supervivencia o conquista. (BERMÚDEZ, 1989, p. 81.)

Ainda assim, a ênfase da estratégia do EZLN passou do militarismo bélico para a comunicação, a guerra de papel e do espetáculo midiático (FIGUEIREDO, 2003). Várias articulações surgiram, como os comunicados, os diálogos com o governo, a organização de um “zapatismo civil”, iniciado com a Frente Zapatista de Libertação Nacional (FZLN) e retomado recentemente na mobilização em torno da *Otra Campaña*. Além disso, ocorreram os encontros internacionais chamados Intergalácticos, que elevaram o neozapatismo à condição de grande referência das esquerdas na contemporaneidade. Entretanto, é uma referência heterodoxa, discrepante - que não se propõe como vanguarda, que não almeja tomar o poder de Estado e sim estabelecer uma coordenação horizontal, a articulação em redes e *Juntas de Buen Gobierno* que valorizam a autonomia das comunidades. Para Holloway (2008), é a dignidade indígena, em oposição à humilhação, que marca uma diferença:

Este concepto de la dignidad, y obviamente todo el lenguaje del zapatismo después de los primeros días, implica una crítica a la tradición revolucionaria. Implica una crítica sobre todo a la tradición leninista precisamente, porque la idea leninista no está basada en la dignidad. La idea tradicional de la revolución concibe las masas como objetos, como personas humilladas e las cuales hay que liberar. Entonces las masas son el ob-

jeto, en primer lugar, de la liberación, o de la emancipación. La revolución es una en la que tenemos que ir liberar a las masas oprimidas y eso se expresa en, por ejemplo, el *Qué hacer?* Allí se habla de los límites de la clase obrera, los límites de su consciencia: pueden entender la opresión en términos económicos y en términos cotidianos, pero no pueden ir más allá de ellos. Entonces, la noción de la dignidad implica cierto concepto de la política. Implica un concepto de sujetos sin límites, va contra y más allá de cualquier límite. (HOLLOWAY, 2008, p.17)

Há ressonâncias na postura da *dignidade rebelde* com as críticas de Althusser à verticalidade do partido comunista, assim como com as retificações de Pêcheux ao sujeito da desidentificação, na primeira elaboração, e à ciência régia marxista que não dava a devida atenção ao burburinho do cotidiano - discurso, “a maior parte das vezes silencioso, da urgência às voltas com os mecanismos de sobrevivência.” (PÊCHEUX, 2002)

É preciso ter em conta que o EZLN é subordinado às decisões políticas das comunidades de base. A estruturação política se configura do seguinte modo: cada comunidade debate e define sua posições em assembleia para enviar um encarregado de representar aquela posição regionalmente; a regional, por sua vez, delibera e posiciona-se para que, então, o Comitê Clandestino do grupo em questão responda (*feedback*) às deliberações. Essa estrutura remete ao enunciado *mandar obedecendo* dos zapatistas, pois o mando só se exerce fundamentado nas decisões das bases, por intermédio da construção de deliberações consensuais. Com efeito, na leitura de Matamoros (2008):

El zapatismo se consolidaba como sujeto con perspectivas históricas, dentro del ajedrez político nacional e internacional, a partir de preguntas, no de respuestas afirmativas o afirmaciones que implicaban una definición cerrada. Se fue construyendo justamente en ese diálogo, en esa experiencia dialógica con las comunidades indígenas y con algunos cristianos de la liberación. [...] una experiencia de diálogo, de comunicación, de preguntas, del *preguntando caminamos*. Esto se va a expresar en el vaivén, salir y entrar, regresar

Este vai-vêm, confrontação de experiências e atualização de práticas parece funcionar ao modo de uma retificação contínua com base numa autocrítica permanente, ou melhor, num autoquestionamento em movimento; algo não distante da proposta de Pêcheux (2002). Não é Pêcheux o crítico de uma ontologia marxista, ciência régia, prenhe de afirmativas e afirmações? Ontologia movida pelo desejo de onipotência? Para se entender a heterodoxia do EZLN frente à teoria marxista-leninista ou outras teorias marxistas é preciso levar em conta a multiplicidade de saberes que se fazem presentes no discurso e nas práticas zapatistas: o ideário de Emiliano Zapata e Pancho Villa de *Tierra y Libertad*, que, de certo modo, remete ao anarquismo de Flores Magón; a cosmovisão maia; e a abnegação cristã de outro conhecido enunciado zapatista: *Para todos todo, nada para nosotros*.

Algumas contradições da heterodoxia do EZLN são expressas e problematizadas pelo seu líder em muitos de seus comunicados. A própria personagem do Subcomandante Marcos se vê atravessada por elas. Marcos que, como todos os zapatistas, esconde sua identidade civil por baixo de um pasamontañas, é líder do EZLN, e o porta-voz dos zapatistas. Por ser intérprete e tradutor das línguas indígenas locais para o espanhol e vice-versa, sua função mediadora possibilita uma maior aproximação entre os índios, aqueles chamados de mestiços e os auto-designados brancos, entre os ditos camponeses e ditos cidadãos. Entretanto, embora essa mediação dê visibilidade social à questão indígena, interfere na tomada de decisões e participação direta dos índios, visto que ele ocupa também o posto de liderança militar do movimento.

## Por uma análise do silenciar zapatista

No transcurso de dezesseis anos de levante armado, de diálogos e de debates com a sociedade civil e com o governo do México, embora os zapatistas tenham se tornado mundialmente conhecidos por intermédio de suas declarações, comunicados e cartas, numa franca guerrilha de palavras (difundidas, sobretudo, pela rede mundial dos computadores), seus silêncios episódicos parecem produzir efeitos de grande alcance político. Isto ocorre de modo que seus aliados e antagonistas foram instados a interpretar seu silenciar em muitos momentos desde o levante de 1994. Este é o caso de Luis Hernández Navarro, jornalista e editor de opinião do jornal *La Jornada* – um dos veículos de mídia mexicana que apoia a causa zapatista –, em sua perspectiva:

O Silêncio tem sido uma das repostas dos zapatistas à estratégia de guerra do governo. [...] Ironicamente, o silêncio do comando se ouve com a mesma força que sua palavra de ontem. Longe de ter perdido espaço na vida política nacional, o zapatismo se mantém, sem publicar uma só frase, no centro da tormenta. “Quem permanece em silêncio é ingovernável”, disse Ivan Illich. (NAVARRO, [1998] (2002))

É preciso ter em conta o momento histórico deste silenciar zapatista. Trata-se de junho de 1998, poucos dias após um ataque da infantaria do exército mexicano (respaldada por tanques, aviões e helicópteros) ao município de *San Juan de la Libertad* ou *el Bosque* -Chiapas, território rebelde zapatista. Na ocasião houve execuções de rebeldes civis. Anteriormente, em março de 1998, o presidente mexicano Ernesto Zedillo (1994-2000), havia tornado pública sua recusa em aceitar os Acordos de *San Andrés* ao enviar para a Câmara um projeto de lei acerca do estado de Chiapas, epicentro do levante armado.

Além disso havia ocorrido, também em março, espancamentos de crianças e

encarceramento de mulheres e homens no município autônomo de *Tierra y Libertad* - Chiapas, atacado pelo exército mexicano. No mesmo mês, os observadores internacionais são expulsos do país. Desse modo, a ofensiva bélica do governo desfaz qualquer nova possibilidade de diálogo com os insurgentes zapatistas, ao mesmo tempo em que visa a suplantir todos os avanços e conquistas, em termos de direitos constitucionais, dos povos indígenas mexicanos.

Diante desta conjuntura, foi esperado que o EZLN se pronunciasse por meio de outro comunicado aos mexicanos, governos e povos do mundo. Entretanto, houve um silêncio que perdurou por mais de um mês até que fosse divulgada a Quinta Declaração da Selva Lacandona em 19 de julho de 1998. Na Declaração exigia-se o fim da guerra de extermínio e o reconhecimento dos direitos indígenas.

Em primeiro lugar é necessário notar que o silêncio zapatista está relacionado à temporalidade própria do movimento, que não se pauta pelo modo de mensuração do tempo do mundo ocidentalizado. Em certa medida, a interpretação do silêncio zapatista se embasa em um pressuposto de temporalidade “padrão” em que os sujeitos políticos devem enunciar seus discursos. Em segundo lugar, os efeitos do silenciar zapatista se produzem em *relação a* seu discurso. As interpretações que se engendram, quando seus silêncios se tornam incômodos ou inesperados, têm na memória os acontecimentos históricos que fizeram do discurso EZLN uma voz relativamente reconhecida e importante no cenário político nacional mexicano nestes últimos dezesseis anos.

Desta forma, o silêncio zapatista pode funcionar como uma eloquência muda. Seu mutismo momentâneo acarreta nos sujeitos políticos, desde antes atentos a seu discurso, uma expectativa crescente, mantendo em suspenso as

posições subjetivas de seus ouvintes - simpatizantes e antagonistas. O que incomoda nesta condição, que aumenta a expectativa e a atenção dos sujeitos, é que ela pode ser indício de uma recusa política: os zapatistas, talvez, se recusem a se pronunciar em certos momentos para que a sua interpretação não se imponha como a única, a “verdadeira” a ser aceita por todas as outras forças à esquerda e abaixo no espectro sócio-político mexicano e latino-americano.

Para avançar na interpretação do silenciar zapatista é pertinente mobilizar as elaborações teóricas de dois autores historicamente distantes, mas que, de acordo com Auroux desenvolveram estudos acerca do domínio do silêncio. Estes autores são o abade Dinouart e Eni Orlandi. Dinouart escreveu um tratado acerca da *Arte de Calar* no interior da tradição da retórica cristã. Segundo Haroche e Courtine, embora discorra sobre o silêncio na ótica religiosa católica, Dinouart não escreve sobre o silêncio contemplativo ou sobre o inefável êxtase frente à divindade, mas sim sobre a “*arte de fazer alguma coisa ao outro pelo silêncio*” Essa semiótica do silêncio, na definição de Haroche e Courtine, é permeada por uma ética da prudência atenta às circunstâncias (“conforme o tempo e o lugar em que se está no mundo” faz do sujeito silencioso um engenheiro da ocasião ao conter a língua (uma vez que há na palavra o perigo de uma despossessão de si). Ainda segundo Haroche e Courtine esta arte da *tacita significatio* é menos uma arte de governar o outro do que uma maneira de resistir a seu domínio.

Embora Dinouart esteja dentro da tradição do discurso cristão que afirma o livre arbítrio de todo sujeito individual, ou seja, capaz de se auto-determinar, e de, por livre vontade, fazer escolhas conscientes entre o bem e mal há em suas elaborações acerca do silêncio algo que ressoa nas teorizações da Análise de Discurso. Assim como em Orlandi, Dinouart não entende o silêncio

como um vazio de sentidos, um negativo da linguagem verbal. O silêncio é capaz de afetar os outros sujeitos e é capaz de afetar a relação entre os sujeitos de forma que ele produtor de sentidos e tem efeitos políticos. Orlandi, que teorizou acerca do silêncio na perspectiva materialista do discurso, também terá como base essa concepção positiva do silêncio e dos efeitos não negligenciáveis que ele pode acarretar. Por conseguinte, retomo a análise do silenciar zapatista me embasando primeiramente em Dinouart para, em seguida, mobilizar a teoria da Análise de Discurso com base em Orlandi.

A partir da abordagem do abade Dinouart, pode-se interpretar o calar-se zapatista como um silêncio prudente, “o silêncio é prudente quando se sabe calar oportunamente, conforme o tempo e o lugar que se está no mundo”, de um silêncio artificioso (tático) em que se cala para surpreender e desconcertar e, sobretudo, de um silêncio político porque prudente, “que se poupa, que se conduz com circunspeção, que não diz tudo o que pensa, que nem sempre explica sua conduta e seus desígnios”. Da perspectiva discursiva, é possível entender essa tipologia de Dinouart como os efeitos multifacetados do silenciar. Estes efeitos variam conforme as posições dos sujeitos afetados pelo silêncio do EZLN, mais do que de uma suposta intencionalidade tática do sujeito silencioso. Certamente as interpretações do silêncio diferem conforme partam do governo federal mexicano ou de intelectuais e militantes civis engajados na luta zapatista. De qualquer modo, este silêncio não é intrinsecamente negativo, nem é um vazio sem significado, pelo contrário, se constitui prenhe de sentidos e de consequências políticas:

O desgaste governamental tem sido produto tanto das incongruências internas [...] como do choque desta com os povos em resistência pacífica e com amplas franjas da sociedade civil nacional e internacional. O silên-

cio zapatista tem incrementado os custos da estratégia oficial. Ao fazer-se invisível ao comando do EZLN, tem evidenciado a verdadeira natureza da ofensiva governamental (NAVARRO, [1998] (2002)

Ao recolher-se ao silêncio, o EZLN possibilitou que todos ouvissem a estrondosa ofensiva do governo federal. Este “silêncio corrosivo” (Orlandi) dos zapatistas, significou, para todos os sujeitos atentos ao seu mutismo, a violência do antagonista. No que concerne ao posicionamento do EZLN frente aos ataques bélicos e políticos do governo federal, o tempo de seu silenciar funcionou como um tempo para “a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (ibidem). Lembrando que o EZLN regularmente se encerra localmente com vistas a fazer consultas com as comunidades chiapanecas por meio de assembleias e conselhos. A ausência de comunicados endereçados à sociedade civil é, muitas vezes, indício de debates e consultas internas. Ainda assim, na temporalidade própria às comunidades indígenas da Selva Lacandona há um ritmo próprio de se significar “que supõe o movimento entre o silêncio e linguagem”

A abordagem de Orlandi sobre as formas do silêncio é de capital importância para a interpretação do silenciar zapatista. Com efeito, para a analista de discurso, enquanto a linguagem estabiliza o movimento de sentidos, no silêncio “sentido e sujeito se movem largamente”. Dessa forma, o silêncio é compreendido como “a matéria significante por excelência, um continuum significante”. Em outras palavras, o silêncio é o real da significação, logo, o real do discurso, ele é fundante da perspectiva discursiva. “o silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor no silêncio, o sentido *é*.”

A grande contribuição de Orlandi para os estudos da linguagem, no que concerne ao silêncio, foi conferir um estatuto positivo a uma instância antes relegada ao negativo e às margens do verbal

(não dito). É possível afirmar que, tratando-o como fundante, como a instância em que os sentidos e os sujeitos estão em movimento, (em que os sentidos *são*) Orlandi dotou o silêncio de uma consistência ontológica, de uma consistência material em que os direcionamentos ideológicos do sentido se encontram suspensos em suas possibilidades de realização:

Este efeito de indistinção parece atuante no que concerne ao silenciar do EZLN em momentos de deflagração de conflitos. Violentos fatos históricos que exigem dos sujeitos que os interpretem segundo suas inscrições em dadas posições discursivo-ideológicas. Estes fatos violentos (execuções sumárias, mortes de civis, massacres) parecem ser indício do próprio antagonismo social (real da história) que, na perspectiva de Žižek (1996) é foracluído da realidade. Ou seja, um acontecimento violento concreto e traumático que exige inelutavelmente um trabalho simbólico dos sujeitos (tanto à esquerda, quanto à direita do espectro político). Se, é um efeito da ideologia dominante obliterar o antagonismo, então a ideologia antagônica teria que, pelo contrário, ressaltar este mesmo antagonismo de modo a questionar as evidências da ideologia hegemônica.

Contudo, e se os efeitos de uma postura de crítica e denúncia ideológica não necessariamente acarretarem um efeito político de fortalecimento das posições antagônicas? Se, ao invés disso, o posicionamento diante do real histórico por parte do EZLN funcionasse de modo a subtrair a possibilidade dos outros sujeitos ousarem pensar por si mesmos? Em outras palavras, a demanda por um posicionamento do EZLN frente a acontecimentos políticos é a demanda por uma posição de vanguarda que supostamente seria portadora de um saber régio sobre o real do antagonismo social. Da parte dos sujeitos à esquerda no espectro político esta demanda é

similar àquela, criticada por Althusser (1978), dos militantes do PCF que só se posicionavam a respeito de algo após ler a posição da linha justa do partido.

O silenciar zapatista possibilita, pela movência dos sentidos e dos sujeitos confrontados com o real histórico, com os antagonismos sociais, interpretações e posicionamentos outros, não atrelados a uma referência de vanguarda que, em termos psicanalíticos, seria “o sujeito do suposto saber”. Não responder a essa demanda e, de outro lado, furtar-se à injunção a significar no momento em que o real do acontecimento ainda não foi simbolizado é um modo de desestabilizar o direcionamento dos sentidos. As evidências ideológicas (de que os sujeitos do conflito são “naturalmente” comandados pelo exército clandestino; de que inquestionavelmente o “cabeça” deste exército indígena é o subcomandante Marcos; de que este último é portador de um saber esclarecido e objetivo e, logo, deve sempre pronunciar sua verdade para que todos o sigam) ficam em suspenso.

Este silêncio não tem implicado, porém, que os povos em rebeldia deixem de falar. Uma após outra, têm sido documentadas as agressões de que são objeto e têm reafirmado sua disposição a resistir pacificamente. Suas tomadas de posição públicas mostram a existência de uma coordenação interna. Recentemente, as autoridades de 32 municípios autônomos emitiram uma declaração conjunta (NAVARRO, [1998] 2002, p. 137)

De acordo com Orlandi (2007), enquanto a linguagem funciona por sedimentação e por categorização de sentido, o silêncio é a movência, a errância do significar. E, ainda que, os sujeitos e os sentidos não estejam para além da ideologia, ao contrário, estão sempre imersos em seus efeitos imaginários, há a abertura de fissuras no funcionamento do imaginário na linguagem. Dessa forma, a tensão entre o imaginário (ideológico) e

o real (antagonismo) se deflagra em pontos de possível (impossível).

Até este momento tenho tratado do conceito de silêncio em Orlandi (2007) sem discriminar silêncio fundador de silêncio político. No entanto, para a autora há necessidade de uma distinção metodológica na análise das formas do silêncio. O silêncio fundador, cujos aspectos e efeitos foram mais desenvolvidos na presente análise, é mais difuso e, por conseguinte, mais difícil de ser localizado. Enquanto o silêncio político se caracteriza justamente por ser localizado. Não obstante, Orlandi (2007), conceitua o silêncio político com base no silenciamento (censura). Nesta ótica, o sujeito sofre uma interdição (imposta por uma instância de autoridade) de se significar a partir de dadas formações discursivas. Disso decorre seu caráter local: uma vez que “Como, no discurso, o sujeito e o sentido se constituem ao mesmo tempo, ao proceder desse modo se proíbe ao sujeito ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proibem-se certas ‘posições’ do sujeito.”

Em relação ao silêncio zapatista, embora passível de localização precisa - momento histórico em que se demandava um comunicado com sua posição frente determinados acontecimentos políticos-, não se trata de um silenciamento imposto por uma instância política exterior ao EZLN. Trata-se, em contraste, de um *silenciar* – no sentido de uma prática de recusa (a de atender à demanda ou à injunção a se posicionar publicamente), uma prática de resistência com efeitos políticos específicos. Nesta perspectiva, os efeitos de seu silenciar significam, para além de qualquer intencionalidade ou controle dos sujeitos políticos, de modo que aspectos do silêncio fundador e de seu funcionamento como materialidade simbólica engendram efeitos de sentido e efeitos políticos.

Por outro lado, é preciso ter em conta outro aspecto singular na memória política do levante

zapatista. Tendo em vista que a organização campesino militar dos zapatistas se engendrou na clandestinidade e, portanto, no silencioso e discreto trabalho de formação militar e articulação política com as comunidades indígenas. Durante mais de uma década os zapatistas se organizaram e se movimentaram sem se fazerem conhecidos publica e oficialmente. Apenas os camponeses ameríndios locais eram os sujeitos com quem os militantes zapatistas mantinham um debate e uma escuta regular, de modo que é com o levante de 1994 que o Comitê Clandestino Revolucionário Indígena – Comando Geral do Exército Zapatista de Libertação Nacional do EZLN se constituirá como o porta-voz dos “sem voz”. Talvez esse silêncio primeiro - o da clandestinidade do EZLN, por um lado, o dos sujeitos ameríndios sem voz na história oficial do México, por outro – seja uma forma de silêncio mais difusa, não localizável, mais movediça de modo a ser determinante, ou mesmo, fundante para a luta dos zapatistas. Algo deste silêncio histórico da resistência indígena, antes que o sujeito do discurso zapatista se fizesse conhecido para fora das fronteiras das comunidades, parece ressoar, prenhe de sentidos, na atual prática de seu silenciar.

## Considerações Finais

O zapatismo parece demarcar uma posição de heterodoxia frente à esquerda hegemônica do século XX. Essa heterodoxia parece ser sintoma de uma diferença no modo de funcionamento do discurso zapatista (em sua imbricação com as formações ideológicas) frente às formações discursivas e ideológicas dos partidos eurocomunistas, por exemplo. Remontando à Pêcheux, em *Só há Causa daquilo que Falha*, e a Althusser, em *O que não pode durar no Partido Comunista*, essa questão da dissimetria entre a ideologia antagônica e a ideologia dominante

é crucial para que os processos de resistência-revolta revolução engendrem transformações ideológicas capazes de romper com a reprodução das relações de dominação e exploração em nossa formação social.

Ainda que seja cedo para afirmar que a modalidade de funcionamento subjetivo caracterizada pela desidentificação em relação a ideologia dominante constitua os sujeitos zapatistas, é possível vislumbrar a emergência de uma discursividade imbricada a uma ideologia antagônica com modos de funcionamentos outros. Ressalto que a maior ou menor autonomia desta formação ideológica em contraposição à ideologia dominante depende do avanço ou do recuo dos processos de resistência-revolta-revolução como um todo. Contudo, o que parece marcar uma diferença em primeiro lugar é a forma como a contradição é significada no interior da discursividade zapatista: a contradição é explicitamente significada e os sujeitos estão avisados desta condição.

## Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Lo que no puede durar en el Partido Comunista.** Tradução de Pedro Vilanova Trias. Siglo XXI de Espana Ed.,1978. 110 p.

ASTRAIN, Martha Patricia López. **La Guerra de Baja Intensidad en México.** México: Plaza y Valdés, 1996. 318 p.

BERMÚDEZ, Lilia, **La Guerra de Baja Intensidad.** Reagen Contra Centroamerica. México: Siglo XXI, 1989.

DINOUART, Abade. **A Arte de Calar.** [1771] Apresentação de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche. Tradução de Luís Felipe Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 80 p.

FIGUEIREDO, Guilherme Guitahy de. **A Guerra é o Espetáculo: origens e transformações**

da estratégia do EZLN. 2003. 366 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas) - Unicamp, Campinas, 2003.

FLORESCANO, Enrique; GUEMES, César. **É Terrível que a sociedade desperte somente com a morte: Florescano.**[1998]. In: BUENROSTRO Y ARELLANO; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. (org.) **Chiapas: Construindo a Esperança.** Tradução de Maria José Rinaldo Barboza et al. São Paulo: Paz e Terra/ México: La Jornada, 2002.

HOLLOWAY, John; MATAMOROS, Fernando; TISCHLER, Sergio. **Zapatismo: Reflexión teórica y subjetividades emergentes.** Buenos Aires: Herramienta; México: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélz Pliego”, 2008. 142 p.

MARTINS, José de Souza. “Comentários sobre a insurreição Zapatista em Chiapas”.(2002). In: BUENROSTRO Y ARELLANO; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. (org.)**Chiapas: Construindo a Esperança.** Tradução de Maria José Rinaldo Barboza et al. São Paulo: Paz e Terra/ México: La Jornada, 2002. 380 p.

MATAMOROS, Fernando. **Zapatismo, reflexión teórica y subjetividades emergentes: revisitando el Seminario.** In: HOLLOWAY, John; MATAMOROS, Fernando; TISCHLER, Sergio. **Zapatismo: Reflexión teórica y subjetividades emergentes.** Buenos Aires: Herramienta; México: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélz Pliego”, 2008.

NAVARRO, Luis Hernandez. “A Força do silêncio” [1998] In: BUENROSTRO Y ARELLANO; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. (org.) **Chiapas: Construindo a Esperança.** Tradução de Maria Jose Rinaldo Barboza et al. Sao Paulo: Paz e Terra/ Mexico: La Jornada, 2002.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos.** 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007. 182 p.

PECHEUX, Michel. **O Discurso.**[1983] Estrutura ou Acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3.ed. Campinas, SP: Pontes,

2002.

\_\_\_\_\_.(1975) **Semântica e Discurso:** Uma Crítica a Afirmação do Obvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Correa e Silvana Mabel Serrani. 3. ed. Campinas. Ed. Unicamp, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. “Como Marx Inventou o Sintoma”. In: Žižek, Slavoj (org.). **Um Mapa da Ideologia.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 336 p.

**Artigo enviado em:** 10/01/2011

**Aceite em:** 03/06/2011

# Dizer o que todos sabem, calar o que todos entendem sem confessar: as palavras democráticas<sup>1</sup>

p. 96 - 106

Rejane Arce Vargas<sup>2</sup> (UFSM)

## Resumo

Neste artigo, analisamos três textualidades que constituem uma montagem discursiva em torno da circulação do nome comunidade, colocando em discussão a noção de filiação de sentidos, concernente à Análise de Discurso de orientação francesa. O objetivo é efetuar uma reflexão sobre o funcionamento de mecanismos linguístico-discursivos que promovem a indistinção de sentidos e mesmo a dessignificação de dizeres possíveis que têm sua circulação interdita, em face de uma fraseologia democrática universalizante que ora se re-constitui.

**Palavras-chave:** comunidade; circulação de discursos; filiação de sentidos.

## Abstract

In this paper, we analyze three discourse samples which constitute a discursive setting related to the current circulation of the name community. We put into discussion the notion of filiation of senses concerning French Discourse Analysis. Our objective is to realize a reflection on the functioning of linguistic-discursive mechanisms which promote the indistinction of senses and even the designification of possible sayings which have their circulation prevented, in the face of a universalizing democratic phraseology that now (re)constitutes itself.

**Keywords:** community; circulation of discourse; filiation of senses.

## Palavras iniciais

Comunidade hoje é palavra que supostamente acolheria todas as ‘tribos’, empregada em larga escala, presta-se para colocar em silêncio a historicidade que recobre, aquela da divisão social, ou seja, ela opera sob a forma de um esquecimento necessário: “Segregam-se

alguns, como culpados, e os outros, lembrando-se de esquecer, convivem pacificamente” (ORLANDI, 2008, p. 21). Além disso, ela “vem se colocando em qualquer lugar (tópica cívica)<sup>3</sup> para não trazer à tona o real da exígua existência de indivíduos submetidos à segregação, por exemplo, na favela. Na Globo, no Jornal Nacional, praticamente não existe mais a palavra ‘favela’, só

1 Parte deste texto, sob o título *Gramática do urbano*: nomes que tecem pertencimento, foi apresentada no 58º Seminário do Gel, realizado nos dias 21, 22 e 23 de julho de 2010, na UFSCar, no Simpósio “Memória e efeitos políticos do silenciar e do visibilizar”, coordenado pela prof.<sup>a</sup> Maria Cleci Venturini (Unicentro). Adotamos aqui a nova ortografia vigente, mantendo, no entanto, a ortografia original em citações, em observância ao ano de publicação. O título de nosso artigo guarda referência com formulação de Pêcheux (1990 [1980], p. 15), no texto *Delimitações, inversões, deslocamentos*.

2 Doutoranda em Letras/Estudos Linguísticos (UFSM-PPGL-Laboratório Corpus); Bolsista Capes Proc. Nº 4197/10-0, sob orientação da prof.<sup>a</sup> Dr. Amanda Eloina Scherer (UFSM-Laboratório Corpus).

3 Isto é, “sítios, lugares de definição, com sua materialidade, em que se configuram processos de manifestação concreta de sentidos de cidadania que não podem ser pensados fora das condições materiais de existência desses indivíduos (sujeitos individuados) nas suas relações com a sociedade (...) Espaços significados pela relação (política) do estado com a sociedade, em sua forma histórica. Relação esta pela presença ou pela falta” (ORLANDI, 2010, p. 14).

‘comunidade’”(ORLANDI, 2010, p. 16).<sup>4</sup>

Debruçando-nos nessa conjuntura como forma de problematizar a discursivização do nome comunidade, no que este implica o estabelecimento/afrouxamento/dissolução de laços sociais, vimos desenvolvendo estudo a respeito da noção de filiação de sentidos.<sup>5</sup> Tal questão é colocada em pauta, no âmbito da Análise de Discurso de orientação francesa desenvolvida no Brasil, relativamente à constituição de lugares discursivos e sociais para os sujeitos em cenários urbanos contemporâneos, sendo estes compreendidos como ‘lugares simbólicos’ (SCHERER, 2008), que (re)partem o real, irremediavelmente via linguagem.

Nosso objetivo é o de analisar do que se fala e de quem se fala quando se diz comunidade e como essa discursivização funciona político-linguisticamente, valendo-nos, para tanto, da categoria analítica ‘Domínio Semântico de Determinação’ (DSD, GUIMARÃES, 2007), que representa o processo analítico em que se investiga o funcionamento desse nome. Especificamente neste trabalho, trazemos para reflexão algumas das formas de circulação de comunidade, as quais corporificam o que vimos compreendendo, à luz de Michel Pêcheux (1990 [1988]),<sup>6</sup> como ‘circulação-confronto’, isto é, um modo de circulação que põe em causa a opacidade de um acontecimento, de uma nomeação, de uma materialidade linguístico-discursiva, mediante a apresentação intercambiável/indistinta de dizeres de caráter oblíquo, em confronto. Essa noção nos possibilita problematizar o fato de que, a par de uma ‘suposta moda’, no que concerne ao emprego de ‘comunidade’ como

dizer democrático, temos considerado que ela hoje recobre/sobredetermina formas outras de pertencimento, uma vez que “a divisão da forma das comunidades é outra... há uma hipertrofia da noção de comunidade dada a multiplicidade de discursos sobre grupos” (ORLANDI, 2006a, p. 24). Levando em conta essas questões, temos procurado visibilizar relações entre textualidades que movimentem o “estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca (é sim ou não, é x ou y, etc.) e formulações irremediavelmente equívocas” (PÊCHEUX, 1990 [1988], p. 28), isto é, as circulações-confronto.

O corpus do estudo, do qual aqui recortamos alguns elementos, é composto de discursos em circulação especialmente na rede mundial de computadores, reunidos em uma *montagem discursiva*<sup>7</sup>, constituída de materiais de linguagem de diferentes naturezas, articulados em torno de uma sequência discursiva de referência [sdr]<sup>8</sup> que elegemos para o estabelecimento de relações. As materialidades discursivas são recortadas segundo a perspectiva da divisão de sentidos, ou seja, na medida em que presentificam o estabelecimento/dissolução/afrouxamento de laços/vínculos sociais.

## Filiação e laços sociais

O ponto fulcral de nosso estudo é a filiação de sentidos, a qual é pensada por meio de modos de circulação no tempo presente da palavra comunidade, pois vimos mobilizando-a em relação a um funcionamento específico que,

4 Aspas no texto

5 Trata-se de tese em andamento, cujo título provisório é *Designação e laços sociais: Nomes que tecem pertenciment*

6 Utilizamos aqui e nas demais referências a M. Pêcheux, sempre que possível, o ano de escritura do texto ou de sua primeira publicação entre colchetes.

7 Procedimento metodológico que encontra aporte no de ‘montagem de textos’ (ORLANDI, 2006).

8 Definida por Courtine (1981) como um “punto de referencia a partir del cual el conjunto de los elementos del corpus recibirán su organización”, disponível em: <http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm>.

em nosso entender, ilustra uma das formas atuais de dizer ‘não importa o quê’ (ao passo que tudo é ou pode ser uma ‘comunidade’), que é jamais ‘não importa o quê’, no entanto, circula como assim o fosse. Diante disso, visamos a inscrever exemplares de discursos em filiações históricas, ou seja, traçar vínculos que não estão desde já estabelecidos, como aqueles que poderiam ser tecidos a partir da ligação de um dizer a uma determinada Formação Discursiva<sup>9</sup> (FD), donde se processariam deslocamentos na instância da negação ou do distanciamento; mas que, por outro lado, remetem a dizeres que vêm se constituindo sob a instância do não significado (irrealizado, possível de vir a ser), na medida em que fazem aparecer discursividades de outra ordem que se articulam no tempo presente, em que palavras parecem vir de lugar nenhum e caminhar para não se sabe onde – o *ça circule*<sup>10</sup> e o *n’importe quoi*<sup>11</sup> que é jamais *n’importe quoi*, vaticinados por Pêcheux (1981 [1980], p. 18).

Relativamente ao que precede, a ‘filiação de sentidos’ é concebida a partir de um ponto de vista em que se considera precipuamente a questão dos laços sociais, noção que encontra aporte no pensamento de Orlandi (2010, p. 16), pois para a autora:

os sujeitos têm necessidade de estabelecer laços com grupos que funcionem como instituições, paralelas às do Estado, quando este falha, para se individuar, e assim poder entrar em processos de identificação que os signifiquem e que eles signifiquem. Esses grupos legitimam suas existências.

Tais processos de identificação são complexificados com referência ao ‘tempo presente’, não concebido como uma situação

empírica ou estado contemporâneo dos objetos de sentido, mas como algo que diz respeito à memória, ao interdiscurso (memória do dizer, conjunto de dizeres possíveis de caráter irrepresentável), elementos de ‘fora da situação’ que fazem funcionar a língua em um presente (GUIMARÃES, 1999).

Além disso, quando nos referimos à ‘história do tempo presente’ ou historicização no tempo presente, resguardamos a relação que o nome estabelece com seus ‘memoráveis’ (GUIMARÃES, 2005), ou seja, ao modo pelo qual um passado vai sendo recortado, remontando a uma história, seja por meio de vestígios linguísticos, seja via interdiscurso. Consideramos, portanto, que o escopo que envolve a constituição de um Domínio Semântico de Determinação (DSD), enquanto análise de uma palavra em seu processo de reescritura (e predicação) e de articulação,<sup>12</sup> permite trazer à cena os memoráveis que dão corpo a uma historicidade para a palavra, segundo a temporalidade que recorta.

Desse modo, concebemos o nome comunidade como capaz de presentificar uma problemática de nosso tempo, ou seja, o jogo de filiações que se dá via processos de identificação a comunidades outras em face da exclusão/ segregação da/na sociedade, processos estes que materializam a divisão do real que se opera via designação.

Essa conjuntura que recobre o nome mostra-se fértil para pensarmos a filiação de sentidos, compreendida da seguinte forma:

Ao falarmos, nos filiamos a redes de sentidos, mas não aprendemos como fazê-lo, ficando ao sabor da ideologia e do inconsciente. Por

9 Neste trabalho, não nos deteremos nesse conceito, porém, vale mencionarmos sua formulação em Michel Pêcheux (a partir de Michel Foucault), que apontou uma FD como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito...” (PÊCHEUX, 1997,

10 Isso circula

11 Não importa o quê

12 Tais processos são descritos detalhadamente em Guimarães (2007).

que somos afetados por certos sentidos e não outros? Fica por conta da história e do acaso, do jogo da língua e do equívoco que constitui nossa relação com eles. Mas certamente o fazemos determinados por nossa relação com a língua e a história, por nossa experiência simbólica e de mundo, através da ideologia. Por isso a Análise de Discurso se propõe construir escutas que permitam levar em conta esses efeitos e explicitar a relação com esse “saber” que não se aprende, não se ensina, mas que produz seus efeitos (ORLANDI, 1999, p. 34).<sup>13</sup>

Partindo desse princípio, temos como fundamental a relação entre ‘filiação e saber’, “saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 1990 [1988], p. 43), este que é, portanto, da instância do real, calcado na ordem ‘própria’ dos processos de produção dos discursos, em que estão implicados os momentos de constituição, formulação e circulação dos dizeres, sem ‘atravessadores’ imediatos. Concebemos, por conseguinte, o imbricamento dessas instâncias dos processos como alicerces de um saber que não se transmite/aprende/ensina (*o discurso do*), o saber ‘dos’ sujeitos (relativamente à memória, à filiação), consideradas as contradições e cisões que daí advêm.

Assim, interessa-nos o funcionamento da designação<sup>14</sup> comunidade em situações específicas, isto é, mediante a rede de filiações que entretece. Tais situações específicas dizem respeito ao engendramento de subjetividades outras e, por essa via, ao não significado (*non sens*) e ao sem sentido (PÊCHEUX, 1990 [1980]; ORLANDI, 2002)<sup>15</sup>, este último na relação com o que é hipersignificado e/ou designificado, jogo materializado contemporaneamente por funcionamentos discursivos de saturação/

suturação/sobredeterminação/hipertrofia de sentidos.

O discurso de ordem global aloca sujeitos e sentidos em ‘categorias’ que não dão conta do modo como os sentidos estão se constituindo e/ou mesmo desde já vão sendo evitados/interditados. Não obstante, os sentidos não cabem em suas designações, elas colocam em cena a equivocidade de nomeações que se formulam e circulam via relações dessimétricas, imediatamente intercambiáveis: mendigo/morador de rua/pessoa em situação de vulnerabilidade social; bandido/traficante/ladrão; empregado/desempregado/trabalhador/desocupado; prostituta/mulher da vida/acompanhante de luxo, etc.<sup>16</sup> A esse respeito, cabe destacar:

Há, assim, ‘furos’, ‘buracos’ na memória, que são lugares, não em que o sentido se ‘cava’, mas, ao contrário, em que o sentido ‘falta por interdição’. Desaparece. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita (ORLANDI, 1999a, p. 65).<sup>17</sup>

Podemos dizer que um objeto simbólico, no caso de que aqui tratamos, uma nomeação designificada, se constitui como o próprio “buraco”, a falta na memória do sentido político colocado a distância, negligenciado.

Nesse sentido, importa destacar que Orlandi (2002) distingue pelo menos dois movimentos no tocante aos processos históricos de significação, quais sejam, o de resignificação e o de designificação. Interessa-nos, como já vimos apontando, este último. A designificação produz “uma espécie de esvaziamento da memória, um vácuo na história, significando pela censura e pela interdição”. Em entrevista, a autora (2002 [2004])

13 Grifos da autora

14 Não são objetos de nossa reflexão os processos de nomeação ou de referência.

15 Reportamo-nos aqui à distinção proposta por Orlandi (2002) entre não sentido (o non sens desenvolvido por Pêcheux como o sentido não realizado que permanece latente na instância do real sujeito à falha que constitui os sujeitos/sentidos) e o sem sentido, o designificado, que se formula mediante uma interdição, uma falta no dizer.

16 Orlandi (2010) analisa exemplo interessante a propósito do nome ‘bandido’: “Os seus dois filhos são de bandido?”, “Um só, o outro não. O outro é de um 157” [157 = roubo, segundo o Código Civil].

17 Aspas no texto.

sublinha a relevância de tal movimento:

Eni Orlandi – processos de dessignificação, ou seja, coisas que poderiam estar em movimento, significando de maneiras diferentes, são dessignificadas, não podem significar, são apagadas, são silenciadas... A pista para mim é você construir uma montagem discursiva, de discursos diferenciados e que têm a ver com essa questão de maneira a flagrar relações de significação em que você percebe esses processos de dessignificação [...] Qual a dificuldade aí? É trabalhar com o apagamento, com o silenciamento, não é com aquilo que existe, é trabalhar com a marca daquilo que não existe e onde isso está marcado [...] essa impossibilidade do dizer, impossibilidade de significar, de designar as coisas onde elas estão e isso é vital para nós, ou nós conseguimos designar essas coisas e nós vamos ter lugar para falar politicamente (...) processo de dessignificação é uma coisa muito perversa, porque dessignificar não é porque fica vazio, outros sentidos vão existir de tal maneira que você perde a possibilidade de significar de outra maneira nesse lugar (...)<sup>18</sup>

A dessignificação é decorrente de um processo que torna sentidos, que são ou seriam possíveis, dessignificados, estes, no entanto, não deixam de existir, uma vez que são produzidos “efeitos de impossível” (Idem, p. 56) sobre o que historicamente não o seria, são, portanto, sentidos historicamente possíveis, mas interditados e, no caso específico a que nos detemos, essa interdição se processa por meio de uma circulação massiva de um sentido *não teria como não ser esse*.

Para se refletir a respeito do modo de existência da dessignificação, Orlandi nos oferece um exemplo interessante:

(...) o que é “terrorismo” hoje? Como se semantizou? Tive amigos, meus colegas desde o colégio, excelentes intelectuais, cujas fotos vi coladas em cartazes em lugares públicos, com o título “procura-se”, apresentando-os como temíveis terroristas, em 1970. O que era uma posição política foi de-significado, significando, em outra formação discursiva,

como caso de polícia e sujeito à morte. Qual é o sentido do terrorismo? Como ele de-significou outros sentidos do político? Isso nos mostra que o liberalismo é impiedoso como os sentidos “outros” (ORLANDI, 2002, p. 56).<sup>19</sup>

De acordo com a mesma autora (Idem), com a dessignificação, ocorre uma ruptura profunda no político, e a impossibilidade de uma significação resulta, ao mesmo tempo, da interdição e da emergência de um discurso; as palavras ficam sem sentido, não porque elas não tenham sentido, mas porque o silenciamento do *sentido político*<sup>20</sup> é romantizado, tal como o que hoje significa ostentar a imagem de Che Guevara em uma roupa de grife, passou a ser ‘ornamento’, produto de consumo. É nesse quadro que vimos compreendendo o funcionamento do nome comunidade, como palavra ‘oca’, esvaziada de seu sentido político. Entendemos que há sentidos do urbano que não puderam se inscrever, pois foram significados pela urbanização, pela organização/ ocupação do espaço. A passagem de favela à comunidade, para nós, situa-se nesse vácuo de simbolização, em uma espécie de ‘buraco’ na memória social que se constitui como o próprio sentido, uma falta ideologicamente produzida sob a égide do discurso da mundialização. E como isso ocorre? Valer-nos-emos aqui de outro exemplo. O discurso fluido da globalização, de caráter universalizante, acarreta o fato de que há uma indistinção de sentidos, na contramão de uma inscrição/historicização destes, porque, como sabemos, “as delimitações entre uma formação discursiva e outra são necessárias para a significação. São a inscrição necessária do político,

18 Excerto de entrevista de Eni Orlandi concedida a integrantes do Laboratório Corpus, em 22/06/2002 - Publicada em Fragmentum 7. História das Idéias X História de Vida. Entrevista com Eni Puccinelli Orlandi. Coordenação de Amanda Scherer. Santa Maria, Editora PPGL, Universidade Federal de Santa Maria, mar./2004. Aqui, de gravação de trecho inédito, autorizado pela autora - fonte: Acervo Corpus.

19 Grifos da autora.

20 De modo bastante sucinto podemos dizer que, ao mencionarmos a noção de político, reportamo-nos sempre à divisão de sentidos que se processa na sociedade em face mesmo de seu modo de estruturação/organização (lugares e posições legitimadas para certos dizeres/fazerem). Para mais, ver Vargas (2009a), disponível em: [http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos\\_r37/artigo12.pdf](http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r37/artigo12.pdf).

simbolizado” (Idem, p. 59), pois:

Como essas diferenças se desfizeram, resulta que se pode dizer “Abaixo globalização!” do ponto de vista lingüístico, mas... desapareceu o desenho dessa formação discursiva na história, de tal maneira que isso não faz sentido do ponto de vista discursivo. Porque não há “outro” a que se relacionar, dado o deslimite do discurso neoliberal. (...) A discursividade que dizia “Abaixo o imperialismo!” tinha propostas políticas que diferenciavam concretamente o imperialismo de outras posições. A globalização não tem essa exterioridade acessível pela maneira como apaga seus limites. Ela “engole” os outros discursos (ORLANDI, 2002, p. 59-60).<sup>21</sup>

Outrossim, quando estabelecemos comunidade como unidade de trabalho e a concebemos a partir de uma perspectiva em que esta tece, dissolve ou afrouxa laços sociais, estamos nos referindo a um processo que subjaz a essa relação, que é o de metaforização, tal como compreendido por Orlandi (2005) em seus estudos sobre as falas desorganizadas, isto é, metaforizar o sentido de comunidade implica atingir o sentido do social, do real do urbano, que enquanto tal constitui formas discursivas que fazem aparecer o silenciamento, o apagamento, a dessignificação. Dito de outro modo, metaforizar reclama uma interpretação, impõe que o sujeito assumira determinada posição em relação ao que enuncia, não apenas repetindo, mas mobilizando os sentidos que o determinam *a priori*.

## Fraseologia da mundialização

A fim de analisarmos alguns modos de circulação de comunidade, elegemos a categoria analítica de DSD como forma de investigação do funcionamento de uma palavra.

A um DSD subjaz todo um processo analítico de um nome, do qual ele é a forma de

representação, ele é, portanto “uma análise de uma palavra. Ele representa uma interpretação do próprio processo de análise e deve ser capaz de explicar o funcionamento do sentido da palavra no corpus especificado (um texto, um conjunto de texto, etc.” (GUIMARÃES, 2007, p. 81).

Inicialmente, consideramos a profusão sobredeterminada de comunidade [como exemplifica a montagem de textos a seguir], mas carente de uma análise que a tire de uma certa ordem de dizeres que Pêcheux (1990 [1988]) chamou de fraseologia, isto é, a nova língua democrática que tem a ‘invisibilidade do vento’ e igual força para condenar ao ‘estrelato’ ou à ‘invisibilidade’. Essa ‘condenação’ se processa por meio de enunciados que muitas vezes forçam uma rede interparafrástica da ordem do absurdo, corporificando o que vimos compreendendo como a fraseologia da mundialização, imbricada ao que Pêcheux denominou circulação-confronto (PÊCHEUX, 1990 [1988], p. 21), ou seja, o caráter oblíquo, sinuoso de enunciados, palavras, sentidos que ‘parecem sempre os mesmos’. Observemos o exemplo:

### MONTAGEM DE TEXTOS

Busca por ‘comunidade favela’ em Folha OnLine<sup>22</sup>  
(06 últimos resultados do total de 30, em 10/08/2009 –  
notícias do período de maio a agosto de 2009)<sup>23</sup>

- (01) T-25. Folha Online - Cotidiano - POLÍCIA MATA suspeito e APREENDE 40 mil PAPELOTES DE COCAÍNA em FAVELA do Rio - 05/05/2009  
... 05/05/2009 14h26 POLÍCIA MATA SUSPEITO E APREENDE 40 mil PAPELOTES DE COCAÍNA em Favela do Rio DIANA BRITO Colaboração para a Folha Online , no Rio Um homem apontado como ... TRAFICANTE DE DROGAS MORREU BALEADO durante OPERAÇÃO POLICIAL realizada na manhã desta terça-feira na favela Vila Vintém,, em Padre Miguel, na zona oeste do Rio. Segundo informações <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u560742.shtml>

21 Grifos da autora

22 O caráter elíptico dos textos é de natureza automática, ordenada pelo computador.

23 A fim de ilustrarmos a sobredeterminação do nome comunidade, realizamos uma busca por ‘comunidade favela’, em Folha Online em 10 de agosto de 2009, da qual nos valem os 30 primeiros resultados, que compreendem os meses de maio a agosto de 2009, e aqui destacamos os 06 últimos resultados.

(02)	T- 26. <a href="#">Folha Online - Cotidiano - POLÍCIA CIVIL realiza OPERAÇÃO em FAVELA da zona oeste do Rio - 05/05/2009</a> ... 05/05/2009 11h33 POLÍCIA CIVIL realiza OPERAÇÃO em FAVELA da zona oeste do Rio DIANA BRITO colaboração para a Folha Online , no Rio Cerca de 120 POLICIAIS CIVIS realizam na manhã ... feira uma OPERAÇÃO para REPRIMIR o TRÁFICO DE DROGAS, APREENDER ARMAS e cumprir mandados de PRISÃO na favela Vila Vintém, em Padre Miguel, na zona oeste do Rio. Ainda não há ... <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u560680.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u560680.shtml</a>
(03)	T - 27. <a href="#">Folha Online - Cotidiano - Conselho estadual aprova REGULARIZAÇÃO de FAVELA sobre palafitas em Cubatão (SP) - 04/05/2009</a> ... 04/05/2009 09h00 Conselho estadual aprova REGULARIZAÇÃO de FAVELA sobre palafitas em Cubatão (SP) da Folha de S.Paulo Uma FAVELA com BARRACOS sobre palafitas, a Vila dos ... pelo Conselho Estadual do Meio Ambiente em março, a pedido da Prefeitura de Cubatão. É uma COMUNIDADE de cerca de 10 mil pessoas, formada por MIGRANTES E PESCADORES tradicionais da ... <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u560158.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u560158.shtml</a>
(04)	T- 28. <a href="#">Folha Online - Cotidiano - Moradores de FAVELAS no Rio exigem reunião com o governador para discutir MÚROS - 03/05/2009</a> ... o PROJETO, que consideram “SEGREGACIONISTA”. Para o governo, a obra beneficia a COMUNIDADE e não cerceia o DIREITO de ir e vir. Alguns moradores de FAVELAS elogiam a iniciativa por ... o fim da busca de jacas na mata. “Não sou contra nem a favor. Acho que qualquer investimento na FAVELA é bom”;, diz José Bezerra, 55, morador do morro Dona Marta. O governo ... <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559777.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559777.shtml</a>
(05)	T - 29. <a href="#">Folha Online - Cotidiano - Bombeiros controlam INCÊNDIO em FAVELA no Bom Retiro - 01/05/2009</a> ... 01/05/2009 16h46 Bombeiros controlam incêndio em favela no Bom Retiro Colaboração para a Folha Online Atualizado às 19h07 . Bombeiros controlaram um incêndio em uma FAVELA no ... incêndio foi controlado às 15h. Veja imagens. Veja vídeo O fogo destruiu quatro BARRACOS na COMUNIDADE, que é conhecida como FAVELA do Moinho. Os bombeiros não souberam informar, no ... <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559212.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559212.shtml</a>
(06)	T - 30. <a href="#">Folha Online - Cotidiano - INCÊNDIO atinge FAVELA na região central de São Paulo</a>

- 01/05/2009 ... 01/05/2009 14h32 INCÊNDIO atinge FAVELA na região central de São Paulo da Folha Online Um INCÊNDIO atinge uma FAVELA no BAIRRO do Bom Retiro, região central de São Paulo, na tarde ... acionado por volta das 14h20 e enviaram três carros ao local, que fica na rua Tenente Pena. A COMUNIDADE é conhecida como FAVELA do Moinho. Ainda não há informações sobre ... <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559167.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u559167.shtml</a>
---

Como se pôde observar pelo excerto da busca que realizamos (montagem de textos supra), favela determina comunidade e ambas estabelecem uma relação de substituição/equivalência nesse caso, ou seja, comunidade é “igual” à favela, e favela é “igual” à comunidade e tanto uma quanto outra são discursivizadas pela violência/delinquência, enquanto lugares onde há: *drogas, operação policial, tiroteio, armas, imigrantes, incêndio, projetos, mortes, tráfico de drogas, etc.* (cf. palavras em caixa alta em T-25 a T-30),<sup>24</sup> nomes, portanto, que compõem o domínio de memória<sup>25</sup> do DSD favela/comunidade, a seguir.



Figura 1. DSD favela/comunidade<sup>26</sup>

É dentro desse quadro de sobredeterminação que comunidade vai figurar no texto/áudio a/sdr (a seguir), como palavra mantida a distância. Mesmo ‘adotada’ como índice de uma nova discursividade democrática, logo traz à tona o confronto social que corporifica, isso porque, ao ser empregada por aqueles que não a tomam como um *discurso de* uma comunidade (texto/áudio a/

24 T= texto.

25 Em face dos objetivos deste trabalho, restringir-nos-emos aqui a referir o conceito de domínio de memória: “Está construído por un conjunto de secuencias discursivas que preexisten a la sdr, en el sentido en que ciertas formulaciones recuperables en la puesta en secuencia intradiscursiva que realiza la sdr (que llamaremos “formulaciones de referencia”) entran, con formulaciones que aparecen en las secuencias discursivas del dominio de memoria, en redes de formulaciones, a partir de las cuales se analizarán los efectos que produce en el seno de un proceso discursivo la enunciación de una sdr determinada (efectos de memoria, de redefinición, de transformación, pero también efectos de olvido, de ruptura, de denegación, de lo ya-dicho)” (COURTINE, 1981), disponível em: <http://www.magarinos.com.ar/courtine.htm>.

26 Para elaboração do DSD1 consideramos o conjunto de 30 resultados. — = determina.

sdr), é concebida como ‘moda’ (sdr, L 5-6),<sup>27</sup> está, assim, distante, configurando um *discurso sobre*<sup>28</sup> ‘uma certa gente’ (*essas pessoas, L 8; todas as pessoas ou muitas, L 14*) que passa adiante ‘certos privilégios que recebe’ (L 14). Conforme os destaques que apontamos, essa relação é de confronto, pois, em nossa hipótese, os sentidos para comunidade não emergem da *organização* social, (portanto, não basta que a palavra seja adotada como índice de uma ética eufemística de dizer), mas de uma *ordem*<sup>29</sup> discursiva outra, vivida, ligada a um saber que não se transmite/aprende/ensina (PÊCHEUX, 1990 [1988]; ORLANDI, 1999), ordem na qual os sujeitos que enunciam comunidade como moda

não se reconhecem e dela se apartam, o que pode ser observado inclusive pela maneira como esse texto é enunciado (voz, tom profundamente irônico).<sup>30</sup>

A sdr, ponto de referência a partir do qual organizamos o corpus de nosso estudo, encontra-se no texto/áudio a:

Sdr - Agora a moda não é mais favela, é comunidade [texto/ áudio a, L 5, 6].

O domínio de memória que a Sdr convoca articula-se por meio de nomes e expressões como: *essas pessoas (L 8), MST (L 13), fiscalização (L 10), terra/moradia passada adiante (L 14), PT (L 20), movimentos (L 20)*, etc. Vejamos:

#### TEXTO/ÁUDIO A/Sdr

Boletim de Brasília – Rádio Guaíba/RS (Grupo Record de Comunicação) – 26 de março de 2009<sup>31</sup>

- 1 **FM** -... mas Dal Pizol muitas coisas que interessam o nosso ouvinte em relação a esse **pacote do**
- 2 **governo**. Haverá dois tipos de moradia... esse pacote de 1 milhão de moradias, vai ter casas térreas com
- 3 35m<sup>2</sup> e apartamentos de 42m<sup>2</sup>, ambos terão sala, cozinha, banheiro, dois dormitórios e área de serviço, os
- 4 prédios terão de 04 ou 05 pavimentos, com 04 unidades por andar. Aqui em Brasília é interessante que
- 5 **eles fizeram, reformaram, revitalizaram uma comunidade... AGORA A MODA NÃO É MAIS**
- 6 **FAVELA**, viu Silvia, **É COMUNIDADE**, então reformaram, revitalizaram a **comunidade** e o que está
- 7 acontecendo é o seguinte, os moradores ... há pouco tempo **o governo do DF doou mais de 500**
- 8 **apartamentos, quase 400 os donos já não são os mesmos** Silvia, já venderam, **essas pessoas já**
- 9 **passaram seus apartamentos para outras pessoas**, então é difícil isso, né, Dal Pizol e Silvia.
- 10 **S** - É, a **fiscalização** que tem que ter nessa aérea, principalmente agora com esse **pacotão do governo**
- 11 **federal** da área habitacional, tem que reforçar **porque passa adiante né, vende a chave**, como
- 12 **popularmente** é conhecido.
- 13 **FM** - É a **mesma coisa** com o **MST** que ocorre, e daqui a pouco o **MST** está ligando, mas se tu pegares,
- 14 **todas as pessoas ou muitas já passaram a sua terra pra diante**, pra frente, fazem aqueles contratos de
- 15 gaveta e pronto. Lá principalmente na Amazônia está acontecendo muito isso, mas é interessante Silvia
- 16 que **o pacote de habitação do governo, 34 bilhões de reais, ele ainda é cinco vezes menor que o**
- 17 **reajuste dos servidores públicos**, o governo, até 2012, o governo fez uma série de reajustes que terão
- 18 reflexo até 2012, então pro nosso ouvinte ter uma ideia, esse ano o governo em reajustes vai gastar 11
- 19 bilhões de reais; em 2009, 29 bilhões de reais [sic]; em 2010, 40 bilhões de reais; em 2011, 47 bilhões de
- 20 reais; 2012, 47 bilhões de reais; e **o PT sempre foi, né corporativista e vinculado aos movimentos de**
- 21 **funcionários públicos, é indiscutível**, mas o governo lança um pacote de 34 bi, mas apresenta também
- 22 um pacote de 175 bilhões de reais pro reajuste, **só falta o famoso reajuste ali né Dal Pizol e Silvia para**
- 23 **os servidores do legislativo que estão reivindicando 20%, é uma vergonha** esse reajuste Silvia e Dal
- 24 Pizol...
- 25 **DP** - Muito Obrigado, um bom dia de trabalho pra você aí em Brasília, Fábio Marçal.

O confronto é tornado visível quando retomamos exemplos de trabalho anterior

(VARGAS, 2009),<sup>32</sup> do qual ora apresentamos 03 sequências discursivas (SDs 1 a 3), como

27 L = linha indicada à esquerda no texto/áudio a.

28 *Discurso* de remete ao discurso em sua ordem própria, de um lugar, de sujeitos, em sua heterogeneidade e dispersão, sem intermediários, enquanto que *discurso sobre* é aquele que organiza a rede polifônica de dizeres dispersos do *discurso de*, interpretando-os, segundo fins específicos (baseamo-nos nas formulações de Orlandi em vários de seus trabalhos a respeito desta díade).

29 omamos aqui a distinção que Orlandi (2004) estabelece entre *ordem e organização*, isto é, a organização remete à regra e à sistematicidade, enquanto que a ordem, ao funcionamento, sempre sujeito à falha da língua e da história (equivoco).

30 O texto foi coletado da mídia radiofônica e, portanto, estamos considerando seu modo de enunciação como índice relevante de uma tomada de posição (distância marcada pela ironia) em relação ao que é enunciado. A voz é aqui tomada na perspectiva discursiva trabalhada por Scherer (2006)

31 FM = Fábio Marçal, S = Silvia do Canto, DP = Dal Pizol.

32 Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=67>

exemplares de um *discurso de*. Nesse caso, as palavras não são tomadas a distância, elas historicizam práticas de sentido vinculadas a um lugar/saber vivenciado (*eu participei do mutirão, SD 1; todos nós fizemos este mutirão, SD 2; fizemos protesto para conseguirmos mais segurança para a nossa comunidade, SD 3* – sublinhados a seguir), entretanto, esses sentidos têm sua circulação silenciada, uma vez que são sobredeterminados pelo discurso da criminalidade e violência (fazendo com que comunidade seja tal como procuramos exemplificar pela montagem de textos supra).

(08)	SD 1 <sup>33</sup> <i>Eu participei do mutirão da consciência ambiental, nós limpamos a comunidade, quase toda a comunidade. Foi legal porque é para nós mesmos.../ Eu também participei da ponte...</i>
(09)	SD 2 <i>Eu me lembro que um dia a escola fez um mutirão pela paz na comunidade, todos nós fizemos este mutirão.../ E também nós fizemos outro mutirão para arrumar a ponte... nós mandamos cartas para o vereador da comunidade...</i>
(10)	SD 3 <i>Nós, jovens da Escola Marista Santa Marta, lutamos para conseguir muitas coisas para a nossa comunidade... / [nós] Fizemos protesto para conseguirmos mais segurança para a nossa comunidade, [nós] mandamos cartas em 2003 para o prefeito para arrumar a ponte aonde o ônibus passava porque tava caindo e conseguimos./ [nós] Fizemos mutirão para limpar a nossa comunidade, [nós] fizemos passeata da paz. Nós fizemos muitas coisas pela nossa comunidade e fora o que eu não me lembro...</i>

A circulação-confronto a que nos reportamos, no tocante aos três recortes aqui destacados e organizados em torno da sdr, pode ser compreendida por meio das seguintes paráfrases que, a despeito de sua circulação intercambiável, não estabelecem relação interparáfrástica, pelo contrário, a equivocidade do nome é colocada em pauta:

- Comunidade é ‘forçosamente’ o nome politicamente correto para favela (texto/áudio a/sdr) – palavra tomada a distância.
- Uma comunidade é uma favela revitalizada

(texto/áudio a/sdr) palavra tomada a distância.

- Favela e comunidade são lugares violentos (montagem de textos) – sobredeterminação pelo discurso da violência/criminalização
- Comunidade é um projeto compartilhado (SD1 a SD3) - palavra que não se semantiza, é barrada – circulação sobredeterminada pelas demais.

Diante disso, a noção que temos procurado aprofundar, explicitando possíveis modos de funcionamento linguístico-discursivos, diz respeito ao que Pêcheux postulou como nova fraseologia:

De um lado e de outro desta fronteira, a mesma palavra, a mesma frase não têm, de novo, o “mesmo sentido”: e, como no caso da ideologia jurídica burguesa, sua transposição, deliberada ou não, pode ser uma questão de vida ou de morte: paradoxalmente, a desconfiança dos revolucionários com respeito à fraseologia engendrou a nova fraseologia do discurso-real autoprotetor, nova “frase democrática” que, ao repetir o que todos sabem, permite calar o que cada um entende sem confessar. Maldito aquele que rompe este pacto do silêncio tagarela: ele corre o risco de se tornar ipso-facto um espectro visível da adversidade (PÊCHEUX, 1990 [1980], p. 15).<sup>34</sup>

As análises que temos desenvolvido permitem que postulemos comunidade como palavra democrática, relativamente à fraseologia de que trata Pêcheux (1990 [1980], p. 11), essa que se afigura como língua una e indivisível, própria da democracia republicana: “espaço da artimanha e da linguagem dupla, linguagem de classe secreta onde o ‘bom entendedor’ encontra sempre sua salvação, a língua da ideologia jurídica permite conduzir a luta de classes sob a aparência da paz social...”<sup>35</sup>

Dentro desse quadro, comunidade

33 [nós] = intercalação textual posterior nossa; / = parágrafo diferente. Outros destaques remetem mais pontualmente à análise posterior em que tomamos tais elementos linguísticos como vestígios de um discurso de uma comunidade (VARGAS, 2009).

34 Aspas no texto.

35 Aspas no texto

presentifica circulações-confronto. Sabemos que desde sempre a ideologia opera em grau máximo para o achatamento de determinados sentidos, entretanto, os procedimentos pelos quais ela se atualiza, aqueles que alienam os sujeitos do processo de produção de saber e da própria vida material que os constitui e poderia emancipá-los no mundo, ‘mudam de nome (ou mudam-se os nomes) para continuarem os mesmos’. Analogamente, podemos dizer que tudo se passa como se, por um lado de um determinado recipiente, entrassem quaisquer orientações de sentido possíveis, irremediavelmente contraditórias, conflitantes e equívocas e, por outro, emergiria uma outra, uma, operando sob a ‘aparência da paz social’, via “diluição e indistinção de sentidos” (ORLANDI, 2009).<sup>36</sup>

## Referências Bibliográficas

COURTINE, Jean-Jacques. **Análisis del discurso político** (El discurso comunista dirigido a los cristianos). In: Langages 62. Juin. 1981. Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). Trad. Cast.: María del Carmen Saint-Pierre. Disponibilidade em: <http://www.magarios.com.ar/courtine.htm>. Acesso em jan. 2008.

GUIMARÃES, Eduardo. Domínio semântico de determinação. In: GUIMARÃES, Eduardo; MOLLICA, Maria Cecília (Orgs.). **A palavra: forma e sentido**. Campinas: Pontes, RG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Semântica do acontecimento**. Um estudo enunciativo da designação. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Textualidade e enunciação. **Escritos**, n. 2. Campinas: Labeurb/Unicamp, 1999.

ORLANDI, Eni P. Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea:

O caso da delinquência. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Discurso e políticas públicas urbanas: A fabricação do consenso**. Campinas, SP: RG, 2010.

\_\_\_\_\_. A noção de “povo” que se constitui em diferentes discursividades. In: SILVA, Soeli Maria Schreiber da. **Sentidos do povo**. São Carlos: Claraluz, 2006. p.7-30.

\_\_\_\_\_. À flor da pele: Indivíduo e sociedade. In: MARIANI, Bethania (Org.). **A escrita e os escritos: Reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise**. São Carlos: Claraluz, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**. Formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Interpretação**. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Língua e conhecimento lingüístico**. Para uma História das Idéias no Brasil. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso**. Princípios e Procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Maio de 68: Os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999a.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. de Eni P. Orlandi (et al.). 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. Ouverture du colloque. In : CONEIN, Bernard; COURTINE, Jean Jacques; GADET, Françoise; MARANDIN, Jean Marie; PECHÊUX, Michel (Eds.). **Matérialités discursives**. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981 [1980].

\_\_\_\_\_. **O discurso**. Estrutura ou acontecimento. Trad. de Eni P. Orlandi. São Paulo: Pontes, 1990 [1988].

36 Sobre diluição e indistinção de sentidos, ver: [http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/c1\\_Eni\\_Orlandi.pdf](http://www.discurso.ufrgs.br/sead/prog/c1_Eni_Orlandi.pdf)

\_\_\_\_\_. Delimitações, inversões e deslocamentos. Trad. de José Horta Nunes. In: **Cadernos de estudos lingüísticos** (19). Campinas: Unicamp, 1990 [1980]. p. 7-24.

SCHERER, Amanda E. Dos domínios e das fronteiras: O lugar fora do lugar em outro e mesmo lugar. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs.). **Análise do Discurso: Heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 131-141.

\_\_\_\_\_. Subjetividade, inscrição, ritmo e escrita em voz. In: MARIANI, Bethania (Org.). **A escrita e os escritos: Reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise**. São Carlos: Claraluz, 2006a.

VARGAS, Rejane M. Arce. Do repetível ao historicizado: Notas sobre uma prática de sentidos. **RUA** [online]. 2009, no. 15. Volume 1 - ISSN 1413-2109. Disponibilidade em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=67>

\_\_\_\_\_. Dizeres que não voltam mais??? Questionamentos sobre a questão da filiação dos sentidos. **Letras**. n° 37, jul./dez. 2008. Santa Maria, RS: Editora PPGL, 2009a. Disponibilidade em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r37/artigo12.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r37/artigo12.pdf)

**Artigo enviado em:** 03/01/2011

**Aceite em:** 14/05/2011

# Iniciação Científica

# Fernando Pessoa e a “algibeira vazia”

## estudo imagético do poema *Aniversário*

p. 108 - 115

Aline Carla Dalmutt (Unicentro)

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo (Unicentro)

### Resumo

É no tema da infância que Fernando Pessoa mais revela a gênese do seu processo heteronímico, identificador maior de sua obra poética. É em Álvaro de Campos, o heterônimo que mais explora esse tema, a sua manifestação do sentir mais intensamente, a saudade da sua infância. O poema “Aniversário”, escrito em 1929, será o nosso objeto de estudo, para ilustrar a fase do “engenheiro aposentado”, detectando e analisando a sua composição imagética ao fazer uma comparação entre o passado feliz e o presente melancólico.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Infância; “Aniversário”.

### Abstract

It is in the theme of childhood that Fernando Pessoa most reveals the genesis of his heteronymic process, the higher identifier of his poetic work. It is in Alvaro de Campos, the heteronomous that most explores this theme, its deeper manifestation of missing his childhood. The poem “Aniversário” written in 1929, will be our object of study, to illustrate the stages of a “retired engineer” by detecting and analyzing its imagery composition by making a comparison between the happy past and the melancholy present.

**Keywords:** Fernando Pessoa; Alvaro de Campos; Childhood; “Aniversário”.

## 1. “No tempo em que festejam o dia dos meus anos, eu era feliz...”

Fernando Pessoa é o poeta da pluralidade. Pelo uso da infinidade de linguagens que utilizou nos seus escritos, podemos tomar a opção de perseguir a multiplicidade possível que suas leituras suscitam. Poderíamos atribuir aos textos poéticos de Pessoa o que Roland Barthes escreve do “texto ideal” que seria “a imagem de um plural triunfante”:

a ele se acede por várias entradas, de que nenhuma pode com segurança ser declarada principal; os códigos que ele mobiliza

sucedem-se a perder de vista,(..) desse texto absolutamente plural podem os sistemas de sentido apoderar-se, mas o seu número não é nunca fechado, tendo por medida o infinito da linguagem. (BARTHES *apud* SEABRA 1988:242).

Sedutora, até mesmo irresistível, a poesia de Pessoa nos obriga a enveredar pela via estreita das dificuldades, mas que vai se alargando e amplificando quanto mais nos aprofundamos. Mas, se a linguagem é “a casa do ser” de que fala Heidegger, podemos dizer que a poesia de Pessoa abre infinitamente essa casa, “estilhaçando-a”.

Por ser vários, estrangeiro a si mesmo, exilado – infinitamente outro – como Pessoa se

descreve na sua poesia, nós leitores incipientes da sua poesia somente podemos projetar alguns olhares sobre esses poemas que assim se refletem, numa sucessão de imagens e de miragens, como no jogo de espelhos paralelos que o poeta atribuía ao seu ser. Lançamos, portanto, um olhar sobre o seu poema “Aniversário”, do heterônimo Álvaro de Campos.

É próprio do homem guardar na memória o seu tempo de infância. Muitos conservam-na com maior intensidade, outros pouco recordam, mas para quase todos, aquele momento é marcado de lembranças inesquecíveis. São nesse período da vida em que se situam as melhores brincadeiras, os mais gostosos doces, as mais lindas cores, as melhores amizades, os momentos mais fantásticos junto à família, a ingenuidade e a impetuosidade típica das crianças. Dessa forma, a infância é um universo extremamente importante, pois é uma época repleta de felicidade. A infância, para Pessoa, “é a possibilidade do bem, da unidade, da inconsciência, da verdade. (...) A violência desse sentimento é tanta que pode ultrapassar o disfarce estético, o “fingimento” e deixar a vida a descoberto, regada de lágrimas verdadeiras”. (GOMES 2005:290).

Foi no heterônimo Álvaro de Campos que Fernando Pessoa depositou todo o sentimento de tristeza, melancolia e saudade, principalmente da infância. Álvaro de Campos é o filho de Pessoa configurado “biograficamente” como engenheiro naval e viajante, vanguardista e cosmopolita, espelhando-se este seu perfil particularmente nos poemas em que exalta, em tom futurista, a civilização moderna e os valores do progresso. Campos se inscreve como o poeta das sensações, trabalhando o processo de subjetivação da objetividade, pelo qual a atitude sensitiva antecede à intelectual “de modo que vê a sensação subjetivamente”. (PESSOA *apud* QUESADO 1976:99).

Por trabalhar com a inteligência da emoção, já que a base de toda a arte é a sensação, este heterônimo não pensa, mas sente e sentir dói. Conforme Moisés afirma “pensar é uma espécie de fatalidade, algo que o acompanha e atormenta desde sempre, sem cessar”, por isso, seu lema é “sentir tudo de todas as maneiras”.

A vida de Campos foi elaborada com um início e um fim, pois Pessoa previu para essa máscara uma “evolução”. De acordo com Teresa Rita Lopes pode-se considerar que Álvaro de Campos é constituído por duas grandes épocas:

A.C. e D. C... – quero dizer, Antes de Caieiro, a do “Poeta Decadente” (1913-14) e Depois de Caieiro... Dentro da segunda, considerei três fases: a das “grandes odes” do início, do “Engenheiro Sensacionista” (1914-23), com seu amplo fôlego, em seguida a do “Engenheiro Metafísico” (1923-30), já incapaz de se atordoar, como o Sensacionista, com o lá-fora da vida, às voltas na cama da sua insônia de ser; e a do “Engenheiro Aposentado” (1931-35), o Campos envelhecendo, de ímpeto e passo cada vez mais curto, mais desencantado”. (LOPES 1997:17).

A fase de Campos que podemos chamar de decadentista, ou conforme Teresa Rita Lopes, do “Poeta Decadente”, é o momento em que Campos irá se revelar com sentimentos de tédio, enfado, náusea, cansaço, abatimento e necessidade de novas sensações. A necessidade de fuga à monotonia é o reflexo desta falta de um sentido para a vida. Um dos poemas mais exemplificativos desta fase é o “Opiário”, escrito por Fernando Pessoa em 1915 para o primeiro número do *Orpheu*, todavia, datado de Março de 1914. Nesta fase, Campos se exprime num verso ainda obediente ao metro e a rima, embora com voluntárias e displicentes dissonâncias.

A fase “Depois de Caieiro” irá corresponder ao resto da vida de Campos e do seu criador. Nesta segunda fase têm-se três grandes momentos: do “Engenheiro Sensacionista”, em que o encontro com o “Mestre Caieiro” acordou (inicialmente) no poeta decadentista. A poesia agora é repleta

de vitalidade, manifestando a preferência pelo ar livre e pelo belo feroz que virá contrariar a concepção aristotélica de belo. O ideal futurista de Campos é distanciar-se do passado para exaltar a necessidade de uma nova vida futura, em que se tenha a consciência da sensação de poder e do triunfo. O “Engenheiro Metafísico”, afastando-se cada vez mais da lição do Mestre vai perdendo o ritmo e o ímpeto das anteriores experiências. Revela-se inquieto e frustrado por não conseguir seguir os preceitos de Caeiro. No poema que se inicia pelo verso “Mestre, meu mestre querido”, dialoga com o poeta, revelando toda a sua angústia: “Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade / Meu coração não aprendeu nada / (...) / A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.

Por último, a partir de 1931 até ao fim da obra-vida (1935), encontramos o “Engenheiro Aposentado”, entediado com a vida comum e as pequenas preocupações do cotidiano, abandona o emprego para se dedicar à “inatividade”, ou seja, para se refugiar numa sucessão interminável de divagações, de recolhimento e lembranças.

É nesta fase que também pode ser chamada como “pessimista” ou “depressiva”, em que os temas abordados recorrem a sua desilusão com a vida, pelo cansaço e pela melancolia perante a incapacidade de realizar os seus projetos, pela amargura e a lembrança de um passado para onde nunca mais poderá regressar. O passado, que avulta como tempo feliz, tempo da alegria, da vida plena partilhada com a família. Surge então a Campos a pergunta: O que tenho sido? E o resultado do retrospecto é invariavelmente negativo, pois depois das grandes aventuras sensacionistas e heróicas surge a depressão, os tópicos de irrealização e da morte, a consciência da solidão e o desencanto com o mundo e com a vida. O próprio Campos demonstra esta consciência da solidão “Estou só, só como ninguém ainda esteve/ Oco dentro de

mim, sem depois nem antes”

Este heterônimo romântico, emocional e afeiçoado à modernidade, criador do “sensacionismo”, cai em profunda depressão, tem grande tendência para a tristeza e a saudade da infância.

Embora Pessoa conseguisse abandonar os limites da sua consciência para analisar-se e expressar-se como “outros”, ainda não consegue anular-se completamente, porque o sentimento expressado pelo poeta é aquele que, em algum momento, ele deveras sentiu. No seu heterônimo Álvaro de Campos, principalmente no final da sua caminhada, encontra-se a intensificação da saudade de uma infância simbólica e mítica que se afigura como o *ideal perdido*. Dessa maneira, a infância de Campos é verdadeira, ou seja, é a do próprio Pessoa.

## 2. “E a alegria de todos, e a minha, estava certa...”

O poema “Aniversário”, escrito em 1929 por Álvaro de Campos, insere-se na sua última fase, a do “Engenheiro Aposentado”, de poemas pessimistas e desiludidos. É um poema da maturidade de Pessoa, afinal foi produzido no dia que o próprio Pessoa fazia aniversário, completando 41 anos, a forma de expressão mais adequada que Pessoa encontrou para traduzir toda a tragicidade da sua vida de adulto.

Aniversário

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.  
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de  
[há séculos,  
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma  
[religião qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa  
[nenhuma,  
De ser inteligente para entre a família,  
E de não ter as esperanças que os outros tinham por  
[mim.  
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter  
[esperanças.

Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da  
[vida.

Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,  
O que fui de coração e parentesco.  
O que fui de serões de meia-província,  
O que fui de amarem-me e eu ser menino,  
O que fui — ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...  
A que distância!...  
(Nem o acho...)  
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!

O que eu sou hoje é como a umidade no corredor  
[do fim da casa,

Pondo gelado nas paredes...  
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram  
[treme através das minhas  
lágrimas),  
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,  
É terem morrido todos,  
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um  
[fósforo frio...

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...  
Que meu amor, como uma pessoa, esse tempo!  
Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,  
Por uma viagem metafísica e carnal,  
Com uma dualidade de eu para mim...  
Comer o passado como pão de fome, sem tempo de  
[manteiga nos dentes!

Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega  
[para o que há aqui...  
A mesa posta com mais lugares, com melhores  
[desenhos na loiça, com mais copos,  
O aparador com muitas coisas — doces, frutas o  
[resto na sombra debaixo do alçado —,  
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por  
[minha causa,  
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...

Pára, meu coração!  
Não penses! Deixa o pensar na cabeça!  
Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!  
Hoje já não faço anos.  
Duro.  
Somam-se-me dias.  
Serei velho quando o for.  
Mais nada.  
Raiva de não ter trazido o passado roubado na  
[algibeira!...

O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...

“Aniversário” é um poema de recordação dolorosa da infância: “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu era feliz e ninguém estava morto”. Campos parece referir-se aos anos da infância de Pessoa, em que literalmente “ninguém estava morto”, o seu próprio pai ainda o acompanhava. Nesse “tempo”, festejar os anos era ainda uma festa inocente e feliz, pois para Pessoa o fato de ser infância é sempre sinônimo de pureza e felicidade, período da vida em que

pode existir o bem. É a fase em que ainda existem mistérios, medos, fantasias, e beleza, fase esta que o ser humano acredita em um mundo cheio de sonhos e “colorido” onde tudo pode acontecer. E as pessoas, os pais, as tias velhas, os primos diferentes e amigos que constituem este universo são amáveis, essenciais e imortais. Na verdade, só naquele momento era possível ser feliz, pois ainda existia a magia da vida.

Com o decorrer do tempo, o homem passa a viver em sociedade, integrando com um conjunto de pessoas que compartilham propósitos, gostos, preocupações e costumes, e que interagem entre si e que moldam o ser humano, impunemente. Este caráter de aniquilamento oriundo da sociedade convencional também pode ser visto no “Poema em linha reta”, de Campos, onde totalmente baseado na ironia diz: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada. / Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo (...)”. O poeta está indignado com esta pseudo-perfeição, pois como ele ironiza: “Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo”. Na verdade ele se declara o único diferente, já que para ele a vida não é assim; ao contrário, ela é torta porque é feita de vitórias e derrotas, de parasitismo e produtividade, de sujeira e higiene, de impaciência e paciência, enfim, de defeitos e qualidades, de características positivas e negativas que formam pólos opostos. Para ele, a vida é esse antagonismo e, se fôssemos traçá-lo no plano gráfico, não seria em *linha reta*. Mas o poeta não encontra ninguém que, como ele, admita a existência dessa forma, por isso ele é parasita, indesculpavelmente sujo, ridículo, absurdo, ordinário, desprezível, vil.

Desta maneira, o que o poeta faz uma denúncia à sociedade hipócrita, pois a sujeira é jogada sob o tapete e as pessoas seguem na falsidade de uma sociedade com seus dogmas. Não há sofrendores, somente vitoriosos. “Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez

foi vil?”. A sociedade emudece sobre os seus erros e declara as suas virtudes, assim no poema “em linha reta” o eu-lírico faz o leitor perceber que as afirmações negativas sobre sua personalidade são ditas pela sociedade, e não pelo poeta.

### 3. “O que sou hoje é terem vendido a casa, É terem morrido todos...”

A saudade que Pessoa sente do tempo em que era puro jamais será recuperada, daquela época caracterizada pela despreocupada inocência, pelo alheamento absoluto acerca do que se passava à sua volta. Afinal depois que o indivíduo torna-se adulto possivelmente terá influências que lhe tirarão a inocência. Desta forma, este tempo da infância é simultaneamente um tempo perdido, porque as crianças não sabem que são felizes, nas palavras do poeta, as crianças têm “a grande saúde de não perceber coisa nenhuma”. Assim, só mais tarde quando recordam daquele tempo, perceberão a alegria e a importância de todo aquele universo, pois tudo aquilo se perdeu. Nos versos

O que eu sou hoje é como a umidade no corredor  
[do fim da casa,  
Pondo gelado nas paredes...  
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram  
[treme através das minhas lágrimas),  
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,  
É terem morrido todos,  
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um  
[fósforo frio...

O Pessoa de hoje tem uma grande desilusão, pois a infância perdeu-se para nunca mais regressar igual, e *hoje* nada mais é que um imenso e doloroso vazio, pois até o bolor no corredor do fim da casa já não pode ser, pois venderam a casa, tiraram-lhe o seu “porto seguro”.

Na sua família todos morreram, ele é um solitário que agora sobrevive como “um fósforo frio”, ou seja, sem função, abandonado, sem utilidade. Queria reviver ao menos um instante aquele momento, quando diz: “Comer o passado

com pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!”, bastaria só o passado para ter felicidade, mais nada seria necessário, nenhum acréscimo, nem “manteiga”.

O poeta tenta substituir o presente sombrio pelo passado venturoso, rejeitando o presente “Hoje já não faço anos / Duro/ Somam-se-me dias”. Atualmente ele é apenas o sobrevivente triste de si mesmo, um solitário ser humano, envelhecido, amargurado, vivendo das memórias do que já não é, do que já não tem. Neste caso, o presente é como um tempo degradado, de ausência, de perda, de afitivo vazio, agonia e solidão, um tempo que já perdeu o sentido e desconhece a alegria.

### 4. “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...”

O poema “Aniversário” traz um conjunto de imagens que retratam o espaço da memória por inteiro, tão significativas, porque, afinal:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O consciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (BACHELARD 1993:29).

As imagens possuem um grande valor, pois imaginamos e criamos em torno delas uma representação que fica gravada na memória. Quando olhamos ou lembramos tal imagem, aquilo que projetamos sobre ela é o que permanece.

As imagens têm sempre uma história e uma pré-história, elas sempre são lembranças e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca coisas particulares. (BACHELARD 1993:50).

Quando se pensa naquilo que pertence ao passado, nossa imaginação fabrica uma imagem, pois aquilo que se tinha não se tem mais, sobrando

apenas a lembrança. Dessa maneira, aquilo que pertence ao passado é glorioso, muitas vezes, pode nem ter sido tão bom, porém agora não existe mais e o que se tem não é o mesmo. Em vista disso, o real é idealizado, pois as imagens mentais são fabricadas tornando-se falsas imagens ou metáforas.

As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação. (BACHELARD 1993:49).

A imagem primitiva, no caso do poema a “casa antiga”, é a maior força de integração para os pensamentos e para os sonhos, é o centro de fixação das lembranças que permaneceram na memória. A casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo. Segundo Bachelard, “as casas vivem em nós para sempre!” (1993:70), pois elas são maior força de integração para os pensamentos, lembranças e sonhos e guardam os tesouros dos dias antigos, a casa mantém a infância imóvel.

A casa-ninho é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. (BACHELARD 1993:111).

No início do poema já se verifica a importância desta “casa-ninho” quando “Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos, /E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.” Recorrendo a imagens da sua “casa antiga”, a da primeira infância de Pessoa, até os sete anos, repartindo-se basicamente entre o quarto andar do Largo de S. Carlos e o terceiro andar da Rua de S. Marçal, em Lisboa, é sempre esta “casa antiga” da primeira infância que é mencionada nas suas evocações poéticas, sendo a única capaz de possuir carinhos

e felicidade. Contudo, poderíamos nos perguntar por que não é a casa da segunda infância, sendo que a partir desta “casa antiga”, segundo os seus biógrafos, Pessoa habitou outras 22 casas diferentes?

O fato é que o segundo período da infância é aquele que se seguiu à morte do pai, o súbito empobrecimento da família, o agravamento da loucura da avó, a mudança para outra casa mais pobre e mal situada, a venda do recheio da antiga casa, a morte do irmãozinho Jorge, o segundo casamento da mãe e a partida de Lisboa para África do Sul, entre outros episódios. Assim, com todos esses fatores, é pouco plausível que Pessoa tenha guardado deste tempo tão viva saudade.

O tempo saudoso para ele é aquele que permanece constantemente imortal o pai, a mãe, as tias, as criadas, os primos, todos os amigos, os serões de música e festa e, sobretudo, a sua infância integral. Também nesse tempo são imutáveis os espaços, as casas que habitou, as paisagens e os objetos.

Quando o poeta pensa na “casa antiga”, sua imaginação exige que ele viva diretamente essas imagens, e, no decorrer do poema, teremos um sucessão de imagens que serão lembradas, de valor verdadeiramente significativo e íntimo. Visto que “Se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto” (BACHELARD 1993:73). Os valores da “casa-ninho” para Pessoa estão implícitos no poema de tal forma que demonstra a tamanha afeição por todo aquele espaço.

É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho. (BACHELARD 1993:167).

É possível contemplar esta descrição minuciosa quando objetos simples são retratados: “(...) A mesa posta com mais lugares, com

melhores desenhos na loiça, com mais copos, /  
O aparador com muitas coisas — doces, frutas o  
resto na sombra debaixo do alçado — (...)”

Todos esses objetos significam o que havia de mais belo, agradável e íntimo. Conforme Bachelard, “Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade” (1993:91). A mesa é um dos símbolos de união e comunhão familiar. “A mesa posta com mais lugares”, reflete que nesta mesa as pessoas mais queridas da família aos amigos unem-se ao redor dela para compartilhar momentos de alegria. Assim ele retrata o “aniversário”.

O espaço interior do velho aparador e suas prateleiras plenas do que há de mais prodigioso também é um espaço profundo. É um espaço que não se abre para qualquer um, um espaço de intimidade exclusiva.

No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda nele a história da família. (BACHELARD 1993:92).

Na verdade, o armário é o centro de fixação das lembranças, se voltarmos à terra da vida tranquila. “O armário está cheio do tumulto mudo das lembranças”. (MILÓSZ: 217 *apud* BACHELARD 1993:92). Quando se trata do armário repleto de muitas coisas têm-se um dos mais antigos símbolos de riqueza, abundância e prosperidade. “O aparador com muitas coisas – doces, frutas o resto na sombra debaixo do alçado -,”. Os doces são um forte símbolo de energia, suas cores coloridas representam a vitalidade. As frutas e ainda “o resto na sombra debaixo do alçado” manifestam a fartura existente. As frutas são

Símbolo de abundância, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das

taças nos banquetes dos deuses. Em razão dos grãos que contém, Guénon comparou o fruto ao ovo do mundo do símbolo das origens. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 2007:453).

Neste cenário, não se pode esquecer o valor atribuído à presença da família. “As tias velhas, os primos” estavam ali porque o amavam e queriam estar junto dele em um momento de tamanha felicidade como a data do “Aniversário”, dando-lhe afeto e alegria. “e tudo era por [minha] sua causa”.

Contudo, observa-se um contraste entre os objetos que Pessoa traz da infância e aquilo que ele coloca no presente. Outrora, repleto de vida e com cores radiantes, Pessoa atribui ao presente aquilo que representa a falta de vida. “O que sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa, /Pondo gelado nas paredes...”. O presente para ele não tem valor, tem aspecto ruim e cores opacas. O hoje não é nada, é apenas um bolor num canto da casa, é aquilo que nem se percebe, e se é apagado.

Por meio de uma simbologia detalhada, Pessoa relembra o cenário da infância, chora a carência de amor e lamenta a solidão em que vive agora. Sente-se com raiva por “não ter trazido o passado roubado na algibeira!...”, o único tempo feliz. Pessoa não se cansa de exprimir inúmeras vezes “O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...”.

## Conclusão

Pessoa constrói uma imagem da infância que estabelece uma ligação cooperativa entre o real e o irreal. Assim, a representação criada assume a conotação de tempo maravilhoso, de vida perfeita e absoluta, uma verdadeira metáfora do paraíso, onde o real é substituído pelo ideal.

Afinal, nem tudo era perfeito e único; no entanto, a imagem criada no imaginário de Pessoa alcança essa perfeição, por nada daquilo agora

existir. Assim aquele momento nada mais é que uma imagem mental. “A memória distante não se lembra das imagens senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade”. (BACHELARD 1993:72). Desse modo, construído pela memória, o poeta substitui o presente real - “o que há aqui...” - por um imaginário ideal. Todo o espaço que nos é apresentado no poema, mesmo que não seja completamente real, possui imagens de real significação. “Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço que aquele que ele tem objetivamente, é seguir a expansão de seu espaço íntimo”. (BACHELARD 1993:206).

A infância de Pessoa volta sempre em sua poesia, com imagens coloridas, com música, dolorosamente rememorada: “Uma ternura confusa, como vidro embaciado, azulada, /Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida”. (PESSOA 1990:329). Todo esse afeto contido retorna e transborda numa angústia, quase numa dor física que se expressa em queixa: “*Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...* Essa imagem forma ramificações, associações insuspeitadas, não sugeridas, não ditas. Por quê Pessoa/Campos se serve dessa metáfora?

A *algibeira* era um bolso que fazia parte integrante da roupa, ou pequeno saquinho que as mulheres prendiam à cintura, em geral por baixo dos vestidos ou aventais. Uma algibeira servia para guardar aquilo que se queria ter à mão a qualquer momento. Por ser pequena, cabia nela apenas algo que fosse de extrema necessidade, somente o indispensável. Hoje, a pequena algibeira foi substituída pelas bolsas, mochilas... onde se guarda até o supérfluo. Mas a algibeira antiga servia para guardar o essencial. No caso de Pessoa, a felicidade cabia ali. Hoje, a mágoa é que está vazia... a algibeira imaginária – o vazio dentro do vazio. O ser sozinho de hoje clama pela infância perdida, lamentando-se da sua falha de não a ter trazido na algibeira das calças, cristalizada, rememorada,

revisitada. Mas o poeta também se esqueceu que o menino que foi não precisava de algibeira, quando *era feliz e ninguém estava morto...*

## Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BRÈCHON, R. **Fernando Pessoa, Estranho Estrangeiro**. Uma biografia. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007

GOMES, N. **O sonho e a máscara. Antero de Quental e Fernando Pessoa**. São Paulo, Ed. Scortecci, 2005

LOPES, T. R. **Álvaro de Campos: Livro de Versos**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

PESSOA, F. **Obra Poética/Obra em Prosa**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1990

QUESADO, J. **O constelado Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Imago, 1976

SEABRA, J. A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988

Artigo enviado em: 17/02/2011

Aceite em: 22/06/2011

# Considerações comparativas sobre a perspectiva “política” entre a obra *Primeiras Viagens*<sup>1</sup> de Ernesto Che Guevara<sup>2</sup> e o filme *Diários de Motocicleta* de Walter Salles<sup>3</sup>

p. 116 - 131

Cristiano Mello de Oliveira (UFSC)

## Resumo

O presente trabalho deseja tecer considerações comparativas entre a obra literária *Primeiras Viagens*, do escritor Ernesto Che Guevara e o filme *Diários de Motocicleta*, do cineasta Walter Salles. Iremos analisar, sobretudo, quais elementos deixaram de existir da obra literária para adaptação do filme buscando levantar especificidades centradas no objeto da perspectiva política de ambas. Outrossim, buscaremos tecer algumas reflexões sobre a problemática da arte da adaptação entre literatura e cinema. O corpo teórico desse artigo visa a dialogar sobre os efeitos da adaptação com os seguintes autores: André Bazan, Tânia Pellegrini, Robert Stam, Lúcia Nagib, Marcos Rey. A contribuição investigativa para esse breve artigo visa despertar o interesse dos estudiosos tanto no campo da literatura como do cinema em aprofundar temas nessa mesma perspectiva, assim como ampliar os diálogos ainda escassos entre tal dicotomia de estudo.

**Palavras chave:** Diários de Motocicleta; Primeiras Viagens; Adaptação; Walter Salles; Ernesto Che Guevara; Cinema; Literatura.

## Abstract

This paper wants to make considerations comparative literary *Travel First*, the writer Ernesto Che Guevara and *The Motorcycle Diaries* movie from filmmaker Walter Salles. We will consider, especially where there are no longer elements of the literary adaptation of the movie trying to get focused on specific object of the political perspective of both. Also, we try to make some reflections on the problems of the art of adaptation between literature and cinema. The theoretical body of this article aims to talk about the effects of adjustment with the following authors: Andrew Bazan, Tania Pellegrini, Robert Stam, Lucia Nagib, Marcos Rey. The investigative contribution to this brief article is intended to arouse the interest of scholars both in the field of literature as movie themes to deepen in the same context, as well as broaden the dialogue between this dichotomy still scarce in the study.

**Key words:** The Motorcycle Diaries; First Travel; Adaptation; Walter Salles; Ernesto Che Guevara; Cinema; Literature.

---

1 Notas de Viaje foi o relato que Ernesto escreveu após sua viagem, utilizando trechos extraídos do seu diário. O texto foi transcrito e publicado postumamente pela viúva cubana de Che, Aleida March. Supostamente, trata-se de uma versão autêntica e integral do original. A obra foi publicada em inglês pela primeira vez em 1995, com o título *The Motorcycle Diaries*.

2 Ernesto Guevara de la Serna nasceu em 14 de junho de 1928 em Rosário, Argentina, em uma família de maior nível social econômico. Seus pais foram transigentes com ele porque desde pequeno padecia de forte asma, que lhe exigia conter as energias, o que acentuou seu gosto pela leitura. Quando concluiu o colégio, em 1946, mudou-se para Buenos Aires, onde trabalhou como laboratorista de solo e começou a cursar engenharia, mas em 1947, mudou-se para medicina. Jogava rugby e xadrez e viajou de moto 4.500 km para conhecer seu país. Em 1951, trabalhou como enfermeiro em navios mercantes, sempre sem deixar de estudar. No fim desse ano, partiu de moto com seu amigo Alberto Granado, em uma viagem de oito meses pela América do Sul, o que ajudou a encontrar sua vocação. (ANDERSON, 1996, p. 274)

3 Salientamos que o presente estudo foi inspirado no artigo “Crônicas de viagens e a representação das cidades na obra *Primeiras Viagens*, de Ernesto Che Guevara”, ao qual tive a oportunidade de apresentar no Simpósio Internacional de Literatura Argentina”.

## Alguns pressupostos

*E a adaptação nunca é meramente uma  
cópia: ambos, fonte e adaptação, estão  
enredados em múltiplos repertórios, gêneros e  
intertextualidades.  
(Robert Stam)*

Quando começou os preparatórios e as filmagens para o lançamento do aplaudido filme “Diários de Motocicleta”, do cineasta Walter Salles<sup>4</sup>, após um intenso preparo de terreno fílmico no tocante aos assuntos de roteiro, seleção de locações, seleção de atores, figurinos e remontagem histórica e geográfica – com a maior movimentação e espetacularização que a indústria cinematográfica latino-americana exerceu em meados do ano de 2004 foi notório uma intensa curiosidade do público assíduo de seus filmes um leve questionamento sobre os efeitos de como representar acontecimentos tão remotos da década de 1950 para a atualidade e inserir características contextuais políticas de época. Não é por menos que, ao aparecer pronto e energizado nas grandes telas do cinema a película causou uma grande reviravolta de audiência em todos aqueles espectadores que estavam buscando um filme de excelência como foi o caso deste.<sup>5</sup>

Em entrevista *O filme por Walter Salles As palavras do diretor sobre o longa Diários de Motocicleta*, o cineasta ao ser questionado pela sua atração em relação ao desenvolvimento do projeto do próprio filme responde entusiasticamente: “Foi o fato de Diários de Motocicleta revelar uma geografia humana e física que pertence à América Latina e

ser, ao mesmo tempo, a história de dois jovens em busca de seu lugar dentro dessa realidade.” Com efeito, percebemos que essa atitude de revelação de dois jovens ainda em fase de amadurecimento intelectual, político e social submete a uma maior atenção para fins de descobrimento e coragem do próprio cineasta. E para concluir diz: “O filme pode ser visto como uma viagem iniciática, uma jornada através de um continente que definiria, tanto no âmbito emocional quanto no político, quem esses jovens se tornariam.”<sup>6</sup> Ou seja, podemos perceber nos dois depoimentos a necessidade de explorar o lado social e fraterno de ambos os protagonistas, porém o vocábulo “político” está colocado com demasiada intenção interessada e alimentará o nosso mote e recorte dado ao objeto que aqui estamos pesquisando.

Reticências à parte, e respeitada a vontade do cineasta carioca em relação aos comentários do próprio filme, na entrevista, Salles ainda tece algumas considerações importantes e, ao que me parece, pertinentes sobre o modo inventivo e de criação. Ao dizer que o propósito do filme era enfatizar o lado social-político e fazer com que esses protagonistas pudessem pertencer àquela história, ele reitera o fator do dinamismo político ter sido um condicionante bastante preponderante e aponta algumas projeções daquilo que seria a formação de outros acontecimentos e episódios. A partir daí, notamos o possível paralelo entre o desenrolar de um enredo que segue em concordância com os fatos históricos e políticos das nações da América Latina, já que, segundo

---

4 O cineasta Walter Salles nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 12 de abril de 1956. Filho do falecido embaixador e banqueiro Moreira Salles e Elizinha Moreira Salles, irmão do também cineasta João Moreira Salles. Morou em Washington dos 3 aos 6 anos de idade, estudou na França até os 13, voltou ao Brasil para graduar-se em economia na PUC-RJ e novamente retornou aos Estados Unidos para fazer mestrado em comunicação audiovisual na Universidade da Califórnia

5 “O bem-sucedido batismo de fogo no cinema americano foi uma aposta arriscada de ambos – produtor e cineasta. O filme retrata um ícone cultural e político. Esse fato teve grande apelo, mas impôs um desafio à altura, que foi corresponder às enormes expectativas de quem espera uma explicação sobre o personagem complexo em que Che se transformou. Como síntese de um comportamento rebelde e engajado, sua figura até hoje é incontestável. Do ponto de vista político, está longe de representar uma unanimidade – especialmente nos Estados Unidos” (STRECKER, 2010, p. 82)

6 SALLES, Walter. In: *Grandes líderes da história. Che Guevara. Saiba porque o mito continua vivo*. São Paulo: Arte Antiga Editora. 2007. p. 47

o pensamento de Salles, “Trata-se de um filme histórico que se conjuga no presente. A situação social é muito parecida com a escrita nos dois diários - ‘Notas de viagem’, de Guevara, e ‘Con Che’”.<sup>7</sup>, ressalta o cineasta.

Curioso notar que, desde o seu lançamento, em 2004, o filme *Diários de Motocicleta* se afirmou como marco distinto, colocando sua direção e roteiro, Walter Salles, entre os melhores cineastas brasileiros.<sup>8</sup> Afinal, o filme forneceu expressão cultural às questões do conhecimento da obra humanística, política e social de Ernesto Che Guevara e seu companheiro de viagem Alberto Granado que a sociedade ainda não conhecia ou apenas rotulava suas personalidades pelo jogo do senso-comum. O rotulamento inconsciente do público em geral sempre caía nas tentações de enxergar o protagonista como apenas um sujeito aventureiro, guerrilheiro e revolucionário, sem antes saber que ele possuía toda uma carga de sentimentos humanistas relacionados à sua própria existência. Aliás, a temática humanística e social, tal como abordada por Salles, logo se tornou solo fértil para novos filmes que ele mesmo deveria produzir e projetar, tais como *On the Road*.<sup>9</sup> Alguns de outros, como *Na Natureza Selvagem* (2007), de Sean Penn, evidenciam ou contaram com o leve toque de correlação do filme de Salles.

Walter Salles não somente atualiza a história da obra *Primeiras Viagens*, mais ainda tenta emular e modernizar as técnicas narrativas utilizadas nos diários escritos por Ernesto Che Guevara. Diferentemente de outras adaptações da vida e da obra de Ernesto Che Guevara<sup>10</sup>, Walter Salles não elimina o lado fraterno e personalíssimo de

ambos os protagonistas: Guevara e Granado. A exemplo de uma técnica estabelecida no começo do filme, Salles reiteradas vezes provoca as cenas de amizade entre Guevara e Granado, assim como o sentimento solidário para com os moradores das localidades visitadas por eles. Dirigindo e trabalhando à maneira de Guevara, Walter Salles ainda tematiza, reflexivamente, os obstáculos, as dificuldades, para que esses aventureiros possam estabelecer uma maneira possível de lutar contra as carências financeiras e o fortalecimento das amizades, exatamente como Guevara falara sobre as principais barreiras de conseguir realizar com proeza e superando tudo aquilo com destreza e determinação. Enquanto Guevara enfatizava nos seus escritos a natureza híbrida e paisagística da visão de mundo sobre uma motocicleta, enraizada em valores aventureiros e libertadores, Walter Salles, em seu filme, também exercita o mesmo, porém com um caráter mais ousado e humanístico.

Como afirma o ensaísta Robert Stam, na epígrafe introdutória deste artigo, a adaptação jamais pode ser entendida como uma cópia da fonte, ou seja, à medida que o intermediador cultural resolve realizar a adaptação do objeto almejado, acaba passando também a interagir com outros meios e mídias. Ao utilizar o vocábulo “enredados”, Stam propicia o estudioso/pesquisador a refletir sobre o processo de mescla e fusão das formas artísticas. Por outro lado, a seleção desses objetos implica num direcionamento mais criterioso e de projeção aos cuidados do cineasta. Em contrapartida, a adaptação parte da premissa de aproveitar tudo aquilo que está circunstanciado e traz para dentro do seu contexto, buscando

---

7 SALLÉS, Walter. Entrevista ao filme *Diários de Motocicleta*. Disponível em: <[http://www.confriariadecinema.com.br/reportagem\\_corpo.jsp?id=25](http://www.confriariadecinema.com.br/reportagem_corpo.jsp?id=25)> Acesso em 20/01/2011.

8 “A repercussão internacional do filme foi imensa, mesmo que Walter não estivesse inteiramente seguro de sua recepção. Foi visto por 12 milhões de espectadores, sendo 900 mil no Brasil. Conquistou mais de 50 prêmios internacionais e uma recepção crítica comparável a de *Central do Brasil*.” (STRECKER, 2010, p. 83)

9 Filme que será lançado no ano de 2011 em parceria com Francis Ford Coppola

10 Várias adaptações contemplam a semelhante temática: O filme *Che!*, de 1968, da norte-americana Twentieth Century-Fox, estrelado por Omar Sharif como Che Guevara.

aspectos intertextuais como fator preponderante de seu fortalecimento. Por esse motivo, uma determinada adaptação acabe abarcando aspectos de outras mídias, sejam literárias ou não para complementar as possíveis lacunas, assim como buscar novos ajustes para fins de originalidade e projeção perante o produto final.

Diante de tal perspectiva, possivelmente podemos orquestrar a seguinte problemática: como a obra literária *Primeiras Viagens* pode ser comparada com o filme *Diários de Motocicleta*? Como ocorre esse efeito de adaptação das palavras para as imagens? Quais são as principais problemáticas na arte da adaptação? Quais foram as influências/correlações tanto na obra literária como no filme? Quais seriam as diferenças de personalidade entre o escritor Ernesto Che Guevara e o cineasta Walter Salles? Quais são as imagens e cenas cortadas ao longo do filme? Como ocorre a categoria tempo e espaço da obra literária para a película cinematográfica?<sup>11</sup>Quais são os dizeres dos personagens pelo viés político que desaparecem ou aparecem no próprio filme? Ao argumentarmos e questionarmos através desse breve elenco de questões, seremos capazes de levantar e provocar outros estudos e investigações possíveis, assim como compreender analiticamente todo o contexto problemático da adaptação da obra literária *Primeiras Viagens* para o filme *Diários de Motocicleta*.

O presente estudo terá a finalidade de explorar e canalizar aspectos importantes do

efeito operatório da adaptação da obra literária *Primeiras Viagens* em comparação ao filme *Diários de Motocicleta* pelo viés da perspectiva política. Isto é: o recorte a ser realizado será verificar como a obra literária utiliza da linguagem política e como o filme se utiliza dessa artefato para a sua adaptação. Neste breve trabalho visamos contribuir com as nossas considerações bibliográficas sobre o efeito da adaptação entre a literatura e o cinema problematizando os aspectos dos principais teóricos e autores. Restam explicitar que a contribuição desse estudo objetiva/projeta atingir um possível diálogo pela perspectiva política da obra literária *Primeiras Viagens* para com o filme *Diários de Motocicleta*. Salientamos que não desejamos realizar um estudo profundo sobre os aspectos da adaptação e do eixo comparativo de ambas as obras (livro e filme), mas contemplar algumas dessas diferenças pelo viés político provocando novas discussões. Seria tarefa desproporcional aos limites de um artigo breve.

### **Considerações sobre o conceito de adaptação - discussão problemática?**

Quem percorre a maioria dos textos vinculados à eclosão do movimento de adaptação da obra literária para a imagem cinematográfica constata a recorrência de um esforço metodológico e conceitual por parte dos críticos literários e cineastas de impor e privilegiar o seu viés de produção/experiência para aquilo que desejem aproveitar para a sua respectiva arte.<sup>12</sup> A expressão

---

11 “No entanto, a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens.” (PELLEGRINI, 2003, p. 23)

12 Lógico que não podemos generalizar essa afirmação e essas assertivas. Apenas um juízo, a meu ver, e não dogmático sobre a minha experiência de leitura a esse manancial teórico. Refiro-me aqui aos textos lidos e trabalhados durante a disciplina da Professora Dra Rosana Kamita, no seu curso “Literatura e Cinema: o roteiro cinematográfico”, ofertado no segundo semestre de 2010. Especificamente foram trabalhados os textos HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006; EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990; PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003; ---. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53; WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004; XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. ---. *O cinema no século* (org). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

“adaptação” ganha e soa como uma espécie de senha que informa sobre quem a usa: é um agente cultural que necessita da fonte verbal para compor a sua cadeia de imagens. Na verdade, esse “agente” precisa de uma sensibilidade aguçada, assim como uma vasta experiência, tanto na literatura como no cinema, para compreender e diagnosticar as distintas ferramentas que remarão ao seu favor: tempo na narrativa, enredo, personagens, cenário, acontecimentos e episódios, que lhe possam ser úteis para alcançar os seus devidos moldes e encaixes.<sup>13</sup> No entanto, isso ocorre tão despercebidamente que as duas categorias de arte (Literatura e cinema), parecem ser meramente semelhantes e equivalentes umas à outra: definir a sensibilidade para cada adaptação é colocar-se em oposição ao critério de dizeres polêmicos e formulação de opiniões de juízo. Nesse embate, literatos e cineastas ocupam a mesma berlinda: o sombrio universo da faculdade de escolha e opção.

É sabido que toda adaptação requer um condicionamento de leitura e intenção crítica criativa para a seleção daquilo que interessa ao cineasta ou ao agente cultural. A dicotomia estabelecida entre a faculdade de escolha e a opção mais direcionada nem sempre comportam maneiras semelhantes de pensar e projetar, já que impõe aspectos de amplitude pessoal e da formação intelectual desse próprio agente. Durante essa atitude de crivo ou jogo problemático de ser resolvido cabe a esse mesmo agente agir conforme a sua experiência e a vontade ao qual deseja atingir ou projetar. Funciona como uma espécie de transgressão ou violação para com a fonte produzida na transformação do roteiro cinematográfico. Neste sentido, o roteiro ganha o tônus necessário para a devida contemplação

do tema proposto sem dilacerar o conteúdo autônomo da própria obra literária, ou seja, o roteirista transpõe aquilo que seleciona e refaz pela sua experiência e habilidade buscando recriar aquelas palavras para a representação de imagens do próprio filme. Em suma, no interesse do roteirista as páginas do livro em uma leitura cinematográfica precisam evocar cenas e episódios que deixariam muita palavra à margem de sua real importância creditada a literatura.

Curioso e instigante notar que seleção, criatividade, apreciação, gosto pelo objeto literário e cinematográfico são os termos que definem um bom roteirista. A questão surge naturalmente: Como funciona essa conjuntura um tanto complexa? Seleção por escolher os episódios narrativos literários mais essenciais ao imagético do filme. Criatividade por saber criar e inventariar novos lances que nem sempre aparecem no texto literário. Apreciação corresponde à sensibilidade e ao jogo emotivo que envolve aquele roteirista mais solto as amarras das tradições já pregadas. Por último, o interesse em colocar na berlinda literatura e cinema como duas artes que se relacionam amplamente, ou seja, uma depende da outra de forma harmônica. Elementos que de todo modo exponencia a empreitada cinematográfica e artística. De maneira geral, essa seria uma síntese, grosso modo, das categorias indispensáveis a todo roteirista interessado em penetrar no universo arriscado mais ousado da dicotomia: literatura e cinema.

Não é descabido pensar-se que na história do cinema brasileiro um rol de obras literárias se encaixa nesse perfil da adaptação e do leque variado entre a forte presença da palavra e da imagem – desde a o chamado Cinema Novo até a

---

13 “O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.” (STAM, 2008, p. 27)

nossa contemporaneidade – representando filmes reelaborados pela mente do roteirista e do cineasta – mantendo certo grau de parentesco no entrelace Literatura e cinema - exemplifico algumas aqui<sup>14</sup>: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e adaptado por André Klotzel, *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad e adaptado por Francis Ford Coppola, *Brasil, um país do futuro*, de Stefan Zweig e adaptado por Gustavo Nieto Roa, entre outros que se dispuseram a resgatar o valor da palavra através das imagens. Tais adaptações fortaleceram o eixo cultural entre literatura e cinema, reatualizando novas maneiras de pensar sobre essa dicotomia tão problemática. Alertamos que não pretendemos explorar/aprofundar tais obras.

Por coincidência ou ironia do destino do objeto que estamos buscando dialogar e arquitetar novas similitudes, o protagonista e autor da obra *Primeiras Viagens*, Ernesto Che Guevara, era fanático por literatura desde criança<sup>15</sup>, e preferia sempre as palavras do que as imagens. Guevara devorou vários romances durante a sua longa trajetória de viagem dos 8.000 quilômetros na América Latina. Uma explicação cabal para essa paixão pela literatura seria sua densa crise de

asma em sua juventude ao qual fez que Guevara ficasse muito mais redimido em casa e buscasse o auxílio da leitura como fator de entretenimento. Fato curioso foi ter tirado uma fotografia em plena guerra boliviana, onde o escritor medita seu cansaço físico através de uma leitura em cima de uma árvore. Em contrapartida, o cineasta e diretor do filme *Diários de Motocicleta*, Walter Salles, era fanático por cinema, desde os tempos em que residia na capital francesa. Salles era freqüentador assíduo das salas de cinema em Paris.<sup>16</sup> Ora, se juntássemos a paixão do protagonista argentino com a do cineasta brasileiro teríamos um grande fortalecimento e fator da produção de um excelente meio cultural: uma majestosa fonte e uma grandiosa adaptação, e podemos postular, sem grandes pretensões, que de fato isso ocorreu.

Outros exemplos que tornam mais saliente o valor da palavra e da imagem cinematográfica se espraíam de diferentes modos, tanto na obra literária como no filme, um deles é evocado quando Guevara resolve visitar o grandioso escritor Dr Hugo Pesce na cidade de Lima no dia 12 de maio de 1952. Algumas indicações de leitura são extremamente válidas durante essa visita: “Este é de Mariategui ... também tem de

---

14 A importância de arrolar estes nomes (literatura e cinema), a meu ver, está relacionada com a possibilidade de enxergarmos outros horizontes comparativos, com menor e maior grau, ao que aqui estamos exercendo nesse breve artigo

15 No mesmo espírito de balanço sobre algumas remiscências de leitura de Guevara são passadas em revista movimentos implícitos algumas colocações importantes na respectiva obra: “Era óbvio que ele [Guevara] recorria a todas as fontes à sua disposição. Suas citações sobre o marxismo foram extraídas do *Mein Kampf* e continham passagens que revelaram a obsessão por Hitler com uma conspiração judeu-marxista. Pra seus esboços de Buda e Aristóteles, utilizou *Uma Breve História do Mundo*, de H.G. Wells, enquanto *A Antiga* e *a Nova Moralidade Sexual*, de Bertrand Russel, foi sua fonte sobre amor, patriotismo e moralidade sexual. Mas as teorias de Sigmund Freud obviamente o fascinaram, e Ernesto citou *A Teoria Geral da Memória* a respeito de tudo, desde sonhos e libido até narcisismo e complexo de Édipo. Outras citações vieram de Jack London, sobre sociedade, e de Nietzsche, sobre a morte. [...] Sua escolha de obras de ficção começou então a se deslocar para livros com um maior conteúdo social. Na verdade, na opinião de seu amigo Osvaldo Bidinos Payer, para Ernesto Guevara “tudo começava com a literatura”. Por volta dessa época [1945-1946], ele e Ernesto estavam lendo as mesmas obras de autores como Faulkner, Kafka, Camus e Sartre. Em poesia, Ernesto lia os poetas republicanos espanhóis García Lorca, Machado e Alberti, e as traduções para o espanhol de Walt Whitman e Robert Frost, embora seu favorito absoluto continuasse sendo Pablo Neruda.” (ANDERSON, 1997, p. 57) Ao leitor/pesquisador mais interessado no respectivo assunto (Leituras realizadas por Ernesto Guevara) aconselho a leitura do capítulo “Ernesto Guevara, rastros de leitura”, In: *O último leitor*, de Ricardo Piglia. São Paulo: Cia das Letras. 2006.

16 “Os primeiros filmes que vi, e dos quais me recordo, passavam todos no mesmo cinema. Eu tinha 6 ou 7 anos de idade e fui morar por um período de sete anos na França. Embaixo do apartamento, onde morava, havia uma sala de cinema que passava programas duplos. Os primeiros filmes que vi foram westerns, não somente de Ford, Hawks, Anthony Mann, mas também os primeiros filmes de Sergio Leone, por exemplo.” (NAGIB, 2002, p. 416) “Se me apaixonei por cinema, foi pelo que senti a over certos filmes na tela grande, mas também pelo fato de que não senti aquela emoção sozinho. Ou seja, também me encantei pelo aspecto coletivo do cinema. Poder dividir toda uma gama de sensações suscitadas por um bom filme com outros espectadores é um privilégio que só o cinema pode oferecer.” (SALLES, s.p.)

ler César Vallejo.” Um outro notório exemplo seria o próprio diário que a todo o momento é esboçado por Gael García Bernal no papel de Guevara em atitudes meditativas no decorrer de alguns episódios. A “voz off” constituída durante o desenrolar dos episódios também reforça a idéia da leitura dos diários escritos por Guevara. Em contrapartida, na obra literária *Primeiras Viagens* é possível notarmos que muitas frases e diálogos se constroem em forma de narrativas filmicos e imagéticas. Exemplo nítido dessas passagens ocorre no episódio que Guevara descreve a geografia da cidade de Bariloche, nos Andes da Argentina, utilizando palavras e expressões poéticas reforçando a tese da contemplação e da sublimidade da literatura nos seus escritos. Em suma, obra literária e filme se convergem em redes mútuas onde palavra e imagens ganham e perdem espaço nos seus respectivos meios.

Não estando impregnado à palavra, como o livro, o filme Diários de Motocicleta precisa e assume, numa adaptação, selecionar e disseminar os recursos lingüísticos pelos variados componentes da enunciação cinematográfica: diálogos dos atores, fotografia, cenário, figurino, etc. Toda essa conjuntura necessita adquirir autonomia e projeção frente aos desafios impostos pelo roteirista e a direção. Se fossemos aqui mencionar o ofício do roteirista, de autoria de José Rivera, que acabou realizando com satisfação e impacto o trabalho difícil de atirar no lixo alguns episódios e casos, além de mesclar e fundir tantos outros. Crivo indispensável para garantir um bom desencadear das ações e dos acontecimentos que acontecem na obra literária, mas não necessariamente ocorrendo no próprio filme. No que toca especificamente à formação do caráter político e social, o filme se distingue por esta que talvez seja seu atributo mais

notável: ofertado ao elenco.

No artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, a estudiosa Tânia Pellegrini realiza algumas considerações sobre a simultaneidade das imagens de um filme em comparação à tentativa da tessitura literária executar o mesmo. Fazer com que essa literatura realize a tentativa de alcançar a pertinência de um filme. De linguagem verbal para visual. Ou seja, a autora tenta explicar que a literatura precisa confeccionar recursos para que possa provocar esse efeito simultâneo de imagens ao qual somente o cinema possuía a facilidade e a habilidade. Para isso, Tânia discorre: “[...] que ela cria uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens.”<sup>17</sup> Ora, fica nítido que a linguagem verbal utiliza de variados artifícios para compor aquilo que o cinema consegue atingir através das imagens.

Experiência subjetiva e interpretação personalizada correspondem a um nível de consciência por parte da técnica de adaptação. Entretanto, a distância da narrativa literária e da narrativa cinematográfica alimenta matizes de diferentes categorias que supostamente parecem ser facilmente entendido, no entanto, a problemática maior desse assunto ainda reside na tentativa de compreensão do sujeito que está adaptando a obra, assim como parte do público que verá a versão final e fará o seu próprio critério. Ou seja, não adianta o agente cultural (cineasta ou literato) ter a vontade de realizar alguma adaptação, sem antes ao menos premeditar a recepção dessa obra por parte do público leitor ou espectador. Em suma, a relação de interdependência tanto do

---

17 PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 23

produto como do público receptor deverá sempre ser tratada com um olhar sensível e atento para o jogo de expectativas que virá adiante quando for lançada a adaptação.

Por outro lado, no artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema”, do crítico Ismael Xavier aborda a mesma questão de forma análoga e especulativa no sentido de compreender que uma adaptação tende a inclinar pela livre interpretação da obra literária para o roteiro ou o próprio filme. Com efeito, cada cineasta terá a sua peculiar maneira de refletir sobre a obra literária diferentemente para com outros que estão ao seu redor, provocando assim novas formas de aceitação ou não daquilo que precisa transpor de palavras para imagens. Xavier comenta que: “A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito”.<sup>18</sup> Ou seja, para o crítico literário ou do cinema não será mais papel preponderante o impulso de verificar a lealdade em contraposição a outros e demais fatores.

Seguindo a mesma linha e viés, teremos a obra *A literatura através do cinema*, do teórico Robert Stam, que dialoga em demasia com a temática da adaptação da obra literária para o filme. Após recuperar alguns dizeres reflexivos de Truffaut e André Bazin, sobre os efeitos da adaptação em vários níveis, o crítico Stam conclui e coloca o seguinte diagnóstico que ajuda a balizar as possíveis etapas que deverão ser observadas por aquele empreendedor roteirista ou cineasta mais atento. “A questão da adaptação está situada no ponto de convergência de uma série de fatores cruciais: a especificidade cinematográfica, a reflexividade modernista e as relações interartes

e intersemióticas.”<sup>19</sup> A enumeração refletida pelo teórico é pautada em técnicas seletivas que empregam de forma desencadeada os principais elementos balizadores ao qual irão projetar o raciocínio fílmico e abarcar novos entendimentos para a formulação de novas adaptações. Para complementar todo esse rol de fatores, podemos verificar a reflexão mais detalhada da terminologia “adaptação” realizada pelo roteirista Marcos Rey que ao longo de variadas experiências, enquanto escritor de roteiros acumulou novas maneiras e olhares para saber trabalhar com diversas mídias e meios de arte como fator integrante e muitas das vezes indissociável para alcançar o objetivo pretendido. Vejamos alguns detalhes, quase em forma de depoimento da citação:

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as seqüências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata de uma obra conhecida, passível de confrontos (REY, 1989, p. 59).

A longa citação justifica-se porque através dela tem-se uma síntese precisa e reflexiva daquilo que aqui estamos discutindo. Os vocábulos “inteiriça” e “redonda” utilizados por Marcos Rey resgatam a problemática da complexidade que o sujeito que está adaptando algo deve conduzir para tal perspectiva, e certamente isso se tornará um fator indispensável para sua total articulação e sucesso. Outrossim, sugere que a conjuntura dessa adaptação deverá evidenciar algo íntegro e completo. Ao mesmo tempo que resgata a dimensão da sua complexidade, pois trata de um problema para o qual não teríamos

18 XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar do cinema. In: **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

19 STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: UFMG. 2008, p. 334

uma solução definitiva. Sob esse prisma, a adaptação, de uma maneira geral concerne que sua potencialidade recupera todo um acervo circunstancial de componentes artísticos que ajudam e auxiliam a complementar todo o aparato como um todo. Passamos a investigar algumas dessas características através da análise da própria obra literária *Primeiras Viagens* ao filme *Diários de Motocicleta*. Movimento que tentaremos rastrear sobre o nosso objeto a seguir.

### **Algumas reflexões sobre as características do filme *Diários de Motocicleta***

Feito o esclarecimento de alguns conceitos que consideramos importantes para a compreensão do assunto proposto, retornamos o nosso olhar para algumas características do filme. O filme *Diários de Motocicleta* tematiza a vida de dois jovens aventureiros argentinos (Che Guevara - Gael García Bernal - Alberto Granado - Rodrigo de La Serna<sup>20</sup>) em busca do descobrimento de suas personalidades e da própria vida. A duração do filme é de 130 minutos, apresentando mais do que um relato original de uma jornada, mais a descoberta de uma pessoa e sua real função na sociedade latino-americana dos anos 50. Podemos postular que sobre as possíveis influências e ressonâncias da obra *Primeiras Viagens* para o plano da adaptação, poderíamos sugerir que se

encontra no filme *Easy Rider* (Dennis Hopper) e *O Capital* (Karl Marx), ou seja, prosa de viagens revolucionárias com uma boa pitada de aventura libertária frente aos obstáculos da vida resumiriam. Talvez, seja por esse motivo, tem-se dito e escrito, em mais de uma ocasião, que a coluna que sustenta e vértebra a filmografia de Walter Salles é o espírito de liberdade e aventura, a importância disso tudo na representação imagética e de sua fixação cinematográfica.

Na verdade, *Diários de Motocicleta* não é uma simples adaptação, mas sim um empreendimento cinematográfico grandioso e pesado em busca de resgatar os aspectos geográficos percorridos por Guevara e Granado, diante da tamanha exuberância de cenários escolhidos por eles e recuperados pela magia e destreza do cineasta Walter Salles.<sup>21</sup> Ora, não devemos nos furtar que o filme resgata uma investigação geográfica e histórica muito importante para a compreensão do cenário de época. Todo esse amalgama paisagístico é enriquecido de cores locais, intempéries exóticas, enfim apresentando com bastante originalidade e ousadia uma fotografia notória.<sup>22</sup> O filme ainda visa recuperar, primordialmente, o lado humano, fraterno e sentimental do protagonista Ernesto Che Guerava e suas virtudes enquanto jovem em busca do seu auto-descobrimento. Não foi à toa que o filme resgatou a ênfase em cenas mais íntimas de Guevara, mostrando o seu lado mais vocacionado aos sentimentos sociais e humanos.

---

20 Segundo o diretor Walter Salles: “Rodrigo está sempre pronto para nos surpreender, mesclando humor e drama de um modo único. Havia também uma incrível coincidência, que eu percebi somente após tê-lo escalado: ele é primo de segunda grau de Ernesto Guevara de la Serna.” (SALLES, p. 46)

21 Em entrevista sobre as principais locações empreendidas pelo cineasta Walter Salles, ele responde: “Nós filmamos em mais de 30 locações na Argentina, no Chile e no Peru. Suportamos temperaturas que variavam de bem abaixo de zero nos Andes a mais de 45 C na Amazônia. Nós usamos as locações originais pelas quais Ernesto e Alberto viajaram o máximo possível. A maioria das locações mais remotas, na realidade, não foi drasticamente modificada pelo que chamamos de “progresso”. E quando não podemos usar uma, tentamos encontrar alternativas que fossem bem semelhantes aos locais pelos quais nossos amigos rodaram com *La Poderosa*. A extensa pesquisa foi conduzida por Carlos Conti, nosso diretor de arte, foi muito importante nesse sentido.” (SALLES, 2007, p. 48)

22 Sobre o conteúdo da fotografia e o efeito daquilo que aqui estamos discutindo vale aqui citarmos as notórias contribuições de Walter Benjamin: “A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares [...] Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos [...]” (BENJAMIN, 2010, p. 94)

No filme Guevara se apaixona, chora, sorrir em demasia, especula conhecimentos eruditos de suas fiéis leituras, faz vários amigos, enfim evoca toda a sua solidariedade para com aqueles ainda menos privilegiados. Em suma, se defrontam com pensadores latino-americanos como Mariategui e conjugam resquícios da cultura inca norte-chilena e peruana.

A adaptação de Walter Salles entremeia os intertextos do romance de viagens com experiências e práticas vividas extraídas do próprio cotidiano observado das distintas cidades visitadas por Guevara e Granado. Variadas vezes o cotidiano das personagens frente aos desafios são transcorridos entre o vai-vem necessários de uma viagem em cima da outra. Não foi por acaso que Salles precisou refazer toda a trajetória já traçada pelos protagonistas de *Primeiras Viagens*, reforçando ainda mais a tese de época e período histórico já estabelecido nos anos de suas viagens pelo continente latino-americano.<sup>23</sup> Dessa forma, Salles reencontrou a possível montagem do cenário que estava visando representar e, sem dúvida, precisou reelaborar aquilo que foi dito nos diários sobre as respectivas cidades com os locais atuais.

Se resolvêssemos brevemente explorarmos o título do filme poderíamos dizer que Diários e Motocicleta impõe uma espécie de alegoria que anuncia tanto a busca de uma liberdade frente ao vocábulo motocicleta já imortalizado por outros aventureiros e cineastas, assim como uma autonomia que é evidenciada pela sede de radiografar o continente latino-

americano. A existência de dois sentidos, um literal e outro figurado, é indispensável para provar que Diários de Motocicleta implica em liberdade e conjuga ares de rebeldia e revolução. Ou seja, aspectos simbólicos que remetem imaginarmos uma liberdade longe do capitalismo. Além disso, o título faz eco para aquelas anotações (Diários) de natureza não obrigatória, mas espontânea e sem compromisso para as circunstâncias ao redor. Anotações vivenciadas e tidas ao frescor daquilo que ocorre quase que instantâneo com os protagonistas Guevara e Granado. Em contrapartida, o título da fonte literária *Primeiras Viagens* remete a pensarmos em categorias de algo principiante ou algo ainda imaturo, tomamos como exemplo bastante similar o título da obra de literatura de viagens, *O turista aprendiz*<sup>24</sup>, do escritor modernista Mário de Andrade.

Superada a dicotomia estabelecida pelo jogo dos significados e conotações, podemos postular que o filme é recheado de imagens paradisíacas e exóticas, lugares inóspitos, onde a natureza humana tampouco conhece ou pisou, que juntando tudo isso acabam se contrapondo a um olhar mais nostálgico de impressões que certamente marcaram a memória desses protagonistas. A fotografia<sup>25</sup> poética contempla lugares nos distintos países visitados: Argentina, Chile, Peru, Bolívia e Venezuela, enobrecendo ainda mais o eixo cultural geográfico. Por isso, o pano de fundo ou cenário recompõe a mesma paisagem de época. “No cinema, existem recursos ilimitados que permitem utilizar esses meios com eficiência redobrada, particularmente em se tratando

---

23 Para adaptar a obra literária *Primeiras Viagens* de Che Guevara, Salles desloca a história no tempo e no espaço, situando-a no presente e permutando o cenário de quase todas as cidades visitadas nas viagens do ano de 1951. As locações utilizadas durante o contexto das filmagens são escolhidas com exatidão e fidelidade ao itinerário do próprio livro. Neste cenário já alterado para simular o contexto de época, é possível notarmos algumas partes da cidade de Buenos Aires com plenas características de outrora, guardando os anseios do passado e da nostalgia que remontava o período vivenciado por Guevara e Granado. O efeito desse deslocamento é correspondido também pela série de figurinos tradicionais, carros de época, linguagem de época, utilidades do cotidiano, enfim toda uma conjuntura que remonta o período correspondente

24 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

25 A fotografia do filme ficou a cargo do fotógrafo Eric Gautier.

do cenário ou fundo.” (MUNSTERBERG, 1989, p. 31) Pensados nesses termos, paisagem, exuberância nas imagens exóticas, intervenção social e política compõe um mesmo modelo, que parece ter sido cuidadosamente imbricado e relacionado por Walter Salles para quem filmar requer e significa representar politicamente a relação das duas personagens com a sociedade da época. Não poucas vezes, Salles comparou o seu cinema como uma necessidade das “[...]escolhas emocionais e políticas que temos que fazer na vida, sobre a margem do rio que elegemos e pela qual vale a pena lutar.”<sup>26</sup> que se exhibe ou se apropria das circunstâncias históricas e políticas da nação.

Na verdade, a produção cinematográfica de Walter Salles já possui um viés direcionado a filmes que remontam à trajetória de viagens e aprofundam a temática humanística social. *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2000), *Terra Estrangeira* (1996), abordam a movimentação das pessoas por terras um tanto desconhecidas e pouco exploradas, assim como evocam novas maneiras de explorar o lado humano das personagens e seus coadjuvantes. Um outro fator importante é que a maioria dos filmes de Salles possui uma função presente com o gênero documentário. Vistos em conjunto, esses filmes parecem descrever uma trajetória semelhante ao que ocorre em *Diários de Motocicleta*, personagens em busca de uma identidade e a auto-descoberta. Por exemplo, ao tomarmos a produção de *Central do Brasil*, podemos verificar que a quantidade de semelhanças e alusões encontradas corresponde ao eixo das aproximações solidárias sociais e das viagens. A protagonista Dora, escrituraria de

cartas na Central do Brasil, resolve empreitar e levar o menino Josué a conhecer seus familiares através de uma longa viagem inusitada rumo ao Nordeste do Brasil.<sup>27</sup>

Uma breve digressão se faz necessária: ao tomar o relato de Ernesto Che Guevara ao pé da letra, em lugar de aproximar-se do documento, *Diários de Motocicleta* se entrega decididamente à imaginação e a ficção, no caso a narrativa de viagens e de aventuras ao redor da América Latina. A lista de escritores de literatura de viagens que utilizam a palavra de forma imagética é grandiosa e insistem na subsequente descoberta das terras ainda desconhecidas e guarnecidas de mistérios e segredos. Poderíamos até postular em dizer que tanto a obra como o filme já parodia uma série de registros desses famosos escritores de literatura de viagens. Como se sabe, era grandioso e denso o grau de inventividade que impregnava as histórias e narrativas dos principais viajantes à moda Hans Staden, Humboldt, Charles Darwin, e o ficcionista Júlio Verne em torno dos relatos impressionados sobre a fauna e flora exótica do continente latino-americano.

### **Algumas considerações sobre as características da obra *Primeiras Viagens***

De modo geral, *Primeiras Viagens* é afiliada ao gênero da “Literatura de viagens” – na verdade, o título original de Ernesto Che Guevara era “*Mi Primer Gran Viaje*”<sup>28</sup> – cujos, representantes mais distintos são Marco Pólo e Júlio Verne. A literatura de viagens está, pois, em jogo nesses limites que articulam uma sociedade com o seu respectivo

26 SALLES, Walter. *Grandes líderes da história. Che Guevara. Saiba porque o mito continua vivo*. São Paulo: Arte Antiga Editora. 2007. p. 47

27 “O humanismo de Walter Salles não é um humanismo escolástico. Ele não transforma em metáforas seus dois personagens – uma mulher que escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil e um garoto sem pai. São pessoas de carne e osso, dois zumbis sociais que encontram vida juntos e forjam uma ética após vagar pelo deserto, o sertão periférico. Fora do centro, portanto, onde a ética já morreu. Reside aí uma imprecisão terminológica. Não morreu foi assassinada a porretadas por poderosos que desprezaram tudo aquilo que não é espelho.” (FILHO, 2003, p. 284)

28 Os manuscritos dos diários de viagem de Ernesto Che Guevara e Alberto Granado foram originalmente publicados pelo jornalista e documentarista italiano Gianni Mina com o título de “*Mi Primer Gran Viaje*”.

passado e o ato de diferenciar-se dele; nessas linhas que riscam a imagem de uma atualidade, interagindo com seu outro, modificando ou atenuando, paralelamente, a volta de momentos no passado. O narrar do viajante nem sempre é imaginar radicalmente comunidades e sociedades, mas compreendê-las e questioná-las ao longo da sua trajetória. Utilizar essas características para substanciar o estilo de uma prosa de viagens não foi característica exclusiva de Guevara. Júlio Verne atuou com bastante perspicácia quando escreveu as suas primeiras epopéias em terras exóticas e situadas em extremos distantes, basta verificarmos na sua obra *Os conquistadores*<sup>29</sup>. Por outro lado, Marco Pólo inaugurou os registros referenciais e ficcionais das variadas viagens que realizou no clássico. Exatamente por esse estilo altamente confessional e híbrido que a obra *Primeiras Viagens* pode ter sido um tanto complexa para ser adaptada por parte do cineasta Walter Salles, já que se depara com uma série de ousadias e desafios estilísticos e retóricos. Podemos postular que uma dessas ousadias tem a ver com o uso que Guevara faz da linguagem guarnecida por situações arcaicas de época, ou das gírias e dos regionalismos praticados pelas observações nas distintas cidades que visitou na Argentina e na complexidade da América Latina como um todo, para expressar os modos de vida provinciana ou até mesmo para se referir a algo que hoje não existe ou caiu em desuso. Exemplos? Numa das cenas, Walter Salles lida com o desafio da linguagem regionalista ao representar o protagonista Guevara quando resolve solicitar alojamento na casa de um morador nas proximidades da cidade de Bariloche: ele faz com que Guevara fale utilizando as características de época: “Estamos viajando pelo país para pesquisar com a esperança de curar

algumas das mais terríveis doenças do século 20 [...]”<sup>30</sup> A técnica utilizada por Salles permite uma espécie de prática de verossimilhança ao contexto de época e ainda por cima constrói o personagem à maneira simulando novas formas autênticas de encarar a linguagem como algo de extrema importância para o devido sucesso da cena rodada.

Tanto a obra literária quanto a adaptação de *Primeiras Viagens* fornecem instigantes exemplos de alguns dos imprevisíveis circuitos da mescla de textos ou intertextualidade fílmico-literária. É notório encontramos trechos narrativos na obra que criem *insights* ao espectador do filme sobre outros enlaces de produção cultural paralela realizada em harmonia na mesma década ou anos anterior. Neste caso, temos a seguinte cronologia de textos em distintas línguas e mídias que reforçam a tese da fusão das fontes: a obra literária foi publicada a primeira vez por um jornalista e documentarista italiano Gianni Mina com o título de “Mi Primer Gran Viaje”, seguido pelo roteiro em espanhol para o filme elaborado por José Rivera em 2003, seguida do próprio filme, em 2004. O título original *The Motorcycle Diaries* provavelmente fazendo alusão a liberdade e a consagração dos filmes anteriores que remetem a essa temática de aventuras: *Easy Rider*, etc.

Por outro lado, os títulos dos filmes sugerem e ressoam a outras características de liberdade que os cidadãos norte-americanos já pregavam nesta mesma época, ou ainda aos temas de aventura e busca da descoberta humana tão enfatizada na mesma época que permeiam a obra *Primeiras Viagens* e o filme *Diários de Motocicleta*. Descoberta que será um dos motes principais para a progressão dos episódios e dos acontecimentos. Tanto a obra literária, quanto ao filme, nascem na natureza desses eventos, corroborados pelo fato

---

29 VERNE, Julio. **Os conquistadores**. São Paul: L&M Pocket. 1998.

30 Trecho tirado do filme no momento em que os protagonistas Guevara e Granado estão buscando um alojamento provisório na casa de um morador da cidade de Bariloche.

de ambos: escritor e cineasta, serem originários de aventuras e viagens, tendo assim intimidade maior para escreverem e dirigirem o livro e o filme. Em suma, podemos postular que, Diários de Motocicleta cumpre um daqueles casos relativamente preciosos em que uma adaptação sem dúvida acaba aprimorando o título-fonte.

Embora Ernesto Che Guevara tenha escrito os diários ou prosa de viagens em vários meses de improvisação e ao mesmo tempo argúcia para o registro dos episódios que vivenciavam, a obra *Primeiras Viagens* foi o produto de uma preparação longa e aperfeiçoada. O próprio Guevara alegava as diversas e contundentes influências que alegou ao longo da escrita e que ele simplesmente escrevia segundo o ritmo das tradições de Horácio Quiroga, Jack London, Júlio Verne e outros escritores que remontavam os registros de viagens e prática social do humanismo, ou seja, a tradição da “literatura sociológica e das viagens”. Provavelmente, tais autores complementavam a lacuna estilística que Guevara desejasse alcançar ou angariar, já que faziam parte do seu metier de bom escritor e autodidata explorar essas técnicas narrativas para a composição dos seus registros de viajante.

Em última análise, Salles também capta a sensação passageira do diário de viagens e multiperspectiva da obra *Primeiras Viagens*. A representação dos compromissos políticos mesclada com a facilidade do uso da palavra, por exemplo, alterna entre a perspectiva de Guevara, imaginando esses protocolos e encontros, e a do seu fiel amigo Alberto Granado, que interage pela facilidade de comunicação e audácia para cativar as pessoas. Aliás, o aspecto carismático de Granado é trabalhado com bastante perspicácia pelo ator Rodrigo de La Serna buscando outorgar uma ousadia para com a aceitação e parceria dos pares

e entes políticos queridos. Em suma, a palavra é um elemento presente e participativo no filme enquanto instrumento que permite articular e dar força a uma grandiosidade de acontecimentos durante o desenvolvimento do enredo.

Na verdade, mais do que um caráter carismático e persuasivo, o certo que tanto a “palavra” e a “imagem” de Guevara como a de Granado ofertaram um arquétipo para os outros continentes, a raiz e a essência de heróis revolucionários comparados a Hitler, Nelson Mandella, entre muitos outros ilustres. A este patamar da história, os personagens Guevara e Granado ficaram a par de antecipar outras duplas de aventureiros que posteriormente fariam o mesmo sucesso e relevância. Com efeito, Walter Salles utiliza um dispositivo intertextual especificamente cinematográfico para ilustrar o lado social de Ernesto Che Guevara antes de suas aproximações com seus pares e amigos. Na obra *Primeiras Viagens*, a vida de Guevara passa diante dele numa série de episódios que são registrados pelo lado da necessidade de proximidade com aqueles que iriam transformar a sua personalidade. Esses registros contemplam aquele olhar sublime e cristalizado para com tudo que surgia de novo ao seu redor. O filme, por sua vez, apresenta e evoca o que Guevara chama de uma “busca pela geografia humana” através de um leque de cenas que justificam essa procura do conhecimento e da sociabilidade das pessoas.

Por outro lado, o protagonista Guevara, por sua vez, é socialmente ambivalente. Por um lado, apesar de seu status de homem de aventuras aparentemente descomprometidas, ele confronta os homens de poder para tentar ao menos resgatar os oprimidos, embora nunca deixando de flertar com aqueles mais burgueses. Ao que tudo indica, Guevara sofrera muitas influências da leitura da

---

31 LONDON, Jack. **Tacão de ferro**. São Paulo: Hemus. 2008.

obra *O tacho de ferro*<sup>31</sup>, do escritor Jack London, onde por coincidência o jovem personagem protagonista de nome Ernesto surpreende o leitor com seu jogo ambivalente e audaz de lutar pela implantação do socialismo nos Estados Unidos da América. No entanto, essa aproximação de Guevara nem sempre vinga créditos favoráveis ou consegue lograr êxito durante o desenrolar da narrativa e do próprio filme, já que algumas tentativas de sociabilidade tornam-se frustradas ao longo do percurso e de sua trajetória. Exemplo notório é quando Guevara tenta angariar alojamento provisório por apenas uma noite na casa de um cidadão local no Sul da Argentina. A tentativa acaba ficando na frustração, já que o morador faz pouco caso e resolve ignorar o pedido dos protagonistas forasteiros.

Diga-se de passagem, podemos postular que Walter Salles conseguiu transmitir a capacidade de conduzir o filme através dos fenômenos políticos e sociais que evocam uma nova maneira peculiar de conhecer a personalidade de Guevara. Ou seja, ampliou um pouco mais o conteúdo apenas referencial e de registro da própria obra *Primeiras Viagens*. Tais fenômenos são remontados através de episódios marcados de aventura e efeito de risco. A representação político-social estabelecida por Salles através do roteiro de José Rivera é desestabilizada não apenas em termos de meio imagético, mas também em termos da aproximação de Guevara e Granado frente aos obstáculos e dificuldades que toda viagem exige a um peregrino mais preparado ou menos. Talvez a obra literária tenha deixado passar muito desses episódios em branco ou não houve necessidade de registrar todos esses detalhes. Por algum desses motivos, é possível notarmos que o enredo é entrelaçado de acontecimentos que remontam a tese de um filme que busque defender o ideal daqueles menos favorecidos e esquecidos pela sociedade capitalista.

## Considerações finais

Recapitulando, observamos que *Primeiras Viagens*, de Ernesto Che Guevara, escrito em 1951-52 e adaptado para o cinema somente cinco décadas mais tarde, representou a audácia e a ousadia do movimento de registro das crônicas de viagens e foi um forte precursor (nem sempre reconhecido como narrativa ou literatura) daquilo que seria o documento mais testemunho, social e histórico da viagem de dois homens, tidos como revolucionários que fizeram parte da história da América do Sul. Por isso, podemos postular, que similarmente ao contexto cronístico estabelecido pelos primeiros espanhóis que chegaram e conquistaram territórios da Argentina, Peru e Chile, Guevara e Granado inspiraram-se, possivelmente, através desses elementos chaves da cultura de viagens para compor os seus respectivos diários.

Poucas vezes um filme como *Diários de Motocicleta* realizou com tanta sagacidade e brilhantismo as expectativas políticas e sociais da adaptação quanto à versão de *Primeiras Viagens*, de 1952. Como fez o romance em sua própria época, o filme também cristalizou uma grande diversidade de energias culturais de maneira reatualizada para o seu momento histórico. Como a prosa de viagens escrita por Guevara, que fez convergir as aproximações sociais ao conteúdo das referências extraídas do contexto das localidades que visitavam ao redor da América Latina, a adaptação acaba condensando o lado humanístico dos protagonistas com o viés político e social das circunstâncias que os cercavam. Filmado durante os anos de 2003 à 2004 que começou com a nova ascensão do cinema brasileiro frente as políticas de incentivo a cultura, *Diários de Motocicleta* compõe um raro exemplo de como a adaptação realiza um salto para a crítica social e política num contexto de extrema relevância para

a desmistificação que Che Guevara foi apenas um aventureiro ou um líder revolucionário.

Restaria ainda assinalar que Diários de Motocicleta oferece assim uma versão atualizada da identidade da América Latina, sintonizada antes com o espírito social e aventureiro que com as propostas utópicas dos anos 50, embora centre o mesmo momento fundador das nações latino-americanas. Pode-se dizer, no entanto, que, em vários sentidos, o filme Diários de Motocicleta, dirigido por Salles com a colaboração preponderante do roteirista José Rivera, conseguiu se equiparar à obra de origem, colocando o ensaísta ou o crítico cultural diante da tarefa de encontrar, na adaptação literário-cinematográfica, as técnicas correlatas e igualmente bem sucedidas em ambas as obras. Como sugestão, poderíamos começar pelo aspecto mais autêntico do livro que é a forma de como esses registros são realizados. *Primeiras Viagens* surpreende, antes de tudo, por apresentar que grande parte da América Latina evidencia registros culturais distintos não apenas parecidos, mas desconhecidos de boa parte da crítica cultural vigente.

No presente artigo, tentamos chamar atenção para a discussão problemática e polêmica da relação entre a literatura e adaptação pelo viés político na obra *Primeiras Viagens* e o singular filme Diários de Motocicleta: obras baseadas indiretamente no espírito consagrado revolucionário dos protagonistas Ernesto Guevara e Alberto Granado; dupla que acumulou experiência e ousadia para empreender conquistas sociais ao redor da geografia latino-americana; escritos e registros que outorgaram pessoas a inventariar outros modos de realização cultural em torno desse material; escritos que não sabiam sequer se tornariam cinematográfico ou mesmo seriam transformados em adaptações que reproduziriam a nostálgica viagem de 1951. Vimos também como se comporta a leitura da narrativa

pelo olhar social e político comparado com aquilo que foi transformado em filme pelo mesmo viés de análise. Outrossim, vimos a dicotomia da Literatura e do cinema explorada em forma de considerações reflexivas, buscando problematizar esse assunto ainda tão complexo e polêmico que por excelência ainda não se confirmou nas suas múltiplas teorias conceituais.

## Referências

ANDERSON, Jon Lee. **Che Guevara uma biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997

ANDREW, J. D. Hugo Munsterberg. In: \_\_\_\_\_ **.As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

FILHO, Antonio Gonçalves. **A palavra mágica**. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

GUEVARA, Che Ernesto. **Primeiras viagens**. São Paulo: Scritta, 1996.

GUEVARA, Che Ernesto. **Outra vez Diário inédito da segunda viagem pela América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2000.

LONDON, Jack. **Tacão de ferro**. São Paulo: Hemus. 2008.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

OLIVEIRA, Cristiano Mello. **Crônicas de viagens e a representação das cidades na obra Primeiras Viagens de Ernesto Che Guevara**. Revista Literatura em Debate. URI. Frederico Westphalen. Dezembro. 2010

\_\_\_\_\_. **Crônicas de viagens**. Curitiba/PR:

02/11/2010. Programa América Latina Viva. Entrevista concedida ao Professor Dr. Dimas Floriani.

PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

REY, Marcos. **O roteirista profissional tv e cinema**. São Paulo: Ática, 1989.

SALLES, Walter. **Diários de Motocicleta**. Filme. 2004

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: Grandes líderes da história. **Che Guevara. Saiba porque o mito continua vivo**. São Paulo: Arte Antiga Editora. 2007.

STRECKER, Marcos. **Na estrada com Walter Salles**. São Paulo: Publifolha. 2010.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. ---. **O cinema no século** (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VERNE, Julio. **Os conquistadores**. São Paul: L&M Pocket. 1998.

WOLF, Sérgio. **Cine-literatura: ritos de pasaje**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

**Artigo enviado em:** 17/02/2011

**Aceite em:** 22/05/2011

# Sentidos discursivos dos programas sociais do governo Lula

p. 132 - 141

Francieli Conrado (Unicentro)

Profª. Dr. Maria Cleci Venturini (Unicentro)

## Resumo

No presente artigo analisamos aspectos relativos ao discurso político do Presidente Lula, considerando desde o início da sua trajetória política até os posicionamentos adotados ao longo do exercício do cargo presidencial. Essa análise tem como principal componente os referenciais propostos por Eni Puccinelli Orlandi, pelos quais buscamos efeitos de sentidos decorrentes da comparação entre a postura do atual presidente e Getúlio Vargas, uma figura política emblemática nacional. Interessa-nos, igualmente, a identificação de procedimentos discursivos pelos quais emergem efeitos de sentidos ligados ao populismo, especialmente, na fala de Lula, instaurando um imaginário relacionado aos sentimentos ligados ao povo. O que se tem é que esse sujeito busca identificar-se aos seus interlocutores, constituindo traços de identificação, buscando ser visto como semelhante ou igual à maioria dos cidadãos brasileiros, pertencentes às classes populares, tendo em vista que eles são a maioria dos votantes.

**Palavras-Chave:** Discurso político; memória; cultura política; sentido.

## Abstract

In this paper we analyze aspects related to President Lula's political discourse, considering since the beginning of his political career up to the positions adopted during the years of the presidential office. This analysis has as the main component the benchmarks proposed by Eni Puccinelli Orlandi, by which we seek effects of senses arising from the comparison between the position of the current president and Getulio Vargas, an iconic national political figure. We are also interested in, identification of discursive procedures through which emerge senses effects related to populism, especially in Lula's speech, establishing an imagery feelings connected to the people. What we have is that this subject tries to identify himself to his counterparts, providing identifying traits, trying to be seen as similar or equal to a majority of Brazilian citizens, belonging to the popular classes, given that they are the majority of voters.

**Keywords:** political speech; memory; political culture; respect.

## Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar o discurso do Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva, focalizando o seu funcionamento como sujeito na posição de representante do povo. Nos centramos nos efeitos de sentido populista de seu discurso, isto é, discursos governamentais

proferidos e centrados em programas sociais e que busca constituir identificação entre ele os sujeitos-cidadãos pertencentes às classes populares. Para dar conta deste objetivo e desfazer evidências de saturação e de homogeneidade dos sentidos desse discurso tomamos o discurso, no sentido dado por Orlandi (2003) como efeito de sentido entre locutores, como a palavra em movimento. Com

isso, ancoramo-nos nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, de orientação francesa, desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi e outros pesquisadores que com ela trabalham.

Num primeiro momento, podemos dizer, ancorando-nos em empiricidades que circulam socialmente e no meio político que o discurso de Lula se baseia na emotividade, que desenha um país, no qual haverá, segundo ele, cada vez mais igualdade de condições e de oportunidades entre todos os segmentos populacionais, especialmente, nas áreas da educação, da habitação, da saúde e da segurança. Com isso, constitui-se, em torno dele um imaginário de sucesso e do que em outros tempos foi recorrente a designação “salvador da pátria”. Revistas de grande circulação têm enfatizado o seu sucesso de Lula, sinalizando que os demais candidatos querem ser como ele. Podemos dizer, inicialmente, que nesses discursos retornam discursos em torno do que seria “salvador da pátria” e elementos ideológicos que estruturam essa figura no cenário do popular. Retornam, igualmente, outros discursos populistas e por meio deles, outras lideranças políticas.

A repetição e o retorno de discursos colocam o sujeito Lula no centro de discursos ligados à ilegalidade. Na Revista IstoÉ, nº. 2125, de 4 de agosto de 2010, por exemplo, há uma matéria que sinaliza para o fato de que os demais candidatos a presidente nas eleições deste ano desejam ser “como Lula”. Segundo a mesma revista (p. 40), “o presidente Luiz Inácio Lula da Silva exerce um papel, nessas eleições, que nenhum de seus antecessores imaginou cumprir, mesmo os mais populares, como Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek”. Ele não disputa o pleito eleitoral, mas influencia os eleitores, tanto que Dilma Rousseff, escolhida por ele para sucedê-lo, apesar de até então exercer papel secundário no cenário político, esteve durante muito tempo liderando as pesquisas e as intenções de votos,

superando José Serra, que foi governador de São Paulo, um dos maiores colégios eleitorais do Brasil e também destaque no cenário político e econômico social do país.

Nessa reportagem, há dados que mostram o desejo de identificação dos demais candidatos ao presidente, considerando que o apoio dado por ele significa votos, tendo em vista a histórica popularidade de 77% de aceitação. Segundo pesquisas, “entre os eleitores 42% dizem que votarão com certeza no candidato apoiado pelo presidente Lula” (idem, p. 42). Até então, segundo a mesma revista, havia uma divisão entre os que votariam em Dilma e aqueles que preferem Serra, configurando um empate técnico. Entretanto, na semana de 15 a 20 de agosto de 2010, a candidata apoiada por Lula adquiriu a vantagem de aproximadamente 11% das intenções de voto.

O próprio Lula tem, segundo a mesma revista, que circulou em 11 de agosto de 2010, consciência da relação de sua identificação com a sociedade, não só brasileira, mas do mundo todo. Perguntado pelo repórter da IstoÉ se deixaria o Palácio do Planalto como o presidente mais popular da história do País e como pensa em administrar esse patrimônio depois de sair do governo, ele respondeu que o maior medo é tomar atitude precipitada sobre o que vai fazer, exemplificou o que seria atitude precipitada dizendo: “Montar alguma coisa e depois de seis meses descobrir que não era aquilo” (idem p. 46). Então ele pensa que deixar o mandando numa situação muito confortável exige dele um tempo de maturação de mais ou menos quatro ou cinco meses. Com isso, a candidata Dilma, escolhida para ser sua sucessora teria tempo de construir um governo que “seja a cara dela, do jeito dela, e eu ficarei no meu canto, curtindo o fato de ser um ex-presidente da República” (ibidem, p. 46).

Portanto, o foco desta investigação é o funcionamento dos discursos do Presidente

Luís Inácio Lula da Silva e do PT para buscar os efeitos de sentidos desses discursos, bem como as memórias que ressoam no eixo da formulação e o sustentam/autorizam. Buscamos, também, os programas sociais que o estruturam com vistas a analisá-los, buscando os processos discursivos pelos quais determinados efeitos de sentidos se constituem pelo funcionamento da língua na história e outros não. Tendo em vista as condições de produção no sentido dos textos consideramos a história elementos para analisar o caráter político-ideológico que estrutura os discursos de Luis Inácio e do PT para identificar os laços que aproximam o programa de governo dos sujeitos-cidadãos que constituem a nação, o povo brasileiro. Interessa igualmente o Lula sindicalista – na história e na vida pública.

### **As tramas do discurso político**

No discurso as palavras significam e instauram determinados efeitos de sentido pela circulação em determinadas formações sociais, nas quais os sujeitos são interpelados ideologicamente e atravessados pelo inconsciente, conforme Pêcheux (1997). A linguagem verbal, mas também na não-verbal, incluindo gestos e tom de voz que estruturam o discurso e constituem determinados efeitos de sentidos. Isso significa que materialidades diversas, não só textos escritos, constituem/estruturam os discursos definidos como a palavra em movimento, de acordo com Orlandi (2003) e Pêcheux (1997). Os discursos cumprem funções discursivas na formação social, não apenas como mensagens, mas como efeitos, que dependem de sujeito e da inscrição desses sujeitos em formações discursivas.

Na perspectiva discursiva, que sustenta nossas análises, o discurso, segundo Orlandi (2003, p.21), não informa apenas, “pois no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e

sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação”. Nesses processos um dos fatores relevantes é a identificação do sujeito, a argumentação (organizada a partir de formações imaginárias), a subjetivação do sujeito, constituída, segundo Pêcheux (1997), pelos esquecimentos estruturadores dessa subjetivação. Dessa forma se constituem simulacros de realidades, que o mesmo autor designa como pequeno teatro.

Na concepção de Orlandi (2003, p. 15), o discurso “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção humana”. Nesse sentido, o discurso tende a representar um modo de ação, possibilitando a quem o emite efetivar uma ação na esfera social em que está inserido, exprimindo uma avaliação ou interpretação de uma situação que está sendo vivenciada, mas isso, especialmente no discurso político passa pelo imaginário.

No domínio do político, conforme destacamos anteriormente, as projeções imaginárias são de suma importância, tendo em vista que o sujeito responsável pelo dizer efetua projeções imaginárias em torno do outro (sujeito eleitor) que vai atingir por meio de mecanismos de antecipação, pelos quais, segundo Orlandi (2003, p.39), “todo o sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras”. Com isso ele prevê o sentido de suas palavras, regulando a argumentação, dizendo de um modo e não de outro.

Na Revista IstoÉ, nº. 2125, de 4 de agosto de 2010, em que Lula avalia o seu governo e o alcance de suas palavras, ele demonstra ter consciência do alcance do seu discurso e do coletivo atingido. Segundo a mesma revista (p. 41), “Não importa

o partido, pouco importa o credo, hoje no Brasil quase todos os candidatos prometem ser uma extensão de Luis Inácio Lula da Silva. Segundo as pesquisas, o presidente é capaz de influenciar quase dois terços do eleitorado brasileiro.”

O agente político, ao tentar estabelecer uma diferenciação com a imagem existente acerca do discurso no âmbito social e a partir das formações imaginárias constituídas em torno do que seja a nação brasileira e os sujeitos que nela vivem, desenvolve um discurso que possa diferenciá-lo de seus pares, realçando suas capacidades de concretizar os anseios coletivos. Nesse aspecto, o discurso político, na concepção de Vignaux (apud ORLANDI, 2003, p. 73), “não tem como função constituir a representação de uma realidade. No entanto, ele funciona de modo a assegurar a permanência de uma certa representação”.

Na realidade brasileira, o governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, (iniciado em 2003 e com término em 2010) é pautado por uma mudança discursiva ao longo do tempo, assumindo uma conotação extremamente popular, principalmente quando chegou ao poder, estabelecendo uma conexão com o povo brasileiro significativa, atingindo níveis inéditos de popularidade.

O discurso político constitui-se a partir de formações discursivas, formações imaginárias e ideológicas, próprias de um sujeito interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. Segundo Pêcheux (1997, p. 161), [...] se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma preposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente “evidentes”- é porque [...] elas não têm um sentido vinculado a sua literalidade”. Entendemos, a partir disso que se um mesmo discurso for proferido por um candidato vinculado às esquerdas ou por um de direita, os efeitos de sentidos não são os mesmos, devido à inscrição em formações discursivas.

O candidato Luis Inácio Lula da Silva, pautado no ideário proposto pelo Partido dos Trabalhadores (PT), desde o início de sua carreira política, em 1980, procurou apoiar-se em um discurso de esquerda, ou seja, representando uma alternativa ao modelo político vigente, a simpatia de intelectuais, propiciando o fortalecimento ideológico do seu discurso, inscreve-se, portanto, em uma fundação discursiva de esquerda, a partir de imaginários constituídos em torno dos sujeitos-cidadãos que se inscrevem nessa mesma formação discursiva. Com isso, ele tornou-se, em pouco tempo, a principal figura do PT em nível nacional, sustentado tanto pelo seu carisma, como também pelos seus feitos na militância sindical. Seus discursos estimularam um número significativo de adesões, fortalecendo a imagem ideológica da agremiação partidária do Partido dos Trabalhadores.

Apesar das restrições que seu discurso provocava na mídia e em setores mais conservadores da sociedade, Luis Inácio desenvolveu uma oratória diferenciada, articulada em torno do público que procurava atingir, constituído da classe trabalhadora e dos estratos sociais menos favorecidos econômica e culturalmente. Para isso, pauta-se em um discurso *de*, que constitui memória e retorna na atualidade sustentando discursos *sobre*. Com relação à importância deste discurso *de*, Venturini (2009, p.50) sinaliza que:

Os discursos de rememoração, de um lado, trazem para o domínio da atualidade vestígios de um passado que retorna como recordação e, de outro, são interpretados pelos valores sociais do presente. Sua função é instaurar e sustentar o discurso de comemoração. Nesse movimento conjugam representação- interpretação e o devir num funcionamento que é, ao mesmo tempo, gesto de recordação, de atualização e de prospecção.

O discurso de comemoração - discurso *sobre* - nesse sentido é o da atualidade e se constitui no discurso do sujeito Lula pelos processos de identificação em que esse sujeito faz retornar

elementos da sua vida, da sua história, buscando constituir laços de identificação com os sujeitos-cidadãos. O discurso preferido por Lula, pautava-se pela informalidade, com o emprego constante de vocativos, bem como de comparações e da argumentação pelo exemplo, usando sua própria história de vida, marcada pela superação da condição de extrema pobreza que viveu na infância e na adolescência na região Nordeste, para assumir um papel político relevante no cenário nacional.

Mediante o exposto, o discurso do candidato Luis Inácio reforçava a ideologia do partido, relacionando-o com sua história de vida como forma de criar uma identificação mais forte com os brasileiros, mais especificamente, com as classes menos favorecidas economicamente, abrangendo, enfim, a maioria dos sujeitos-cidadãos. Em relação a essa característica, Orlandi (2003, p. 43) pondera:

[...] as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele.

Uma prática discursiva instaura-se e se concretiza como prática de sujeitos, Pêcheux (1997, p. 214) em relação a isso diz que:

Todo sujeito é constitutivamente colocado como autor de e responsável por seus atos (por suas “condutas” e por suas “palavras”) em cada prática em que se inscreve; e isso pela determinação do complexo das formações ideológicas (e, em particular, das formações discursivas) no qual ele é interpelado em “sujeito-responsável.

Os sujeitos falantes tornam-se autores e por meio de formações discursivas esses discursos representam na linguagem as formações ideológicas próprias dos sujeitos. A interpelação do indivíduo em sujeito realizado em seu discurso

acontece pela sua identificação com a formação discursiva que o domina e interpela. As palavras, no que concerne ao sentido, de acordo com Pêcheux (1997, p. 160) “[...] não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas”. Isso significa que os sentidos são sempre determinados ideologicamente. Além disso, eles dependem também das condições de produção.

As formações discursivas, no discurso político, atrelam-se à figura de sujeito, posto que estas constituam a imagem pública com vistas a laços de identificação sujeito-eleitor e sujeito-candidato ou sujeito-político. O sujeito Luis Inácio, da posição discursiva de candidato do partido dos trabalhadores e depois de sujeito-presidente da república do Brasil buscou consolidar a figura de um líder atuante, com consciência social significativa, centrada na maioria da população, mais especificamente, a menos favorecida. Desse lugar preocupou-se em dar visibilidade às situações vivenciadas cotidianamente pela maioria dos sujeitos-cidadãos brasileiros, inserindo um componente ideológico sustentado na redução das injustiças e da desigualdade social. Segundo Venturini (2009, p. 108),

A organização material desse discurso busca a legitimação e a identificação com os sujeitos aos quais se destina o texto. A repetição e as redes parafrásticas que o reforçam “tecem” os traços de identificação e colocam num mesmo eixo os sujeitos e o objeto do discurso. Desse modo, as redes costumam a ilusão de que o dizer pode ser controlado pelas instituições.

Na análise em tela, ao assumir um discurso eminentemente popular o presidente Lula manteve a relação direta com os estratos sociais brasileiros com menor poder econômico, sendo que, moderando suas críticas aos detentores do poder, pode também obter simpatias nesta

esfera, pautando-se na ilusão de poder controlar os sentidos. Assim, seu discurso contemplou a característica da antecipação, cujo significado, corresponde ao:

[...] mecanismo da antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que seu interlocutor “ouve” suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. [...] Dessa maneira, esse mecanismo dirige o processo de argumentação visando seus efeitos sobre o interlocutor. (ORLANDI, 2003, p. 39).

O discurso do governo Lula centrou-se, também, na oferta de programas sociais como o Programa Bolsa Escola, propiciando a constituição de laços identitários com sujeitos notáveis na atuação política, reconhecidos pelas suas ações de grande alcance popular, como Getúlio Vargas (presidente de 1930-1945 e 1951-1954), que é conhecido pela designação “Pai dos Pobres”, que instaura efeitos de elogios em determinados segmentos da sociedade e, de crítica em outros.

## **O discurso político nos programas sociais do governo Lula**

O Presidente Luis Inácio Lula da Silva, desde que assumiu a presidência (por dois mandatos consecutivos), em 2002, efetivou um discurso eminentemente populista, realçando, entre outras características, a sua condição de nordestino, que superou todas as dificuldades para alcançar um *status* significativo no contexto político nacional. Nesse contexto, ressoa o sujeito Getúlio Vargas, que sustentava e legitimava seu discurso por meio de medidas populares, que podem ser exemplificadas pela criação de inúmeros direitos aos trabalhadores e ações em favor dos menos favorecidos, que no governo Lula se materializaram por meio de projetos que

incluem a Bolsa escola, a Bolsa Família, a Farmácia Popular, Minha casa Minha Vida, dentre outras, que o aproximam e reforçam a identificação com os extratos populares da formação social brasileira.

Tanto Getúlio Vargas, como Luis Inácio, identificaram a necessidade de formularem um discurso político que pudesse mobilizar a população, conferindo um nível de popularidade capaz de minimizar tanto a atuação da oposição como as críticas originárias do meio intelectual e realçassem os benefícios concedidos aos estratos sociais menos favorecidos, constituindo efeitos de minimização das injustiças sociais, de um lado e de outro diminuindo as diferenças entre os sujeitos-cidadãos. Com isso se estabelece um simulacro de igualdade e, talvez, de fraternidade, fazendo retornar discursos outros, constitutivos de um tempo mais longo, mas que é memória.

Ao angariarem um capital político significativo, os dois presidentes, cada um em seu tempo, obtiveram o respaldo necessário para legitimarem/sustentarem suas políticas governamentais, conseguindo desmobilizar a oposição e incutir no imaginário coletivo do comprometimento que estes estabeleceram com o bem estar de todos, tornando-se, para muitos, figuras míticas, inigualáveis, enfim, populares.

Cada um desses sujeitos pautados em procedimentos que os legitimaram. Luis Inácio beneficia-se de sua origem humilde para estabelecer um paralelo com os sujeitos-cidadãos, principalmente os que possuem menor poder econômico, ao passo que Getúlio Vargas investia em seu carisma e nos seus conhecimentos acerca da realidade brasileira e também nas leis sociais, destacando-se a implantação de um salário mínimo nacional, 13<sup>o</sup>. Salário e outras leis trabalhistas que agradaram à classe trabalhadora e tranquilizaram os grandes empresários.

É possível reconhecer que Luis Inácio conseguiu deslocar sua imagem da de Getúlio

Vargas, sendo que este último se constitui em discurso de, enquanto memória, que tomamos na esteira de Venturini (2009) como rememoração, que atualiza o discurso *sobre* – atualidade – que pode ser tomada como comemoração no sentido positivo, de celebração ou como crítica, rompendo então com o papel dos lugares de memória, nos moldes descritos por Nora. Podemos dizer, portanto, que Lula é reconhecido pelas suas próprias realizações, entretanto, o discurso populista ressoa, atualizando o discurso no eixo da formulação e a sua condição de grande líder das massas.

A não formação universitária não se tornou empecilho para que o sujeito-presidente Lula conseguisse se estabelecer como sujeito de potencial político reconhecido, indicando que a base do seu discurso não se orienta por recursos acadêmicos, mas pauta-se, na maioria das vezes, pela improvisação, que valoriza sua experiência de vida, conseguindo atingir o que lhe interessa: o sujeito-cidadão comum.

A partir da inscrição do sujeito à formulação discursiva, nesse sentido, trazemos Orlandi (2003, p. 53) que refere o seguinte, relacionando o dizer, a língua e o mundo a partir da memória discursiva:

Ao dizer, o sujeito significa em condições determinados, impelido, de um lado, pela língua e, de outro, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que reclamam sentidos, e também por uma memória discursiva, por um saber/poder/dever dizer, em que os fatos fazem sentido por se inscreverem em formações discursivas que representam no discurso as injunções ideológicas.

Retomando Orlandi (*idem*), podemos dizer que o discurso do Presidente Lula recebe influência de diversos fatores, como a sua experiência, o exercício contínuo da linguagem coloquial, sua relação próxima com o público, entre outros, favorecendo a receptividade da mensagem que, com frequência, procura realçar o atendimento a um anseio da população.

Acerca do mecanismo de antecipação, pelo qual se constituem as formações imaginárias, que se instaura pelo:

[...] mecanismo da antecipação [...] faz com que ele ajuste seu dizer a seus objetivos políticos, trabalhando esse jogo de imagens. Como em um jogo de xadrez, é melhor orador aquele que consegue antecipar o maior número de “jogadas”, ou seja, aquele que mobiliza melhor o jogo de imagens na constituição dos sujeitos (no caso, eleitores), esperando-os onde eles estão, com as palavras que eles “querem” (gostariam de, deveriam etc) ouvir. (Orlandi, 2003, p. 41-42).

Esse mecanismo “regula” as ações do sujeito, no caso, os programas do governo e o seu discurso, direcionando o dizer, “mostrando” o que faz e “como” faz, em resumo significando-se e sendo significado. Trata-se do procedimento descrito por De Certeau (1994) e descrito por Venturini (2009) como o “fazer crer” pelo “fazer ver”. Com isso, o sujeito-presidente não diz, mas mostra que fez e que a continuidade dos seus programas de governo são importantes para que continue o Brasil, como ele diz continue “melhorando”. Os slogans “faz mais” e “Brasil pode mais” estão destacadas a base da disputa eleitoral de 2010. O procedimento de “fazer crer” pelo “fazer ver” é um dos mecanismos dados pelo funcionamento do imaginário destacados no funcionamento do discurso populista.

A seguir, buscamos destacar os programas sociais do governo Lula. Iniciamos pelo programa *Bolsa Escola Federal*, cujo objetivo é pagar uma bolsa às famílias de baixa renda como estímulo para que as crianças e jovens frequentassem a escola regularmente. Foi implementado em 2001 pelo governo de Fernando Henrique Cardoso. Em 2003, foi incorporado ao Programa Bolsa Família pelo presidente Lula para integrar e unificar o *Fome Zero*, que hoje é considerado extinto. O *Primeiro Emprego*, é outro programa social e foi excluído em 2006, mas atingiu 3.936 jovens, que entraram para o mundo do trabalho. Há, igualmente, os

antigos programas criados no Governo FHC: o *Bolsa Escola*, o *Auxílio Gás* e o *Cartão Alimentação*.

O *Programa Bolsa Família* tem por meta, ajudar financeiramente as famílias pobres, definidas como aquelas que possuem renda de R\$ 70,01 até 140,00 e extremamente pobres com renda per capita até R\$ 70,00. Os benefícios variam de R\$ 22,00 a R\$ 200,00 reais por mês (o valor pago depende do número de crianças e adolescentes atendidos e do grau de pobreza em que cada família se encontra). Por outro lado, as famílias beneficiárias precisam manter seus filhos e/ou dependentes com frequência na escola e vacinados para receber o benefício. O programa almeja reduzir a pobreza através de transferências de capital.

O Projeto **Minha Casa Minha Vida**, é um dos programas mais destacados e beneficia famílias de baixa renda no Brasil. O objetivo é realizar o sonho dos brasileiros de comprarem ou construir a casa própria. Esse benefício destina-se a famílias que possuem renda de zero a três salários mínimos. O Governo, por meio desse programa, visa construir um milhão de casas para famílias que recebem até dez salários mínimos e a prestação mínima, com essa faixa salarial, é de R\$ 50,00 e o valor máximo que poderá comprometer o orçamento fica em torno de 10% em um prazo de 10 anos.

O *Programa Farmácia Popular* do Brasil ajuda a aumentar a adesão de medicamentos para pessoas que tenham doenças comuns como: diabete, pressão alta, etc. O Programa possui uma rede própria de Farmácias Populares e a parceria com farmácias e drogarias da rede privada, chamada de Sistema de Copagamento ou “Aqui tem Farmácia Popular”, que fornece medicamentos com um elevado desconto.

Como se vê, nem todos os programas sociais foram criados no Governo Petista, alguns foram criados e implementados no governo tucano, de Fernando Henrique Cardoso. Entretanto,

a continuidade desses programas é, muitas vezes, apagado dando destaque aos programas desenvolvidos a partir de 2005, quando Lula assumiu a presidência da república. Assim como também é apagado, muitas vezes, a importância de Fernando Henrique nesses programas, aparecendo todos como se tivessem sido criados no governo do PT.

A marca registrada do discurso de Lula é o enunciado “nunca antes nesse país”, que reforça os programas sociais e as conquistas que o povo “teria” tido nos últimos oito anos. Os programas sociais reforçam a designação “homem do povo”, interessado na melhoria econômica de seus “iguais” (a população mais carente). Outra característica do seu discurso é a de colocar-se constituir traços de identificação com as minorias, dando visibilidade a sua vida de “nordestino pobre” e ao modo como conseguiu ser sindicalista, líder político, candidato várias vezes e, presidente da república, não por quatro anos, mas por oito, assim como Fernando Henrique Cardoso. O trabalho da ideologia na língua satura o discurso, dando como evidente o “ser homem do povo, “que sustenta e atualiza o discurso populista.

Isso estrutura e consolida no espaço discursivo, com a contribuição dos programas sociais, o imaginário em torno do Presidente Lula como o político identificado com as causas sociais, sendo este comprometimento originário de sua própria história e do posicionamento ideológico adotado ao longo de sua trajetória política. É possível identificar que, no seu discurso, o mecanismo de antecipação, (onde o sujeito tem a condição de colocar-se no lugar do interlocutor previamente, principalmente na forma com que ele irá recepcionar a mensagem) é bastante empregado, favorecendo a escolha das palavras e das imagens a serem utilizadas no desenvolvimento de sua retórica visando o convencimento.

Ainda que a utilização do mecanismo da antecipação ocorra de forma espontânea, o discurso proferido pelo sujeito Presidente Luis Inácio é fruto de mecanismos próprios das antecipações imaginárias. Ele dá visibilidade ao que deu certo ao longo de sua vida política, fazendo com que os sujeitos-cidadãos vejam/creiam que ele, mesmo pobre, assim como são pobres a maioria dos sujeitos-brasileiros, conseguiu vencer. Ressoa aí, a possibilidade de “todos”os brasileiros serem capazes de vencer. Com isso, torna presente os programas sociais, ele “faz-ver” e por isso “crer”, que os seus programas sociais decorrem da identificação dele com os menos favorecidos. Ele, por esse discurso “sabe” o que é bom e necessário para a sociedade brasileira favorecendo a elaboração de uma mensagem que consegue convencer os sujeitos-cidadãos, pautado também no êxito de seus programas sociais.

Os efeitos sociais positivos dos programas sociais do governo Lula reforçam ainda mais o significado ideológico de seu discurso, evidenciando que a prática discursiva não se prende mais somente a verbalização, mas contempla também a imagem e a execução de ações que dão sentido mais concreto às palavras, fazendo com que o atual presidente angarie a simpatia dos sujeitos-cidadãos, como também o reconhecimento, até no exterior, de sua capacidade de mobilização política. No término do mandato, segundo pesquisas, o presidente Lula angariou um nível de sua popularidade histórico, alcançando 87% de popularidade revela que este conseguiu construir uma imagem significativa junto ao povo brasileiro, indicando a relevância da análise do seu discurso neste processo.

Na Revista IstoÉ, nº. 2126, de 11 de agosto de 2010, apresenta uma matéria sobre o momento de Lula, que aos poucos meses de deixar o governo, a sua popularidade é altíssima. Na entrevista que Lula concedeu a revista ISTOÉ,

é notável em seu discurso o emprego de palavras em consonância com que o pretende assinalar com maior intensidade, independente para quem o discurso se direciona, provocando impacto e ocasionando um nível de atenção maior as suas palavras, gerando repercussões significativas na sociedade, demarcando ainda mais sua imagem pública.

No discurso do Presidente Lula, o sentido de algumas palavras utilizadas modifica-se em conformidade ao público a que se dirige, remetendo, a percepção que:

[...] o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (ORLANDI, 2003, p. 42-43).

O Presidente Lula por meio do seu discurso dá visibilidade a imaginários em torno dele mesmo e constrói imaginários também de seus interlocutores. O sentido depende da sua inscrição em uma formações discursivas, considerando, igualmente os interlocutores, construindo imaginários em torno deles. Esse jogo de imaginários possibilita a identificação e, a aceitação. O seu discurso, portanto, não encaminha para um sentido somente, ele instaura efeitos de sentidos outros, de acordo com a filiação do interlocutor em formações discursivas.

A repercussão desse discurso depende, portanto, dos traços de identificação instaurados. Os efeitos de sentido são encaminham para o mesmo, apesar do cuidado com o que é dito e, também, com o modo que é dito. Um dos efeitos mais recorrentes é a visibilidade dada à preocupação com os menos favorecidos, com os gestos largos, sorriso bondoso, planos grandiosos, nos o centro é o povo, a quem garante proteção e essa proteção

reverte-se em votos e em popularidade alta, que o ajudar a concretizar seus objetivos políticos.

## Conclusão

O discurso do Presidente Luis Inácio Lula da Silva instaura efeitos de evidência e de saturação e isso acontece muitas vezes, pelo aparente improvisado próprio do seu discurso, no qual a linguagem tem a marca da variante popular e, com isso instaura outro efeito: o de que ele e o povo se assemelham. O mecanismo utilizado sinaliza para a adaptação desse sujeito a diferentes situações e condições. Outra evidência é que nesses discursos há um foco e que esse foco se sustenta no comprometimento político com os sujeitos-cidadãos, especialmente, a massa populacional, a menos favorecida, geralmente.

Nesse contexto, os procedimentos discursivos e os processos pelos quais busca a adesão da massa populacional é semelhante aos de Getúlio Vargas, que se representava como populista. Entretanto, não é igual, pois ele conseguiu destacar-se, construir uma imagem própria, tendo sucesso na mobilização dos sujeitos-cidadãos e da mídia em torno de seus discursos. Seu discurso foi sendo aprimorado ao longo de sua trajetória política, incorporando também uma imagem moderna, dando visibilidade à história de um sujeito que angaria grande simpatia popular, até mesmo em outros países, principalmente pelo fato de ter superado sua condição inicial de excluído social para assumir o cargo político mais importante do país.

O emprego dos referenciais de análise de discurso propostos por Orlandi foi determinante para a elaboração de uma apreciação mais significativa, revelando que o Presidente Lula por meio de seu discurso atinge aos sujeitos-cidadãos, que se identificam com ele, tendo em vista que o seu modo de significar-se contempla os mais

diversificados sujeitos-cidadãos, reforçando sua imagem constituída ao longo do seu percurso político, em especial, do presidente referendado pela população.

## Referências Bibliográficas

COURTINE, Jean-Jaques. **Metamorfoses do discurso político**: as derivas da fala pública. São Carlos: Clara Luz, 2006.

MARQUES, C. J., MOREIRA, Delmo., FILHO, M. S.; COSTA, Octávio. O momento de Lula. **Revista IstoÉ**, São Paulo, n. 2123, p 43-54, 11 agost. 2010.

MOREIRA, Delmo. Um país de promessas. **Revista IstoÉ**, São Paulo, n. 2123, p.44-50, 11 set. 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 5. ed. São Paulo: Campinas, 2003.

PARDELLAS, Sérgio. Todos querem ser Lula. **Revista IstoÉ**, São Paulo, n. 2125, p.40-50, 04 agost. 2010.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. [et. al.]. **Papel da memória**. Trad. Introdução: José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso**: uma crítica afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi [et. al.]. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

VENTURINI, Maria Cleci. **Imaginário urbano**: espaço de rememoração/ comemoração. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

**Artigo enviado em:** 07/01/2011

**Accite em:** 24/06/2011

# Godot/Clarice: Jazz em fúria

p. 142 - 148

Mabiana Camargo (Unicentro)

Daniel de Oliveira Gomes (Unicentro)

## Resumo

O presente artigo parte de uma abordagem filosófica comparativa entre a obra de Samuel Beckett, especificamente *En Attendant Godot*, e as ressonâncias escriturais de Clarice Lispector. Será visto as semelhanças e as diferenças que esses autores possuem entre si. A linguagem de Clarice compõe uma escritura menor, sempre vinda do improviso, criando assim um percurso fora da idéia tradicional de obra. Já Beckett esgota o possível, sua obra é carente de palavras, possui séries exautivas, está em pleno movimento estático. Mas, assim como Lispector, Beckett também improvisa. Clarice e Godot quando se entrelaçam formam um refrão jazzístico. E os dois, ainda, criam uma voz, quase muda, que vai em busca de pronunciar a palavra suplementar, através das perguntas e principalmente do silêncio. Desta forma, usa-se como principais bases filosóficas Maurice Blanchot e Gilles Deleuze, ligados a autores como Simone Curi, estudiosa de Lispector, Jacques Derrida, Michel Foucault entre outros. Busca-se, então, fazer uma circunferência, assim ligada aos planos melódicos, torneando a textualidade desses dois autores.

**Palavras-chave:** Improviso; Esgotamento; Godot; Lispector.

## Abstract

This article starts from a comparative philosophical approach between the work of Samuel Beckett, specifically *En Attendant Godot*, and the writing resonances of Clarice Lispector. It will be seen the similarities and differences that these authors have between them. Clarice's language creates a minor deed, always coming from improvisation, therefore it creates a path outside the traditional idea of a literary work. Whereas, Beckett exhausts the possible, his work is devoid of words, it has exhausting series, it is in full static motion. But, like Lispector, Beckett also improvises. Clarice and Godot interwoven, compose a jazzy chorus. And they both also create a voice, almost speechless, which goes in search of pronouncing the supplemental word, through the questions and mainly the silence. Thus, it is used as the main philosophical basis Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, linked to authors such as Simone Curi, Lispector scholar, Jacques Derrida, Michel Foucault and others. The aim is then to make a circle, linked to melodic plans, surrounding the textuality of these two authors.

**Keywords:** Improvisation; Exhaustion; Godot; Lispector.

## Improvizando diante da platéia

“VLADIMIR: Diga: estou contente.  
ESTRAGON: Estou contente.  
VLADIMIR: Eu também.

ESTRAGON: Eu também.

VLADIMIR: Estamos contentes.

ESTRAGON: Estamos contentes. (Silêncio) O que vamos fazer agora que estamos contentes?”  
(BECKETT, 2005, p.115)

“Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia.” (LISPECTOR, 1973 p. 23 AV)

Começa-se este artigo com um trecho da peça *Waiting for Godot*, ou Esperando Godot, de Samuel Barclay Beckett e uma das polissêmicas frases de Clarice Lispector. Clarice é considerada escritora intimista, prolixa, de linguagem difícil e interrogatória. Beckett é prolífico, um dos precursores do teatro absurdista, de extrema importância para desinibição do *non-sense* ficcional, ao lado de Proust, Artaud, Jarry, ou Joyce. Essa espécie de jazz em fúria da primeira metade do séc. XX, cujo fazer pós-utópico Lispector leva como herança dramática.

*Waiting for Godot*: Wladimir e Estragon nos seus trajes maltrapilhos, com botas velhas e chapéus (que dizem muitos críticos: lembram os de Chaplin). Dentro de seus bolsos carregam cenouras e nabos, coisas improvisadas. Enquanto se alimentam, os momentos vazios de atuação são constituídos de diálogos sem sentidos e curtos. Todas as ações dramáticas estão centradas na espera, em prolongamento, de alguém ou de algo chamado Godot e que é, enfim, “refrão” principal da peça. Efetivamente, este acontecimento que não chega, que obriga à sensação de improviso meramente melódico, teria a ver com a desesperança espetacularizada nas obras de Clarice. Parte-se então das seguintes questões: Clarice realmente improvisa? E se improvisa, o quê? Diante de quem? De Beckett? De Godot?

Se partimos da definição de *Escritura Menor*, juntamente com a estudiosa de Lispector, Simone Curi (2001), veremos que essa menção *menor* é a marca de uma singularidade, de um deslocamento de descontinuidade que está em busca de uma liberação das categorias, das identidades, do diluimento das fronteiras, do gênero, e por último do literário (p.37). Fica evidente que Clarice, com toda sua linguagem, é compositora/composição de uma escritura menor, pois ela não escreve de menos, sem dizer menos, como a própria diz: ela *improvisa* nas palavras e consegue com

tudo esse fluxo caligráfico exprimir o inefável, produzindo um tipo de “experiência do fora” (em termos blanchotianos). O mesmo acontece com Beckett, cuja escrita produz o mesmo efeito de teatralização do improvisado. O que os distinguiria é que Beckett economiza algo em seus discursos. Economiza, esgota, a exaltação e o furor da espera, do desespero. Clarice espera a Godot com mais *fúria jazzística*, digamos assim.

Por um lado tem-se em Beckett a escassez das palavras, ao contrário, na composição de Lispector, somos arremessados num mar infinito dialético, escritural. Há em Beckett a falta, a falta que ganha. Ao mesmo tempo que Beckett apresenta diálogos curtos aparentemente sem nexos, sendo uma de suas características a repetição, seus personagens sempre estão envolvidos no mesmo objetivo, e na mesma atmosfera e suas palavras se repercutem exaustivamente no texto inúmeras vezes. Um refrão jazzístico. Victor Leonardi, em “Jazz em Jerusalém”, nos afirma que “a harmonia musical estuda os acordes e a maneira de concatená-los. Quem concatena estabelece relação entre. Ou ligação entre. Ou nexos entre acordes, no caso da música, e entre idéias, no caso da filosofia” (1999, p. 387). (Queremos lembrar que Clarice e Beckett filosofam o mundo como quem está no âmbito do jazz, ou seja entre o sagrado – o *spiritual* – e o profano – o *ragtime*, assim eles concatenam exaustivas relações, ligações...)

Segundo Deleuze, “toda a obra de Beckett será percorrida por séries exaustivas” (Deleuze, 2010, p. 70), e isso faz com que a obra beckettiana esteja amarrada a um plural “*esgotamento*”. Para que se possa entender o termo *esgotamento*, deve-se remeter nos termos de Deleuze. Para ele: “Os personagens de Beckett brincam com o possível sem realizá-lo, eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre.” (DELEUZE, 2010, p. 70)

ESTRAGON  
 (de boca cheia, distraído) Não estamos amarrados?  
 VLADIMIR  
 Não entendi uma palavra.  
 ESTRAGON  
 (mastiga, engole) Perguntei se estamos amarrados.  
 VLADIMIR  
 Amarrados?  
 ESTRAGON  
 A-mar-ra-dos.  
 VLADIMIR  
 Amarrados, como?  
 ESTRAGON  
 Pés e mãos.  
 (BECKETT, 2005, p. 44)

Na irrealização do possível, por meio da arte da “combinatória”, chega-se à exaustão. O que ele chama de combinatória viria a ser: “a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação (veja-se: DELEUZE, 2010, p. 71). Ora, chega-se a “uma exaustividade” pela recusa a toda necessidade ficcional. E o que Beckett improvisa é o estafar do possível com palavras, ou ainda, esgotando as próprias palavras (Deleuze, 2010, p.75), propondo, deste modo, o que se pode chamar de uma *movimentação estática*.

Podemos ver em *Lispector* a mesma característica. Quando falamos em um movimento que não se move, reencontramos em Curi a afirmação que *Lispector* constitui seus textos de uma forma *nomádica*. Há uma quantidade de vários fragmentos que formam um corpo, vários textos em um todo, uma grande movimentação estática, igual modo. Poderíamos afirmar essa característica lispectoriana tendo paralelo com a própria história de vida da autora, a qual nasceu na Tchetchelnik, Ucrânia, no dia 10 de dezembro do ano de 1920.

Ainda pequena, muda-se para Recife, depois Rio de Janeiro. Além de disso, quando casada, seu marido torna-se diplomata, e seu destino será estar a acompanhá-lo pelos arredores do mundo. Sendo *Lispector*, assim, geográfica e subjetivamente “desterritorializada” desde seu

nascimento e assim cada vez mais no decorrer de sua biografia. Em sua escrita não seria nada diferente, posto que a criação de Clarice é sempre uma sombra viva autobiográfica, no sentido de que, como diria Nicolino Novello, essa escritura não existiria sem a grande preocupação em capturar a “essência do instante” (NOVELLO, 1986, p.15). Clarice não foi topicamente enquadrada em sua vida, não foi portadora de um enredo pronto a segui-lo, um mapa-Clarice; (assim como não podemos *territorializar* Beckett, seja estética ou pessoalmente). Ela sim foi feita de improvisos e momentos, instantes, nomadismos que a levaram ao impossível, construindo a si mesma sob novas formas de vida e irrealizações, ou seja, novos olhares e idéias, diferentes culturas e modos de ser; daí sua escrita sem contornos e não-retilínea.

Diz Simone Curi sobre o deslocamento constante na escritura de Clarice, que ocorre, na autora, um: “movimento como vitalidade que, antes de apontar uma origem, desvenda um visível, uma exterioridade, o fora da obra.” (CURI, 2001, p.80). Teríamos, segundo Curi, duas linhas-Clarice, uma violenta e outra geométrica, racional. Já na cartografia de Beckett, talvez falte (em excesso) esta linha violenta e afetiva, paixão que sobra (pela metade) em Clarice. Está ela improvisando diante de si mesma, de Jazz-Clarice.

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. (LISPECTOR, 1973 p. 25)

## Harmonias beckettianas em Clarice

Já Beckett, nasceu em Dublin, Irlanda no ano de 1906, e desde menino destacava-se pelo seu interesse pela leitura. Quando entra na Faculdade, ele se dedica aos estudos da língua francesa e da italiana. Beckett sai da Irlanda no ano seguinte de

sua graduação, quando se instala em Paris, seus primeiros trabalhos começam a aparecer, ensaios e traduções. Quando seu pai morre, muda-se para Londres, e publica sua primeira coletânea de contos. Depois volta a Paris e continua seu trabalho como escritor. Um dos fatos mais marcantes da vida de Beckett é quando ele entra para o movimento de Resistência francês, na entrada da grande guerra, no ano de 1939; Beckett foi obrigado a se refugiar na França no ano de 1942, e esse fato foi de extrema importância para a elaboração de sua grande obra: *En Attendant Godot*.

Ambos os autores são personagens carregados de experiência, Clarice por sua ampla visão de mundo, e Beckett pela saída de sua terra natal e sua vivência em um período crítico e doloroso que se passou no mundo. O período que Beckett enfrentou o refúgio tal como as consequências da Guerra, foi o período que mais o desenvolveu como escritor e, desde seus personagens, todos os sentimentos de sua experiência desterritorializada está exposta.

Mesmo que estejamos ilustrando aqui a desterritorialização específica entre os dois autores, devemos lembrar que não se trata propriamente de justificar e explicar uma obra pelo puro viés biográfico do autor que a criou. Estaríamos abafando a própria voz da obra. Em entrevista ao *Le monde*, “a Estética sobre a Existência”, Michel Foucault, filósofo que muito admirava a Beckett, abre um parênteses em sua fala e remete sua opinião sobre a questão do autor:

a única lei sobre o livro que eu gostaria de ver instaurada seria a proibição de utilizar duas vezes o nome do autor, além do direito do anonimato e ao pseudônimo, de modo que cada livro poderia ser lido por si mesmo. Há livros, para os quais o conhecimento do autor é uma chave para a inteligibilidade. (1894, p. 5).

Deste modo, não devemos nos prender a todas as experiências que os autores sofreram, mas

também é claro não podemos deixar de pensar em um paralelo entre autor-experiência. Um paralelo musical, ou melopoético. Paralelo entre autor-experiência que está na própria dimensão bios/gráfica de autores que suscitam esta atmosfera melódica de curiosidade. Se realmente quisermos ouvir a voz do texto, deveríamos a nos prender à ideia de que “seria mais conveniente que os livros fossem lidos por eles mesmos com suas imperfeições e qualidades eventuais.” (FOUCAULT, 1984, p. 5)

Mark and Julliette Taylor-Batty sugerem, em seu guia sobre *En Attendant Godot*, que o que faz Beckett criar Vladimir e Estragon, seja talvez o fato de que ele e sua esposa passaram longos dias e noites juntos, na busca da vila de Roussillon, quando estavam buscando refugio da guerra. Os dois ficaram completamente isolados, em silêncio, enfrentando o desespero. Eles estavam impotentes a tudo, a única coisa que podiam fazer seria um apoiar o outro, ou ainda um se irritar com outro; pois estavam fora do convívio social, estavam isolados de/a si próprios. Mas mesmo assim, permaneciam crédulos de que algo ou alguém poderia salvá-los, (TAILOR-BATTY; TAILOR-BATTY, 2008, p.4-5) algo como uma esperança, ou um Deus - no inglês *God*, que na peça é nomeado Godot.

*En Attendant Gogot* é uma peça trágica, considerada filosófica, pois transborda questionamentos sobre a existência, duas figuras humanas que dedicam toda sua ação (existência) na espera de algo ou alguém que nunca aparece. E todo seu “ato-de-existir” é mostrado sem sentido. O que Beckett faz é desconstruir um mundo teatral, transformá-lo em ruídos, pausas, *non senses*. Seus personagens falam com os gestos, suas ações, e não com suas palavras. Se lembrarmos o termo “tragédia” vindo de Aristóteles, vemos que a tragédia “é a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem

exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor.” (Aristóteles, p. 25); vemos que temos nesta peça de Beckett a representação de criaturas humanas, sem identidades ou histórico, pois só sabemos seus nomes, e não sabemos de onde vieram, o que eram, e sim só sabemos que elas estão de passagem ou à espera de alguém que acreditamos que aparecerá, mas na realidade se ele aparece, o aparecimento está dado como pura ausência (a “outra noite” blanchotiana). A peça transmite ao público uma espécie de sentimento de desesperança catártica e desespero, pois nos relacionamos com personagens opacos e ficamos ao aguardo luminoso de Godot, e no fim quando nada ocorre, ficamos aflitos e decepcionados pelo não-aparecimento que, sendo mais que um vibrante desaparecimento do ser - que poderíamos ver em Macabéia, de “A Hora da Estrela”, por exemplo - nos afeta pela aparência de um aparecimento que não aparece, aparecimento do próprio fora. O obscuro (fora de cena) aparece. De igual modo, podemos nos perguntar se a experiência de leitura diante do palco ficcional de Clarice Lispector seria marcada por um não-aparecimento da própria Clarice, ou seja, sua escrita como uma busca desesperada de si mesma que nos desperta um aflito sentido testemunhal. Clarice e Beckett, certo modo, botam em perspectiva de cumplicidade os fatores musicais e literários de suas ficções, apresentando-nos textos verdadeiramente literário-musicais, no sentido de irem apontando, concomitantemente, tanto para um significado desconhecido quanto para os seus próprios contextos ali significantes no silêncio trágico de qualquer sentido. Como dirá Stanger (apud OLIVEIRA, 2002, p.143) “se o significante literário aponta para um significado desconhecido, e se o significado musical aponta para o seu próprio contexto como um significante sempre renovado, então o texto literário-musical

deve fazer as duas coisas”.

Novamente para Mark Taylor-Batty e Juliette Taylor-Batty, Beckett, escrevendo uma peça teatral e não uma prosa, desviou do público a tentativa do “entendimento da peça” em um nível intelectual, que conseqüentemente leva a um “significado”, fazendo com que fosse experimentado a sua arte como experiência sem fim, tentando então distrair a plateia das respostas. (TAYLOR-BATTY; TAYLOR-BATTY, 2008, p.13). Mas já que consideramos o vazio de se esperar Godot uma passividade de caráter trágico, oriunda do movimento absurdista, não se há de encontrar em Lispector, mesmo em prosa, algum tipo de teatralidade do absurdo, do vazio infundo do sentido?

Se observarmos Macabéia, veremos que ela dá-se como uma simples personagem tentando representar “ser”.

Depois tudo passou e Macabéia continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais, ela era quase impessoal. Glória perguntou-lhe:

- Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
  - É para eu não me doar.
  - Como é que é? Hein? Você se dói?
  - Eu me doo o tempo todo.
  - Aonde?
  - Dentro, não sei explicar.
- (Lispector, 1977, p.62)

As ações da personagem são representadas como algo agonizante. Macabéia mantém-se representando o que ela é, porém suas falas e suas ações permanecem vazias. Lispector põe seus personagens em cena, e os joga contra uma multidão de espectadores que assistem o desenvolvimento dos personagens, suas decadências ou mesmo suas imobilidades. Ou ainda podemos encontrar *entre meios* à dramaticidade de Lispector, provas de uma teatralidade quase beckettiana na movimentação do seu texto: “E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia.” (Lispector, 1973 p.35)

## Entre o Silêncio e a Vibração

Através de sua palavra, Clarice, também nos reflete vários esboços articulados da existência, da linguagem e da sociedade. Pode-se enxergar toda dramaticidade maior da autora por meio de suas palavras, nas entrelinhas, pois como a mesma diz: «Mas já que se há de escrever, que não se esmaguem com palavras as entrelinhas.» (Lispector, 1992, p.20); ler Clarice não é ler superficialmente as palavras, é ler o que há “entre” (seria lê-la “entre”meando Beckett, e vice-versa). O mesmo afirma Beckett em uma carta, que foi nomeada “Carta Alemã”, endereçada à um amigo: “Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – (...). (BECKETT apud Jr. OLIVEIRA, 2006 p. 134).

E se Clarice improvisa toda sua fala, significa que ela quer improvisar algo, dizer algo, e o quê seria? Talvez Clarice tenta achar as respostas da agonia de ser o que se é, tenta interrogar o instante, através de uma palavra que é suplementar, vinda da sensação única momentânea, como “Waiting for Godot”, ou ainda tenta nos mostrar o que é invisível aos olhos nus. Mas o que permanecemos encontrando como resposta, será o vazio, ou ainda mais perguntas.

“ O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1977 p.16-17)

Maurice Blanchot (2001), por exemplo, afirma que há um momento na vida de um homem em que tudo está acabado, em que todos os livros já foram escritos, o universo cai em silêncio e todos os entes que existem se rendem a um descanso profundo e que esse tudo pode

ser denunciado pela palavra. (p.14) «Mas como essa palavra suplementar cria o risco de romper o equilíbrio- e onde encontrar a força para ela? - ela não é pronunciada, e a tarefa permanece inacabada.» (BLANCHOT,2001 p.14).

O que há em Beckett: o eterno silêncio que por trás é audível. Os personagens Vladimir e Estragon estão amarrados à eterna espera de Godot, uma missão infinita. Quando Beckett mostra a jornada de seus personagens, ele tenta questionar através da sua mudez aquilo aquilo que seria considerado fora de questão, ou seja, por em questão o inquestionável;ele tenta pronunciar a *palavra suplementar* e denunciar as verdades, mas assim como Lispector ele faz improvisando e as únicas respostas que encontra são as não-respostas, que mantêm a prática de questionar, no silêncio que fala. Desta forma, continua e se mantém nessa busca infinita e tarefa inacabada.

VLADIMIR  
Pensar não é o pior.  
ESTRAGON  
Claro que não, claro que não, mas já é alguma coisa.  
VLADIMIR  
Como assim, já é alguma coisa?  
ESTRAGON  
Boa idéia, vamos fazer perguntas.  
VLADIMIR  
Que você quer dizer com isso?  
ESTRAGON  
Já é alguma coisa ficar livre disso.  
(BECKETT, 2005, p. 125)

O que Clarice faz é relatar o todo através das palavras, e, respondendo a questão de Blanchot, o que a autora faz é achar a força nas próprias palavras que realmente não são pronunciadas e maquiarm o verdadeiro significado. E se ainda, segundo Blanchot essa é uma tarefa que permanece interminável, é aí que Clarice consegue o êxito, pois ler Lispector é mergulhar num mar sem fim, testemunhar o exercício do “Jazz em fúria”, num ato de improviso que seria o mesmo de Beckett.

Centelhas de frases em feito espiral, como numa *jam session*, onde tudo se desenvolve e cresce no mesmo ritmo, permanecendo na mesma

forma e no mesmo instante. O historiador Victor Leonardi apaixonado por jazz, nos explica que os músicos de jazz sentem a vida como se “vivêssemos num sistema social em estado de repouso. Todos eles sabem que o universo sonoro por eles criado é extremamente dinâmico e não permanece idêntico ao longo do tempo. O músico de jazz emite chispas, centelhas de energia psíquica, como se fossem um guardião do relâmpago” (LEONARDI, 1999, p.15). Mas, se voltarmos para Curi, ela diz que a Literatura de Clarice está em movimento, em vibração, que não se tem um lado correto ou errado, que não há significados, sua escrita se faz pensamento, é mais do que tentar encontrar algo, mencionar algo, compara-se com um movimento centrípeta que é onde uma idéia volta, vibrando sempre de fora para dentro. (CURI, 2001, p.42). E aí que se concatena o silêncio com a vibração que provem do movimento textual lisbeckettiano.

## Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Fim de Partida**. Tradução de Fábio Souza Andrade, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Malone Morre**. Tradução de Paulo Leminski, São Paulo:Brasiliense, 1986.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita**: A palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- CURI, Simone. **A Escritura Nômade em Clarice Lispector**. Chapecó/SC: Argos, 2001.
- DELEUZE, G. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2010.
- FOUCAULT, M. **Uma estética da existência**. Disponível em: <<http://e-groups.unb.br/fe/tef/floesco/foucault/estetica.pdf>>. Acesso em: 30 de mar. 2011.
- Jr. OLIVEIRA, C. A. **Samuel Beckett**: O retrato do artista enquanto crítico. Disponível em: <[http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/9/8dp\\_celso.pdf](http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/9/8dp_celso.pdf)>. Acesso em: 27 de mar. 2011.
- LEONARDI, V. **Jazz em Jerusalém**: Inventividade e tradição na história cultural. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.
- LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTINS, G. F. **Culpa e Transgressão**. São Paulo: Revista Cult. Dezembro de 1997.
- OLIVEIRA, S. R. **Literatura e Música**: Modulações pós-coloniais, São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SAID, Edward W. **Elaborações Musicais**. Trad. de Hamilton dos Santos, Rio de Janeiro: Imago 1991.
- TAYLOR-BATTY, J.; TAYLOR-BATTY, M. **Samuel Beckett's**: Waiting for Godot. Great Britain: Continuum, 2008.

Artigo enviado em: 12/04/2011

Aceite em: 25/06/2011

# Interfaces