

JANAINA CARDOSO BRUM

**DA “FALTA DO DIZER” AO “DIZER DA FALTA”: REFLEXÃO SOBRE A
PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Linguística Aplicada.

Linha de concentração: Texto, Discurso e Relações Sociais

Orientadora: Profa. Dr. Aracy Ernst-Pereira

Pelotas

2009

B893d Brum, Janaina Cardoso
“Da falta do Dizer” ao “Dizer da Falta” : reflexão sobre a
produção de sentidos na poesia de Ana Cristina Cesar . – Pelotas
: UCPEL , 2009.
108f.
Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas ,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2009.
Orientadora : Ernest-Pereira, Aracy .

1.discurso poético. 2.Ana Cristina Cesar. 3.silêncio. 4.análise
do discurso de linha francesa I. Ernest-Pereira, Aracy . II. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária Cristiane de Freitas Chim CRB 10/1233

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO/DOUTORADO
MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA

**DA “FALTA DO DIZER” AO “DIZER DA FALTA”: REFLEXÃO SOBRE A
PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA POESIA DE ANA CRISTINA CESAR**

Pelotas, 27 de fevereiro de 2009.

Banca Examinadora:

Profa. Dr. Marlene Teixeira - UNISINOS

Profa. Dr. Susana Bornéo Funck - UCPel

Profa. Dr. Aracy Ernst-Pereira - UCPel

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Prof^a. Aracy Ernst-Pereira, pela orientação atenta e eficiente, pelo carinho e pela compreensão;

À Prof^a. Susana Bornéo Funck, pela colaboração e pelas observações valiosas na construção do projeto de dissertação;

Aos demais professores do PPGL da UCPel, por sua competência e pelo extenso saber a que pude ter acesso;

Às funcionárias do PPGL, Valquíria Mendes e Roberta Canez, por sua eficiência e ternura;

Aos meus colegas da XIV turma do Mestrado em Letras da UCPel, em especial a Josiane Hinz e Gregory Costa, pelo convívio, pela amizade e pelas trocas valiosas;

À CAPES, pela bolsa concedida;

À minha família, pelo amor, pelo carinho e pela compreensão de minha ausência em momentos tão difíceis;

À amiga Liliane Prestes, pelo incentivo e por acreditar em mim;

À amiga Teresinha dos Santos Brandão, pelo apoio, pela ajuda, pelas trocas e por sua presença sempre atenta ao longo do curso e de minha vida;

À amiga e colega Inessa Carrasco Pereyra, pela companhia nas madrugadas, por refletir sempre junto comigo, por seu carinho e dedicação infinitos;

À família Carrasco Pereyra, especialmente à Anita Leocádia, pela recepção calorosa em sua casa durante o curso e pela amizade que me dedica;

A todos os meus amigos, por compreenderem meu afastamento.

“Nenhuma língua pode ser pensada completamente,
se aí não se integra a possibilidade de sua poesia”.

Jean-Claude Milner

RESUMO

O discurso poético é visto constantemente como lugar privilegiado de reflexão sobre a linguagem, não sendo poucos(as) os(as) poetas que colocam a preocupação com os modos de significar como tema central de suas obras. O trabalho com a linguagem, nesse espaço, gera inquietações várias em torno das relações entre a linguagem e os objetos do mundo. A correspondência entre palavra e coisa é freqüentemente questionada e, mais do que uma inquietação sobre a representação através da linguagem no momento da escritura, torna-se o cerne do trabalho poético. A multiplicidade de sentidos emerge também como um funcionamento do discurso poético, tocando, assim, o silêncio fundante, que, ao mesmo tempo em que evidencia uma incompletude da linguagem, traz à cena a movência dos sentidos. Na poesia da brasileira Ana Cristina Cesar há uma incessante reflexão sobre a linguagem, sendo ela trabalhada em suas (im)possibilidades. A incompletude da linguagem é percebida na obra dessa autora e, assim, apresentam-se, em seus poemas, formas que atestam essa incompletude e o movimento dos sentidos. No presente trabalho, pretendemos observar os processos discursivos que ocorrem quando o sujeito se indaga sobre o estatuto da linguagem e dos sentidos, sob o viés da análise do discurso de linha francesa.

Palavras-chave: discurso poético; Ana Cristina Cesar; silêncio; análise do discurso de linha francesa

RESUMEN

El discurso poético es visto constantemente como lugar privilegiado de reflexión sobre el lenguaje, no siendo pocos(as) los(as) poetas que colocan la preocupación con los modos de significar como tema central de sus obras. El trabajo con el lenguaje, en ese espacio, engendra varias inquietudes en torno de las relaciones entre el lenguaje y los objetos del mundo. La correspondencia entre palabra y cosa es frecuentemente cuestionada y, además que una inquietud sobre la representación a través del lenguaje en el momento de la escritura, se convierte en lo central, del trabajo poético. La multiplicidad de sentidos emerge también como un funcionamiento del discurso poético, tocando, así, el silencio fundador, que, al mismo tiempo en que evidencia una incompletud del lenguaje, trae para la escena la movimentación de los sentidos. En la poesía de la brasileña Ana Cristina Cesar hay una incesante reflexión sobre el lenguaje, siendo ella trabajada en sus (im)posibilidades. La incompletud del lenguaje es percibida en la obra de esa autora y, así, se presentan, en sus poemas, formas que atestan esa incompletud y el movimiento de los sentidos. En el presente trabajo, pretendemos observar los procesos discursivos que ocurren cuando el sujeto se indaga sobre el estatuto del lenguaje y de los sentidos, bajo el sesgo de la análisis del discurso de línea francesa.

Palabras-clave: discurso poético; Ana Cristina Cesar; silencio; análisis del discurso de línea francesa

SUMÁRIO

1	DEVAGAR ESCREVA UMA PRIMEIRA LETRA: INTRODUÇÃO	9
2	AVENTURA BRUTA (EM TEORIA): AS CONCEPÇÕES DE ROMAN JAKOBSON E MIKHAIL BAKHTIN.....	14
2.1	<i>Desatando o culto das antecedências: a poética de Roman Jakobson</i>	14
2.2	<i>Capaz o poeta diz o que quer e o que não quer: a poesia em Mikhail Bakhtin</i>	19
3	NÃO QUERO MAIS A FÚRIA DA VERDADE: TRAJETÓRIA DOS SENTIDOS DA ANÁLISE DO DISCURSO	26
3.1	<i>Engolindo a vontade da palavra: por que não poesia na Análise do Discurso?</i>	26
3.2	<i>A flauta muda: silêncio e poesia</i>	35
3.3	<i>Em busca da palavra exata: as não-coincidências do dizer</i>	54
4	REGIÕES RECOMPOSTAS POR DESEJO: CIRCUNSCREVENDO A ANÁLISE	62
4.1	<i>Cristais, heavy metal e tafetá: condições de produção do discurso poético de Ana Cristina Cesar</i>	62
4.2	<i>Tomando conta desse objeto claro e sem nome: a constituição do corpus discursivo</i>	66
5	QUAL A PALAVRA QUE TODOS OS HOMENS SABEM? DA FALTA DO DIZER AO DIZER DA FALTA.....	69
5.1	<i>Perto do coração não tem palavra?: O amor entre o excesso e a falta da linguagem</i>	72
5.2	<i>Olho muito tempo o corpo de um poema: a con-fusão entre corpo e linguagem</i>	81
5.3	<i>“Estou cansado de todas as palavras”:</i> o dizer da falta	90
6	CONTAGEM REGRESSIVA A ZERAR: CONCLUSÃO	99
	REFERÊNCIAS.....	102
	ANEXOS – POEMAS DE ANA CRISTINA CESAR.....	105

1 DEVAGAR ESCREVA UMA PRIMEIRA LETRA¹: INTRODUÇÃO

De Aristóteles aos modernos, busca-se uma *gênese* da poesia, uma essência que a descreva satisfatoriamente sob vários ângulos. É assim com teóricos da literatura e com poetas. O é também com psicanalistas e com alguns lingüistas. Essa busca, via de regra, tenta encapsulá-la em conceitos formulados para dar conta de sua tão sonhada “verdade”. No entanto, o resultado são projeções e abstrações generalizadoras, dado o caráter heterogêneo de sua constituição e dado o olhar, sempre parcial, do observador que, muitas vezes, embora tomado pelo desejo de completude, depara-se com um objeto, por natureza, inacabado, infinito e fugidio, a que chamamos poesia. Imerso na impossibilidade de apreensão do todo, estabelece enfoques, define recortes. Ora a poesia é explicada por uma característica determinada, ora por outra. Torna-se, assim, um objeto de estudos caleidoscópico e inapreensível no todo. A investigação desse discurso, portanto, dá-se sob o recorte operado por uma teoria específica e de acordo com determinadas especificidades.

Em suma, ao trazer para si esse objeto, o estudioso deve obedecer ao recorte definido e contentar-se em trabalhar um objeto que não pode ser totalizado. Admitir a abertura e a não-totalidade do “conceito” é o primeiro passo do pesquisador que visa lidar com poesia, ultrapassando o sentido normalmente atribuído ao termo, qual seja, o de fechamento necessário das idéias sobre determinado objeto. Nessa acepção, o termo não seria apropriado para definir o que seria o discurso poético, visto que não é algo homogêneo, passível de ser apreendido numa formulação.

Podemos dizer, então, que a poesia tem especificidades, as quais não podem ser esgotadas em um só fôlego, por uma só teoria e, tampouco, em um só estudo. Temos, por exemplo, que a poesia é *ficcional*, definida em oposição a um outro campo do discurso ficcional, a prosa. Outra especificidade, estudada em grande escala nos séculos XIX e XX, é o ritmo: a estrutura rítmica de um poema, seja ela o metro, a rima, a aliteração, a assonância, a simples divisão em versos, marcada somente por quebras entoacionais, ou ainda, todos esses elementos

¹ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Organizado por Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 95

juntos, tenta ser definida com precisão a fim de apreender-se o objeto todo por este viés estrutural. Mas sua natureza múltipla insiste: a poesia não é somente ficção, tampouco uma figura que se define somente pelo ritmo.

Roman Jakobson (1975; 1992), na tentativa de apreender a poesia, chega à consideração da *poética* como uma *função da linguagem*, sendo que esta não é restrita somente à poesia, mas uma especificidade que pode ser de qualquer mensagem, fazendo-a voltar-se sobre si mesma; a poesia é a mensagem em que predomina a função poética, uma construção de som e de sentido extremamente complexa. Eis um primeiro indício de abertura: a função poética se volta para os outros discursos também, ocupando neles lugar secundário. No entanto, a poesia é definida pela predominância da função poética, como um discurso fechado sobre si, com propriedades inerentes que a distinguem radicalmente dos discursos em geral. Jakobson visava a construir uma teoria da poética como algo independente da linguagem em geral: uma *língua poética*, cujo estudo constituir-se-ia em uma área da lingüística. Som e sentido sobrepostos são a resposta a um desejo de singularização e unidade na tentativa de apreensão do discurso poético.

Em Mikhail Bakhtin (1998), a poesia só pode ser definida a partir daquilo que a prosa não é. Às forças centrífugas da prosa, Bakhtin opõe as forças centrípetas da poesia, sendo esta última definida, por um esforço em isolar a palavra, destituindo-a de todo acento valorativo que pudesse vir a ter nos gêneros primários ou no gênero secundário que é a prosa. É uma voz “suprema” do poeta que rege a poesia e fecha o seu campo para as múltiplas vozes sociais. O poema é, para esse teórico, um modo particular de apropriação da palavra, com um funcionamento único da linguagem, centralizado na voz do poeta. Assim como estabelece uma definição aparentemente “fechada” da poesia, Bakhtin defende também a existência de “níveis” para esse isolamento da palavra, abrindo, assim, para a consideração de um *continuum* que vai da poesia mais fortemente centralizadora à prosa descentralizadora, deixando espaço, portanto, para outras definições e outras categorias concernentes ao estudo do discurso poético, já que não se ocupa diretamente dele.

Dois autores que se opõem na história dos estudos da linguagem. Duas posições teóricas que se embatem. Bakhtin critica o Formalismo Russo, grupo no qual Jakobson estava inserido, crítica esta devotada a atacar o que, no estruturalismo de Jakobson, exclui o social e o sujeito. Jakobson cria esquemas em

que a poética é definida sem a consideração de um âmbito social que a circunscrevesse e de um sujeito que a compusesse e a recebesse. Ao mesmo tempo em que Bakhtin o questiona, concebe um sujeito capaz de isolar a palavra de seus acentos sociais intrínsecos. Vieses do estudo da poesia, é bem verdade que por teorias diferentes, mas também entendimentos de lados diversos de nosso objeto: o estruturalista interessa-se pela relação da forma com o sentido, enquanto o filósofo socialista da linguagem focaliza o modo como o sujeito, inserido em um meio social, toma a palavra no âmbito poético. Duas visões e dois objetos construídos diferentemente; por assim dizer, duas especificidades da poesia.

Ao mesmo tempo, isso demonstra que, ao tomarmos um objeto para estudo, o *construímos*. Quando escolhemos a poesia para *corpus*, estamos, em um só movimento, atendo-nos a algumas de suas características com fins científicos e, a partir daí, construindo um objeto teórico que é único, resumido àquilo que de suas múltiplas faces nos interessa. É assim que Jakobson se interessa pelo som em sua dimensão significativa e Bakhtin, pelo que faz da poesia um discurso monológico, ou melhor, *monologizado*. Recortes como esses devem estar na base de qualquer estudo que se proponha sério. Recortes que indicam também uma impossibilidade na apreensão do objeto como um todo. A poesia é, então, não-toda. Dizemos isso tendo em vista que, em seu estudo, pelo olhar de qualquer que seja a teoria, não poderemos jamais vê-la como um todo homogêneo e finito. Chegamos, assim, a uma consideração fundamental: a poesia é *heterogênea*.

Ainda, precisamos dizer que a poesia não é universal e absoluta, estando, como prediz o senso comum, na trilha de uma concepção mística que procura na escrita poética a catarse de toda linguagem. A poesia é possibilidade da linguagem. Isso equivale a dizer que é *discurso*, constituído socialmente, ao lado das instituições ou contra elas; feito por um sujeito, seja ele considerado como psicológico, ideológico ou psicanalítico. Inserido no eixo da pura repetição ou da transformação, o discurso poético é fruto de uma sociedade, concebido por ela e para ela. A evidência primeira da poesia como instância quase “sublime”, envolta em “mistérios”, o que levaria a um distanciamento radical de toda ordem discursiva, desvanece-se sob um primeiro olhar teórico, o qual se faz, como já falado, a partir de recortes. A poesia está situada na história, variando conforme as ideologias e, assim, conforme os sistemas sócio-econômicos vigentes.

É dessa maneira que a poesia, no presente trabalho, é tomada como objeto sob o viés da análise do discurso de linha francesa (doravante AD), inaugurada por Michel Pêcheux. A partir de um primeiro olhar que visava investigar o funcionamento do discurso poético, foram operados inúmeros recortes a fim de que alguns elementos pertinentes à caracterização da poesia, pudessem ser abarcados de maneira satisfatória – mas não conclusiva – pela teoria. Não pretendemos, assim, esgotar o que se pode dizer sobre esse espaço discursivo, tampouco restringi-lo ao que será analisado neste trabalho. Colocaremos em causa o funcionamento discursivo da poesia a partir de características da linguagem que são admitidas e ressaltadas na poesia, abrindo, desse modo, para a possibilidade de ruptura, de transgressão, o que parece inserir esse espaço discursivo predominantemente no eixo da polissemia, da transformação dos sentidos, e não da paráfrase, da simples repetição.

É de uma produção poética bem específica e localizada no tempo e na história que falaremos aqui. A poética de Ana Cristina Cesar, escritora brasileira, que tem sua produção datada das décadas de 1960, 1970 e 1980, será no presente trabalho analisada no concernente à reflexão sobre a constituição dos sentidos na linguagem. Para tanto, algumas categorias serão mobilizadas. A noção de *silêncio*, proposta por Eni Orlandi, e as *não-coincidências do dizer*, de Jacqueline Authier-Revuz, serão trabalhadas a fim de apreender o modo particular de funcionamento da incompletude da linguagem que se faz na poesia, mais especificamente, na obra de Ana Cristina Cesar, ou simplesmente Ana C., como gostava de ser chamada.

Estabelecemos, assim, várias relações com a reflexão sobre a linguagem e sobre os sentidos no discurso poético. O que mais chama atenção na obra dessa poeta é a relação que estabelece entre a linguagem – ou mais precisamente a falta da linguagem – e o amor, entre essa falta e o corpo. É percorrendo essas duas intersecções que pretendemos chegar a uma reflexão sobre o *dizer da falta* na poesia de Ana C.. Para tanto, foram selecionados poemas seus que têm como foco a falta da linguagem, seja aquela referente à distância entre a palavra e a coisa ou aquela referente aos sentidos que não cabem nas palavras. Desse modo, da poesia, objeto heterogêneo, recortamos apenas o que, na obra de Ana Cristina Cesar, aparece como um *dizer da falta*, levando-nos à reflexão sobre o funcionamento dos processos de produção de sentidos no âmbito do poético, sem qualquer pretensa generalização.

Por fim, é preciso que se façam algumas considerações a respeito do título de nosso trabalho. Ele provém de um texto de Jacqueline Authier-Revuz, teórica da enunciação, que influenciou e foi influenciada pela análise do discurso, o qual foi publicado no Brasil em *Gestos de Leitura*, livro organizado por Eni Orlandi, tendo por nome *Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio*. Nesse artigo, Authier-Revuz faz reflexões sobre o que ela chama de *não-coincidência entre a palavra e a coisa*, a qual se manifesta no fio do discurso como evidência da *falta do dizer* em relação àquilo que se pretende nomear. Entre a enorme variedade de figuras representantes dessa falta, a autora distingue algumas que trabalham as “imagens” da falta produzida no dizer, caracterizando um *dizer da falta*, quando há um retorno do discurso sobre si mesmo.

Para essa autora, a literatura constitui-se, muitas vezes, como um lugar privilegiado em que se dá esse “dizer do desvio”, já que é resposta radical à falta. O escritor é, para Authier-Revuz, aquele que escreve exatamente no desvão do discurso, na própria “ferida da linguagem”. Embora não se inscreva no campo teórico da análise do discurso, a autora tece considerações que serão importantes ao longo do trabalho ora desenvolvido, as quais serão levadas em conta no momento das análises.

2 AVENTURA BRUTA² (EM TEORIA): AS CONCEPÇÕES DE ROMAN JAKOBSON E MIKHAIL BAKHTIN

2.1 Desatando o culto das antecedenças³: a poética de Roman Jakobson

Roman Jakobson é um lingüista de base estruturalista conhecido por vários trabalhos que versam sobre diferentes temas, dentre eles fonologia, comunicação e literatura. O nosso foco na presente seção restringir-se-á à concepção de Jakobson sobre a função poética da linguagem, mas, para isso, precisamos ter em mente o fato de que esse lingüista entendia a língua como um sistema fechado, que não sofreria interferência alguma do exterior. Defendendo que a poética consistiria em um sistema lingüístico, ele exclui a possibilidade de a literatura e, mais fortemente, a poesia, se relacionar com elementos exteriores, elementos de uma dada cultura; a poética teria um funcionamento independente, obedeceria a leis internas, regentes de seu funcionamento.

Sustentando essas idéias, Jakobson torna-se uma figura central no movimento que ficou conhecido por *Formalismo Russo*, embora muitos rejeitem essa denominação. Esse movimento, que teve lugar na Rússia a partir da década de 1910, configurou-se de forma bastante heterogênea, mas seus teóricos tinham, em essência, a idéia em comum de que o estudo da literatura, mais propriamente da poesia, existiria independente de outras áreas de estudo. Em outras palavras, pretendiam os formalistas dar ao estudo da literatura o estatuto de *ciência*, importando o conceito de *sistema* da lingüística saussureana conhecida através do *Curso de Lingüística Geral (CLG)* para o estudo da arte verbal. Essa consideração da poética como sistema implica uma direção para o seu estudo que aponta para a *imanência*, ou seja, fora do sistema literário, nada significaria; o objeto literário só poderia ser explicado a partir daquilo que lhe é próprio, pois ele responderia a leis internas e exclusivas.

A partir dessas premissas básicas, houve uma pluralidade significativa nos estudos formalistas, a fim de criar uma metodologia própria ao estudo da literatura que fosse desvinculada da história, da psicologia e das demais disciplinas,

² CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 139

³ CESAR, 1985, p. 61.

mas que fosse, entretanto, análoga à da lingüística, formando um quadro epistemológico próprio. As idéias de Jakobson sobre poesia vão exatamente nesse sentido. Ele pretende instituir a poética de modo que a ela correspondam categorias de análise próprias, entendendo o *verso* como a unidade de análise por excelência. Assim, a oposição entre *linguagem prática* e *linguagem poética* fica bastante evidente. A predominância da função poética, como veremos adiante, determinará a “poeticidade” de um dado texto. Para caracterizar a *função poética* de Jakobson, devemos conhecer, em termos gerais, a sua teoria a respeito das *funções da linguagem*.

“Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 1975, p. 118-19). Essa pergunta abre as reflexões de Roman Jakobson na conferência publicada sob o título “Lingüística e Poética”. Ele começa por situar a poética no âmbito da lingüística, já que pensa esta última como a “ciência global da estrutura verbal” (JAKOBSON, 1975, p. 119). Para fundamentar sua hipótese, argumenta que a separação entre as duas áreas só se justificaria no caso de uma lingüística que tivesse como maior unidade de análise a sentença ou que se ocupasse somente da gramática, por exemplo, ao que subjaz uma concepção de língua como *unidade*, como “código global”. Jakobson não discorda propriamente dessa concepção, o que ele critica é a suposição, advinda daí, de que os fatores secundários, os “subcódigos” relacionados entre si, caracterizados por suas funções, não deveriam ser objeto da lingüística. A poética, para ele, não se restringe à literatura, mas pertence a todos os âmbitos da linguagem verbal, bem como a outros referentes aos signos não-verbais.

O autor concebe a linguagem a partir de suas conhecidas *funções*. Estas são definidas pelo *ato* de comunicação, que, em sua representação mínima, engloba um *remetente* que envia uma *mensagem* a um *destinatário*. Outros três fatores fazem parte do esquema feito por esse lingüista, a saber, *contexto/referente*, *contato/canal* e *código*, esse último total ou parcialmente comum entre remetente e destinatário. Cada um desses elementos é ligado a uma função da linguagem. Em linhas gerais, temos, centrada no remetente, a função *emotiva* – ou *expressiva* –, cuja principal característica consiste no uso de interjeições, já que visa à expressão direta de quem fala. A função *conativa* liga-se ao destinatário, o que pode se dar, principalmente, através de vocativos e imperativos. A função *referencial* diz respeito ao referente, ou seja, àquilo de que se fala.

Além dessas três funções que, para Jakobson, constituem a base a partir da qual outras funções podem ser inferidas, temos a função *fática*, ligada ao canal através de que a comunicação se dá ou, em outras palavras, ao modo como se estabelece o contato entre remetente e destinatário, a fim de manter a troca de informações. Relacionada ao código, temos a função *metalingüística*, que não se restringe à utilização feita por especialistas, mas se estende ao uso cotidiano da língua. Essa função está centrada no código e se manifesta toda vez que os participantes do ato comunicativo certificam-se de que falam/escrevem através do mesmo código. Chegamos, então, à função que se refere à mensagem, a qual constitui o nosso foco nesta seção, a função *poética*.

A poética é definida, a priori, como um “pendor para a mensagem”, o que leva à consideração de que não se encerra somente na poesia, mas está sempre vinculada às outras funções da linguagem. Em outras palavras, a poética, tal como postulada por Jakobson, não se restringe à literatura, mas pertence também aos outros setores da linguagem verbal, bem como ao âmbito mais geral dos outros sistemas de signos, que abrangem a cinematografia, as artes plásticas, a música, a dança, a fotografia e etc., cujo estudo é relegado à semiótica. Nas palavras de Jakobson,

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (JAKOBSON, 1975, p. 128).

A função poética não se limita à poesia, mas está presente, ocupando posição secundária, em outros domínios da comunicação. A mensagem pode referir-se a si mesma em textos/interações cuja função dominante seja outra. Isso acontece porque as funções não ocorrem separadamente, mas de forma simultânea, de modo que, em uma dada manifestação lingüística, há uma função que predomina, enquanto outras exercem papéis secundários. Analogamente, na poesia, não temos somente a função poética em funcionamento, o que acontece é que esta função está em posição hierárquica superior às outras.

Para caracterizar a função poética, Jakobson recorre ao que ele chama de “modos básicos de arranjos utilizados no comportamento verbal”, o *eixo da*

seleção e o *eixo da combinação*. A seleção é feita, diz o lingüista, “[...] em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antinonímia [...]” (JAKOBSON, 1975, p. 130). Já a combinação baseia-se na seqüência, ou seja, na contigüidade. A função poética explora a equivalência como recurso constitutivo da seqüência, isto é, na poesia – e na função poética em geral –, um elemento é igualado a todos os outros elementos da mesma seqüência, há uma reiteração regular de unidades simétricas. É verdade que Jakobson propõe tal teoria baseando-se na metrificação aplicada em geral à poesia. Mas, ao tratar de poetas que utilizam versos livres, o lingüista segue sustentando a mesma posição, ressaltando o valor que assume em versos desse tipo a entonação.

Entretanto, mesmo sustentando que o verso será sempre e fundamentalmente uma figura de som, o lingüista assume que não o será unicamente. Para ele, essa projeção do princípio da equivalência na seqüência é mais ampla. Jakobson localiza na rima e, mais geralmente, no paralelismo uma estreita relação entre o som e o sentido. “Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas de igual maneira qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir uma equação” (JAKOBSON, 1975, p. 149), ou seja, à construção fonética do poema corresponderia uma estruturação de sentido que lhe seria muito semelhante.

No artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, já podemos ter uma idéia disso. Jakobson já trata nesse texto dos eixos da contigüidade e da similaridade, aos quais associa a metonímia e a metáfora. Nesse artigo, o teórico não se ocupa da poética, restringindo-se à descrição do relacionamento entre esses aspectos da linguagem e a afasia. O que podemos inferir da leitura é que, se na poética temos o eixo da similaridade projetado sobre o eixo da contigüidade, temos, também, a superposição da metáfora sobre a metonímia. Em *Lingüística e Poética*, ele volta a falar do tema, dizendo que na poesia toda metonímia é em parte metafórica e que toda metáfora tem algo de metonímia, o que faz com que a poesia seja essencialmente “polissêmica”, entendido o termo “polissemia” somente como *ambigüidade*, ou seja, a mensagem que se volta para si mesma é, para este lingüista, intrinsecamente ambígua. Até mesmo o destinatário, o remetente e o referente se tornam ambíguos na poesia, a qual se configura sempre como um discurso citado.

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida [...] (*idem, ibidem*, p. 150)

Isso se deve à superposição da similaridade sobre a contigüidade. A ambigüidade apresenta-se, então, como uma característica fundamental da poesia. À similaridade sonora, corresponde uma semelhança/dessemelhança de significado, o que Jakobson chama de *simbolismo sonoro*. “[...] em poesia, qualquer elemento verbal se converte em uma figura do discurso poético” (JAKOBSON, 1975, p. 161). Eis a diferença essencial entre a poesia e a linguagem em geral.

No artigo intitulado “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”, publicado no livro “Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal”, Jakobson ressalta a importância do paralelismo e do contraste na poesia. A reiteração de qualquer conceito gramatical pode se converter em um recurso poético. À forma fonológica e sintática equivalem significados.

Todas essas considerações levam ao projeto de Jakobson (e dos formalistas russos) de dar autonomia à arte verbal. Assim, a poesia seria um sistema autônomo, obedecendo a regras próprias que lhe seriam internas, sem a consideração do sujeito e da história. Isso não equivale a declarar a inexistência do sujeito e da história, mas a separar aquilo que é intrinsecamente poético daquilo que não o é. Em outras palavras, a poesia se define por se voltar à mensagem, por não considerar nada que lhe seja exterior; o sujeito e a história, independentemente do sentido que esses termos assumam, lhes são, portanto, dispensáveis.

A teoria que apresentamos aqui se ergue no momento em que o estruturalismo lingüístico floresce. A concepção imanente de língua e, por extensão, de poesia, é a que permanece nos estudos lingüísticos e literários durante muito tempo. O legado do CLG, como podemos ver, está fortemente marcado na teoria de Jakobson. A conseqüente elisão do sujeito e da história é o que dá à lingüística o estatuto de ciência. A noção de sistema é, aqui, primordial, pois é o que dá autonomia tanto à *langue* de Saussure quanto à poética de Jakobson. A grande contribuição dos estudos deste lingüista reside, portanto, no fato de ele ter colocado a literatura como objeto da lingüística, visto que a arte verbal é, também, um sistema sógnico.

2.2 Capaz o poeta diz o que quer e o que não quer⁴: a poesia em Mikhail Bakhtin

Pouco se liga o nome de Mikhail Bakhtin ao conceito de poesia. De fato, o filósofo russo (e o chamado círculo de Bakhtin) organizou sua teoria em torno da *prosa romanesca*, implicando em que, de sua obra, a qual girou em torno das mais diversas reflexões acerca da literatura e da linguagem, não se possa apreender uma idéia bastante clara do que viria a ser a poesia. Nesse sentido, Cristóvão Tezza (2003) faz um trabalho interessante, a fim de depurar um conceito de poesia que emana das considerações de Bakhtin acerca da literatura prosaica e da linguagem em geral.

Os estudos da literatura foram, durante algum tempo, o lugar por excelência do trabalho com a obra de Bakhtin. Recentemente, os estudiosos da área lingüística começaram a tomar os escritos desse teórico como “fonte” potencial para uma teoria social da linguagem. Seus conceitos de carnavalização e polifonia, por exemplo, propostos a partir da literatura respectivamente de Rabelais e Dostoievski, passaram também a ser “categorias” da lingüística, além de “descreverem”, na medida em que se pode falar em descrição no âmbito da teoria bakhtiniana, processos sociais mais abrangentes.

Nesse contexto mais amplo, no qual os estilos literários podem ser considerados, a priori, como modos singulares de apropriação da linguagem pelo sujeito, é possível “extrair” da obra de Bakhtin uma concepção de poesia. Quando se nomeia a poesia no âmbito da teoria bakhtiniana, se diz que é *monológica*, à diferença da prosa. Essa afirmação soa um tanto estranha quando se fala de um teórico que dizia ser toda manifestação de linguagem *dialógica*, ou seja, feita sempre em relação ao *outro*.

Em primeiro lugar, quando falamos em Bakhtin e em seu círculo, é preciso atentar para a concepção de linguagem que é mobilizada em seus escritos. Esse teórico postula que a linguagem é social. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, obra atribuída por alguns a Bakhtin e por outros a seu seguidor Volochinov, podemos ler: “[...] para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som –, bem como o próprio som, no meio social” (BAKHTIN, 1992, p. 70), ou seja, a língua não pode ser considerada como um

⁴ CESAR, 1985, p. 86.

sistema fechado e abstrato, distante do meio, a que os sujeitos recorreriam ao necessitar explicitar o pensamento, mas que funcionaria independentemente deles.

Esse teórico considera o *sistema* lingüístico uma mera abstração, produto do trabalho do lingüista e não do falante. A língua, ou melhor, a construção da língua, é, para o locutor, orientada para sua fala, para a enunciação concreta. Cada palavra é reatualizada nos diversos usos que os falantes fazem, ou mesmo um falante faz dela. Seu sentido não remete ao sistema, mas ao contexto imediato no qual é enunciada. Assim, a forma lingüística não pode ser desvinculada de seu contexto mais amplo, levando-se em conta o que a linguagem tem de *social*. A palavra será, desse modo, sempre carregada de valores sociais que lhes são impressos a cada enunciação concreta. O signo será sempre social.

Nesse sentido, também podemos dizer que todo enunciado é um movimento de resposta a enunciados que lhe precederam e pressupõe, ainda, uma antecipação da resposta. Para Bakhtin (1992), cada enunciado “não passa de um elo na cadeia dos atos de fala.” (p. 98). É importante ressaltar que não nos referimos aqui – tampouco Bakhtin se referia – à fala, à interação face a face, ao diálogo em sentido estrito; ou seja, não estamos falando somente do contexto imediato, da reação de um interlocutor empírico a um locutor, mas a qualquer tipo de “réplica”, verbalizada ou não. Essa *dialogicidade* é o que dá à palavra seu estatuto *plurívocal*. A palavra é, assim, permeada de *acentos valorativos* diversos, o que faz com que seu sentido seja mutável, indissociável de seu contexto imediato, histórico e social. “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis.” (p. 106).

A significação é social e só se faz na interação. Eis a realidade da língua para Bakhtin. Toda enunciação monológica é uma abstração. O *diálogo*, no sentido que Bakhtin dá a esse termo, coloca-se como a única maneira pela qual a língua pode significar. Assim, podemos dizer que toda manifestação languageira é, por excelência, dialógica. Em outras palavras, o uso que qualquer falante faz da língua está em relação ao outro, não somente ao interlocutor, mas ao outro em sentido mais amplo, ou seja, à sociedade na qual está inserido.

Ancorado nessa concepção de linguagem voltada para o social, Bakhtin cria sua teoria em torno da literatura. O teórico considera que a estética não pode ser desvinculada dos outros domínios da cultura humana (TEZZA, 2003). Dizendo de outra forma, a literatura não poderia se pautar em um sistema abstrato, pois é

“expressão histórica e social da atividade cultural humana” (TEZZA, 2003, p. 196). Como tal, a literatura deve ser considerada um modo de apropriação da linguagem. A pressuposição de um interlocutor é indispensável a toda criação estética.

Na obra literária prosaica, essa dimensão social da linguagem está *esteticamente* imbricada. Apesar de não ser este o nosso objeto no momento, convém fazer algumas observações a respeito para que se possa entender, mais adiante, as considerações de Bakhtin acerca da poesia. Vejamos o que diz Tezza (2003):

[...] o momento estético cria suas formas, e não o contrário. E o momento estético é fruto de uma relação de consciências sociais, entonacionalmente carregadas. Somente aí, nesse espaço de valor (social, cultural, histórico) pode-se começar a falar em obra de arte. (p. 207)

A relação entre autor e personagem é problematizada no primeiro capítulo de *Estética da criação verbal*, obra de Bakhtin. Na prosa, o *autor-criador* coloca-se em relação ao todo da personagem, o que não acontece no real da vida. Essa relação é de ordem criativa. É a partir daí que a personagem se “desliga” do seu processo criativo e assume uma posição autônoma no mundo. O autor coloca-se como “a consciência da consciência” (Bakhtin, 2003, p. 11), ou seja, ele abrange a consciência de suas personagens, sua vida cognitiva e ética, sendo que seu acabamento só é visível ao autor (excedente de visão), pois:

Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim [...], preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente. (BAKHTIN, 2003, p. 11)

Esse todo da personagem só é acessível ao autor, o qual é o centro axiológico da objetividade estética. O que diferencia a obra de arte verbal da vida é essa necessidade de acabamento, obtido pela distância entre os centros de valores, ou seja, autor e personagem. É essa, essencialmente, a diferença da prosa para a linguagem ordinária, ou seja, não há uma diferenciação estrutural, sistemática, entre a palavra cotidiana e a linguagem estética na prosa.

Assim, toda atividade estética funciona como uma relativização dos mundos de valores. Podemos dizer então, parafraseando Tezza (2003), que a

relação estabelecida entre autor e personagem não é fundamentalmente diversa daquela estabelecida entre as consciências na vida social,

A realização estética, portanto, é parte integrante do evento da vida, e não um objeto autônomo, regido por leis internas e próprias. A estetização é um processo de afastamento, de acabamento, de tudo aquilo que, por sua própria natureza vital, é perpetuamente inacabado e parte integrante e inconclusa da experiência interior – em suma, do fluir da vida. E mais: *somente considerando o que está fora do texto pode-se enfim chegar ao momento estético.* (TEZZA, 2003, p. 213, grifo nosso).

A afirmação grifada é particularmente vital para o entendimento da teoria bakhtiniana. É somente no seio da sociedade, no universo dialógico da linguagem, considerando a natureza mutável do signo, que a obra estética prosaica pode ser realizada. A prosa tem, portanto, como objeto a concentração de vozes sociais, que funcionam como pano de fundo para a voz do prosador, sem o qual a prosa não poderia existir (BAKHTIN, 1998), “O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas”, ressonâncias essas que são trabalhadas artisticamente nas vozes e entoações do plurilingüismo característico de toda manifestação linguageira.

Já estabelecemos aqui, mesmo que rapidamente, a diferença essencial entre a prosa e a linguagem ordinária. Agora é o momento de questionar qual o estatuto da *poesia* em Bakhtin.

É freqüente a afirmação de que Bakhtin não se ocupou da poesia. De fato, sua teorização gira em torno da prosa romanesca, sua teoria filosófica e sua teoria da linguagem têm como ponto de encontro a questão prosaica. Mas dessa sua “tendência”, digamos assim, pela prosa, podemos extrair uma concepção bastante sólida de poesia. Na sua obra *Questões de literatura e de estética*, há um capítulo dedicado à diferenciação entre as duas modalidades estéticas da palavra. Chama atenção nesse texto a consideração de que a poesia seria *monológica*.

Dizer que o discurso poético é monológico, devemos esclarecer, não significa dizer que o poeta não faz uso da linguagem que é por natureza dialógica, repleta de vozes sociais, sendo ele, como ser do mundo, envolvido pelo plurilingüismo. No interior do estilo poético, essa dialogicidade encontra seus limites. Segundo Bakhtin, as vozes sociais “[...] não poderiam encontrar lugar no discurso

poético [...] sem destruí-lo, sem vertê-lo ao modo da prosa, sem transformar o poeta em prosador” (1998, p. 93), ou seja, a essência da poesia se pauta no fato de que sua consciência literária reside na sua própria língua, que é, por sua vez, inseparável do poeta. Mesmo que no processo de criação tenham existido “tormentas verbais”, nas palavras de Bakhtin, a linguagem passa a ser “maleável”, podendo ser totalmente adequada aos propósitos do autor.

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A idéia da pluralidade de mundos lingüísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético. (BAKHTIN, 1998, p. 94)

No poético, o plurilingüismo só pode se apresentar como objeto, como “coisa”, como fala de personagens e não estará no mesmo plano da linguagem real da poesia, ou seja, as outras vozes, que não a da poesia, só podem estar *representadas*, o poeta fala de outras vozes, mas sob o domínio de sua linguagem. Ao mesmo tempo, essa idéia de linguagem monologicamente fechada só pode funcionar como um modo particular de apropriação da palavra ancorada em um plurilingüismo efetivo. A “monologia” constitui o “método de orientação” do poeta, que submete todas as linguagens à sua própria.

Isso remete ao estatuto que Bakhtin atribui à figura do poeta, que “deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas” (BAKHTIN, 1998, p. 103). A linguagem deve ser, na instância do poético, um todo “intencional e único”, sobre a obra poética não deve, por princípio, aparecer qualquer reflexo de sua estratificação plurivocal. A linguagem, em suma, serve para exprimir o intuito do poeta⁵.

Essa contradição que ora se apresenta pode ser melhor compreendida através de algumas observações feitas por Tezza (2003). Segundo esse autor, o

⁵ No presente trabalho, orientamo-nos pela perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, teoria que concebe o sujeito como não-pleno, como assujeitado à ideologia e ao inconsciente, o que se opõe ao sujeito delineado na obra de Bakhtin. Apesar de o sujeito de Bakhtin ser concebido em relação ao *outro*, esse outro difere daquele mobilizado por Pêcheux, o qual está em relação ao inconsciente, tal como concebido na teoria psicanalítica de base lacaniana. O sujeito em Bakhtin é constituído pela alteridade, por um outro *social*.

termo “monologia” não se opõe diretamente ao termo “dialogia”, porém, mais precisamente, ao termo *polifonia*, cunhado a propósito da obra de Dostoievski. A polifonia seria, em termos gerais, uma convivência entre vozes *eqüipolentes*, isto é, entre vozes sociais não hierarquizadas, o que Bakhtin só encontrou na obra do romancista russo. Como dissemos anteriormente, na poesia há uma só voz, a voz do poeta, que se sobrepõe às outras vozes, havendo uma hierarquia bastante nítida.

Assim, a monologia da poesia – bem como a polifonia da prosa de Dostoiévski – devem ser tomadas como estilos de realização estética e a dialogia como a natureza da linguagem, “uma obra de arte é, necessariamente, um objeto centralizador finalizado” (TEZZA, 2003, p. 233). Nesse sentido, toda obra de arte é, em maior ou menor grau, monológica. Essa afirmação permite não cair na “armadilha teórica” segundo a qual se poderia compreender a prosa como democrática, como o “melhor” estilo estético verbal; e a poesia como autoritária, como estilo literário não desejável porque centralizador e, portanto, negativo.

A separação entre prosa e poesia, no entanto, não se encerra nesse dualismo absoluto; Tezza (2006) propõe pensar que entre os dois extremos há um *continuum*, no qual teria lugar todo objeto estético literário. Podemos notar a “mobilidade” do estilo poético no interior desse *continuum* utilizando um exemplo da literatura brasileira. Temos, no final do séc. XIX, a ascensão do *Parnasianismo*, movimento literário que tinha por objetivo central a primazia da *forma* sobre o *conteúdo*, num ideário de “língua poética” diferenciada, superior. Essa forma da qual falamos refere-se justamente às “idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada” da qual nos fala Bakhtin (1998, p. 103), da palavra despida das acentuações valorativas que lhe são impressas no seio da vida social da linguagem, sendo este um modelo do extremo poético absoluto. Não é o que ocorre a partir do Modernismo brasileiro, o qual defendia, em suma, uma dissolução das fronteiras entre prosa e poesia. Dito de outra forma, há, a partir de então, uma contaminação mútua entre essas duas instâncias da criação literária.

Portanto, há sempre que se considerar uma obra poética ou prosaica em relação a esse *continuum*, que vai do processo mais fortemente centralizador – o que Tezza (2003) chama de “poesia pura” – ao descentralizador, que seria a “prosa pura”. Nesse sentido, “as formas convencionais dos gêneros poéticos e todos os seus recursos técnicos [...] são *estratégias de isolamento da palavra*” (TEZZA, 2003, p. 242, grifo do autor), ou seja, a rima, o ritmo, a delimitação de versos e estrofes,

por exemplo, são marcas de *isolamento* operado pela voz do poeta, a demarcação nítida das fronteiras entre o centro de valor poético e os outros centros de valor.

Porém, essas técnicas não estão na “essência” do estilo poético, funcionam apenas como marcadores. O fulcro da diferença entre prosa e poesia está na maneira pela qual o “autor-criador” lida com a chamada dialogicidade interna do discurso, não colocada artisticamente pelo poeta, pois não faz parte do seu objeto estético (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003), ao contrário do autor-criador da prosa. A palavra dialógica não deixa de ter sua existência na poesia, mas não tem “presença autônoma”, a voz do poeta é predominante, sua palavra é indubitável. Em suma, na poesia (no máximo poético), há um apagamento e não um desaparecimento da dialogia inerente a qualquer manifestação linguageira, o que é resultante de uma “atitude isolante” do poeta diante do plurilingüismo. Assim, Bakhtin defende que a poesia é “monologizada” no interior do discurso poético.

3 NÃO QUERO MAIS A FÚRIA DA VERDADE⁶: TRAJETÓRIA DOS SENTIDOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

3.1 Engolindo a vontade da palavra⁷: por que não poesia na Análise do Discurso?

Como podemos ver, na convergência entre estudos lingüísticos e estudos literários, há casos, como os de Jakobson e Bakhtin, em que a literatura figura como objeto reconhecido de ambos os campos, sendo passível de análise tanto lingüística como literária. Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem preocupado com questões de língua e de literatura, ocupou-se desta última, tanto no que diz respeito a uma análise interna de uma dada obra, quanto àquilo que se refere, a partir da análise de textos literários, a questões mais amplas sobre a linguagem e sobre o discurso, com suas repercussões no meio social. Já Jakobson, lingüista que toma por base o estruturalismo, ao qual se opõe Bakhtin, preocupou-se em específico com a poesia como um sistema de signos e, ainda, como parte de um sistema de signos maior, a língua.

Teorias que tanto divergem tomam a literatura como objeto de estudo. Bakhtin, preocupado com questões sociais relacionadas ao discurso, traça uma distinção fundamental entre prosa e poesia, centrada na questão do *plurilingüismo*. Jakobson, preocupado com os sistemas de signos considerados em si mesmos, traz considerações sobre a poesia que foram amplamente utilizadas tanto em estudos da área da literatura quanto da área da lingüística. Isso mostra que a poesia pode ser objeto de análise de qualquer teoria, seja ela ligada à linguagem tão somente ou a questões mais amplas, relacionadas aos aspectos sociais. Basta, para tanto, querer tomá-la como objeto de análise.

A Análise do Discurso de linha francesa é uma teoria que, primeiramente, se apresentou como um dispositivo metodológico, uma “máquina discursiva” própria às ciências humanas, mais especificamente, às ciências sociais, a qual tinha como intuito analisar, de forma sistemática, os *discursos políticos*. A análise automática do discurso (AAD-69), proposta por Michel Pêcheux nos anos 1960, tinha esse

⁶ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 76.

⁷ CESAR, 1985, p. 70.

propósito. Embora tenha sido rejeitada como “uma máquina de ler que arrancaria a leitura da subjetividade” (MALDIDIÉ, 2003, p. 21), visto que se basearia em procedimentos informáticos, lá está a base para o desenvolvimento posterior de conceitos fundamentais para quem trabalha na área do discurso, como é o caso do próprio conceito de discurso, mas também de outros, como o de sentido e o de sujeito para a AD.

Desde então, várias mudanças foram operadas na AD. Pêcheux incessantemente repensou sua teoria. O que fica da AAD-69 é o fato de ter impulsionado estudos posteriores, tanto de Pêcheux, quanto de outros que se ocuparam do discurso, na direção de uma articulação entre a teoria marxista, a psicanálise e a lingüística. O *corpus*, para os trabalhos que se inscreveram nesse momento, era constituído estritamente por *discursos políticos*, pois a AAD se colocava como um dispositivo de análise voltado às ciências sociais e o discurso era considerado como o lugar no qual as práticas políticas e ideológicas se materializavam.

Com as novas formulações operadas na AD a partir da década de 1970, o dispositivo de análise informatizado perdeu força e deu lugar a uma teoria do discurso, que levava em consideração, como já delineado em momentos anteriores, o materialismo histórico, pelo viés da ideologia, e a psicanálise, no que concerne às reformulações feitas por Jacques Lacan sobre o inconsciente freudiano. A AD deixa de ser, assim, somente um método de análise para as ciências sociais, e passa a se constituir como *teoria* do discurso. Com isso, seu escopo deixou de se restringir ao discurso político, levando em conta todos os discursos sob a égide da *ideologia*. É verdade que a grande maioria dos trabalhos em AD se refere, ou se referiu por muito tempo, a discursos políticos, mas o que se deve reter de tudo isso, no entanto, é que todo discurso é político na medida em que é da ordem do ideológico, independentemente de tratarmos do campo discursivo religioso, literário, jurídico e etc.

É com sobressalto que os analistas de discurso recebem a poesia como *corpus*. Na busca por motivos para essa “rejeição”, encontramos possíveis respostas, embora nenhuma delas seja definitiva e fechada, além de não se excluírem entre si necessariamente. A primeira delas diz respeito ao fato de a poesia constituir-se como objeto de estudo de outras áreas teóricas, quais sejam, aquelas que se ocupam da arte em geral e da literatura especificamente. A segunda refere-

se à íntima ligação, já mencionada, da Análise do Discurso com o discurso político, tocando a própria teoria enquanto área que trata dos processos discursivos e ideológicos. A esse ponto nos deteremos a seguir.

Em 1975, Michel Pêcheux publica *Les vérités de la palice* – obra traduzida para o português sob o título *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, em 1988 –, na qual reconfigura o quadro da AD, proposta já em 1969 sob o nome de *análise automática do discurso*, nessa primeira fase visando à construção de um sistema complexo e automático de análise especificamente para o discurso político, como já mencionado. Na obra de 1975, Pêcheux embasa sua proposta na teoria da Ideologia e dos aparelhos ideológicos do Estado de Louis Althusser (2007). Esta teoria, calcada no marxismo, prevê um funcionamento sem falhas da ideologia, à qual o sujeito estaria totalmente submetido. Ainda, o indivíduo tornar-se-ia sujeito a partir da *interpelação ideológica*.

Esse pressuposto é tomado por Pêcheux integralmente; sendo o sujeito, para a AD, então, desde sempre *assujeitado* à ideologia. Essa proposição torna-se a base para todas as definições pêcheutianas a respeito do discurso e dos sentidos. Esses últimos se dão, assim, sem a intervenção do sujeito, relacionado somente às *formações discursivas*, as quais determinam o que é dito, referindo-se necessariamente à constituição histórica – e conseqüentemente ideológica – dos sentidos. Isso acontece, repitamos, à revelia do sujeito, vinculando-se somente ao *interdiscurso*, “o sempre-já-aí que impõe a realidade sob a forma da evidência” (TEIXEIRA, 2000, p. 43).

O sujeito, sob a determinação ideológica, desconhece a constituição equívoca dos sentidos, crendo-se origem e controlador de seu discurso, quando, na verdade, os sentidos provêm da exterioridade, sem a sua interferência. Nessa perspectiva, só há espaço para a *reprodução*. A ideologia, estrutura sem falhas, materializa-se no discurso através das FD, sem que haja possibilidade de *transformação*. Tudo o que é formulado está em relação a um já-dito, a um sempre-já-aí proveniente do interdiscurso através das FD às quais o sujeito se filia, sendo esse fato desconhecido para ele. Acreditando-se origem dos sentidos que veicula, o que o sujeito faz é tão somente reproduzir os saberes presentes na memória discursiva.

Questionando o estatuto da “verdade” do sujeito e da ciência lingüística, que é dado no discurso sob a forma da *evidência*, efeito da ideologia, a AD, tal como

proposta em sua segunda formulação, que data de 1975, não deixa espaço para falhas, falhas estas previstas pela teoria para os discursos em geral, inclusive para a lingüística de moldes estruturalistas, colocando-se, dessa forma, como a “verdade” do discurso. Reconhecendo uma interpelação total dos sujeitos e prevendo somente a reprodução dos sentidos, paradoxalmente, a teoria de Michel Pêcheux se coloca como um espaço de transformação dos saberes da lingüística, impondo-lhe exterioridades teóricas. Esse fato dá indícios de que algo precisa ser revisto na AD.

Na publicação brasileira de *Les vérités de la palice*, figura como anexo o texto *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação*, também de autoria de Pêcheux, no qual o teórico afirma que “alguma coisa *não ia bem*” na constituição da AD em torno dos três campos teóricos que convergem para a sua construção, o materialismo histórico, a psicanálise e a lingüística. Pêcheux localiza a “falha” da AD de 1975 na previsão de uma “‘forma-sujeito’ tomada na História como ‘processo sem Sujeito nem Fim’” (PÊCHEUX, 1988, p. 295), conceito baseado em Althusser (2007), identificado com o sujeito da psicanálise em *Semântica e discurso*. No entanto, essa identificação não estava bem, e é o próprio autor quem admite que, tendo o sujeito da ideologia ligação com o sujeito do inconsciente, há traços, na forma-sujeito da ideologia, de resistência e de revolta, nas palavras do autor: “formas de aparição fugidias de alguma coisa ‘de uma outra ordem’, vitórias ínfimas que, no tempo de um relâmpago, colocam em xeque a ideologia dominante tirando partido de seu desequilíbrio.” (PÊCHEUX, 1988, p. 301).

A interpelação ideológica pode falhar e é pelo viés do *inconsciente* que isso se dá, mas este não se identifica com a instância da ideologia. “Não há dominação sem resistência” (PÊCHEUX, 1988, p. 304), diz Pêcheux no final do artigo de 1978. A interpelação segue presente na teoria, mas será, a partir desse momento, pelo que ela falha, que se poderá chegar aos processos discursivos. O sujeito tem, assim, no assujeitamento, a possibilidade mesma de subversão. Desta maneira, inconsciente e ideologia não podem ser fundidos, mas não há como negar “que elas têm, politicamente, algo a ver uma com a outra” (PÊCHEUX, 1988, p. 302). No artigo de 1978, Pêcheux deixa essa articulação em aberto, o que de fato será patente até mesmo na obra de 1983, *O discurso: estrutura ou acontecimento*.

Nessa obra, o autor aproxima-se das considerações de Jacqueline Authier-Revuz acerca da *heterogeneidade*, o que colocará mais profundamente a

questão da psicanálise na AD. O conceito de *acontecimento*, o qual aparece neste último texto de Pêcheux, é central para as considerações efetuadas até aqui. Um *acontecimento discursivo*, “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 1990, p. 17), dá-se quando um enunciado instaura uma nova rede de processos discursivos, rompendo, assim, com a estrutura vigente. Pêcheux (1983) exemplifica esse processo através da expressão “On a gagné” (“ganhamos”), emitida a propósito da emergência de François Mitterrand, líder de esquerda, à presidência da França, em 1981. Através da mídia, esse acontecimento se opera, concomitantemente, sob a égide da *transparência*, alcançada pelos números que davam a vitória eleitoral ao esquerdista, e da *opacidade*, mascarada na *evidência* dos sentidos veiculados.

O enunciado “On a gagné” é corrente entre os simpatizantes de Mitterrand reunidos na praça da Bastilha, “apegado ao acontecimento”. Pêcheux chama atenção para a singularidade dessa afirmação, sublinhando seu caráter de novidade:

[...] ela não tem nem o conteúdo nem a forma, nem a estrutura enunciativa de uma palavra de ordem de uma manifestação ou de um comício político [...] constitui a retomada direta, no espaço do acontecimento político, do grito dos torcedores de uma partida política cuja equipe acaba de ganhar. (PÊCHEUX, 2003, p. 21)

Isso vem a designar a passagem de uma atitude passiva do espectador para uma atividade gestual e vocal, jogo metafórico sobredeterminando o acontecimento. Esse “jogo” discursivo faz parte de um universo logicamente estabilizado, ao qual estão relacionados elementos pertencentes a um quadro lógico, permeado por números e porcentagens, que faz com que a proposição “F. Mitterrand foi eleito presidente da República” seja tomada como verdadeira e daí não advenha mais nada.

A comparação feita entre uma partida esportiva e o processo eleitoral operada no texto evidencia marcas da equivocidade da metáfora esportiva no âmbito político. A equivocidade da expressão vem à tona pelo deslocamento de sentidos que opera, pois o enunciado é *opaco*, segundo Pêcheux, tendo, sintaticamente, um pronome indefinido na posição de sujeito, marca temporal-aspectual de algo já realizado e ausência de complementos. A evidência do enunciado perante os resultados de uma partida esportiva não permite questionarmos quem ganhou o jogo

e tampouco que jogo era esse. Transpassada para o campo político, essa evidência não é questionada, pois dados “transparentes” são, a exemplo do universo logicamente estabilizado do esporte, atestados através de números.

Tanto o sujeito quanto o complemento do sintagma verbal “a gagné” permanecem indefinidos, sublinhando a equivocidade do acontecimento. Esse sujeito gramatical pode ser preenchido de várias formas, e Pêcheux faz algumas observações a respeito. Mas é, na verdade, o apagamento desse lugar sintático que faz com que os sentidos se dêem. Paralelamente, o complemento não enunciado permite também várias hipóteses, não se mostrando unívoco e transparente. O sentido é, assim, passível de ser outro, tanto no que concerne ao sujeito sintático dessa proposição, quanto ao seu complemento.

A partir desse enunciado, Pêcheux vai colocar em questão “o estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estáveis, suscetíveis de resposta unívoca (é sim ou não, x ou y, etc.) e as formulações irremediavelmente equívocas” (p. 28), colocando definitivamente a questão da psicanálise na AD. A *heterogeneidade* é a via para que a AD possa considerar o *real*, aquilo que, para Jacques Lacan, não pode ser capturado pela linguagem (pelo *simbólico*), mas que retorna incessantemente sobre ela pelo viés da *equivocidade* e da *falta* constitutiva da língua e do sujeito.

Essa concepção, como já mencionamos anteriormente, dá indicações de que o sujeito pode não ser totalmente assujeitado. “Parece que uma concepção como essa pode provocar novas enunciações no campo da AD pela possibilidade que abre no sentido a possibilidade de pensar um sujeito discursivo que, embora falado, também fala e, ao falar, intervém nos sentidos já dados” (Teixeira, 2000, p. 92). Isso implica considerar o sujeito do discurso nem como irremediavelmente assujeitado, nem como pleno em sua liberdade de sujeito falante.

Em sua relação com a língua, o sujeito é marcado pelo simbólico, que se identifica como a linguagem entendida como cadeia significante, e é na proibição que a marca do simbólico sobre o sujeito se reconhece (Teixeira, 2000). Esse simbólico “domestica” o real, ao qual o sujeito não pode ter acesso: ele tem acesso somente à “realidade”, que nada mais é do que o real domesticado por ação do simbólico. O real é o impossível, é o que escapa, e é da ordem do inconsciente.

[...] o real é, segundo definição já clássica, *o que não cessa de não se escrever*, portanto, o impossível, *o que escapa ao escrito*, sendo dessa própria impossibilidade, no entanto, que podemos tocá-lo pelo escrito, que podemos delimitar seu lugar vazio. (TEIXEIRA, 2000, p. 89, grifos da autora)

O real retorna na língua, segundo Jean-Claude Milner (1987), sob a falha operada pelo inconsciente, instaurando, assim a falta como constitutiva da linguagem e do sujeito. À língua, Milner (ibidem) opõe, baseado em Lacan, a “alíngua” (*lalangue*), que seria o lugar do equívoco, do não-idêntico: “[...] sempre faltam palavras para dizer alguma coisa, ou: existe um impossível a dizer. Ao torná-las juntas [...] essas duas leituras formam um nó embaraçado: aquilo que para o ser falante é lugar do impossível, é também lugar de uma proibição” (MILNER, 1987, p. 44). O falante está em constante relação com essa proibição, com o equívoco, com a alíngua de Lacan. E essa falta *quer* ser mostrada. Ela emerge na materialidade lingüística.

Essa falta constitutiva da linguagem e do sujeito permite dizer que, conforme Authier-Revuz (1990), há uma fala que é fundamentalmente heterogênea e um sujeito que é dividido. O discurso é atravessado pelo inconsciente. “Sempre sob as palavras, ‘outras palavras’ são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso [...]” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28). Assim se pode recuperar, segundo esta autora, os indícios da pontuação do inconsciente, na manifestação de um sujeito que não é uno, que é dividido. A exterioridade é constitutiva dos sujeitos e dos sentidos.

Retornando, então, ao que é dito por Pêcheux na obra de 1983, podemos dizer que o sujeito e os sentidos são marcados incessantemente pela falta que lhes é constitutiva. O equívoco é mascarado sob a forma da transparência e da unidade, construídas pelas “técnicas de gestão social dos indivíduos”, as quais visam a

[...] marcá-los, identificá-los, compará-los, colocá-los em ordem, em colunas, em tabelas, reuni-los e separá-los segundo critérios definidos, a fim de colocá-los no trabalho, a fim de instruí-los, de fazê-los sonhar ou delirar, de protegê-los e de vigiá-los, de levá-los à guerra e de lhes fazer filhos [...] (PÊCHEUX, 1990, p. 30)

Apesar de uma aparente unificação dos espaços discursivos, estes são atravessados por equívocos, são heterogeneamente constituídos. Pêcheux coloca a

necessidade de a lingüística estabelecer procedimentos “capazes de abordar explicitamente o fato lingüístico do equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico” (p. 51). É nesse ponto que fica clara a possibilidade de *transformações* do sentido, o que na AAD-69 e em *Semântica e Discurso* seria impensável.

O sentido é, portanto, assim, passível de ser sempre outro. O *acontecimento discursivo* se funda exatamente no lugar em que a estrutura falha, em que o sentido foge a qualquer norma. A reprodução da ideologia dominante que predominava na obra de 1975 cede espaço à transformação; e é aí que a *Análise do Discurso* de 1983 pretende trabalhar. Não seria por isso que a interpelação ideológica sairia de cena, sem ela não haveria a possibilidade mesma da transformação, através da *desestruturação-reestruturação* das redes de memória e dos trajetos sociais. Para Pêcheux: “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele se constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento no seu espaço” (p. 56), sem com isso deixar de ser atravessado pela dominação ideológica e inconsciente.

Com isso, podemos retornar ao nosso objeto, a poesia. A AD começa seu trajeto voltada para os discursos políticos, volta-se, em 1975, para os discursos em geral, marcados indelévelmente pela interpelação ideológica total que prevê somente espaço para a reprodução. Estranhamente, neste momento, não se menciona a literatura como um campo discursivo pertinente, talvez porque possivelmente colocaria em xeque a leitura althusseriana da interpelação. É o próprio Pêcheux, em 1983, que menciona a possibilidade da poesia como espaço de transformação. Tomando emprestada uma afirmação de Milner, ele afirma que “nada da poesia é estranho à língua” (p. 51) e que a língua só pode ser pensada se há possibilidade de sua poesia. Analogamente, os processos sócio-históricos de constituição dos sentidos estão inegavelmente presentes na literatura. Indo um pouco mais além, podemos dizer que a transformação é uma constante na poesia, pois Pêcheux a coloca, ao lado do humor, como pertencente “aos meios fundamentais de que dispõe a inteligência política e teórica” (p. 53) para que haja transformação.

Como espaço em que a transformação é latente, não há motivo para não tomar a poesia como *corpus* em estudos discursivos, já que, em sua terceira época,

a AD pretende trabalhar neste ponto: no ponto em que há a possibilidade do *acontecimento*, pelo viés do equívoco, da falha, da falta constitutiva do sujeito e dos sentidos. O “sobressalto” do qual falamos no princípio desta seção se deve, em grande parte, à forte ligação da AD com o âmbito político e, talvez, à fragilidade que a poesia impunha à teoria antes dos desenvolvimentos operados nos anos 1980, em que a psicanálise tomou um lugar de destaque e, assim, abriu pontos em que a transformação pudesse ser admitida na AD.

No entanto, outras considerações se fazem necessárias. Como espaço de transformação, a poesia pode ser vista de maneira equivocada como “livre de ideologia”. Essa interpretação errônea poderia se dar, pois, como espaço em que as relações não existiriam à priori, em que os sentidos não seriam dados previamente – como vemos na concepção depreendida de Bakhtin, em que a *autoridade da voz do poeta* despiria as palavras de seus *acentos valorativos*, ou como em Jakobson, em que as palavras adquiririam sentido na sobreposição do eixo da equivalência sobre o eixo da combinação, sendo a poesia fundamentalmente uma unidade sonora que adquire sentido na relação que a significação mantém com os sons, além de sua função poética ser entendida como a mensagem que se volta sobre si mesma – , a poesia seria diferente dos discursos ordinários, inscrita em outra ordem, livre de qualquer determinação. A nosso ver, não é o que ocorre: o discurso poético é afetado por processos ideológicos e por processos inconscientes, como em qualquer outro discurso. Do mesmo modo, como em outros discursos, há pontos que lhe são peculiares.

A poesia se inscreve fundamentalmente no eixo da transformação e esta se dá, no que se pode depreender do que diz Pêcheux, no interior mesmo do assujeitamento. Em outras palavras, é somente por se filiar a instâncias discursivas e, conseqüentemente, ideológicas, que o sujeito pode “ousar se revoltar”. Da mesma forma como “não há dominação sem resistência”, não há resistência sem dominação. Apesar de estarmos inseridos em universos estabilizados logicamente e haver uma constante injunção à univocidade dos sujeitos e dos sentidos, o equívoco não cessa de surgir no discurso, e é na poesia, bem como no humor, como anunciado por Pêcheux, que tem sua possibilidade *reconhecida*.

É assim que a poesia toma a dispersão dos sujeitos e dos sentidos, a falta constitutiva da linguagem e a falha do assujeitamento ideológico como princípios que a fazem significar. O entendimento de sujeito como *sujeito* desejante

é ponto essencial à consideração da poesia em AD. Nesse sentido, podemos dizer que o sujeito *é falado, mas também fala* “e, ao falar, intervém nos sentidos já dados” (TEIXEIRA, 2000, p. 92). Desse modo, passa-se de uma forma-sujeito totalmente determinada pela ideologia para um *efeito*-sujeito, que é desejante e, por isso, inacabado, em constante processo, em constante falta, falta essa que o faz sujeito não totalmente pleno, mas com possibilidade de subversão. Assim, a falta e a falha são, no discurso poético, mais que a emergência da equivocidade dos sentidos, os modos pelos quais ele significa.

3.2 A flauta muda⁸: silêncio e poesia

O poeta, não entendido aqui como o indivíduo que faz poemas, mas como um efeito-sujeito do discurso, é aquele que percebe a falta inerente à linguagem e ao sujeito. Entretanto, essa falta é constitutiva de todo discurso, não somente do discurso poético, mas igualmente do político, do religioso, do midiático, etc. O que acontece nesses discursos é uma estabilização dos sentidos que neles circulam, de modo que percebemos as palavras como transparentes, portadoras de um sentido unívoco e veiculadoras daquilo que o sujeito falante quer dizer. O sujeito falante crê na unicidade dos sentidos e na completude da linguagem, mas o que faz mesmo com que esses sentidos circulem e se modifiquem é a falta, a incompletude que é apagada nos discursos em geral, mesmo deixando suas marcas, e que é erguida como principal modo de significar no discurso poético.

No discurso em geral, da infinidade de sentidos possíveis presentes no interdiscurso, apenas um emerge como legitimado para vigorar, sob determinadas condições de produção. A sua constituição histórica é apagada, de maneira que certos sentidos apresentam-se como impossíveis de serem enunciados e funcionam como não-ditos postos fora do discurso. Ainda assim, produzem efeitos. O *efeito de literalidade*, ou seja, a crença em um sentido único, que é, na verdade, o sentido dominante, institucionalizado, é produto da história, os outros sentidos são apagados. Nas palavras de Orlandi:

Não há um centro, que é o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentido. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são

⁸ CESAR, 1985, p. 99.

possíveis e, em certas condições de produção, há a *dominância* de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo. (1996, p. 144)

Um sentido é erguido como centro e os outros figuram como margens, quando na verdade todos os sentidos são possíveis. No discurso poético, esses sentidos relegados às margens são desde sempre admitidos como possíveis.

Com isso, temos que a poesia trabalha no sentido contrário à institucionalização; enquanto o discurso científico, por exemplo, se esforça no intuito de “uniformizar” e, assim, neutralizar os sentidos, a poesia faz o caminho inverso, procura explorar os sentidos possíveis no discurso. A multiplicidade de sentidos, constitutiva da linguagem e, por conseguinte, de todos os discursos, tem na poesia, bem como no humor, sua possibilidade reconhecida. O que prevalece no discurso poético é o que não é dito e, indo mais além, também aquilo que escapa ao simbólico, aquilo que não pode ser dito. A incompletude da linguagem é admitida no âmbito poético.

Nesse sentido, é interessante observar as considerações de Orlandi (1995) acerca da noção de *silêncio*. Para ela, “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (p. 12), isto é, quando pronunciamos uma palavra ao invés de outra qualquer, estamos silenciando diversas outras que poderiam ser ditas; por outro lado, quando acreditamos enunciar um sentido x, estamos apagando os diversos outros sentidos possíveis. Mas a noção de silêncio para Orlandi não se restringe a isso. Para essa autora, o silêncio é necessário à linguagem. O que ela quer dizer com isso é que há sentido no silêncio e, mais, ele é um princípio de significação do funcionamento do discurso, “é um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (p. 13). Em outras palavras, o silêncio remete ao equívoco, ao que não é um e à incompletude da linguagem.

A linguagem, ainda segundo Orlandi, é o que limita os sentidos, ou seja, é aquilo que faz com que o silêncio como significação seja retido, com que a multiplicidade de sentidos inerente à linguagem encontre seus limites:

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Este gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. (ORLANDI, 1995, p. 29)

Assim, o silêncio é algo diferente da linguagem e é, ao mesmo tempo, necessário a ela. Sem esse espaço, que permite a mobilidade dos sentidos, não haveria sentido, levando-nos a consideração de que o silêncio é *fundante*. Para Orlandi, o real do discurso é o silêncio, entendido como *continuum significante*, matéria que faz com que os sentidos existam. Entretanto, isso não significa dizer que o silêncio é linguagem; ele é o que possibilita a existência mesma da linguagem. A palavra já é movimento em torno do silêncio, o que implica dizer que ele lhe é anterior.

Assim, o silêncio não é da ordem do calculável, como a linguagem, é significação contínua, absoluta. Por outro lado, a linguagem transforma a natureza da significação, torna-a apreensível, induz à padronização e ao apagamento dos múltiplos sentidos. Na nossa sociedade, o silêncio tem um valor negativo, ele é concebido como vazio; estar em silêncio é não estar, é não fazer sentido. Muito pelo contrário, na concepção que ora revisamos, estar em silêncio é estar no sentido. Por vezes, falamos e não significamos. Ligado à necessidade de transparência e objetividade, o sujeito é instado a falar como se este gesto significasse produzir sentidos, mas estes se dão no silêncio, sua existência começa aí, a linguagem o domestica. O sentido, ao ser organizado pela linguagem, não apaga o silêncio, que é constitutivo das palavras, ou ainda, as palavras deixam um rastro de silêncio e aí reside o caráter de incompletude inerente à linguagem.

Orlandi (1995) fala de uma “ideologia da comunicação”, que vigora em nossa sociedade e que relega o silêncio a um papel secundário, ou mesmo, a seu apagamento. Isso acontece pela injunção ao dizer operada pelo cotidiano. Para a autora, não foi sempre assim, ela defende ter havido uma progressão histórica do silêncio à verbalização. A partir do século XIX se acelera um processo de contenção do silêncio, tendo seu ápice nas ciências (Orlandi cita as ciências humanas). “As palavras se desdobram em palavras (na maior parte das vezes, ecos do mesmo, sem sair do lugar)” (ORLANDI, 1995, p. 39), o que faz da *paráfrase* o modo por excelência de significar. Entenda-se por *paráfrase* a repetição dos sentidos do interdiscurso, fazendo com que não haja mudança: o mesmo é repetido incessantemente, sem possibilidade de transformação. O assujeitamento é, assim, inequivocamente pleno. Para Orlandi (1996), a paráfrase existe em uma tensão constante com outro processo: a polissemia. Aqui, podemos ver mais de perto a

relação do silêncio com a linguagem e a possibilidade de “contornar” o assujeitamento.

A polissemia é caracterizada na AD não somente como a pluralidade de sentidos, mas como um processo que permite a ruptura, fazendo com que o mesmo não retorne sempre ao dizer. Orlandi (1996) fala em um conflito entre o produto, aquilo que já está institucionalizado, e o novo, ou seja, aquilo que está por se instituir. No entanto, esse, processo capaz de instituir o novo, não é ilimitado. Ele encontra seus limites no processo de paráfrase e nas condições de produção de um dado discurso. Em outras palavras, não haveria polissemia se o eixo parafrástico não existisse, não há novo sem o já institucionalizado, não há ruptura/transformação sem reprodução. Quanto às condições de produção, alguns discursos são mais voltados, em sua constituição histórica, para o mesmo, como é o caso do discurso religioso, por exemplo. Em contrapartida, há discursos que são construídos historicamente pela ruptura, como é o caso do discurso poético ou do discurso humorístico.

No eixo polissêmico, o assujeitamento pode falhar. É pela falha do assujeitamento, pela emergência de um sujeito desejante (Teixeira, 2000), dotado de inconsciente e, por isso, capaz de revoltar-se, que o diferente – a polissemia – é possível. É também pela mobilidade dos sentidos, permitida pelo eixo polissêmico, que podemos chegar ao silêncio e à incompletude da linguagem. O silêncio instaura-se, pois, como o espaço que permite a “mobilidade” dos sentidos, fazendo com que eles não sejam sempre os mesmos, é o espaço que dá lugar à polissemia, permitindo a transformação e não somente a simples repetição. “O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras” (ORLANDI, 1995, p. 39). Assim, podemos considerar que o silêncio, como a linguagem, é opaco, não havendo uma relação simétrica entre pensamento, linguagem e objeto do mundo.

O silêncio, no entanto, não se define somente como o não-dito, ou seja, o omitido. É verdade que, sob as palavras, outras palavras não-ditas também significam, mas a definição desse objeto não se restringe a isso, vai além, esta é apenas uma dimensão do silêncio. Essa dimensão já diz respeito à categorização operada pela linguagem e se distingue fundamentalmente do “silêncio fundante”, a significação “bruta”, contínua e não-apreensível. O silêncio não é somente a

ausência de sons, a qual corresponderia em nossa cultura ao vazio, ao nada. Ele é ausência de sons, mas não o sem-sentido. No silêncio, os sentidos trabalham com maior mobilidade, o sentido é. Outra dimensão do silêncio, para Orlandi, é o *silenciamento*, que opera na interdição do dizer, um exemplo bastante claro que a autora cita é a censura na ditadura militar no Brasil (1964-1984). Há, ainda, o “silêncio místico”, tomado nas religiões como uma forma de adoração ao que é supremo

Apesar da distinção entre vários silêncios, o que nos interessa aqui é o silêncio fundante. A concepção de silêncio engendrada pela AD relaciona-o à incompletude da linguagem. “Quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentido se apresenta.” (Orlandi, 1995, p. 49). No silêncio, está o sentido por excelência, a linguagem o segmenta em unidades discretas, o que faz com que ela seja faltosa, incompletude que se manifesta através de pistas na materialidade lingüística. Na linearidade da cadeia significante, não temos acesso ao silêncio, ele escapa, mas deixa suas marcas. Eis aí, também, a opacidade inerente ao discurso, diretamente relacionada ao silêncio. Quanto mais faltam palavras para dizer, mais a polissemia faz ouvir sua voz e a transparência é posta em xeque.

Por esse motivo, o silêncio não é dado à observação imediata. Sua matéria significante é diferente da matéria significante da linguagem: esta é um “resquício” da significação por natureza, que é da ordem do silêncio. O silêncio é o que instaura a dispersão dos sentidos e, na materialidade lingüística, não temos acesso a isso, mas apenas pistas. É na relação da linguagem com o silêncio que o sujeito constitui sua ilusão de unidade e sua ilusão de origem dos sentidos, ilusões estas que lhe são necessárias à sua constituição. A identidade do sujeito, que é produzida em sua relação com a linguagem, exige unicidade e coerência, mas há espaços em que a heterogeneidade e a dispersão são admitidas, como é o caso da poesia.

Por outro lado, houve uma série de procedimentos datados na história dos sistemas literários que visavam, em parte, a conter a dispersão dos sentidos. No Parnasianismo, por exemplo, o poema, era submetido à métrica e a rima, tornando-se ele uma unidade sonora segmentável e sem relação alguma com qualquer elemento exterior. Se temos o silêncio como matéria significante diferente da linguagem, mas que deixa suas pistas nela, e temos o poema como um objeto de linguagem, no qual o silêncio atua de forma mais visível, visto que o discurso poético

se instaura como lugar em que a ruptura e a multiplicidade de sentidos têm espaço legitimado para atuar, esses procedimentos visavam a disciplinar o que é por natureza indisciplinado e inapreensível, o sentido. Assim, temos o silenciamento do próprio silêncio, da significação absoluta. No entanto, esses fatos deixam pistas na cadeia significativa que se pretende linear. Os sentidos extrapolam qualquer relação de linearidade e significam também nas margens: os sons, a métrica e a rima, unidades discretas, exercem função semântica, como observou Roman Jakobson.

Mas, ao contrário do que postulava esse autor, a poesia tem relação com a exterioridade, tanto com a história, mais visível quando pensamos em sistemas literários, datados e constituídos historicamente e ideologicamente, quanto com o silêncio, pois ele é constitutivo do sentido, e com o sujeito, como sujeito falante e, por isso, afetado pela ilusão subjetiva. Tomando o silêncio como um exterior da linguagem, voltamos a corroborar que sua matéria significativa difere radicalmente da materialidade da palavra, não sendo tampouco seu contrário, a ausência de sons, mas o princípio que a permite fazer sentidos. Na poesia, chega-se a tocar esse silêncio fundante.

A relação da poesia com o silêncio não é novidade trazida pela teoria discursiva. Tanto em concepções de poetas quanto de filósofos e estudiosos da literatura, ele já figura. Grandes poetas, como Paul Valéry e Stéphane Mallarmé, e filósofos, como Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein, tomam o silêncio como objeto de estudos. Dentre os teóricos da literatura, temos Alfredo Bosi, que figura entre os principais teóricos da área no Brasil. Em seu livro “O ser e o tempo da poesia”, dedica algumas páginas ao assunto. Deixando entrever uma concepção sistêmica de língua, mas levando em conta a descoberta do inconsciente freudiano, esse autor faz considerações interessantes acerca da relação entre poesia e imagem e entre poesia e ritmo, além de tematizar o silêncio, como veremos a seguir.

Entendendo o poema como tentativa – próxima à imagem – de presentificar o mundo, Alfredo Bosi concebe a fantasia e o devaneio sob o signo da imaginação movida pelos afetos, podendo esta última estar no nível da imagem, mas também chegar ao nível da palavra, através da denominação – imagens que se tornam nomes – ou da predicação – diz-se algo da imagem-nome a partir da percepção e da afetividade. Unidos, nome e predicado formam a frase, que, para

esse autor, é o “nervo do discurso”⁹. No entanto, a fusão nome-predicado não pode ser representação direta das coisas do mundo, pois está relacionada ao “eu”, à subjetividade. Em outras palavras, o discurso é mediado por um sujeito e, assim, não pode haver uma correspondência objetiva entre a palavra e a coisa. Caso não fosse assim, a frase estaria condenada à eterna repetição. Bosi aproxima o som, característico da frase, em sua seqüenciação e acento, e a imagem por seu caráter de fixidez, posto que ambos já estão constituídos a priori, em sua materialidade. “Os timbres, quase matéria, nos dão a impressão de aderirem à superfície da *physis* mais que as outras propriedades da linguagem” (BOSI, 2008, p. 179). Assim, a essência da frase estaria na predicação e seu suporte, no som.

Dessa maneira, Bosi percebe limites e aberturas no discurso poético: por sua linearidade/continuidade, ele é regular; por seu caráter subjetivo, é aberto e se expande em sua possibilidade semântica. Nem mecânico, nem infinito; nem fluxo, nem descontinuidade; mas concomitantemente os dois. Esse autor concebe o discurso poético, em síntese, como entremeio entre o sistemático¹⁰ e o subjetivo¹¹. O ritmo, como fator essencial para caracterizar a linguagem em geral, não admite a simetria absoluta de uma regra fixa, tampouco uma descontinuidade total. Assim, é contraditoriamente assimétrico e regular, tendo a alternância como princípio básico. O ritmo, entendido dessa maneira, é, para este teórico da literatura, universal da linguagem poética, mas não o é o metro rigoroso e uniforme. Na poesia moderna, são os ritmos da fala potencializados.

Com o intuito de fazer uma incursão histórica¹² pelo modo como se tem feito poesia, Bosi localiza no tempo três “sistemas” rítmicos pelos quais o fazer poético se guiou, a saber, o *arcaico*, o *clássico*, e o *moderno*. No primeiro, sobressaía-se o ritmo bem marcado que tinha origem na linguagem ora. No clássico, a métrica, ou seja, a técnica de composição textual cuja intenção era criar um todo com partes rigorosamente iguais ou, ao menos, semelhantes, em que predominava o cálculo. A poesia moderna – a qual nos interessa no presente momento – cedeu espaço ao verso livre, que não segue tipo algum de “lei” formal. Bosi chama a estes

⁹ Bosi não teoriza o discurso propriamente, mas deixa entrever em suas considerações a concepção de discurso como frase estendida. O discurso seria, então, um conjunto de frases.

¹⁰ Bosi chama a língua de *código*, tal como Jakobson, que a concebe como um sistema fechado, indiferente a exterioridade.

¹¹ Embora comente a teoria de Freud sobre o inconsciente, Bosi parece conceber o sujeito como livre, dono de suas ações, mesmo que dotado de algo que não lhe é acessível.

¹² A história é concebida na obra de Bosi como cronologia, sucessão de fatos datados no tempo.

poemas compostos de versos livres de *polirrítimos*, pois são guiados pela liberdade de forma. A criação do verso livre é atribuída a Walt Whitman, poeta norte-americano de tendências românticas. No simbolismo, também o verso livre teve destaque. As imperiosas “leis poéticas” do parnasianismo, ligadas, sobretudo, a uma tentativa de adequação da linguagem às coisas do mundo, cedia lugar a uma forma que emanava do próprio material do poema, seja ele rítmico, sonoro ou imagético. Essa propriedade, que era resultado do próprio material poético, tinha em vista um modo singular de lidar com a linguagem. A “magia”, o “inefável”, o “absoluto”, a “mística” e o “encantamento” da poesia guiavam, nesse universo, o processo de criação.

Nesse contexto, poetas simbolistas como Mallarmé e Valéry (*apud* BOSI, 2008) buscavam realizar a idéia de um texto em que a palavra e o sentido estivessem indissociados. Para Mallarmé, haveria um momento anterior à formação do sentido intelectual, “uma fonte inata, anterior a um conceito” (*apud* Bosi, 2008, p. 99), em que estariam os ritmos do inconsciente. Valéry concebe, em consonância com Mallarmé, ritmos anteriores à articulação de significados. A melodia do poema estaria, portanto, desvinculada de qualquer discurso previamente dado. Haveria algo anterior à palavra, dotado de força e de forma. É isso que aproxima a poesia da música: o ritmo se articula semanticamente, o que pode não equivaler a dizer que seria anterior ao sentido, mas estaria vinculado a sentidos inarticuláveis pela linguagem verbal, que viriam à superfície pela racionalização. Esses sentidos, segundo Valéry e Bosi (2008), são apreendidos na linguagem poética, mas não de todo, há algo que escapa, mas que se deixa marcar na materialidade do discurso poético.

A concepção de algo anterior à linguagem, que pode deixar pistas na poesia, e que não pode ser totalmente apreendido é semelhante à idéia que já expomos aqui sobre o silêncio fundante. Na AD, ao contrário do que se pensa, este vir antes da articulação dos sentidos é justamente o que os possibilita, é o *continuum* significante de que fala Orlandi (1995). Embora os escritores citados não estejam inseridos no âmbito da AD, há algo que os aproxima dessa concepção. Ao conceber algo que é anterior e que cria a possibilidade mesma da existência de um poema, Mallarmé e Valéry parecem falar do silêncio fundador, este que é sentido bruto, não-domesticado pela linguagem verbal. Entretanto, não é nesse momento que Bosi fala do silêncio. O que podemos entrever é que sua concepção de silêncio

está vinculada ao ritmo. O ritmo é, para esse autor, não o único, mas um dos principais caracteres da poesia.

Em uma primeira leitura das considerações de Alfredo Bosi, podemos dizer que o silêncio é para ele pausa, possível de ser medida cronologicamente. Esta pausa de fato existe e é, como ressaltado pelo autor, essencial ao ritmo de um poema. “a pausa divide e, ao dividir, equilibra” (BOSI, 2008, p. 121). O silêncio físico, que pode ser medido pelo tempo cronológico, de fato existe e é um fator de extrema relevância, tanto para a linguagem poética quanto para a linguagem ordinária. Entretanto, encontramos no texto indicações de que esta pausa não é simplesmente ausência de sons: está ligada ao “movimento da significação”, está relacionada àquilo que foi dito, pelo que o faz ressoar, e àquilo que não foi dito, porque foi silenciado, deixado a cargo do leitor, ou porque não pode ser articulado verbalmente. O silêncio é, assim, um elemento que ao mesmo tempo permite o ritmo e é constituído por ele.

Ainda no silêncio concebido por Orlandi (1995), no âmbito da teoria discursiva, temos um outro fator essencial: é ele que possibilita a mudança, a ruptura com os sentidos instituídos, com os sentidos da ideologia dominante. Se a poesia relaciona-se mais intimamente e mais aparentemente ao descontínuo e à transformação de sentidos, está mais próxima do silêncio. Alfredo Bosi, embora não siga por esse caminho, diz-nos algo interessante. Esse autor postula que a poesia se coloca na modernidade como *resistência* a uma ideologia dominante, “que dá, hoje, nome e sentido às coisas” (p. 164). A moderna sociedade do consumo, capitalista, que só tem espaço para o que dá lucro, não comporta a poesia e esta passa a significar somente por suas próprias vias. “A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio” (p. 166), outras formas de significar – pelas margens, se se concebe a ideologia dominante como centro. Produção de sentidos que segue o caminho de uma *contra-ideologia*. “A poesia resiste à falsa ordem” (p. 169)

Como negação da ideologia dominante, negação das ordens já previamente estabelecidas e normalizadas, vigentes na sociedade, a poesia se instaura como um espaço alternativo, em que ressurgem o passado, o mito, a confissão e a metalinguagem. A poesia nega os significantes da sociedade capitalista e, assim, rompe com os sentidos dados. Trazendo as reflexões de Bosi para o âmbito da AD, podemos dizer que o silêncio – fundante – é o que permite a ruptura que é instaurada no discurso poético. Mesmo utilizando-se de imagens e

discursos estabilizados, a poesia significa de outra maneira, pelo que não diz, pelo questionamento, pela negação. O poeta quer apreender o que não é dado, o que não está sempre-já-aí, e é nessa resistência, profundamente relacionada ao silêncio, que a poesia tece sentidos e deixa antever, na materialidade lingüística, na linearidade do verso, aquilo que é vertical, que excede ao sistema, que transborda os sentidos claros e transparentes porque dominantes.

Embora o silêncio de que trata Alfredo Bosi possa ser compreendido no seu sentido de negatividade, ele traz indícios de que esse silêncio possa não significar somente a pausa na linearidade da cadeia. De fato, a pausa – ausência de sons – existe e é um fator essencial no discurso poético. Entretanto, esse autor sugere que essa pausa produz significados não equivalentes à simples suspensão da palavra, à simples marcação do ritmo de um poema. Bosi diz que a pausa é *dialética*, “pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa” (BOSI, 2008, p.121, grifos do autor). Por extensão, podemos dizer que a suspensão da palavra possibilita a intervenção do silêncio na linguagem verbal, pondo em xeque a transparência e a unidade dos sentidos, mostrando, assim, a inerente opacidade da linguagem.

Outro teórico da literatura brasileira que discorre sobre o silêncio é Modesto Carone, em sua obra *A poética do silêncio*, a qual trata de uma comparação entre as poéticas de João Cabral de Mello Neto e Paul Celan. O primeiro é poeta da geração de 45 do modernismo brasileiro; o segundo, um dos mais reconhecidos poetas alemães do pós-guerra. Distantes no espaço, a probabilidade de que os dois tenham se influenciado é remota, segundo Carone. No entanto, Carone faz uma aproximação entre poemas de ambos através do silêncio que se faz presente na *metapoesia*. Já na introdução de seu trabalho, Carone dá uma idéia geral do que será desenvolvido quando fala de um poema de Paul Celan: “a peça assinala, na realidade, a convicção do poeta de que a poesia radica no espaço do não-dito, fato que o leva, à maneira de Mallarmé, a desligá-la do mundo já verbalizado [...], com isso desviando-a dos circuitos institucionalizados de comunicação” (CARONE, 1979, p. 21). Celan escreve nas fronteiras entre o dizível e o indizível, em uma “quebra” daquilo que, na linguagem cotidiana, é considerado “incomunicável”, “ele dá testemunho de uma motivação básica que consiste em liberar o uso ‘anômalo’ da linguagem como condição de sua eficácia [do poema]”

(CARONE, 1979, p. 37). A linguagem poética de Paul Celan só se faz perante a ruptura com os sentidos institucionalizados.

Já Cabral, em *A educação pela pedra*, apela para o ritmo e a metrificacão impecáveis, para aliteraões e assonâncias abundantes, a fim de construir sua metalinguagem, fazendo do poema um espaço imagético por excelência. Carone cita o poema *Rios sem discurso*, em que o autor joga com a imagem do rio para tematizar o discurso. O silêncio cabralino refere-se mais à quebra do discurso poético, aos *enjambements*, às pausas (no fio da voz) que são impostas em seus poemas de forma extremamente rígida. No entanto, no poema antes citado, Cabral fala de uma “poça” de água, que equivale “a uma palavra em situação dicionária” e, por isso, “muda”, “estanque” e “estancada”. A mudez, aqui, equivale à ausência de sentidos da palavra isolada para uso didático, um pouco do que nos fala Bakhtin a respeito do sistema lingüístico saussureano, que, por ser mera abstracão, não significa. Comentando a poesia de Cabral, especialmente a *Fábula de Anfion*, poema narrativo dividido em três partes, Carone diz que a visão da poesia em sua obra “reflete uma crise contemporânea da linguagem” (CARONE, 1979, p. 83).

Esse poema refletiria o que falta à criaão poética, sendo que o silêncio é enaltecido, já que as palavras são insuficientes, tornando-se condião do poema tematizá-lo na linguagem que utiliza e comenta. Citando Benedito Nunes, Carone, ao chamar a poética cabralina de “poética negativa”, atenta para a necessidade de problematizar essa expressão. A essa “negatividade” não atribui um “recuo”, mas uma “recusa”, ao que parece, à linguagem vigente, que está em “crise”. O silêncio é, então, mais eficiente que a linguagem, posto que é “desperto e ativo como uma lâmina” (MELO NETO *apud* CARONE, 1979, p. 87). O silêncio, seu modo de significar pleno, é perfeito e torna a linguagem articulada imperfeita, faltosa e insatisfatória. Tanto em Celan, quanto em Cabral (*apud* CARONE, 1979), pode-se vislumbrar, a utopia do retorno ao silêncio, que paralisa toda fala, posto que a excede. No entanto, esse silêncio – a “negatividade” da escrita desses dois poetas – não se apresenta de forma passiva, “ele se identifica com a inibião voluntária de uma linguagem [...] que possibilite a captaão de outra, mais plena, ou, de alguma maneira, menos precária” (CARONE, 1979, p. 89), a qual possa significar o indizível, funcionando como uma negaão do “universo verbalizado”. É o discurso a própria condião para que o “indizível” possa ser revelado, Carone coloca esse indizível

como o “perfil negativo da linguagem”, mas reformula, dizendo que é seu “avesso”, negado e, ao mesmo tempo, afirmado, na tentativa de apreendê-lo na palavra.

É assim que o poeta leva a linguagem ao seu limite, até extrair dela todas as suas possibilidades, negando-a, contraditoriamente. O poeta, que tem a palavra como objeto de trabalho, pode negar a linguagem verbal na medida de seu “uso estereotipado”, a linguagem da ideologia dominante, fazendo um paralelo com o que diz Alfredo Bosi (2008). Através da palavra, o poeta tenta apreender o que vem antes da articulação linear da cadeia verbal. Por meio da própria linguagem, ele a critica em sua dimensão estática, corrente na sociedade e, por que não, em uma “poesia aristocrática” que não questiona. Em outras palavras, a poesia, no que tange ao silêncio, nega a linguagem como “verdade”. Nessa tentativa, recorre à metáfora, tal como entendida tradicionalmente – tradução de uma coisa em outra¹³. Voltando à análise feita acerca das obras de Celan e Cabral por Carone, pode-se dizer que o primeiro aceita a “escuridão” da palavra, sua opacidade e finitude; já Cabral busca em sua poética uma “máquina transparente de palavras”, na tentativa de anular aquilo que põe o verso distante da sociedade e da ideologia dominante.

Concebendo o silêncio, à maneira de Bosi, como negatividade, Modesto Carone também trata de um silêncio que *significa*, que comporta sentidos “inomináveis”, “indizíveis”, posto que não sistematizáveis. No entanto, a negatividade para este autor não equivale à concepção de Eni Orlandi do termo – que é por ela descartada na caracterização do silêncio discursivo – a qual diz respeito a um não-ser, se fazendo em uma relação de oposição com a palavra; a concepção mobilizada por Carone vislumbra e aceita uma negatividade do silêncio, que não se opõe simplesmente à linguagem verbal, mas a nega. Embora, nas duas, a matéria do silêncio seja radicalmente diversa daquela da palavra, a discursiva coloca-a como positividade – o silêncio é sentido – constitutiva de todo discurso, pois deixa nele suas pistas, enquanto a concepção de Carone coloca-a como uma negação da palavra.

Ainda na área da literatura, encontramos várias referências ao silêncio, como em trabalhos que o estudam na obra prosaica de Clarice Lispector, utilizando a concepção heideggeriana de silêncio como “silêncio do ser absolutamente em si” (PEÇANHA, 1997, p. 317), fonte da linguagem e negação total da mesma. No

¹³ Para Michel Pêcheux, todo discurso é um processo metafórico.

entanto, uma, particularmente interessante, é a de Annita Costa Malufe, que trata justamente da poética de Ana Cristina Cesar, poeta que empresta a sua obra à análise que faremos no presente trabalho. É preciso ressaltar que sua concepção parte de duas dimensões: a de leitura – em que a não-linearidade e a descontinuidade do texto literário são condições para o contato futuro de um sujeito-leitor com o texto, o qual também tece significações, construindo ativamente os sentidos na obra – e a do trabalho do sujeito que escreve – a qual consiste em impor silêncios à cadeia interminável da significação, explorando a palavra em seus sentidos mais inusitados, o que excede as possibilidades daquilo que já é conhecido.

O silêncio, na dimensão da leitura, aponta para a *verticalidade* do discurso poético, já que as descontinuidades e a fragmentação da cadeia lingüística levam a um espaço a ser preenchido por cada leitura, aberto a uma infinidade de sentidos que se faz no jogo entre o escrito e aquele que lê o poema. O texto é, assim, *virtual*, enquanto campo em que múltiplas significações podem se entrecruzar, atualizando-se a cada leitura. “É no ato de leitura e em cada ato que o sentido do texto é construído, em um movimento de vasculhar as palavras e ao mesmo tempo invadi-las de nossa experiência pessoal, de nosso entorno. Uma via de mão dupla intermitente” (MALUFE, 2006, p.101). O silêncio instalado no poema é o que cede ao leitor esse espaço de atualização. Nesse sentido, o silêncio é não-presença, é vazio, mas um vazio em que as possibilidades significativas são potenciais. Lacunas prontas para receber sentidos, que são constituintes e constituídos do/no texto.

O silêncio na dimensão do trabalho do escritor está intimamente ligado ao primeiro, mas diz respeito a um momento anterior à leitura: aquele em que o poeta recorta a “linguagem ininterrupta” permitindo chegar o leitor a vislumbrar sentidos que excedem as possibilidades imagináveis a partir do já conhecido, do estabilizado, do sempre-já-aí de que fala Michel Pêcheux, em cada nova atualização. “A poesia como a invenção de lugares impossíveis, inexistentes” (MALUFE, 2006, p. 105). Assim, a poesia chega a sentidos dispersos, criando imagens que escapam à percepção de seu autor, sentidos múltiplos, flutuantes, que a cada leitura podem ser outros, distantes da *consciência* de quem o profere; ao mesmo tempo em que são produzidos por ela, dela escapam, transbordam. “Não é mais de um senso comum que se fala, mas antes de um sentido múltiplo a ser construído, sentido sempre por

se fazer e que nem é único nem unificável, mas sempre multiplicidade” (MALUFE, 2006, p. 107).

É nesse ponto que a poesia, segundo as considerações de Malufe, difere dos outros discursos: ela não comunica, concepção à qual adere Ana Cristina Cesar. Ela não pretendia transmitir uma informação; há, para essa poeta, uma dimensão do não-dito que é inerente à materialidade textual do poema, um silêncio que está necessariamente no entorno das palavras, deixando-as plenas de “infinitos fios” a serem puxados a cada leitura. Indo mais além, há, nas palavras da própria Ana C., “uma palavra não falada [...] sempre haverá alguma coisa que escapa” (CESAR, 1999, p. 270). Malufe prevê, a partir disso, que há, então, um processo inverso ao da atualização: não mais do virtual para o atual, mas da atualização para a virtualização. Essa virtualização aparece como condição para que seja instaurado um novo *real*, uma quebra no que é vigente, uma “desmontagem” que nos dá a ver um campo em que tudo é móvel e instável. Nesse movimento, constante na obra de Ana C., “é como se um silêncio tomasse corpo, um vazio se fizesse sensível no próprio material da palavra” (MALUFE, 2006, p. 114).

As várias concepções de silêncio inseridas no âmbito da literatura se diferenciam em alguns pontos e se assemelham em outros. Silêncio e ritmo, silêncio e indizível, silêncio e leitor. Pontos que se alargam e se estreitam em relação a concepções convergentes e divergentes ao mesmo tempo.

Alfredo Bosi (2008) pensa a poesia e o silêncio nela presente em relação principalmente com o ritmo. Este, com suas pausas significantes, é o que singulariza a poesia, é o que a distingue dos outros discursos. É o ritmo pleno de sentidos e, mais especificamente, a pausa – o silêncio – que dão à poesia seu estatuto de discurso *contra-ideológico*, significando de outros modos que não os do senso comum da ideologia dominante. Cabe pensar aqui no estatuto que o conceito de ideologia adquire na obra deste estudioso da literatura brasileira. Já no prefácio da 7ª edição de *O ser e o tempo da poesia*, Bosi critica o que ele chama de “uma corrente hiperdeterminista de marxismo”, a qual fundara Louis Althusser. Nessa corrente, funcionava, como já tivemos a possibilidade de verificar, um assujeitamento sem falhas do indivíduo-sujeito à ideologia, o que, em última análise, chegava a um quadro mecanicista da sociedade moderna. Bosi pensa que a poesia é um processo simbólico que escapa a este mecanicismo previsto por Althusser, a esta máquina ideológica perfeita que regeria eficazmente o funcionamento da

sociedade. O sujeito teria, então, nesse espaço, a possibilidade de subverter as ordens estabelecidas.

Já em Carone (1979), o silêncio da poesia se volta para um “indizível” que ora quer ser dito, ora é reconhecido em sua impossibilidade, podendo ser somente vislumbrado, sem querer ser tocado, mas reconhecido. Esse silêncio é negação da linguagem verbal, negação das ordens estabelecidas nela e por ela. Assim, Carone se aproxima da ideologia, mas não fala nela. A poesia é, também, nesse contexto, potencialmente subversiva: “libera o uso ‘anômalo’ da linguagem como condição de sua eficácia” (CARONE, 1979, p. 37). Desse modo, o poema se torna constantemente *metapoema*, a linguagem se desdobra em linguagem. A maneira de significar não é aquela das massas, dos “sentidos estereotipados”, mas uma outra, que explora os sentidos nas palavras e reconhece nelas, assim, uma outra ordem, a “linguagem do silêncio”, que é “perfeita” e dá a ver a impossibilidade da palavra. Assim, as normas sociais parecem se desprender do sujeito no âmbito do poético; nesse espaço, ele é livre para lidar com a linguagem e com a não-linguagem do silêncio – o signo do indizível. Nesse sentido, a poesia também subverte.

Por fim, Malufe (2006) propõe um silêncio cuja concepção é parcialmente diversa daquelas de Bosi e de Carone: esse silêncio, encontrado na poesia de Ana Cristina Cesar, diz respeito à descontinuidade e à fragmentação da obra poética, que deixa espaço para o leitor tecer significados na atualização do poema, construído em cada leitura. A subversão está presente quando a autora concebe *lacunas* – silêncios –, espaços de sentidos potenciais, os quais levam aquele que escreve e aquele que lê a ultrapassar o senso comum da linguagem ordinária. Instaure-se o discurso poético como o lugar em que a multiplicidade de sentidos, a abertura ao infinito, não é defeito, como o seria, segundo a autora, nos discursos científico, jurídico, didático e etc.. A ideologia não está em momento algum nomeada, mas, como no texto de Carone, pode ser vislumbrada a partir da concepção de poesia como matéria diversa daquela do senso comum. No movimento entre o virtual, a atualização e a virtualização, os sentidos extrapolam aqueles a que estamos submetidos diariamente, estão sempre em se fazendo, numa eterna construção que se move incessantemente sem encontrar limites. O silêncio é, aqui, espaço a ser constantemente refeito, os sentidos são móveis, dispersos.

Todas essas concepções relacionam o silêncio estritamente à criação poética, sendo que, nos outros discursos, ele aparece ou como pausa necessária à

cadeia da fala ou como defeito, indeterminação prejudicial à comunicabilidade. Na AD, o silêncio fundante é condição para que a linguagem surja, é sentido bruto, contínuo, recortado pela linguagem verbal em unidades discretas, segmentos que se relacionam ao sentido, a *um* sentido, unívoco e transparente. A linguagem organiza o silêncio, que é disperso, está entre as palavras, fazendo-as significar, e as atravessa, as constitui. O silêncio como simples vazio, ausência de sons ou de palavras não interessa à AD. Nessa teoria, ele é o espaço em que o sentido é; a linguagem é o lugar em que se segmenta o sentido e se apaga o silêncio. “Isto nos leva à concepção do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como uma *falta*” (ORLANDI, 1995, p. 70). A totalidade significativa do silêncio que atravessa as palavras faz com que a impossibilidade do dizer não seja falha, buraco na significação, mas possibilidade, movimento dos sentidos

Essa concepção do silêncio como “matéria significante por excelência” implica pensarmos em uma incompletude da linguagem no que concerne ao sentido. Aí reside a insistência de muitos poetas em pensar esta “falta de palavras” que é, em última instância, multiplicidade de sentidos inapreensível pelo discurso, mas que deixa nele resquícios. A busca de muitos – literatos, filósofos, cientistas – pela completude implica muitas vezes no não-sentido do muito cheio. Desse modo, sempre que falamos, que proferimos uma palavra, estabelecemos uma relação necessária com o silêncio, já que ele é o que possibilita a produção de sentidos e é índice de sua dispersão e de sua multiplicidade, negadas pela linguagem verbal. Por outro lado, há uma outra dimensão do silêncio que não remete ao que não se diz por impossibilidade ou como condição mesma para que se signifique, mas ao que não é dito para que sejam eliminados sentidos indesejáveis. Em outras palavras, apagamos outros sentidos ao dizer algo, o que caracteriza a *política do silêncio*. Este movimento já é o de recortar o que se diz e o que não se diz, efeito do discurso que pretende descartar algo que poderia ser dito. Assim, toda vez em que dizemos uma palavra, apagamos outros sentidos possíveis.

O poeta, além de trabalhar a linguagem em sua relação mais aguda com o silêncio fundador, está inserido em uma “política do silêncio” – dizer e não dizer não tocam somente a incompletude da linguagem, mas um modo de significar que é próprio ao discurso poético: um não-dito inscrito na própria materialidade, silenciamento necessário para que a leitura e, mais, a construção de sentidos que é feita pelo leitor (consciente ou inconscientemente), seja possível. Assim, a relação

da poesia com o silêncio é dupla: o poeta explora o silêncio que atravessa as palavras, anterior a elas, *continuum* absoluto de significação, e explora o recorte entre o dizer e o não dizer, dando espaço para o leitor na construção dos sentidos no discurso. Orlandi explora o silenciamento – silêncio local – em sua dimensão mais visível, a censura - interdição do dizer. No entanto, é a própria autora quem diz: "toda denominação apaga necessariamente outros sentidos possíveis, o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras". Além dessa dimensão de todo discurso – temos que não dizer para dizer –, o discurso poético também silencia para dar espaço ao outro e, com isso, também para o silêncio fundador: as palavras, dotadas de sentidos múltiplos, dispersos, efeito do silêncio que as atravessa e que, no discurso poético, é ressaltado e admitido, dão espaço para o leitor; silêncio fundante e silenciamento se entrecruzam como condições de produção do discurso poético.

No discurso poético de Ana Cristina Cesar, a fragmentação e a descontinuidade visíveis na linearidade intralingüística são indícios de um duplo processo interdiscursivo que atravessa a produção poética moderna. Sua dimensão mais visível refere-se à consideração do leitor como participante ativo da produção de sentidos, espaço necessário para que o efeito-sujeito-leitor possa ter sua realização. A segunda dimensão diz respeito ao questionamento do signo lingüístico transparente, unívoco e eficiente, tal como concebido nos discursos formalistas. Para o poeta, a linguagem não é veículo de informação, ferramenta para chegar a um resultado que está fora dela, mas lugar em que os acontecimentos se dão, lugar de construção de um real que não lhe é acessível, possibilidade de transformação das ordens vigentes e repressivas às quais nos submetemos inconscientemente. Assim se faz o relacionamento da poesia com o silêncio – fundante e local -; o poeta percebe a incompletude da linguagem e tenta subvertê-la, de modo indireto, pela afirmação ou pela negação de sua natureza falha; por outro lado, o poeta deixa espaços silenciosos para que o leitor seja também sujeito.

O silêncio é constitutivo de todo discurso, mas, na poesia, é um princípio que rege o processo de *criação artística*; no discurso poético, percebe-se que a linguagem é falha e que os sentidos têm sua origem em um outro lugar anterior a ela, que são dispersos e, por isso, opacos, enquanto, nos outros discursos, a linguagem é concebida como eficiente em sua ilusão de transparência e unicidade. Nos discursos em geral, essa permanência do silêncio é apagada: o sentido só

poderia ter sua existência calcada na existência mesma da linguagem, o sujeito poderia controlar de maneira plena os sentidos que veicula. Na poesia, essa relação não se faz da mesma maneira. Tanto o sujeito que produz quanto o sujeito que lê um poema já pressupõem um espaço onde os sentidos aparentes podem não ser os únicos. O discurso poético coloca-se como um espaço legitimado para a polissemia. No entanto, isso é tomado apenas como uma preocupação estética, tanto de produção, quanto de recepção, o que parece reforçar ainda mais a ilusão de unidade e transparência: quando os sujeitos legitimam a poesia como *locus* do múltiplo e do não aparente, instituem os discursos outros como o lugar da unidade, o lugar da transparência, como o real da linguagem.

Na AD, essa relação se inverte: a opacidade e a polissemia são da ordem do real da língua, enquanto a transparência e a unidade dos sentidos constituem as ilusões do sujeito. Na poesia, a relação da linguagem com o silêncio é ressaltada, é privilegiada, mas não deixa de ser constitutiva de toda manifestação de linguagem, de todo discurso. O silêncio é condição da linguagem, é princípio que a faz significar, porém só é admitido como possibilidade de sentidos no âmbito do poético. Pensar o discurso poético segundo os pressupostos da AD não é uma tarefa simples. É colocar o discurso artístico que pensa a linguagem frente ao discurso científico que a pensa também. A reflexão sobre os sentidos está nos dois domínios, mas é pensada de maneira diferente por ambos. O discurso poético coloca-a como princípio criador, sua preocupação reside na reflexão sobre a relação do sujeito com o seu material de trabalho, que é a linguagem. É uma questão *funcional* que, pelas inquietações que suscita, se torna o tema central do processo de escritura. Já a AD pensa essa questão a fim de teorizar o percurso dos sentidos que se dá na e pela linguagem e todas as questões aí envolvidas.

Na constituição da AD, temos que a psicanálise atravessa os outros campos teóricos que a constituem por uma teoria do sujeito. Assim, o silêncio teorizado por Eni Orlandi, tem uma conexão estreita com a *lalangue* – alíngua – de Jacques Lacan. Segundo concepção de Jean-Claude Milner, a alíngua é o que traz à superfície o não-idêntico e o equívoco. “A alíngua é, em toda língua, o registro que a consagra ao equívoco” (MILNER, 1987, p. 15). A alíngua é negada nos estudos da lingüística formalista; mas insiste em se mostrar, como indício de um não-todo que opera não só na língua, mas no sujeito também. Para Milner, a poesia é um espaço oposto à lingüística tradicional: ela se define por retornar incessantemente sobre a

alíngua, sobre o que não cessa de não se escrever. Assim, admite um lugar para o equívoco, admite que algo falta e nisso se diferencia dos discursos em geral. Um dos elementos do que ele chama de *ponto de cessação* é o hermetismo, definido como por ele como um sentido mais puro – porque considera a heterogeneidade, a dispersão e o equívoco – que arranca as palavras de sua referência ordinária. A poesia não pode preencher a falta, mas pode a tocar. “Na alíngua, que ele trabalha, acontece que um sujeito imprima uma marca e abra uma via onde se escreve um impossível a escrever” (MILNER, 1987, p. 26).

A alíngua inscreve na língua o real. Para Orlandi, o silêncio é o real da significação e, por isso, não se inscreve na linearidade do enunciado, deixa somente indícios – pistas – na materialidade intralingüística. Este impossível que não cessa de ser desconhecido – a alíngua de Lacan e o silêncio de Orlandi – é o que é constantemente buscado e/ou reconhecido na poesia. Desde Mallarmé e Valéry, vários poetas buscam e/ou se deparam com este real, que por o ser não pode ser apreendido totalmente, mas afetado em sua impossibilidade. Resistência às ordens institucionalizadas, ao saberes cristalizados do interdiscurso, a alíngua psicanalítica e o silêncio discursivo são, em última análise, o material com que o poeta lida ao se questionar sobre o signo e ao instituir outra ordem, diversa daquelas a que estamos submetidos.

Concepção análoga, advinda do campo teórico da enunciação é a de Jacqueline Authier-Revuz (1994) que, considerando a psicanálise, diz constituir-se o sujeito, dada a falta da linguagem, em um “irredutível desvio de si mesmo”, falante porque falho. A lingüística tradicional, tal como dito por Milner (1987), cria um real representável para o cálculo, fazendo com que os sujeitos se (re)encontrem consigo mesmos, apagando qualquer resquício de sua “língua real”. Para Authier-Revuz, outra forma de escapar à inequívoca não-coincidência das palavras e as coisas e do sujeito consigo mesmo e de barrar a incompletude é a experiência do “silêncio místico”, respondendo assim, “pela apresentação, fictícia, de um lugar *outro*” (AUTHIER-REVUZ, 1994, p. 254). O silêncio para esta autora equivale à ausência de palavras, o que é radicalmente oposto ao que acontece na literatura. Na literatura, para a autora, escreve-se no lugar do desvio, na língua que falha. Como prática *de* linguagem, a literatura coloca-se em uma posição radicalmente oposta àquela da lingüística; enquanto esta última apaga qualquer vestígio do não-um, do

equívoco da linguagem, é próprio equívoco que a literatura e, mais especificamente, a poesia, se sustenta.

Essa autora coloca a literatura como resposta extrema à falta do dizer. No entanto, no dizer cotidiano, essa falta também emerge, constitutiva de todo dizer, ela ressurgue no dizer que reflete sobre si, em expressões tais como: “na falta de algo melhor”, “não seria essa a palavra”, chamarei assim na falta de algo melhor” e etc. Este desdobramento do dizer sobre si mesmo é chamado de *modalização autonímica*, remetendo à negociação daquele que enuncia com as não-coincidências do dizer. Authier-Revuz nomeia quatro não-coincidências. Até o momento, falamos de apenas uma delas: a não-coincidência entre as palavras e as coisas. Outra delas que tem relação estreita com a poesia e pode ser associada ao silêncio da teoria discursiva é a não coincidência das palavras consigo mesmas, a qual, juntamente com as outras, serão descritas na sessão seguinte.

3.3 Em busca da palavra exata¹⁴: as não-coincidências do dizer

A falta constitutiva da linguagem e do sujeito permite, conforme Authier-Revuz (1990), dizer que há uma fala que é fundamentalmente heterogênea e um sujeito que é dividido. O discurso é atravessado pelo inconsciente. “Sempre sob as palavras, ‘outras palavras’ são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia, se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso [...]” (1990, p. 28). Assim se podem recuperar os indícios da pontuação do inconsciente na manifestação de um sujeito que não é uno, que é dividido. A exterioridade é constitutiva dos sujeitos e dos sentidos e é inscrita na linearidade significante. Assim, considera Authier-Revuz (1990, 1998 e 2004), necessário recorrer a uma heterogeneidade teórica que traga para o campo lingüístico da enunciação uma teoria do sujeito. Recorre ela, então, a pressupostos da psicanálise de Lacan, à dialogia de Bakhtin e à teoria do discurso de Pêcheux.

A relação da psicanálise e da teoria do discurso em Authier-Revuz diz respeito à consideração de um sujeito que é assujeitado à ordem do inconsciente e à ordem histórico-ideológica. Isso implica também reconsiderar o estatuto da linguagem no campo enunciativo. Se, como efeito, temos um sujeito que não é origem de seu dizer, um sujeito clivado, temos também que o objeto língua não é

¹⁴ CESAR, 1985, p. 58.

uno e transparente, implicando, assim, em uma falta que é constitutiva do sujeito e da língua, como tão bem atesta Milner (1987) e, por outro lado, em uma dispersão dos sentidos e dos sujeitos quando estes últimos se crêem e crêem nos sentidos únicos e indivisíveis. Tanto o sujeito da psicanálise quanto o sujeito do discurso são produzidos na linguagem. O dialogismo bakhtiniano é tomado pela autora no sentido de que o *outro* é fundamental a todo dizer. O diálogo é entendido por Bakhtin não somente no sentido estrito do termo – diálogo entre locutores –, mas também em sentido amplo, correspondendo a um diálogo entre discursos – este último, o princípio do dialogismo, é constitutivo da linguagem e do sujeito, considerando-se que o discurso é social, não pertencendo a um eu, mas a uma coletividade. Assim, não há discurso que possa ser isento de um já-dito. Ainda, o discurso se constrói por outros discursos que vieram antes dele, sendo as palavras carregadas de *acentos valorativos*, cuja origem não podemos precisar. Aqui também podemos visualizar o *interdiscurso*, tal como teorizado por Pêcheux. Não só o discurso, mas também o sujeito, se constituem na relação com o *outro*. Assim é que na obra de Authier-Revuz o discurso é afetado pelo outro social de Bakhtin e pelo Outro, inconsciente estruturado como uma linguagem, de Lacan.

O uso de dois termos deve ser esclarecido de antemão ao tomarmos a teoria sobre a metalinguagem de Josette Rey-Debove (*apud* AUTHIER-REVUZ, 2004), a qual embasa as reflexões de Jacqueline Authier-Revuz: *autonímia* e *conotação autonímica*. O primeiro refere-se ao falar do signo, à *menção*, oposta ao *uso*, de determinada palavra ou expressão. Para esta autora, a *menção* do signo que é feita na autonímia, o transforma em um outro signo, *signo autonímico* (TEIXEIRA, 2000). Sendo assim, este signo comporta um significante que é parte do significado, instaurando, então, para ele, um estatuto semiótico de natureza complexa. À *conotação autonímica* corresponde um processo em que se faz ao mesmo tempo uso e menção do signo, segundo Teixeira (2000), “tem-se aí um caso em que a palavra torna-se o objeto do dizer ao mesmo tempo em que é utilizada” (p. 142). Falamos simultaneamente de um objeto do mundo e do signo que pretende o designar.

Assim, em *Paroles tenues à distance*, artigo de 1980, publicado no Brasil em 2004 no livro *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*, sob o título *Palavras mantidas à distância*, Authier-Revuz diferencia autonímia e conotação autonímica a partir de um estudo sobre as aspas. Para ela,

as aspas podem indicar os dois processos: quando o termo ou expressão é aspeado em menção, como em *a palavra “arvore” tem seis fonemas*, temos a autonomia, constituindo-se o elemento aspeado em um “objeto mostrado” ao interlocutor; quando há um uso duplicado da palavra ou expressão, ou, em outras palavras, há uso e menção, há a conotação autonímica do uso de aspas, como no enunciado *o sujeito se sujeita “livremente” à ideologia*, usamos a palavra e ao mesmo tempo questionamos a apropriação de seu uso no contexto. É da conotação autonímica que se ocupa a autora no referido artigo; as aspas configuram-se como marcas de um processo metalingüístico de distanciamento: “uma palavra, durante o discurso, é designada na intenção do receptor como objeto, o lugar de uma *suspensão de responsabilidade* – daquela que normalmente funciona para outras palavras” (AUTHIER-REVUZ, 2004), o que deixa um espaço vazio a ser preenchido, podendo o ser ou não.

O comentário local exigido pelo aspeamento pressupõe um desdobramento metalingüístico do locutor que o conserva em sua posição imaginária de juiz de seu dizer, controlador de seu discurso. Assim, a autora define essa fala “conscientemente” controlada como um “antilapso”, em que o sujeito tem parcialmente o domínio sobre o que diz. No entanto, o questionamento consciente do caráter apropriado ou não da palavra remete a um “discurso-*outro*”, a uma glosa que fica implícita. Authier-Revuz analisa diversas situações de conotação autonímica no que concerne ao uso das aspas, dentre elas as aspas de *condescendência* – quando o locutor utiliza uma palavra que acredita ser própria ao universo do interlocutor –, as de *diferenciação* – em que são utilizadas palavras como neologismos e estrangeirismos –, as de *questionamento* – em que o locutor questiona o caráter apropriado ou não de uma palavra –, e aquelas que indicam *ênfase* – as quais buscam ressaltar aquilo que a palavra quer dizer. As aspas, em síntese, são marcas de uma “imperfeição constitutiva”, que, entretanto, mantêm, para o sujeito, a ilusão de que pode diferenciar as suas palavras daquelas dos outros discursos, que vêm do exterior.

A *modalização autonímica*, como Authier-Revuz chama a conotação autonímica no âmbito de sua teoria, possui três propriedades através das quais pode ser descrita: 1. é *metaenunciativa*, caracterizando-se por ser um segmento mostrado na cadeia significante; 2. é *reflexiva*, visto que se caracteriza por um desdobramento do dizer de uma palavra em um comentário simultâneo; 3. é opacificante, bloqueia a

sinonímia, pois a palavra ou expressão a que se refere tem o significante como parte do significado. Assim, a modalização autonímica se distingue da conotação autonímica de Rey-Debove, pois, como já vimos, a teoria enunciativa de Authier-Revuz considera uma representação *opacificante* do dizer, inscrevendo nele a falta. Desse modo, a teoria que é ora apresentada concatena um nível que funciona no interior do sistema da língua e um outro nível em que o real emerge. No primeiro, impera a transparência; já no segundo está o lugar da opacidade.

A par dessas considerações prévias, devemos dizer que Authier-Revuz distingue dois modos em que o outro se apresenta no discurso: a heterogeneidade mostrada e a constitutiva. Na primeira, o outro tem um lugar na materialidade lingüística, um espaço delimitado no discurso, o que se manifesta na linearidade significante sob a forma de expressões aspeadas, de discurso relatado direto, etc. em sua forma marcada, e sob a forma de discurso indireto livre, ironia e etc. em sua forma não-marcada. A heterogeneidade mostrada traz à superfície do enunciado um discurso outro. Assim, o locutor dá lugar explícita e conscientemente a um outro em seu discurso. Na segunda, está implicada a dupla constituição do sujeito, ou seja, a sua relação com a exterioridade e com o inconsciente. Emerge como condição mesma do discurso. É a fim de caracterizar a heterogeneidade constitutiva que essa autora recorre à teoria psicanalítica do sujeito e à teoria dialógica de Bakhtin.

A essas heterogeneidades que atravessam o dizer, Authier-Revuz chama, em momento posterior, de *não-coincidências do dizer*, das quais a modalização autonímica constitui manifestação local no fio do discurso. A autora localiza quatro não-coincidências do dizer, as quais são compreendidas como marcas daquilo que dá indícios de que “é de forma inerente, permanente e irrepresentável” (AUTHIER-REVUZ, 1999, p. 21) que o dizer é afetado pela falta, sublinhando o caráter constitutivo do não-um. A primeira é a não-coincidência interlocutiva, que marca a distância entre os co-enunciadores, assegurando assim a unidade ilusória do sujeito. A segunda é a não-coincidência do discurso consigo mesmo, na qual o sujeito enuncia outros discursos no interior do seu, o que marca a fronteira entre o interior e o exterior do eu. A terceira se refere à psicanálise lacaniana, dizendo respeito à não-coincidência entre as palavras e as coisas. A quarta diz respeito à não-coincidência das palavras com as próprias palavras, ou seja, à movência dos sentidos. É importante salientar que essas não-coincidências são constitutivas do discurso e do sujeito e que são – por vezes – representadas na linearidade significante, sendo que

o sujeito se crê uno e em sentidos unos, se crê dono de seu dizer e em um dizer transparente, manifestando no fio do discurso o que percebe como “imperfeito”.

A não coincidência interlocutiva remete à ilusão de que o enunciado é produção entre sujeitos simetrizáveis, pressupondo-se, assim, sentidos compartilhados entre os co-enunciadores. A negociação entre os sujeitos da enunciação tenta restaurar o *um* lá mesmo onde a unidade do dizer se encontra ameaçada. Essa não-coincidência remete a uma concepção lacaniana de sujeito, que é, deste modo, não-coincidente consigo mesmo, sendo que a enunciação não pode ser concebida como a produção de *um* entre os enunciadores. Essa modalidade surge quando os interlocutores percebem uma maneira de dizer que não é partilhada com o(s) interlocutor(es) – o que pode se mostrar em formas como “digamos x”, “permita-me dizer”, “x, se quiser”, etc. –, tentando fazer com que a ameaça do não-um seja afastada; ou então quando o locutor reconhece esse lugar de não-um entre ele e seu interlocutor e marca a distância – “x, como vocês não dizem”, “x, como vocês costumam dizer”, x, como você acaba de dizer”, etc. –, marcando a diferença entre o *eu* e o *outro*.

A não-coincidência do discurso consigo mesmo se pauta no dialogismo bakhtiniano e na teorização feita por Pêcheux acerca do interdiscurso; é constitutiva, posto “que é **toda palavra** que, por se produzir no ‘meio’ do já-dito dos outros discursos, é habitada pelo discurso outro” (AUTHIER-REVUZ, 1999, p. 22, grifo da autora). Quando o sujeito assinala entre as suas, palavras que são concebidas como vindas de um outro lugar, está também estabelecendo uma fronteira entre o que é “interior” e o que é “exterior”. O sujeito tem aqui que lidar com o fato de que, antes dele, o sentido já estava construído em outro lugar. Podem-se reconhecer diversos tipos de fronteiras marcadas entre si e o outro, tais como aquela que marca um exterior apropriado ao objeto de que se fala, o que acontece quando uma palavra parece partir do objeto e não do sujeito; como a que designa a exterioridade de uma palavra empregada; como quando se fala de uma outra teoria ou de uma outra época; etc.

A terceira não-coincidência do dizer é aquela entre as palavras e as coisas, a qual rompe com a relação termo a termo entre a palavra e o objeto do mundo que designa. É constitutiva, pois leva em conta o real da psicanálise enquanto ordem diferente da simbólica e isso implica considerar que sempre haverá falha na nomeação, posto que o sujeito é falho. Esta não-coincidência marca a

emergência do real da língua – “como forma, de um lado, como espaço de equívoco, de outro” (AUTHIER-REVUZ, 1999, p. 24), o real da língua tal como construído na lingüística, representável para o cálculo, sem brechas, sem espaços para o não-um, e o real que não pode ser capturado pela linguagem, negado pelo sujeito. São três as figuras dessa modalidade que Authier-Revuz localiza, a saber, aquelas do *um realizado*, em que a nomeação pareça ser adequada – como exemplo, temos “ousou dizer x”, “o que é necessário chamar x”, “x, esta é a palavra exata”, “x, no sentido estrito”, etc.; aquelas que referem a adequação visada, “representando uma enunciação ‘entre o dizer e o não-dizer’” (*idem, ibidem*, p. 24) – tendo como exemplo, “o que poderíamos chamar x”, “x, eu deveria dizer y”, etc.; a terceira figura de que fala a autora refere-se à falta da nomeação, que pode ser exemplificada pelas expressões “x, se se pode dizer”, “eu emprego x na falta de algo mais apropriado”, “x, é um eufemismo”, etc.

A última não coincidência é aquela das palavras consigo mesmas, a qual é consagrada ao jogo da *lalangue* – alíngua – de Lacan, trazendo à superfície a dimensão do equívoco do dizer. As figuras dessa não-coincidência localizadas por Authier-Revuz são quatro: 1. respostas à fixação da unidade do sentido, tais como “x, no sentido de p”, “x, sem jogo de palavras”; 2. figuras do dizer alterado pelo encontro do não-um, “eu falhei dizendo x”; 3. sentido estendido do não-um, como em “x, em todos os sentidos da palavra”, x, nos dois sentidos e etc. Cabe ressaltar aqui que a consideração do não-um é relegada a fenômenos lúdicos, dentre eles, o poético. Isso se dá por sua relação mais evidente com a dispersão, a já falada “permissão” que a poesia – e os fenômenos lúdicos em geral – tem de “jogar” com sentidos dispersos, com a polissemia. No entanto, esse fenômeno é tomado como exclusivo de tais campos, enquanto que, nos outros campos discursivos, é tomado como uma “imperfeição” a ser corrigida.

Assim, a não-coincidência das palavras com elas mesmas é reduzida, por abordagens “monossemeisantes” a situações lúdicas e/ou acidentais, mas que em verdade remete ao equívoco e é tomada como base na prática psicanalítica e na poesia. A literatura – em especial, a poesia – é, então, consagrada como espaço *reconhecido* do não-um dos sentidos, instaurando-se como o lugar em que os sentidos são móveis, dispersos. Como já dito na seção anterior, as significações estabilizadas pelas quais os discursos em geral se dão não têm geralmente lugar no âmbito do discurso poético. Mesmo que enunciados que contenham aparentemente

sentidos institucionalizados em sua superfície lingüística, como evidência primeira da unidade e da transparência, não é por eles que a poesia fundamentalmente significa; será pelo reconhecimento da opacidade e da dispersão dos sentidos que os processos discursivos se darão. Não se trata aqui de um reconhecimento pleno da opacidade e da dispersão da linguagem, mas da localização de um ponto de escape, de um lugar específico para que o que é “defeito” na linguagem em geral se torne produtivo, um modo de significar que seria específico do discurso poético, enquanto os discursos outros seriam o lugar do unívoco e do transparente.

Como atesta Authier-Revuz, o não-um é constitutivo da linguagem e do sujeito e tem sua manifestação no fio do discurso sob várias formas, as quais ela explora a partir de um inventário com mais de quatro mil enunciados. No entanto, essas não-coincidências são constitutivas de todo o discurso e é por elas que se dá o sentido. Vejamos o que diz a autora:

[...] é no real das não-coincidências fundamentais, irreduzíveis, permanentes, com que elas afetam o dizer, que se produz o sentido. Assim é que, fundamentalmente, as palavras que dizemos não falam *por si*, mas pelo... ‘Outro’: Outro que abre o discurso sobre sua exterioridade interdiscursiva interna, a nomeação sobre a perda relativamente à coisa, a cadeia sobre o excesso de sua ‘significância’, a comunicação sobre a abertura intersubjetiva, e, no total, a enunciação sobre a não-coincidência consigo mesmo do sujeito, dividido, dessa enunciação. (AUTHIER-REVUZ, 1999, p. 26)

As não-coincidências constituem o real da linguagem, o lugar em que o sentido se faz, heterogêneo, distinto da “fixidez” do signo lingüístico, e manifestam, em última instância, a divisão do sujeito. As formas da modalização autonímica não fazem mais do que o papel de uma “costura aparente”, reassegurando a unidade do dizer e, ao mesmo tempo, atestando a divisão do sujeito e do sentido.

Como posições extremas do *continuum* do reconhecimento das não-coincidências estão, de um lado, o discurso matemático, e de outro, a escritura poética. O primeiro não admite o jogo do não-um, negando toda sutura que denunciaria a presença de alguma coisa heterogênea, que escapasse à descrição. A segunda, não admitindo o engano de qualquer sutura, é votada, segundo Authier-Revuz, ao jogo do não-um. Eis o âmbito de nosso trabalho. É na falta que a escritura do poético habita. Assim, não se deve procurar na poesia formas marcadas das não-coincidências; se elas existem, são incidentais. A poesia se nutre das não-

coincidências tal como constitutivas da linguagem, da alíngua de Lacan, descrita por Milner, e do silêncio de que fala Orlandi, instâncias muito próximas, mas que se diferenciam por suas inscrições teóricas.

4 REGIÕES RECOMPOSTAS POR DESEJO¹⁵: CIRCUNSCREVENDO A ANÁLISE

Os processos de produção dos sentidos acontecem em três momentos, inextrincáveis: o primeiro é referente à constituição dos sentidos no interdiscurso, afetados pelo contexto sócio-histórico; o segundo diz respeito à formulação do discurso em condições de produção peculiares; o terceiro momento refere-se à circulação do discurso, que também é regida por condições específicas (Orlandi, 2005). Os sentidos, na linguagem, só podem ser definidos na consideração dessas três esferas que, no entanto, não funcionam separadamente. É em um movimento entre o interdiscurso, dimensão vertical em que os sentidos se constituem em relação à história, e a formulação intradiscursiva, linearidade necessária para que a significação seja possível, que a presente análise se fará.

Neste capítulo, descreveremos o modo como se deu a constituição do *corpus*. No entanto, é preciso que, antes disso, vejamos as condições de produção específicas em que se deu a produção literária de Ana Cristina Cesar.

4.1 Cristais, heavy metal e tafetá¹⁶:

condições de produção do discurso poético de Ana Cristina Cesar

O sintagma que serve de título a esta seção é talvez a descrição que mais se aproxima da obra de Ana Cristina Cesar. O poeta e ensaísta Armando Freitas Filho, profundo conhecedor de sua obra, diz o que talvez outros tantos teóricos que se ocuparam dessa poeta não conseguiram capturar: sintoma de que algo na poesia de Ana C., como assinava, escapa à linguagem. Escapa à linguagem, como tudo que concerne ao real, e escapa à linguagem artística de sua época. Pelo jogo metafórico de “cristais, heavy metal e tafetá”, poderemos chegar às contradições que se inscrevem no discurso poético de Ana C.. Sensibilidade, dureza e leveza? Transparência, rigor e beleza? Pureza, distorção e refinamento? Algo escapa também a essa proposição. A fina delicadeza de alguns de seus poemas contrasta radicalmente com a aceleração e “o pontiagudo estilete de sua arte”, como ela diz

¹⁵ CESAR, 1985, P. 93.

¹⁶ Mistura a que se refere o poeta e ensaísta Armando Freitas Filho ao caracterizar a obra de Ana Cristina Cesar na contracapa da coletânea *Inéditos e Dispersos*, organizada por ele.

em um de seus poemas, “brusca e inusitada melodia que parece ter sido feita pela mistura de cristais, heavy metal e tafetá”, nas palavras de Freitas Filho.

Ao mesmo tempo inserida e distante do movimento de poetas marginais da chamada *Geração do Mimeógrafo*¹⁷, Ana C. escrevia em um lugar diferenciado: lugar de (re)invenção do cotidiano e da linguagem: lugar de singularidade. Fazendo parte desse grupo de literatos, a poeta fez também *poemas-minuto*¹⁸, mas não só: se distanciou da proposta de seus amigos marginais, embora tivesse conservado traços comuns com seus colegas. Ana C. fazia em sua poesia uso da fala diária, simples, em consonância com seus parceiros, o que a inseria no grupo de vanguarda que ansiava por liberdade. A linguagem artística se despia de seu *ranço* acadêmico e tomava a *cara* do jovem rebelde da época. A “molecagem” e o “chiste”, como expressa Monteiro (2007), eram as marcas desta geração que teve lugar nos “Anos de Chumbo” da ditadura militar no Brasil. O humor como forma de transgredir era a resposta deste grupo de poetas à repressão. Eis a principal diferença entre Ana C. e os outros poetas marginais: não é pelo humor e pelo tom leve e despreocupado do cotidiano que ela transgride, mas por um trabalho relativo à linguagem poética, com isto que ela tem de não dizer e de (não) se relacionar com as coisas, o que levou a escritora a uma posição singular no âmbito da literatura brasileira na contemporaneidade.

Ana C. brincava com as fronteiras entre ficção e confissão, entre poesia e cotidiano, entre linguagem e objeto, entre o seu discurso e discursos outros. Ela escrevia, retomando as palavras de Authier-Revuz, na própria falta; retomando Orlandi, no reconhecimento de um silêncio constitutivo em que os sentidos são dispersos. Nas palavras de Viviana Bosi, em prefácio à coletânea *Antigos e soltos*:

¹⁷ Esta expressão, cunhada pelos próprios escritores marginais, refere-se à forma de publicação utilizada. Com a crise do mercado editorial e a imposição da censura aos seus escritos, os quais, por vezes, utilizavam palavras consideradas “de baixo calão”, os literatos optaram por uma forma alternativa de publicação: seus livros, ou livrinhos, como chamavam devido ao tamanho, eram produzidos artesanalmente e distribuídos de forma gratuita nos espaços que esses escritores freqüentavam.

¹⁸ *Poema-minuto* refere-se a uma das propostas dos poetas marginais da Geração do Mimeógrafo para reinventar a linguagem poética brasileira nos “Anos de Chumbo” do Regime Militar e consistia em pequenos poemas, escritos em um curto espaço de tempo, com uma linguagem leve e descontraída. No mesmo sentido, iam os *poemas-piada*.

[...] a autora não nos engana oferecendo uma aparência de coesão, a recobrir as fissuras e cortes que percebe na própria experiência com algum reboco preenchedor, que desse a impressão de fachada lisa e envernizada ao que é, na verdade, uma amálgama de pedaços heterogêneos. (BOSI, V., p. 11)

Ana Cristina deixa ver aquilo que da falta se torna o espectro e a condição. Que se leiam os textos dessa poeta como textos *loucos*¹⁹ (MALUFE, 2006), descentrados e dispersos, é índice de que algo se dá aí que nos escapa: algo que é da ordem de um real da linguagem perseguido incessantemente pela autora. Uma palavra envolve a leitura primeira de sua poesia: estranheza, seja em relação ao todo de aparente incoerência de seus poemas, o que se dá pela fragmentação e pela descontinuidade, seja pela relação disjuntiva que percebe entre as palavras e os objetos do mundo; ou seja pelos dois motivos, visto que ambos estão inextricavelmente ligados. A interpretação, a leitura de Ana C. se faz por uma outra via: a via que leva inadvertidamente à falta da linguagem e, por conseguinte, do sujeito.

Inserida em um paradigma artístico e teórico que leva ao não-um da linguagem, Ana Cristina Cesar escreveu poesia em meio a versos e escritos alheios, ora com, ora sem uma fronteira definível; escreveu em meio ao equívoco da linguagem, que não percebia como imperfeição, mas como algo constitutivo, pois, embora seus poemas, por vezes, exprimam a busca da palavra que nomeie sem equívocos a coisa e de um sentido único, unificável, é no próprio lugar da falta que ela escreve, consciente de que o processo poético se insere em um eixo que não remete à comunicação, diz a poeta “tem um lado grilante da poesia. Ela não comunica” (Cesar, 1999, p. 270). Para Ana C., a poesia é um todo de linguagem que não funciona como instrumento, mas como lugar de construção de um *real*, próprio ao poema, constituindo seu universo no questionamento insistente sobre a “eficiência” da linguagem em nomear e em comunicar.

O que procurava a poesia de Ana Cristina Cesar era a descoberta, o experimento que levava até as últimas conseqüências a questão sempre presente da linguagem. A poeta se movia no entremeio entre novas colorações para a

¹⁹ Para Malufe (21006), o texto de Ana Cristina é caracterizado por “um movimento disparatado, tresloucado, ou múltiplo” (p. 263). O adjetivo louco, assim, com apoio em Félix Guattari e Gilles Deleuze, é o que se refere, na poesia, a um querer desfazer o modo operante da língua, tornando-a convulsiva. Esses autores (*apud* Malufe), constantemente relacionam a obra de arte à esquizofrenia, a qual, em linhas gerais, consiste em um processo de produção de real flexível e móvel que traz a possibilidade da transformação.

linguagem poética e o limite até onde (não) vai a própria linguagem. Assim, muitos de seus escritos fazem uma grande reflexão acerca do tema, sendo que a reflexão sobre a constituição dos sentidos é corrente em sua obra. Ana Cristina Cesar escreveu poemas e refletiu incessantemente sobre eles e sobre suas (im)possibilidades. Escreveu cartas e diários simulados, escreveu teoria e literatura, na busca de uma linguagem que expressasse a falta da própria linguagem.

Uma das coisas mais exploradas na poética de Ana Cristina Cesar é a escrita de textos íntimos. A poeta constantemente, seja em textos em prosa ou em poemas, usava a forma de diários e de correspondência pessoal. Na simulação de uma intimidade forjada, ela criou textos literários que pareciam romper as fronteiras entre ficção e vida pessoal²⁰. Assim, sob esta aparência de confissões e de segredos, é construída uma poética singular, que trabalha nos limites: não só no limite entre vida e obra, mas no limite da linguagem com o objeto, da linguagem com o sujeito, do próprio texto com o texto alheio e, mais do que isso, funda a possibilidade de fusão entre dois pólos concebidos dualmente; não há mais uma fronteira clara entre uma coisa e outra, os pólos estão, mais do que sobrepostos, fundidos, não deixando identificar o que é parte de um ou de outro.

Poeta e ensaísta, Ana C. escreveu em tempos de repressão, na Ditadura Militar Brasileira. Considerada uma das grandes poetisas da *Literatura Marginal*, embora dela se afastasse em muitos pontos, causa estranhamento e encantamento entre seus leitores. As fronteiras frágeis entre a teoria literária e sua poética, entre sua vida e sua obra, entre sua obra e os escritos alheios chamam a atenção de estudiosos do mundo inteiro. Ana C. escreveu poesia em forma de diários, incorporou palavras alheias a seus versos. Ana inaugurou um modo de fazer literatura diferenciado, que instiga curiosos, a respeito da ligação de seus escritos à sua vida particular, principalmente no que concerne à sua morte prematura, instiga amantes da poesia, por seu modo de escrita delirante; e estudiosos tanto da literatura, quanto da lingüística e da psicanálise. Um discurso que é caracterizado por muitos como *pós-moderno*, por seu caráter escorregadio e fragmentado, fazendo-se sempre em uma tensão.

Assim, sua poética toma um espectro de discurso que toca o furo da linguagem, isso que dela podemos ver somente as marcas de um impossível a dizer.

²⁰ Para uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, ver o estudo feito por Ana Cláudia Vlegas em *Bliss e blue: segredos de Ana C.*, publicado pela editora Annablume em 1998.

Dessa maneira, configura-se como um lugar que, por pensar a linguagem e suas (im)possibilidades, pode vir a tanger a possibilidade de transformação das ordens estabelecidas. É bem verdade que essa possibilidade no âmbito da poesia já é admitida, mas, nos poemas de Ana Cristina Cesar, isso é mais abrangente: é a própria linguagem que ela questiona quando reflete na poesia mesmo o que a faz retornar compulsivamente ao equívoco e ao não-um dos sentidos. É nesse meio que pretende se mover nossa análise: no reconhecimento radical de que o dizer não coincide consigo mesmo que está presente na obra dessa poeta, na poesia que retorna sobre si mesma na tentativa de apreender aquilo que é, por sua natureza e pela natureza falha da linguagem, inapreensível, que, no entanto, deixa suas marcas na materialidade lingüística.

4.2 Tomando conta desse objeto claro e sem nome²¹: a constituição do corpus discursivo

Há que se problematizar o termo *metodologia* em AD. Nessa linha teórica, a metodologia não pode consistir em um “modelo” de análise previamente dado, de modo que será o *corpus* o ponto de partida para a sua organização. Em qualquer trabalho inscrito na perspectiva da AD, a acepção de metodologia deve ser revista. Deve funcionar como uma *construção*, sempre em se fazendo, em um movimento constante entre a teoria e a prática de análise. É a reflexão sobre o *corpus* que vai guiar a análise e, conseqüentemente, mobilizar o(s) dispositivo(s) teórico(s), a fim de trabalhar, inicialmente, a materialidade lingüística e, em um segundo momento, o objeto discursivo, para chegar, enfim, aos processos discursivos que são mobilizados na construção de um dado discurso.

Esse movimento que vai da superfície linear da materialidade lingüística aos processos discursivos subjacentes, entre o intra e o interdiscurso, leva em conta o *texto* como unidade significativa, como “[...] o lugar mais adequado para se observar o fenômeno da linguagem” (ORLANDI, 1996, p. 117). Espaço de conflito, nele se materializa a ideologia e se manifesta o inconsciente, instâncias do âmbito do discurso. A metodologia de qualquer pesquisa em AD gira em torno da noção de *funcionamento*, funcionamento que é lingüístico e discursivo, uma vez que aí estão envolvidas condições de produção determinadas historicamente e um sujeito

²¹ Cesar, 1982, P. 40.

igualmente determinado pela história e também pelo inconsciente. Não há, portanto, um sentido essencialmente lingüístico, mas efeitos de sentidos, e o plural aqui deve estar bem marcado, determinados por seus modos de funcionamento discursivo.

Devemos diferenciar, no entanto, língua e discurso. Para Orlandi (1996), “a língua aparece como condição de possibilidade do discurso.” (p. 118). Toda prática discursiva se move nessa relação entre a base, que é lingüística, e o processo, que é discursivo. Dito de outra maneira, na linearidade lingüística, há pistas de acesso aos sentidos do interdiscurso, possibilitando à compreensão dos processos discursivos. Assim, pela superfície, temos uma direção relativa à forma como os sentidos são mobilizados em um dado texto, em um dado discurso. A configuração histórica desses sentidos, no entanto, não está aí explícita, mas será deduzida a partir da materialidade lingüística, a fim de que se possam caracterizar processos discursivos, no caso, aqueles relacionados ao funcionamento discursivo constante num conjunto de materialidades discursivas, às quais aqui correspondem textos da poeta Ana Cristina Cesar.

É, dessa forma, que a escolha do *corpus* se diferencia em AD, o *corpus empírico* é somente o ponto de partida que vai levar, intrincado ao objetivo da pesquisa e à teoria mobilizada, ao *corpus discursivo*. O *corpus* empírico é, de certa forma, ilimitado. O analista é que, no seu movimento de análise, irá fazer o recorte, em relação ao seu objeto, um dado funcionamento discursivo. É desse modo que tivemos, de início, como *corpus* empírico a produção poética de Ana Cristina César, publicada nos livros *A teus pés* (1982), única publicação em vida da autora, e *Inéditos e dispersos* (1985), coletânea de textos seus organizados e publicados após sua morte pelo também poeta Armando Freitas Filho. Após, foi inserida a obra de textos inéditos *Antigos e Soltos* (2008), organizada por Viviana Bosi, da qual tivemos conhecimento apenas no final do trabalho.

Assim, a partir desse conjunto de “textos”, surgiram vários pontos que chamavam atenção, dentre eles: o simulacro da intimidade, a fragmentação dos diários e da correspondência, a intertextualidade/interdiscursividade, todos perpassados pela incessante reflexão acerca da produção de sentidos e dos limites da linguagem. Dessa maneira, estabelecemos, como diretriz para a análise, o funcionamento discursivo da reflexão sobre a (falta da) linguagem e os sentidos, sob o viés do silêncio (ORLANDI, 1995) e das não-coincidências do dizer (AUTHIER-REVUZ, 1990; 1998, 2004). A partir de então, foi possível trabalharmos na

constituição do *corpus* discursivo, em um movimento de vai-e-vem entre teoria e análise.

Um primeiro recorte foi feito devido à extensão da obra de Ana Cristina Cesar. Foi deixada de lado toda a sua obra prosaica²². Ao refletirmos sobre o *corpus* empírico já considerando esse primeiro recorte, emergiram dois matizes no trabalho de Ana C. que remetem à falta da linguagem: aquele que se relacionava à expressão do amor, como sentimento ou estado do sujeito que não pode ser dito, e aquela que relacionava a falta da linguagem, na tentativa de superá-la, ao corpo, isto é, na transformação da linguagem em corpo, deixaria de existir a distância entre o objeto e a palavra que o nomeia e, ainda, a pluralidade de sentidos. Um terceiro momento é o da reflexão sobre a falta da linguagem considerando somente a própria falta. É preciso dizer que esta separação foi feita somente para fins de análise, não havendo, na obra da poeta, uma nítida distinção entre as três “fases”, por assim dizer. Foi no movimento entre a análise preliminar do *corpus* e a teoria mobilizada para tanto que chegamos a essa distinção.

O capítulo referente à análise, assim, está dividido em três seções. Na primeira, analisamos a relação do amor com a falta constitutiva da linguagem; na segunda, a linguagem que, pelo reconhecimento da falta, quer se tornar corpo; e na terceira, consideramos a relação intrínseca entre as duas análises anteriores, a fim de tocar o funcionamento do reconhecimento da falta constitutiva da linguagem.

²² É preciso atentar para o fato de que a prosa de Ana Cristina Cesar não é pura, nela se inserindo características poéticas. No entanto, foram selecionados textos que se caracterizavam por serem estritamente poéticos.

5 QUAL A PALAVRA QUE TODOS OS HOMENS SABEM?²³

DA FALTA DO DIZER AO DIZER DA FALTA

As condições de produção do discurso poético são específicas. Fazer poesia é estar em uma região-limite entre o que concerne ao ficcional, pura construção, e o que concerne ao real, aquilo que é da ordem do verdadeiro, posto que não acessível ao sujeito, fugindo à ordem do representável. É nesse sentido que consideramos o silêncio constitutivo: ele está inscrito nas palavras, mas não podemos chegar a ele, já que o sentido escapa, há algo de irrepresentável nele. O silêncio fundador é o que possibilita a existência dos sentidos; em contrapartida, não temos acesso diretamente a ele na ordem da linguagem, posto que é o real da significação e, como tal, escapa a uma apreensão em seu todo através do verbal. Assim, não se apresenta como uma categoria identificável na cadeia significante.

O silêncio, tal como proposto por Eni Orlandi (1995), é uma categoria inscrita na Análise de Discurso de linha francesa, perspectiva teórica que adotamos no presente trabalho. Essa inscrição epistemológica implica dizer que os sentidos são considerados em sua constituição histórico-ideológica, isto é, concebemos o discurso poético como algo que, mesmo trabalhando nas fronteiras entre a linguagem e o silêncio fundante, depende de condições de produção específicas, as quais o instituem como um espaço privilegiado para que se considere a constituição equívoca da linguagem. É por sua constituição histórica que pode ser colocada como espaço de subversão dos universos logicamente estabilizados, como lugar de questionamento do senso-comum e, assim, como discurso que indaga a transparência da linguagem.

No âmbito específico do discurso poético de Ana Cristina César, devemos considerar o universo brasileiro da sua época, o qual se caracterizava, principalmente pela repressão, pela censura e, assim, por um universo em que os sentidos “proibidos” precisavam achar outras vias para significarem que não aquela mais evidente. Assim, o questionamento do discurso como “verdade” era evidente. Os indivíduos precisavam subverter a ordem mesmo do dizer para operar a crítica, a oposição ou, até mesmo, no caso de escritores e artistas em geral, para driblar a

²³ CESAR, 1985, p. 122.

censura implacável a qualquer obra que pudesse, na visão do regime militar, macular a ordem e a moral impostas.

A possibilidade de transformação reside no próprio assujeitamento às ordens instituídas, como já foi dito. O sujeito está inscrito em práticas sociais que apontam para uma estabilidade e para uma uniformização e, no interior mesmo dessas ordens, têm a possibilidade de subverter. Juntando-se a isso a já reconhecida possibilidade de transformação inscrita historicamente no espaço discursivo da poesia, temos um lugar privilegiado para o questionamento da linguagem como espaço de transparência e de unidade. Constantemente os sujeitos submetidos a um regime ditatorial precisam dizer algo para silenciar sentidos indesejados e fazê-los significar por outras vias. Assim, percebem que a linguagem não é da ordem da “verdade”. Desse modo, experimentam aquilo que a linguagem tem de opaca e aquilo que os sentidos têm de múltiplos, de móveis.

Por outro lado, há coisas que não podem, por limite da própria ordem do simbólico, ser significadas. É assim com a dor daqueles que foram submetidos à tortura, com a raiva daqueles que foram proibidos de trabalhar, com a saudade daqueles que foram exilados e com uma série de sensações que não têm plenitude na ordem do verbal. Experimentam o silêncio local da censura que os proíbe de falar e experimentam o silêncio fundante, que não é apreensível no seu todo. Além de perceberem a movência dos sentidos, experimentam a impossibilidade de dizer. Os sentidos são errantes, podendo ser ditos de outros modos que não aqueles preditos nas ordens estabelecidas, e são impossíveis de serem transpostos de todo no verbal. Eis algumas das condições de produção da época em que Ana Cristina César escreveu. Essa autora estava vinculada a um grupo de artistas insatisfeitos com o regime, reprimidos por ele e que, assim, eram instados à procura de modos alternativos para significar sua insatisfação. Por sua inserção em um regime que não admitia falhas e não estava disposto a dar “brechas”, os sujeitos chegavam à percepção de que a ordem do verbal estava vinculada à repressão e era falha na expressão do que é relativo ao “eu”. Repitamos: silêncio local e silêncio fundante.

O primeiro não se constitui como objeto de nosso trabalho no presente momento, visto que nosso objeto de análise não se refere diretamente à repressão e a produção conseqüente de sentidos por via alternativa. O que tentamos apreender é o que há no discurso poético de Ana C. de percepção da falta inscrita na linguagem e isto está diretamente ligado ao campo discursivo em que nos movemos

e, também, às condições de produção da época. O silêncio fundador não é, como já dito, apreensível em seu todo, é princípio de todo discurso, é condição para que a linguagem exista, mas a reflexão sobre ele só pode nos indicar pistas. Na cadeia significativa, não se apresenta de forma clara, fazendo com que o analista precise recorrer a modos de explicitação que vão do intradiscurso ao interdiscurso. Em outras palavras, a partir do eixo horizontal em que temos a base lingüística, chegamos ao eixo vertical em que se dá o discurso, em sua opacidade, em sua dispersão.

Apesar de Jacqueline Authier-Revuz não se inscrever na perspectiva discursiva de Michel Pêcheux, há uma possível articulação entre sua teoria enunciativa e a AD. Ao considerar o inconsciente e o interdiscurso, essa autora concebe categorias de análise que têm sido utilizadas com êxito na AD. É o caso das não-coincidências do dizer. Acreditamos haver uma relação estreita entre as quatro não-coincidências que a autora propõe e o silêncio de que fala Eni Orlandi, no âmbito da AD. A não-coincidência das palavras com as coisas e a das palavras com as próprias palavras são as que tocam mais de perto o silêncio constitutivo, pois: 1. Authier-Revuz considera que não há uma relação termo-a-termo entre a linguagem e os objetos designados por ela, sendo que a coisa não pode ser apreendida em sua totalidade pela linguagem; e 2. As palavras não coincidem consigo mesmas, dando indícios de que os sentidos são móveis e opacos em sua constituição. Assim, o silêncio fundante, que atesta ser a linguagem equívoca e falha em relação aos sentidos, tem grande semelhança a essas categorias advindas do campo da enunciação, em sua articulação com a psicanálise.

As não-coincidências do dizer constituem-se aqui em um meio para se acessar a falta do dizer inscrita no próprio fio do discurso. Authier-Revuz localiza processos em que elas são verificadas na superfície lingüística, como atestado no capítulo 3 deste trabalho. Essas pistas, verificadas nos discursos em geral, são capazes de oferecer ao analista uma certa regularidade de funcionamento da falta do dizer inscrita na linearidade significativa. No entanto, no discurso poético, essa regularidade não têm lugar, pois sua forma de enunciação difere daquela dos discursos em geral, como já dissemos. Assim, é possível, pela identificação das não-coincidências no fio do discurso, chegar a tocar a falta do dizer e, desse modo, chegar ao funcionamento do dizer da falta na poesia de Ana Cristina Cesar.

Partimos, então, da hipótese de que as não-coincidências entre as palavras e as coisas e entre as palavras e as próprias palavras se apresentam como vias ao silêncio fundante proposto por Orlandi (1995). É pela identificação de uma não-correspondência entre a palavra e a coisa que ela designa e entre as próprias palavras, cujos sentidos não são apreensíveis em seu todo que se dá o funcionamento discursivo da poesia de Ana Cristina Cesar no que concerne à falta do dizer e ao dizer da falta.

5.1 *Perto do coração não tem palavra?*²⁴:

O amor entre o excesso e a falta da linguagem

Estudar o discurso poético no que concerne ao *amor* é colocar-se entre descontinuidades. É entrar em um terreno difuso, no qual os sentidos se movem contraditoriamente de um lado a outro; da fala contínua que chega ao *non sense* ao silêncio que significa. É, enfim, tratar de subjetividades móveis inscritas na materialidade lingüística. Falar de amor é estar entre a falta e o excesso²⁵, as palavras são insuficientes e os sentidos não “cabem” nas palavras. É experimentar a impossibilidade do dizer. O silêncio é, mais do que em qualquer outro espaço discursivo, um princípio inerente, um modo privilegiado de significar. Silêncio e linguagem. O discurso de amor realiza-se justamente na impossibilidade da palavra. É quando o discurso de amor se realiza no discurso poético que essa contradição se torna mais evidente.

Escapa-nos um conceito claro para *amor*. Ferida narcísica do sujeito, ele é o que faz esvanecerem-se as fronteiras entre o eu e o outro. O sujeito precisa do outro para se ver refletido. Ao mesmo tempo, é no Outro, inconsciente estruturado como uma linguagem, que esta relação entre o eu e um outro se dá. O efeito imaginário da unidade é posto em xeque pela figura do amor e, concomitantemente, o sujeito vê nele a possibilidade de restaurar uma unidade perdida desde sua constituição. Eis o fundamento do desejo e da linguagem. Esta última se institui quando é reconhecida a busca, o eterno desejo de um objeto perdido. Esse reconhecimento é o fundamento da constituição do sujeito cindido pelo Outro. Assim, algo do amor e do desejo de unidade, que é signo da falta constitutiva do

²⁴ CESAR, 1985, p. 171.

²⁵ As reflexões acerca da falta e do excesso têm embasamento em texto ainda inédito de Aracy Ernst, o qual tem por título *A falta, o excesso e o estranhamento na interpretação do corpus discursivo*.

sujeito, escapa à linguagem. O amor aparece, no registro do imaginário, como forma de reconstituir um *eu ideal*, mítico. No imaginário, o amor é narcísico, no qual o ser enamorado ama sua imagem refletida no outro (ROSSI, 2003).

Sendo o sujeito atravessado pela linguagem desde sua constituição, ela o determina. A linguagem aparece no lugar da perda do objeto perdido, a unidade do eu. As relações entre o eu e o *eu ideal* serão reguladas pelo e no simbólico, colocando um limite ao imaginário. O desejo se inscreve no simbólico, mas não é apreendido por ele. Pelo registro do simbólico, o eu quer ser o *significante* e preencher a falta do Outro, a *mãe*, no princípio da constituição do sujeito. Assim é que aquele que ama quer preencher a falta do Outro, a qual não pode ser preenchida. “Não sendo possível ser o que falta ao Outro, o amor é aquilo que se dirige ao vazio do signo, e preencher esse vazio coloca o amor na ordem do impossível” (Rossi, 2003, p. 40), impossível de ser apreendido pelo simbólico, pela linguagem.

A relação amorosa, assim, se caracteriza pela falta. Isso equivale a dizer que “o outro não preencherá aquilo que nos falta” (Rossi, 2003, p. 45). Ao mesmo tempo, falta também à linguagem a possibilidade de expressar o amor, sendo que, mesmo assim, ele está de alguma forma nela. Esse fato é indício de que ele é endereçado ao *Outro*, podendo ou não estar o *outro* presente. Mas as palavras não dão conta dele, há algo que escapa à sua ordem. O desejo de completude do eu e o desejo de completude da linguagem são marcas de uma falta, indício de um *real* que não pode ser capturado pelo simbólico. O real é, assim, aquilo que escapa à linguagem, estando presente nela pelo jogo da *alíngua*. O amor se dirige a este vazio do signo que é o real.

É assim que o falar *no* amor estará diretamente relacionado à impossibilidade do dizer, falar *de* amor já será algo inscrito no campo da linguagem, perdendo-se, aí, o objeto amor. No falar *sobre* o amor, já estaremos em um lugar que permite a explicitação. Orlandi (1990) distingue três maneiras do amor enquanto discurso. Na primeira, o sujeito se encontra *no* discurso de amor, o que, segundo a autora, toca mais de perto o silêncio constitutivo. Experimenta-se a desnecessidade ou até mesmo a impossibilidade do dizer. No segundo, o sujeito fala *de* amor, o que já se dá nos limites do representável. No terceiro, o sujeito fala *sobre* o amor, o que permite um olhar de outro lugar, em um processo de explicitação. A poesia apresenta-se, para essa autora, como discurso *sobre* o amor, “(...) é um princípio de

codificação do discurso de amor. A produção poética, em si, simboliza um paradigma de fala amorosa que fica como modelo (como condição) na produção do discurso de amor.” (p. 78).

No entanto, devemos considerar os dois níveis subjetivos que estão envolvidos na produção discursiva do poético. O que temos aqui são dois efeitos-sujeito diferentes: o de autor, através do qual se manifesta um discurso *sobre* o amor, visto que está no campo discursivo do poético e que só pode se apresentar de um lugar externo, descrevendo-se a sensação amorosa; e o efeito sujeito de *persona* poética, o qual está *no* amor, aquele que experimenta a desnecessidade do dizer ou, até mesmo, sua impossibilidade. Por outro lado, o efeito-sujeito de *persona* poética pode estar no discurso *de* amor, isto é, nos limites do representável. Ainda, é preciso dizer que não há uma separação nítida entre essas duas instâncias, elas se entrecruzam no discurso poético-amoroso. Quando se fala no discurso *de* amor, há algo que insiste em não se inscrever: essa impossibilidade é da ordem do discurso *no* amor. Assim, no discurso poético, na dimensão de seu autor – o poeta que cria uma situação ficcional – há uma fala *sobre* amor, esta que se coloca de um lugar que é exterior; na dimensão de uma *persona* poética, pode haver uma instância de discurso *de* amor entremeada pelo discurso *no* amor. Ainda pode haver discurso *sobre* o amor, quando a *persona* poética também se coloca em posição externa da qual observa terceiros. É o que acontece por exemplo, no poema a seguir:

AVENTURA NA CASA ATARRACADA

Movido contraditoriamente
 por desejo e ironia
 não disse mas soltou,
 numa noite fria,
 aparentemente desalmado:
 - Te pego lá na esquina,
 na palpitação da jugular,
 com soro de verdade e meia,
 bem na veia, e cimento armado
 para o primeiro a andar.
 Ao que ela teria contestado, não
 desconversado, na beira do andaime
 ainda a descoberto: - Eu também,
 preciso de alguém que só me ame.
 Pura preguiça, não se movia nem um passo.
 Bem se sabe que ali ela não presta.
 E ficaram assim, por mais de hora,
 a tomar chá, quase na borda,
 olhos nos olhos, e quase testa a testa.(CESAR, 1982, p. 37)

Nesse poema, temos uma fala *sobre* o amor, pois a *persona* poética descreve uma situação vivida por terceiros. Assim, devemos considerar que, apesar de o efeito-sujeito autor falar sempre *sobre* o amor, visto que mesmo havendo a possibilidade de se colocar, em sua vida, como sujeito que fala *no* ou *do* amor, é de fora que se coloca quando escreve; já a *persona* poética pode estar nos três lugares. No entanto, na poesia, não há uma distinção nítida entre o poeta e a *persona* poética. Dizendo de outro modo, não há fronteiras definíveis entre a voz do autor e a voz da *persona*, visto que na materialidade elas não se diferenciam. Assim, na análise, não distinguiremos os três domínios, tendo em vista que nosso objetivo é analisar o que escapa à linguagem no que concerne ao amor e não o amor enquanto discurso propriamente dito. Entretanto, se, para Orlandi, é no discurso *no* amor que a impossibilidade do dizer fica mais evidente e é o discurso *de* amor que o coloca nos limites do representável, é principalmente considerando a fronteira – pouco nítida – entre os dois domínios que nos moveremos.

Assim, no discurso poético-amoroso, está inscrita a falta que é inerente ao sujeito e à linguagem. Por vezes, a fala de amor é não-fala, o amor não é simbolizável. Outras vezes, na tentativa de trazer o amor para o registro do simbólico, o sujeito irá recorrer a uma fala desvairada que inviabiliza a expressão do objeto. Desse modo, minha análise balizar-se-á segundo a presença ou não da formulação “eu te amo” ou de suas derivações. Onde se fala sobre amor sem nomeá-lo? Onde se nomeia o amor na própria impossibilidade de tangê-lo através da linguagem? A produção de Ana Cristina César mostra bem essa contradição. Vejamos a seqüência discursiva seguinte:

[SDR1] Aqui meus crimes não seriam de amor. (CESAR, 1985, p. 125)

O primeiro elemento da seqüência é o advérbio *aqui*, o qual tem função dêitica, abrindo, assim, para a exterioridade situacional e levando-nos à pergunta: qual é o espaço da enunciação dessa fala? De onde que se fala? A priori, não há um referente recuperável para *aqui*. A única frase que compõe o verso está aberta para sentidos infinitos. Entretanto, devemos pensar na enunciação do discurso poético. A enunciação, na literatura, se dá de forma singular. Há uma situação imediata não recuperável no texto, em que o autor enuncia e, a partir de então, as possibilidades de novas enunciações são infinitas; a cada leitura do poema, teremos uma nova enunciação, com novas possibilidades de sentido. No entanto, se pensarmos a linguagem como “lugar” em que se enuncia o poético, o dêitico pode se referir a

esse lugar, o que não anula as outras possibilidades que venham a emergir a cada leitura.

Assim, um dos “lugares” em que o dêitico “aqui” pode estar ancorado é a própria linguagem, o que, antes de “encerrar” os sentidos do dêitico em um único, abre para a multiplicidade a cada situação particular de enunciação/leitura no discurso poético. Tomando a linguagem como o “lugar” do dizer, referido pela expressão dêitica, podemos dizer que, na linguagem, os “crimes [do sujeito que enuncia] não seriam de amor”. Quem é o sujeito que enuncia? No âmbito do discurso poético, já dissemos, há dois efeitos-sujeito diferentes, a saber, o de autor e o de *persona* poética, sendo que os dois funcionam concomitantemente. No nível do efeito-sujeito autor, não podemos recuperar a referência dêitica, tampouco os sentidos possíveis para “crimes”, salvo pelo complemento que vem depois, “de amor”. Já no efeito-sujeito *persona*, esses “crimes” podem ser “crimes” de linguagem e/ou cometidos na linguagem, pois ela é um dos referentes possíveis para “aqui”.

O funcionamento do tempo verbal utilizado – *futuro do pretérito* – é contraditório. Ele pode indicar um acontecimento futuro em relação a um momento que se encontra no passado, indicar algo da ordem do irrealizável, do impossível, e, ainda, pode indicar uma não-adesão do sujeito ao que está sendo dito. A primeira possibilidade fica distante quando consideramos o dêitico que a antecede, pois, apesar de ele ser um dêitico espacial, refere-se a uma situação de enunciação imediata, a qual não comportaria o uso do tempo verbal com efeito de passado. A segunda emerge como sentido possível para o verbo, pois afirma uma impossibilidade de realização dos *crimes de amor*. A terceira possibilidade parece estar distante, pois, na medida em que se fala de um *eu* no poema, seria pouco provável que este *eu* não aderisse a uma fala sua a respeito de si próprio. No entanto, a divisão do sujeito permite que esse sentido também seja possível. Ao negar a inscrição do amor no simbólico, o sujeito faz também, em um único movimento, uma afirmação desse fato. O tempo verbal pode ter seu funcionamento voltado para a ordem do irrealizável e, também, pode representar uma não-adesão do sujeito àquilo que é dito, àquilo que, no caso, é negado.

No jogo que se estabelece na inscrição/não-inscrição dos “crimes” na linguagem, voltamos a nos perguntar sobre os sentidos que a palavra “crimes” mobiliza no presente poema. Jamais chegaremos a um único sentido para a expressão “crimes de amor” e é essa abertura que dá a ela seu estatuto: ao mesmo

tempo em que a expressão “crimes de amor” não pode se inscrever no nível do simbólico, temos uma multiplicidade de sentidos que podem emergir daí: crimes passionais, transgressões das ordens vigentes, sejam elas legais, éticas, morais e/ou religiosas, etc. não chegaremos ao seu sentido preciso. No momento mesmo em que se entrevê a impossibilidade de capturar os “crimes de amor” no simbólico, se instaura, na própria ordem da linguagem verbal, uma multiplicidade de sentidos que levam ao silêncio fundante.

É assim que o amor significa por outros elementos. Não podendo ser transposto para a linguagem verbal, o amor passa a produzir sentidos na linguagem através do excesso. Excesso este que é duplo: dos sentidos, que não cabem nas palavras, e das palavras, na tentativa de tocá-los, de apreender o que, por natureza, não pode estar no discurso de forma plena. Vejamos o que acontece na SDR2:

[SDR2] atrás deste flafu
desta caixinha de música
desta bala de goma
teu gosto, tua cor, teu som, teu meu²⁶ (CESAR, 1985, p. 53)

O trivial, elementos da vida ordinária, imagens que levam ao cotidiano estão presentes nessa seqüência, excede-se o amor, instaurando para significá-lo elementos outros, que são da ordem do possível a dizer, do concreto. O amor significa nessas imagens, está presente nelas. No entanto, o advérbio atrás que se coloca antes da verbalização dessas imagens indica que não é na superfície que o amor está, mas entremeado, “escondido” nelas. No último verso, temos uma série de elementos que poderiam descrever o outro da relação amorosa, o que estaria *atrás* das imagens evocadas anteriormente. Entretanto, parece não ser possível dizer o amor por essas propriedades (gosto, cor e som), há algo que não é dado à categorização. A repetição da estrutura sintática no fio do discurso visa a apreender algo que é de outra ordem que escapa à linguagem.

A repetição do mesmo pode significar a ruptura, a polissemia. Imagens concretas são evocadas na tentativa de significar o que não pode ser significado através da linguagem, o que escapa à categorização. A repetição dos saberes que visam à unidade e a linguagem que se tem por transparente são a marca do que é disperso e opaco. No último verso, temos a repetição da estrutura sintática do

²⁶ Fragmento do poema *Visita*.

sintagma nominal (pronomes possessivos + substantivo concreto), veiculando na linearidade intralingüística o mesmo. Porém, o último sintagma desse verso causa estranheza. *teu meu* é a marca intralingüística que leva à movência dos sentidos no poema, instaurando um processo de significação singular: a mesma estrutura sintática coloca lado a lado dois pronomes possessivos, o que seria agramatical e sem sentido pela visão da gramática tradicional. Esse funcionamento intradiscursivo, no entanto, traz à superfície o silêncio e a contradição envolvidos no discurso amoroso. Os sentidos não cabem nas palavras, é preciso *contradizer* o já-dito, é preciso chegar ao que se apresenta nos saberes instituídos como sem sentido para significar. O sujeito fala da vida diária para significar aquilo que não consegue dizer e, na tentativa de apreender o amor, utiliza uma estrutura sintática que foge à “normalidade” da língua.

O elemento sintático dito agramatical é o que dá pistas de um processo que se faz em outro lugar, o qual não é acessível à ordem da língua e ao sujeito. A polissemia que se mostra pela estrutura sintática inusitada é o que constitui o real da linguagem, o funcionamento do silêncio que funda qualquer possibilidade de sentidos. No fio do discurso, o elemento *estranho* é a pista que leva à deriva dos sentidos, à equivocidade da língua. É nessa relação entre a fala ordinária e o que não pode ser traduzido em linguagem, entre o cotidiano, com tempo marcado, em sua historicidade, e o absoluto, que não tem limites e tende à eternidade, que o sujeito se “absolutiza” e se “eterniza”. O sujeito, através do tu mobilizado em seu discurso, trabalha a sua incompletude, a sua descontinuidade e o múltiplo dos sentidos. No momento mesmo em que o múltiplo (o equívoco) é trabalhado, o sujeito busca (e, portanto, afirma) sua unidade. .Observemos o que acontece no poema a seguir:

[SDR3] surpreenda-me amigo oculto
 diga-me que a literatura
 diga-me que teu olhar
 tão terno
 diga-me que neste burburinho
 me desejas mais que outro
 diga-me uma palavra única. (CESAR, 1985, p. 130)

A repetição estrutural do sintagma verbal imperativo “diga-me...” marca uma insistência em solicitar (ordenar, pedir) do outro algo que se inscreve no campo

da linguagem. No entanto, podemos verificar que no segundo, no terceiro e no quarto versos, a solicitação fica suspensa, o sujeito não consegue falar: faltam palavras para significar, o sentido não cabe nas palavras. É justamente neste espaço – no silêncio – que o sentido se dá. Dizendo de outro modo, a significação acontece justamente sob o signo da incompletude da linguagem, do silêncio e da dispersão. No quinto e no sexto versos, a solicitação está lingüisticamente completa. Entretanto, o sentido escapa, o que é corroborado no último verso: o sujeito poético solicita a expressão do desejo do outro, porém esse desejo não acha lugar na língua, mas naquilo em que ela falha, na palavra que não pode existir, no sentido pleno: no silêncio. A repetição estrutural no segundo, no terceiro, no quinto e no último versos, a qual parece marcar a enunciação de algo repetível, é justamente o que faz emergir a incompletude da linguagem e, ainda, o efeito de completude que se instaura nos três últimos versos vem reafirmar a dispersão: o que é desejado é exatamente aquilo que falta, aquilo que não pôde ser nomeado nos versos anteriores: a *palavra única*.

Essa dispersão se dá no encontro do sujeito com a língua, o que instaura o primeiro como *sujeito do discurso*. A linguagem constitui o sujeito e ele a engendra; esse fato instaura a dispersão de ambos. A poesia é um objeto de linguagem que, como tal, se constrói em relação à subjetividade, a qual é considerada na Análise do Discurso em torno da noção de *inconsciente*, advinda da psicanálise. Considerar, então, o inconsciente implica falar sobre a constituição desde sempre *faltosa* do sujeito, a qual lhe é dada pela ordem do simbólico. Assim, diz-se que o sujeito é um ser de linguagem, afetado, cindido e fragmentado por ela.

[SDR4] SOB PONTUAÇÕES IMPRECISAS

TUA LARGUEZA É MAIOR QUE NOMES (CESAR, 1985, p. 58)

O horizonte em que o amor se projeta é o outro, o *tu*. No que se refere ao outro da relação amorosa, o sujeito se sente impotente para significar. A falta de palavras se evidencia na relação com esse outro que parece não caber no discurso; excede aquilo que é acessível ao *eu*. Na SD4, o *tu*, enquanto objeto causa de amor, não cabe na linguagem, foge à sua ordem simbólica e ao sujeito. Evidencia-se, assim, a falta da linguagem mais uma vez, a qual o sujeito atribui ao outro. Não é ele que falha ao nomear, mas este outro que não se diz totalmente. No entanto, outro processo acontece paralelamente. A falta que o sujeito admite em relação ao outro é

contornada pela utilização de letras maiúsculas, estratégia que só é possível no domínio da linguagem escrita. Esta é a marca que, no intradiscursivo, remete à falta da linguagem mesmo. Não é somente o outro que não se inscreve na fala do sujeito. A impossibilidade de inscrição do *tu* é marca da própria linguagem que falha. No entanto, ao atribuir ao outro a propriedade de não estar na linguagem, o sujeito nega a constituição equívoca dos sentidos outros.

No discurso poético-amoroso, a falta da linguagem é bem marcada: faltam palavras para significar aquilo que o sujeito sente; há um objeto claramente marcado que guia a busca de uma palavra que o diga: o amor. O sujeito se depara com a limitação do simbólico para significar esta coisa que ele sente, mas não sabe dizer o que é. O percurso dos sentidos da falta se dá aqui em relação a um objeto com o qual o sujeito se depara que o coloca em relação a um outro e ao Outro. A busca incessante de um outro deixa entrever a falta que é constitutiva do sujeito e da linguagem, pois o sujeito se vê incompleto e busca uma completude que fica sempre no horizonte, do sujeito e da fala de amor. O esquecimento de sua constituição equívoca tem aí uma possibilidade de se mostrar, de vir à tona. No entanto, quando o sujeito se percebe faltoso relativamente ao outro da relação amorosa, percebe, para isso, uma causa, a paixão, o desejo, o amor, enfim, mecanismos que o desregulam em sua constituição imaginariamente una.

A definição de sujeito na AD diz respeito a um apagamento que é necessário à constituição do sujeito; ele tem que se acreditar completo, uno e coerente. No entanto, ele é duplamente disperso: por ser atravessado pelos múltiplos saberes do interdiscurso, que estão sempre-já-aí, exterioridade necessária, e pelo inconsciente, cisão que faz com que o sujeito seja sujeito falante. Atravessado pela linguagem, o sujeito se depara com o real dos sentidos: o silêncio fundante, o qual se dá antes mesmo da constituição da linguagem e a faz ser falha. O discurso poético-amoroso, lugar privilegiado para a manifestação da subjetividade, é, no nosso imaginário social, onde o sujeito tem permissão para “expressar-se” (Orlandi, 1990). Indo mais além, esse espaço discursivo permite a singularização do sujeito, posto que é onde há a possibilidade de ele se deparar com a constituição equívoca dos sentidos, com o silêncio, fundante de toda possibilidade de linguagem, com a polissemia e, assim, com a ruptura em relação aos saberes cristalizados do interdiscurso.

É neste espaço que o sujeito tem a possibilidade de subverter os universos logicamente estabilizados aos quais estamos submetidos e, assim, a possibilidade de transformação dos sentidos. Não há nem um sujeito totalmente determinado pelo fora, pelo interdiscurso, nem um sujeito dono de si e de seu discurso. O sujeito se estabelece, assim, não plenamente assujeitado, como previa Pêcheux até 1975, mas como eterna construção, havendo uma “liberdade” possível, um sujeito que possa intervir na constituição dos sentidos (TEIXEIRA, 2000). Por fim, vejamos o que diz Orlandi (1990):

O espaço da subjetividade é marcado por essa tensão. Não há um sujeito-em-si (onipotente) nem um sujeito totalmente determinado pelo fora (reproduzido). Isto também compõe a noção de incompletude do sujeito: lugar da **falta** mas também lugar do **possível**. Lugar do jogo entre **poder** e **desejo**. Em movimento. (ORLANDI, 1990, p. 85. Grifos da autora)

5.2 Olho muito tempo o corpo de um poema²⁷: a con-fusão entre corpo e linguagem

A (não) expressão do amor na linguagem freqüentemente chega a um querer tornar a linguagem corpo. Na tentativa de levar ao outro a sensação pela qual é acometido, o sujeito do discurso do amor quer transformar a linguagem em corpo, em algo palpável que expresse exatamente aquilo que quer dizer e não consegue: sintoma do ser enamorado, sintoma da falta da linguagem. Apesar de não se inscrever na perspectiva teórica da Análise do Discurso, tendo por base a concepção saussureana de linguagem, Roland Barthes, em suas experimentações teóricas ao lado da psicanálise, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, sob uma linguagem inusitada, que desliza entre uma teoria profunda da fala de amor e o literário, faz reflexões bastante interessantes a respeito da falta da linguagem no que concerne ao discurso amoroso. Chega ele a uma comparação entre a linguagem daquele que deseja ao toque corpóreo desejado. Vejamos suas palavras:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha palavra treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem. Discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ‘eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por

²⁷ CESAR, 1982, p. 59.

outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 1989, p. 64)

Em um texto que não se pretende teórico e, tampouco literário, Barthes toca o que há de fundamental aos sentidos e ao sujeito: o querer que haja uma transparência do signo, um “significado” único que leve ao outro o desejo, o que não pode ser falado, o que só se faz presença com a qual nos deparamos, mas que não se faz código ou mesmo codificável, não linearidade significante, pois isso delimitaria o objeto. A impossibilidade da palavra de transpor o real para a materialidade lingüística, muitas vezes, no discurso amoroso, o qual tão bem descreve Barthes, sabendo que não pode teorizá-lo ou, sequer, apreendê-lo em sua totalidade, se faz ouvir constantemente na poesia. No universo do poema, tudo pode ser da ordem do *real*, até mesmo a palavra que se pretende corpo: falta ou excesso de sentidos²⁸.

Podemos falar, desse modo, em uma *con-fusão* entre linguagem e corpo. Essa possibilidade decorre da consideração de que a *corpo* não equivale a definição psicofísica, advinda de concepções biologicistas, segundo as quais o corpo seria um *organismo* dotado de funções naturais e orgânicas, sendo parte do binômio “*corpo e mente*” (ELIA, 1995). Segundo essa concepção, corpo e linguagem só estariam associados na medida em que, para falar, um indivíduo precisaria mobilizar-se fisicamente, articulando os sons, por exemplo. Na psicanálise, essa dicotomia é desfeita; não há um limite preciso entre corpo e mente. Ao contrário, ambos fazem parte da constituição subjetiva, a qual se dá pela via do simbólico.

Ao introduzirmos a concepção psicanalista de corpo (ELIA, 1995), não podemos considerar uma separação precisa entre corpo e *mente*, pois a vida biológica de um corpo só pode se dar por mediação da linguagem, pela via do simbólico e, dessa forma, por sua ligação com o inconsciente. O corpo é construído na e pela linguagem desde a constituição do sujeito.

Não se trata de negar a constituição física do sujeito, mas de afirmar que esse sujeito só terá acesso às funções corporais pela via do discurso.²⁹ Desse modo, o corpo deixa de ser uma parte do indivíduo, oposta à *subjetividade*, à *mente*, e passa a ser constitutivo do sujeito e construído na linguagem. Nesse sentido, devemos dizer também que o corpo *significa*. Ora, se o corpo é construído no

²⁸ Sobre uma maior reflexão a respeito, remetemos a Ernst (inédito).

²⁹ Para um aprofundamento no assunto no campo da psicanálise, ver Elia (1995).

discurso e deixa de ser a parte objetiva da dicotomia corpo/mente, ele é pleno de sentidos. Na poesia de Ana C., esse *potencial significante* do corpo se faz presente como uma forma de burlar a constituição equívoca dos sentidos. Vejamos o poema a seguir:

[SDR5] Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas (CESAR, 1982, p. 59)

Atentemos para o deslizamento de sentido que ocorre através da palavra *corpo* no poema. No primeiro verso, *corpo* parece designar algo que não é só físico, isto que se refere ao poema, a um objeto que se inscreve no campo da linguagem. No entanto, esse objeto de linguagem não parece ser “lido”, mas observado. Temos então, no poema, a concomitância entre duas propriedades: a de ser passível de leitura, visto que é discurso, e a propriedade de ser observado, como objeto físico, talvez materializado nas folhas de um livro. No segundo verso, a palavra *corpo* aparece novamente e, em uma primeira leitura, parece designar exatamente o mesmo objeto. Entretanto, somente lhe resta a propriedade física, pois a possibilidade de leitura *incorpórea* é suprimida, “perde-se de vista”. Os três últimos versos confirmam o caráter físico da palavra *corpo*, esse objeto corpóreo que é o poema é capaz de ferir o corpo físico, de causar uma *sensação* (dor).

Mas se o que temos no senso comum é justamente a visão de que um poema refletiria algo incorpóreo, como no texto de Ana C. acontece justamente o contrário? O princípio da significação reside justamente na contradição. Ao afirmar o poema como algo corpóreo, algo que seria, para o senso comum, idêntico a si mesmo, o sujeito admite a falta que se inscreve na linguagem, admite a opacidade da mesma e a errância dos sentidos. Esse efeito de sentido contraditório que tem lugar no presente poema é a marca do impossível a dizer, o que parece ser contornado pelo “poema-corpo”, o qual seria capaz de ferir, de atingir o corpo humano e, nesse sentido, ser da ordem da unicidade, da transparência. Não haveria, assim, mais espaço para o não-um, não haveria necessidade da intermediação pela linguagem.

Por outro lado, considerando os saberes psicanalíticos que atravessam o quadro teórico da análise do discurso, no que se refere ao inconsciente e ao que já

dissemos a respeito do corpo, o que temos no poema é não somente uma evidência do não-um da linguagem, mas também a evidência da dispersão do sujeito, que não é idêntico a si mesmo. Ao tentar fazer do poema corpo, identificando-o com aquilo que corresponde ao indivíduo, o que o sujeito atesta é justamente o contrário: o corpo, tal como o estamos considerando aqui, é trabalhado na linguagem, é construído por ela e, como tal, é opaco, é falho. O objeto (o sentido) se instaura como falta e como causa do desejo, que nada mais é do que aquilo que separa o sujeito desse objeto.

A opacidade instaurada quando se tenta transformar a palavra em corpo é constante na poesia de Ana C.. No poema que compõe a SDR5, temos um desdobramento da linguagem em corpo. É o que acontece também em uma série de poemas seus que se tem chamado *Gatografia*. São poemas em que a figura do gato é tomada em relação à linguagem. Alguns estudos sobre essa série têm sido empreendidos, como o de Camargo (2003), que interpreta o gato como *símbolo* da tradição poética que a poeta toma como parâmetro para escrever seus textos. Frequentemente seus textos são permeados de versos alheios, alguns marcados pelas aspas, outros confundidos com as suas palavras, não se podendo identificar o que parte de seus poetas preferidos e o que parte dela. Na AD, podemos dizer que é o interdiscurso que produz aí seus efeitos, fazendo com que discursos outros interfiram na materialidade intralingüística, fazendo intervir sentidos outros à revelia do sujeito. Sob o viés de Jacqueline Authier-Revuz, funciona aí a não-coincidência do discurso consigo mesmo, sendo que por vezes ela é marcada pelo uso de aspas e, por outras vezes, não sendo marcada no fio do discurso.

Outro estudo interessante a respeito da *Gatografia* é o de Afonso (2008), o qual toca mais intimamente a falta do dizer. Para esse estudioso, a palavra *gato* é uma *amostra* do que é a linguagem verbal, tomada como corpo que se analisa em um laboratório. A poeta tenta chegar à essência da palavra e, mais ainda, ao questionamento sobre a sua existência (Afonso, 2008). Há sempre uma tensão entre a palavra e a coisa que ela nomeia – gato – operando uma profunda reflexão sobre a possibilidade da linguagem em nomear. É assim que nessa série a palavra se transforma em *corpo*, havendo um jogo entre o corpo da linguagem e o corpo das coisas. No presente trabalho, nossa análise restringir-se-á a somente um dos poemas da série, o qual segue:

[SDR6] Localizaste o tempo e o espaço no discurso
 que não se gatografa impunemente.
 É ilusório pensar que restam dúvidas
 e repetir o pedido imediato.
 O nome morto vira lápide,
 Falsa impressão de eternidade.
 Nem mesmo o cio exterior escapa
 à presa discursiva que não sabe.
 Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo
 se localiza solto na grafia.
 Por mais que se gastem sete vidas
 a pressa do discurso recomeça a recontá-las
 fixamente, sem denúncia
 gatográfica que a salte e cale. (CESAR, 1985, p. 63)

Nos dois primeiros versos do poema, temos a conclusão de que tudo pode estar no discurso, que tudo pode ser capturado pela palavra, nada escapa à inscrição no simbólico. Ao mesmo tempo, devemos atentar para os efeitos de sentido trazidos pelo neologismo “gatografar”. O que é mobilizado por esta palavra? Que sentidos emergem daí? O sentido dicionarizado da palavra *gato* refere-se a um tipo de felino de dimensões pequenas, o animal que conhecemos como *gato*. Temos então, uma propriedade corpórea da palavra. Gato, então é algo vivo e da ordem do concreto, podemos tocá-lo e, ainda, ser tocados por ele. Nos saberes cristalizados do interdiscurso, outros sentidos emergem para a palavra: o de *ladrão*, a que chegamos por processos metonímicos a partir das características atribuídas ao animal, tais como rapidez, precisão (do pulo), esperteza, astúcia, esquiva e etc.; o de *persona atraente*, ao qual chegamos também por processos metonímicos a partir de características tais como beleza, languidez, sensualidade e etc.

Grafia é um sufixo que indica escrita, ato de escrever. Temos, então, o *ato de escrever gato*. Mas que gato é este que se escreve no discurso? Qual das acepções presentes no interdiscurso incide na *gatografia* dos poemas de Ana Cristina Cesar? Quais são os processos de significação envolvidos na construção deste neologismo? O advérbio *impunemente* que vem a seguir da ocorrência do verbo dá indícios de que se trata da concepção de gato como *ladrão*, *gatuno*, pois é quem rouba ou furta que pode ser ou não *punido*. Fiquemos neste primeiro momento com essa concepção. Temos, assim, *gatografar* como um *roubo do ato de escrever* ou o *ato de escrever o roubo*, o que não pode ser feito *impunemente*. Na tentativa de apreender *um* sentido para a palavra, nos deparamos com a dispersão, em que todo sentido possível escapa.

Voltemos à interpretação feita por Camargo (2003). Essa autora equipara a *gatografia* de que fala Ana Cristina Cesar ao ato de inscrever outros poetas em seu discurso. Esse *roubo* que a poeta faz refere-se intimamente à prática da linguagem em geral, pois em nossas palavras, outras falam, desde sempre, desde um outro lugar localizável ou não para o sujeito. A materialidade lingüística dos versos em questão nos leva a pelo menos duas interpretações possíveis: uma delas é aquela referente à *intertextualidade* entre os poemas de Ana C. e poemas alheios, que é corrente em toda sua obra; o outro refere-se à *interdiscursividade*, a qual remete à constituição de todo discurso e à ilusão do sujeito de que se constitui como origem de ser dizer.

Ainda, o uso da preposição *em* juntamente com o artigo definido *o* em “Localizaste o tempo e o espaço *no* discurso” precisa ser pensado. Isso dá indícios de que *tempo* e *espaço* não se referem somente a propriedades daquele discurso específico, que incluiria diretamente a referência velada a outros poetas. O uso da preposição *de* poderia nos trazer apenas esta idéia: o discurso poético de Ana C. inclui versos alheios de tempos e espaços diferentes. O uso da preposição *em* pode também remeter a isso, porém não só: o *tempo* e o *espaço* estão necessariamente no discurso, em qualquer discurso, podendo ser *localizado*, mas não colocado ali. É propriedade inerente de todo discurso trazer em si o *tempo* e o *espaço*.

O segundo e o terceiro versos parecem não ter uma ligação imediata com o que vem antes. Só poderemos chegar a alguma possibilidade de sentidos lendo o quinto e o sexto versos. No quinto, o discurso, que antecede o sujeito, apreensível por ele ou não, parece não ter vida, está “morto”, não há mais possibilidade de significar. No entanto, no sexto verso, temos que esta é uma “falsa impressão”, de que não se produzirão mais sentidos. O sentido é *vivo*, segue produzindo seus efeitos depois de estar encerrado em palavras ditas. Os sujeitos têm a ilusão de que aquilo que está dito, o já-dito, não pode ser re-significado, tomar outros rumos que não aqueles que tomaram originalmente, mas isso foge ao seu controle, outros utilizarão as mesmas palavras e estas significarão de modo diferente. O segundo e o terceiro versos podem, assim, se referir ao “ilusório” da unidade dos sentidos “originais”, freqüentemente erguidos como únicos possíveis, transparentes em sua constituição e solicitados por seus “donos”, “pedido imediato”.

Temos, então, que a palavra está viva, sob a “falsa impressão de eternidade”. Os sentidos estariam, assim, *aprisionados* em uma linguagem que

concebemos como “morta”, pronta, sem possibilidade de trazer em si sentidos outros que não aqueles da superfície falsa do “nome morto”. Os sentidos estão, em verdade, sob uma “lápide” – “o nome morto” – que os reprime, que não os deixa significar de forma plena. Esta lápide impede parcialmente que os outros sentidos se mostrem, mas eles estão ali, latentes, podendo produzir efeitos. Eis os efeitos da linguagem verbal sobre os sentidos móveis e dispersos do silêncio, ela é a “lápide” que os induz ao mesmo da repetição. Os sentidos plenos estão “condenados” a significar de forma incompleta na linguagem verbal, ela os recorta, os organiza e algo de sua plenitude se perde aí.

Por outro lado, no sétimo e no oitavo versos, temos que nada escapa à palavra. Tudo é discurso. A idéia de *roubo* aparece novamente aqui no jogo que há com a *homonímia* da palavra *presa*. Considerando os versos anteriores, podemos remeter à idéia de prisão, de punição àquele que rouba, que rouba palavras alheias. No entanto, outros sentidos podem ser admitidos para a palavra. Considerando o surgimento da palavra *cio*, podemos remeter ao universo felino em que a *presa* é aquele animal menor caçado por outro maior. Nesse universo, se prestamos atenção ao que se segue, temos que a *presa discursiva* não sabe que vai ser caçada. No entanto, se considerarmos o verso anterior, há algo, o *cio exterior*, que não escapa a esta *presa*. No universo da caça, a presa é que estaria na posição de escapar ou não. Uma outra interpretação, assim, emerge: *presa* pode se referir ainda aos dentes caninos daquele que caça. Vejamos que nenhuma das interpretações que estabelecemos para a palavra preponderam uma sobre a outra. Temos concomitantemente a idéia de *presa* como *aprisionada*, como passível de ser *caçada* e como *dente* daquele que caça. Re-significações que vão sendo exigidas pela leitura na medida em que ela acontece. A primeira impressão, a partir do que antecede, é a de *aprisionada*, os sentidos estão presos às palavras, fazendo com que algo fique que não se inscreva nelas.

Assim, a expressão “presa discursiva” pode ser “roubada” de outros, pode ser “caçada” e pode ser aquilo que “prende”, que aprisiona. As palavras alheias são confundidas com as de Ana Cristina Cesar, ao mesmo tempo em que se busca nelas possibilidades infinitas de sentidos. As palavras “prendem” os sentidos ao repetível (“eternidade”) e concomitantemente contêm tudo. Assim, tudo pode ser dito, no entanto, há algo de não-dizer inscrito nas próprias palavras. A linguagem aprisiona os sentidos e é aprisionada em sua impossibilidade. Há algo que não pode

ser dito, pois é de outra ordem, a ordem do sensorial. Voltamos, assim, à con-fusão entre linguagem e corpo.

Atentemos mais um pouco à palavra *presa*. *Presa* indica algo *corpóreo* que está no discurso. A palavra *cio* presente no sétimo verso traz à superfície uma idéia de sensualidade e de conseqüente corporeidade, que, a priori, não se inscreve na linguagem, como *presa*, é *exterior* a ela.. No entanto, ela *não escapa* ao discurso. Outra propriedade vem também incidir no discurso, o “gosto”, propriedade que somente *coisas*, objetos da ordem do concreto, podem ter. Assim, o “cio” e o “gosto” não escapam à ordem da linguagem. No entanto, o adjetivo *solto* parece indicar uma ambivalência. Ao mesmo tempo em que esses sentidos estão na linguagem, não é de forma solta, plena; volta a idéia de aprisionamento. Os sentidos – significação e sensação – não podem estar livres na *grafia*, na escrita, na linguagem, estão presos na lápide do “nome morto”.

Entretanto, os quatro últimos versos do poema vão em direção contrária. Por mais que todas as possibilidades de sentido sejam esgotadas, “gastas” (“sete vidas”), a “pressa do discurso” volta a colocá-las em movimento, mas “fixamente”, presos ainda na linguagem verbal, mas sem “denúncia” de sua inscrição, de sua recorrência, que a possa fazer parar de produzir sentidos (e sensações). Palavra e corpo não se equivalem totalmente, mas estão imbricados, em relação sensual. Há nesse poema de Ana Cristina Cesar uma recorrência de figuras que brincam com a relação entre palavra e corpo. Assim, a *gatografia* estabelece dois processos diferentes: funciona como relação erótica que se estabelece entre o seu discurso e os discursos alheios e como relação também erótica entre as palavras e as coisas, corpos de diferentes matérias que se confundem pelo jogo homonímico das palavras *presa* e *gato*. Pelas não-coincidências entre os discursos, entre as palavras e as coisas e entre as próprias palavras, em um movimento que vai da sua afirmação para a sua negação, a poeta “brinca” com os limites da linguagem verbal e instaura, assim, uma nova ordem, em que os sentidos se movem com mais liberdade, deixando entrever a relação do discurso poético com o silêncio constitutivo.

O poema que compõe a SDR6 difere do primeiro que analisamos neste bloco (SDR 5), pois, no primeiro, o que vemos é uma tentativa de transformar a palavra em corpo para fazer com que ela seja da ordem do unívoco, do transparente. No segundo, temos um jogar entre corpo e palavra a fim de “extrair” dela seus múltiplos sentidos possíveis. No entanto, mesmo com objetivos diferentes,

o efeito de sentido é equivalente nos dois poemas. Temos que sentido e corpo, ambos não sendo da ordem ilusória da objetividade, são opacos, dispersos, não podendo ser apreendidos pela linguagem verbal, pois escapam da categorização imposta por ela. Sentidos presentes na memória discursiva, no interdiscurso são usados na possibilidade mesma de subvertê-los.

O próximo poema a ser analisado foi incluído no *corpus* em momento posterior à sua constituição primeira. A princípio, o *corpus* seria composto somente por poemas publicados nos livros *A teus pés* e *Inéditos e dispersos*. No entanto, em outubro de 2008, foi lançada a coletânea *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*, a qual continha textos inéditos de Ana C.. O fragmento do poema, que compõe a SDR7, chamou-nos a atenção pela relação entre corpo e linguagem diferente daquela estabelecida nos poemas anteriores. Aparece aqui a palavra que equivale a corpo, a coisa. A fusão entre linguagem e coisa é total. Vejamos:

[SDR7] As palavras têm cabelos enroscados. As palavras tem princesas e bastardos. As palavras tem cera e visgo. As palavras bocas e ouvidos. As bocas das palavras tem hálitos bravios. As palavras navegam. As velas pandas nas noites verticais. As sereias a descoberto.(CESAR, 2008, p. 251)

As palavras têm propriedades corpóreas, sensíveis. Elas contêm características de seres humanos (“cabelos enroscados”, “bocas e ouvidos”, “hálitos bravios”), contêm seres humanos (“princesas e bastardos”, “sereias”) e ainda outras propriedades corpóreas (“cera e/ visgo”, a possibilidade de “navegar”). Os sentidos das palavras aqui são os próprios sentidos do corpo humano, audição e paladar, são sensações táteis, visuais, a linguagem sente e faz sentido. É pela negação de uma não-coincidência entre as palavras e as coisas que designam, que os sentidos produzem efeito, ou seja, há uma tentativa de equivalência entre a(s) palavra(s) e o(s) objeto(s) que nomeia(m) e isso produz efeitos de sentido contraditórios. Nesse poema, a linguagem é coisa, não há distância entre a palavra e o objeto do mundo. Ao romper totalmente com a concepção cristalizada de linguagem, os sentidos se expandem. Propriedades que a rigor não são das palavras emergem como uma negação total da distância entre o discurso e os objetos do mundo. Não há o que os separe, as palavras são as coisas que designam. No entanto, mais uma vez, a

equivocidade se faz presente. O que há de transparente no corpo humano? O que há de unívoco nas sensações que este mesmo corpo pode causar?

Voltamos então à concepção psicanalítica de corpo. Ao deixarmos de lado a concepção de corpo como a parte “objetiva” da dicotomia corpo/mente, temos que o corpo é construído na linguagem, fazendo parte da constituição psíquica do sujeito. Assim, a significação do *corpo* na linguagem é opaca e falha, não se constituindo como uma instância separada da parte psíquica do sujeito: as duas instâncias se fundem, sem possibilidade de que uma funcione desvinculada da outra. Ainda, é na linguagem que se dá a constituição psíco-física do sujeito, mesmo que ela não possa ser aí de todo apreendida. É na tentativa de fundir palavra e coisa, palavra e corpo para significar de forma plena que a poética de Ana Cristina Cesar deixa entrever a falta da linguagem. Contraditoriamente, se estabelece aí uma opacidade e uma dispersão dos sentidos e dos sujeitos.

5.3 “*Estou cansado de todas as palavras*”³⁰: o dizer da falta

No que concerne ao amor, o sujeito poético envolvido na poesia de Ana Cristina Cesar se depara com a falta da linguagem para significar aquilo que sente. No que concerne ao corpo, ora há a percepção de uma impossibilidade de que a palavra o signifique, ora uma tentativa de transformá-la em corpo, ambas decorrência da mesma coisa: faltam palavras para dizer os sentidos.. A incompletude da linguagem se evidencia quando faltam palavras para dizer o amor e, assim, há uma tentativa de fusão entre corpo e palavra. O silêncio fundador emerge, então, não podendo se fazer significar em seu todo, o não-um se instaura como possibilidade de sentidos e o efeito do um, imposto pela univocidade lógica da linguagem verbal, é posto em xeque.

A dispersão erigida como modo possível de significar é própria ao discurso poético. Nesse campo discursivo, os sentidos se movem com maior facilidade, instaurando ordens diferentes daquelas a que estamos submetidos no dia-a-dia. Todo discurso se faz na contradição entre a injunção ao um e à transparência e o múltiplo e o disperso real dos sentidos, mas o discurso poético constitui-se como um espaço em que a construção imaginária da unidade fica momentaneamente em suspenso: significa-se pelo múltiplo, pelos jogos de palavras,

³⁰ CESAR, 1985, p. 162.

chegando, assim, ao novo, à ruptura. A opacidade da linguagem é explorada a fim de que mais sentidos possam ser tocados. É assim que a poesia de Ana Cristina Cesar começa a lidar com a falta do dizer. No entanto, esse constante encontro com a falha da linguagem, que faz ir além de suas possibilidades enquanto real calculável, leva a poeta a um *dizer da falta*. Assim, esse desvão – que é da linguagem e não dos sentidos – é precisamente trabalhado em suas possibilidades a partir da impossibilidade da linguagem na obra dessa poeta. É do silêncio fundante que estamos falando, daquele lugar em que os sentidos são plenos e que, por isso, não é acessível à ordem da língua. Não se trata de afirmar que esse silêncio se inscreve no discurso, mas de querer demonstrar que, mesmo não sendo apreensível, ele deixa pistas na materialidade intradiscursiva. Já vimos o caso da utilização de letras maiúsculas, do jogo da homonímia, que podem atestar os resquícios do silêncio na linearidade significante.

A expressão *dizer da falta* compõe o título de um trabalho de Jacqueline Authier-Revuz publicado em *Gestos de leitura* (1994). Como já dissemos nas considerações iniciais deste trabalho, apesar de não se inscrever na perspectiva discursiva, essa autora toca de perto a análise do discurso, principalmente na terceira fase da teoria, em que sua influência nos textos de Pêcheux é nítida. No texto, Authier-Revuz se refere a um *dizer da falta do dizer* que diz respeito à não-coincidência entre a palavra e a coisa e reflete a falta que o afeta, respondendo a ela. Considerando a literatura como um lugar que “adere à ferida da linguagem”, “prática só de linguagem, inscrita inteiramente no lugar mesmo do desvio, nessas palavras que são falhas” (AUTHIER-REVUZ, 1994, p. 254), a autora vê aí uma radicalidade de resposta à falta que afeta a linguagem, consistindo em “acompanhar o dizer pelo dizer de sua falta (AUTHIER-REVUZ, 1994, p. 255).

Isso acontece freqüentemente na poesia de Ana Cristina Cesar. Percebe-se o dizer como falho e é na própria falta da linguagem que os sentidos se dão. Transpondo as reflexões de Authier-Revuz para o âmbito específico da AD, temos que a falta do dizer é marca da constituição dos sentidos no silêncio e que, na poesia, a falta é trabalhada em suas fronteiras, abrindo espaço para a multiplicidade dos sentidos. Ainda, é preciso considerar, na AD, que os sentidos são domesticados pela unicidade imposta pela exterioridade, que é, no entanto, constitutiva do dizer. Todo discurso é marcado por um movimento entre os sentidos do silêncio e a linguagem em relação com a exterioridade. Assim, os sentidos, ou ainda, efeitos de

sentido, se movem contraditoriamente entre sua existência plena – no silêncio, que não nos é acessível – e os seus efeitos produzidos pelo interdiscurso. Na obra de Ana C., essa relação é bem nítida e trabalhada em suas (impossibilidades), a poeta pensa incessantemente a constituição dos sentidos e a falta da linguagem em relação a eles e ao objeto do mundo que nomeia de forma incompleta. Surge, assim, em seus poemas, um *dizer da falta*. Não é mais em relação ao amor ou ao corpo que a reflexão sobre a falta se dá, mas em relação à própria palavra. Vejamos o poema da SDR8:

[SDR8] ESTOU ATRÁS
do despojamento mais inteiro
da simplicidade mais erma
da palavra mais recém-nascida
do inteiro mais despojado
do ermo mais simples
do nascimento a mais da palavra(CESAR, 1985, p. 51)

A estrutura do poema se estabelece em um “jogo espelhado”, no qual os três primeiros versos estão postos de maneira inversa aos três últimos. Esse jogo de espelhos é também jogo de sentidos. Pela mesma estrutura sintática e mesmos nomes ou, ainda, substantivos de mesma origem, com o mesmo radical, sentidos diferentes emergem nos seis versos que compõem o poema e se coadunam para formar novos sentidos.

Antes de passarmos à análise dos versos do poema propriamente ditos, atentemos para o título. A ambivalência que será corrente, como veremos, em todo poema se apresenta também no título. “Estou atrás” será re-significado à medida que a leitura do poema vai sendo feita. Temos aqui possíveis paráfrases, como “estou em busca”, “estou à procura”, concomitantemente à idéia de “estou detrás” e, ainda, de “estou em posição secundária, inferior”. Essas possibilidades de sentidos emergem do interdiscurso e vêm incidir na materialidade discursiva. Um jogo polissêmico perpassa todo o poema, produzindo efeitos de sentido já no título. No entanto, o título só poderá produzir seus efeitos no decorrer da leitura de todos os versos do poema, pois todos estão em relação direta ao título. Voltemos a eles.

No primeiro “bloco” do poema, digamos assim, já que não há uma separação em estrofes, temos três versos que se referem diretamente ao título. O sujeito afirma estar atrás de um “despojamento” total, “inteiro”. Já aqui nos

deparamos com uma multiplicidade de sentidos que emergem para a palavra. O que vem a ser esse despojamento? O sentido dicionarizado para o termo, proveniente dos saberes cristalizados na univocidade lógica da linguagem, é *privação*. No entanto, outros sentidos são possíveis. Despojamento leva também a *roubo*, a *despimento* e a *desambição*. Sentidos contraditórios se entrecruzam na mobilização do vocábulo. Temos concomitantemente a idéia de *privação*, *roubo*, *despimento* e *privação*. O adjetivo que é atribuído a ele não precisa um único sentido, deixa abertas as várias possibilidades.

No segundo verso, temos “simplicidade mais erma”, o que parece levar ao entendimento da palavra “despojamento” como *privação* e *despimento*, que são qualidades daquele se coloca distante da sociedade, vivendo com *simplicidade*, o *eremita*. No terceiro verso, aparece “palavra mais recém-nascida”, o que vem corroborar os sentidos já mobilizados nos versos anteriores, pois a possibilidade de que haja uma palavra “recém-nascida” só pode existir se a privarmos de todos os sentidos socialmente impostos a ela. O sujeito busca uma palavra *despida* do já-dito, da memória do dizer, ou ainda, está por detrás desta palavra, de uma palavra nova que nomeie de forma plena o objeto que designa.

No segundo “bloco” do poema, temos um jogo com as palavras dos três versos antecedentes: “despojamento”, qualificado pelo adjetivo “inteiro”, se apresenta em sua forma adjetivada “despojado”, qualificando o substantivo “inteiro”. “simples” é adjetivo para “ermo”. No último verso, não há mais uma relação entre substantivo e adjetivo, temos dois substantivos. A passagem de “mais” nos cinco primeiros versos a “a mais” no último verso marca a possibilidade de um “ir além”, de um “exceder limites”, “transcender”, a qual faz com que o último verso indique uma produção de sentidos que vá além da palavra. O jogo de palavras que se dá pelo “espelhamento” em relação aos três primeiros versos do poema instaura a multiplicidade de sentidos. A palavra que o sujeito buscava e/ou a crença de que era “responsável” por uma palavra “inérita”, única, era aquela que pudesse nomear com mais propriedade. No último verso, o que temos é uma exigência a mais da palavra, de que ela transcenda os seus limites e signifique mais, vá além do estabelecido.

Pelo jogo que há no poema, instauram-se sentidos múltiplos e dispersos, funcionando como princípio de produção dos sentidos no poema. Ao mesmo tempo em que a “palavra” buscada e/ou trazida pelo poema é despojada de seus significados anteriores, encerrada em uma simplicidade, pois recém-nascida, ela é

inteira, isolada e dela se exige mais possibilidades de sentidos (“nascimento a mais da palavra”).

Retornando ao título do poema, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que o sujeito está em busca da palavra que contenha uma plenitude de sentidos, transcendendo o estabelecido, o sujeito está por detrás dela, responsável que se acredita por seu surgimento. Essa polissemia instaurada pelo jogo mesmo entre as palavras que se fecham sobre si, que jogam entre si, fazendo com que sentidos plurais emirjam, ainda possibilita outra interpretação: o sujeito está aquém de alcançar esta palavra e de ir além dela. O jogo com os sentidos, aqui, toca de perto o silêncio constitutivo: ao mesmo tempo em que o sujeito está por detrás da palavra recém-nascida e daquela que renasce, chegando a novos sentidos, acredita-se responsável por isso, ele busca essa possibilidade, alcançando-a pelo viés da polissemia instaurada pelo jogo de palavras. É na própria linguagem verbal que o sujeito entrevê a possibilidade de ultrapassá-la, de subvertê-la, de fazê-las significar além da falha que lhe é inerente, sublinhando, assim, sua equivocidade e opacidade.

Outros sentidos podem ainda emergir no poema. Entretanto, não é nosso intuito esgotar as possibilidades de interpretação. O que tentamos apreender é o funcionamento discursivo desse dizer que se percebe faltoso e que, por esse motivo, retorna sobre si. São várias as marcas intradiscursivas que se colocam como pistas do funcionamento dos sentidos dos silêncios na linearidade significante. Até agora, temos a denegação, a homonímia e o jogo de palavras. É por essas vias que o próprio dizer sublinha sua falta constitutiva e afirma sua equivocidade no momento mesmo em que consegue tocar os sentidos múltiplos do silêncio. Temos aqui um dizer que toca o silêncio fundante, no qual os sentidos se moveriam de forma livre, mas não equivale a ele. É no dizer da falta que se pode ver o movimento mesmo que faz da linguagem verbal domesticação dos sentidos.

O fragmento de um poema de Ana C. que compõe a SDR 9 funciona como comentário sobre a falta do dizer instaurada em momento anterior no texto, em parte já analisado na seção 5.1 deste trabalho. As SDR 4 e 9 são fragmentos de um mesmo poema. Na SDR 4, retomemos brevemente, temos que a palavra não pode conter em si os sentidos do outro. Vejamos agora a SDR 9:

[SDR9] (Em busca da palavra exata
 “me engasguei num horizonte curto demais
 o resultado é uma concessão desencadeada
 reveladora de cadeias que *Libertem*”) (CESAR, 1985, p. 58)

Nesse fragmento, que é fechamento de um poema, colocado entre parênteses, temos o que funcionaria como um comentário sobre o dizer, como *glosa*, que desdobra o dizer sobre si mesmo, como podemos ver nos estudos de Authier-Revuz (1999). No entanto, essa glosa não se apresenta sob nenhuma das formas previstas por esta autora. Visto que se trata de um texto literário, não temos a repetição de uma regularidade, mas uma enunciação particular de uma glosa que abre para a pluralidade de sentidos. A glosa funciona como índice de que a linguagem falha e da percepção dessa falha pelo sujeito do discurso. Aqui, o que é afirmado é a busca de uma “palavra exata” para significar. No entanto, essa busca não tem sucesso. Por outro lado, a palavra, incapaz de expressar de forma plena, constituindo-se como “horizonte curto demais”, deixa entrever uma permissão (concessão) capaz de *libertar*.

Atentemos primeiramente ao jogo que há entre as palavras “desencadeada” e “cadeias”. Vários sentidos emergem para o verbo desencadear: *desprender, dar início a, despertar, romper, irromper*. Os sentidos presentes no já-dito para o vocábulo levam a um efeito de *liberdade*. No entanto, os sentidos do interdiscurso para o substantivo “cadeia” levam a um movimento contrário, remetendo a sentidos que levam à idéia de *prisão e organização*. Contraditoriamente, a “concessão desencadeada” leva ao estabelecimento de novas ordens, novas “cadeias”, mais do que isso, leva à revelação de uma outra ordem, diferente daquela que está presente no “horizonte curto demais”, capaz de *libertar*. A palavra exata, ficção daquele que quer equipará-la à coisa que denomina, resulta na percepção da impossibilidade da linguagem verbal. Entretanto, essa percepção permite que se explorem as possibilidades da palavra até seus limites, esticando, por assim dizer, as fronteiras entre o que pode e o que não pode ser dito, inapreensível pelo discurso.

Assim, há uma impossibilidade da palavra, no momento em que é trabalhada, de “revelar” funcionamentos outros além daqueles aos quais estamos submetidos em nossas vidas normatizadas. O reconhecimento de uma não-coincidência entre a palavra e a coisa leva ao reconhecimento do não-um dos sentidos, ao reconhecimento de uma outra não-coincidência, aquela que se estabelece na própria palavra, a qual não coincide consigo e dá a ver a multiplicidade dos sentidos, sentidos estes que estão no silêncio e não podem estar na linguagem verbal, mas deixando pistas na materialidade do intradiscurso. A

poesia de Ana Cristina Cesar trabalha justamente neste intervalo entre a linguagem e o silêncio, fazendo com que, pela afirmação da incompletude – *dizer da falta* – no interior mesmo da linguagem, haja uma via de acesso ao que não pode, por natureza, ser dito. A nova “cadeia” inscrita mesmo na língua, por considerar a falta, é capaz de romper com o instituído.

Um outro modo de significar nas margens (da ilusória unidade dos sentidos) é mobilizado na obra dessa poeta. Esse funcionamento diz respeito, em primeira instância, à linguagem tal como trabalhada na literatura. Outrossim, permite também pensar na linguagem em geral. As SDR 10 e 11 são compostas por fragmentos de um mesmo poema.

[SDR10] “discurso fluente como ato de amor
incompatível com a tirania
do segredo” (Cesar, 1985, p. 126)

Já no primeiro verso nos deparamos com a opacidade. Como é a “fluência” do “ato de amor”? Que amor é este que se nos apresenta aqui? Aquele do qual falamos anteriormente ou a relação sexual em si? Não teremos resposta fixa. Essa “fluência” pode ser contínua, descontínua, dispersa, espontânea, que não pode ser apreendida, que não pode ser significada, etc. Entretanto, é “incompatível” com o “segredo”, impossível de não ser revelada, contada, silenciada. Aqui é o silenciamento que emerge, não mais o silêncio fundante. A “tirania” remete diretamente à repressão, à censura. Mas a que se refere este segredo? Pela seqüência do poema, podemos ver que é sobre a literatura que se fala. Vejamos a SDR11:

[SDR11] a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).
a chave, a origem da literatura
o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma
mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” = não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não Ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso) este resíduo.
Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo). (CESAR, 1985, p. 126)

Ana Cristina Cesar trabalha em sua obra com muita freqüência os limites da literatura, da poesia. Para ela, a literatura não pode ser tomada como “confissão” daquele que escreve. A literatura é de outra ordem, podendo partir ou não de experiências pessoais, as quais quando inscritas no discurso literário, não são mais da ordem do particular, do íntimo, estetizam-se. Dessa concepção emerge uma idéia de silenciamento da vida pessoal do escritor, o que é da ordem do “segredo”, para fazer emergir o discurso literário como “clé”, “forma cifrada”. Na literatura, a “paixão não pode ser nomeada” com a objetividade de uma “carta”. Entretanto, o que está entre parênteses surge como marca de que não é somente da literatura que se fala. Quando ela diz que a paixão não pode estar presente “fluente e ‘objetiva’”, fala-se também da linguagem em geral. A paixão não pode estar objetivada na linguagem, “fluida”, transparente. Não é somente na literatura que essa impossibilidade se dá. O poema todo se faz na tensão entre a linguagem em geral e a literatura, ambivalência que não será resolvida.

No verso seguinte, temos que aquilo que não pode ser dito toma forma, quer estar na linguagem e, de alguma maneira, está nela, mas não consegue estar todo, o “sintoma” é “não conseguir falar”, o “inconfessável”, “origem da literatura” está ali, deseja estar, “vira forma” na linguagem e/ou na literatura, mas não pode significar de forma plena, há algo que o impede, seja o silenciamento da vida pessoal do poeta na literatura, que mesmo que esteja ali, que queira estar ali, não pode significar como “confissão”, seja o silêncio fundante, que mesmo trazendo suas pistas na linguagem, não pode se confundir com ela e tampouco ser aí pleno.

O uso do símbolo matemático “=” traz uma injunção ao lógico, à unidade que vem do interdiscurso, mas também traz a idéia de *forma*, que vem incidir várias vezes no poema. A linguagem e/ou a literatura aparecem, então como *forma vazia*, pois não podem significar de forma plena. No entanto, essa forma vazia aparece como “não-ditos”, “delicadezas”, o que quer dizer que há sentidos insistindo em não significarem. A materialidade da língua aparece como oca, sem nada, “só contorno de uma sintaxe” que equivale a “ritmo”. Porém, os sentidos da “paixão” insistem, deixando um “resíduo” do/no discurso. O “limite da paixão” só pode ser marcado no discurso.

A tensão entre o silenciamento no discurso literário e o silêncio que não se inscreve na linguagem produz efeitos de sentido que indicam também o movimento contrário: o silêncio fundante, aquele que impede que os sentidos

estejam de forma plena nas palavras, incide também na criação poética. Por outro lado, a postulação da existência de somente uma sintaxe faz com que levemos em conta o fato de a linguagem não conter a coisa à qual se refere, é vazia, não de sentidos, mas daquilo que tenta designar. É a falta da linguagem que está presente aqui. Não podendo dizer com perfeição a coisa, a linguagem passa a ser considerada como porá ordem, linearidade superficial. Aqui também incide o *dizer da falta*.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, temos constantemente essa reflexão sobre a linguagem, suas (im)possibilidades e seus limites, sendo que seu reconhecimento passa de simples constatação a temática de muitos de seus poemas. A *falta do dizer* passa a um *dizer da falta*, que, por se inscrever exatamente no lugar da falha da linguagem, considerando sua equivocidade e opacidade, passa a tocar o silêncio constitutivo e, assim, ser da ordem da ruptura, da transformação dos sentidos estabilizados.

6 CONTAGEM REGRESSIVA A ZERAR³¹: CONCLUSÃO

A análise do discurso é uma disciplina de entremeio. Isso significa dizer que se define nos interstícios e na articulação de três diferentes domínios disciplinares: lingüística, materialismo e psicanálise. No entanto, a convergência dessas disciplinas não é feita de modo aleatório. Pelo contrário, é de uma articulação rigorosamente pensada que se trata aqui. A teoria das formações sociais veio incidir na lingüística, a fim de questionar a evidência de seu objeto – a língua. A psicanálise, principalmente a partir dos escritos de Lacan, veio questionar a evidência do sujeito, articulando-se à teoria das ideologias de base marxista. Essa intersecção é ainda repensada.

Desde sua constituição primeira, a AD foi incessantemente reconstruída e isso se deu justamente partindo-se dos pontos em que a teoria parecia falhar. Michel Pêcheux não cansou de colocar em evidência os pontos fracos de suas teorizações, resultando a AD num campo sempre aberto a questões, a novos horizontes. A questão do sujeito surge como um dos principais propulsores para as mudanças operadas na teoria. O sujeito que, em princípio, era pensado à semelhança de um autômato, tem, na configuração da AD a partir de 1983, um estatuto diferente, com possibilidades de subversão das ordens estabelecidas pelo viés do *inconsciente*. Se algo falha na constituição do sujeito da psicanálise, tomado pela AD, algo pode falhar também em seu assujeitamento. Abre-se, então, a teoria, para a possibilidade de transformação das ordens estabelecidas, pois há um *furo*, que é do sujeito, da língua e da ideologia. A pura reprodução não tem mais, assim, lugar privilegiado na AD.

Não se trata de negar o assujeitamento, mas de admitir que ele tem brechas, podendo falhar, pois não é uma “máquina” totalmente eficiente. Isso dá espaço para um sujeito que pode não ser simplesmente produto da ideologia, afetado pelo inconsciente que é. Há espaço para que ele se movimente, para que ele rompa com as ordens estabelecidas, o que se dá pela consideração do desejo. Desejo este que pressupõe uma falta inerente ao sujeito e à linguagem.

A poesia configura-se como um espaço discursivo que se coloca pelo “desejo da palavra”, fazendo com que a falta da linguagem seja posta

³¹ CESAR, 1985, p. 183.

constantemente em evidência. Em poesia, a ordem da língua é freqüentemente questionada, deixando entrever uma outra ordem impossível de nela se inscrever. É o que, em psicanálise, tem-se chamado de *alíngua* (*lalangue*) e que pode ser relacionada ao *silêncio fundante*, proposto por Orlandi (1995). Esse silêncio comporta os sentidos em seu estado primeiro, pleno, não apreensível pela linguagem, cujo modo de funcionamento caracteriza-se pela domesticação das palavras. Na poesia de Ana Cristina Cesar, esse silêncio se torna evidente na medida em que essa poeta trabalha nos limites e na impossibilidade da palavra.

No presente trabalho, tínhamos como objetivo investigar o modo como os sentidos do silêncio deixam suas pistas no discurso poético, ou, ainda, o modo como esse campo discursivo lida com a incompletude da linguagem em relação aos sentidos do silêncio, a partir da poesia de Ana Cristina Cesar. Foram evidenciados processos de produção de sentidos vários que inscrevem a poesia em um campo que vai da percepção da falta do dizer ao dizer dessa falta.

Na obra dessa poeta, isso é bastante evidente. Entretanto, a relação que se estabelece entre a palavra e aquilo que ela não consegue significar parece estar presente na obra de muitos poetas, tais como Withman, Valéry, Mallarmé, Drummond, entre muitos outros. Ao que parece, podemos estender algumas considerações a respeito da produção de Ana C. ao âmbito mais geral do discurso poético. O questionamento freqüente acerca da “verdade” da linguagem parece estar intimamente ligado à natureza transgressora da poesia. Ao romper com o instituído, esse campo discursivo se estabelece como um lugar privilegiado para pensarmos a constituição dos sentidos.

Escolhemos a poesia de Ana Cristina Cesar por seus poemas evidenciarem constantemente essa reflexão sobre os sentidos, cuja existência na linguagem, no intradiscurso, não é toda, não pode ser capturada. A poeta percebe isso e busca novas formas de significar, fazendo com que o não-um dos sentidos e a incompletude da linguagem se inscrevam em seus versos.

Foi através de três recortes que nossa investigação se deu: o primeiro dizia respeito à falta da linguagem e à multiplicidade de sentidos que se instauram quando o sujeito tenta significar o amor; o segundo referia-se a uma relação da linguagem com o corpo que se estabelece na percepção mesma da falha e da opacidade da linguagem; e a terceira investigou como, a partir dos processos anteriores, se configura um *dizer da falta* na poesia de Ana Cristina Cesar.

O sujeito questiona-se sobre o amor e nesse mesmo gesto se indaga sobre o estatuto da linguagem que não consegue exprimir o sentimento. O sujeito é falho em sua constituição e consegue perceber isso no dizer da relação amorosa. A linguagem é falha ao tentar dizer os sentidos – sentidos do silêncio – que, no entanto, deixam pistas na materialidade lingüística. A poesia de Ana C. deixa entrever a incompletude da linguagem e a dispersão do sujeito e dos sentidos.

A percepção da falta da linguagem leva a uma tentativa de transformá-la em corpo, transformá-la em algo unívoco, da ordem da transparência e da objetividade. Nesse intento, o que a poeta evidencia é, mais uma vez, a equivocidade dos sentidos. Se tomarmos saberes psicanalíticos a respeito do corpo, veremos que ele não é radicalmente separado da ordem psíquica do sujeito, sendo, por isso, também opaco e falho. Assim, o que o sujeito faz ao tentar transformar a palavra em corpo é corroborar sua dispersão e incompletude.

É dessa forma que se configura um “dizer da falta” na poesia de Ana C.. Ao tentar significar, o sujeito se depara freqüentemente com a impossibilidade da palavra. A relação entre as palavras e as coisas é posta em cheque. A impossibilidade da palavra de significar os múltiplos sentidos do interdiscurso é trazida à cena. É esse reconhecimento da falta que faz, na poética em questão, com que as ordens estabelecidas na e pela linguagem possam ser subvertidas.

Da obra de Ana Cristina Cesar emergiram essas três distinções operadas na análise que, no entanto, não funcionam de modo radicalmente separado. Pelo contrário, estão imbricadas, e se fizeram justamente no movimento de constituição do *corpus* discursivo. O que empreendemos aqui foi um *gesto de interpretação*, que não se pretende todo ou acabado. Esse estudo refere-se especificamente à obra de Ana C. e foi realizado por um viés bem definido e restrito: a falta do dizer e o dizer da falta, sob a perspectiva da análise do discurso de linha francesa.

O discurso poético, como objeto múltiplo e heterogêneo que é, não pode ser encerrado nas considerações feitas no presente trabalho. Fizemos aqui um estudo de uma obra específica, produzida em determinadas condições de produção. Os conceitos mobilizados para o tratamento do *corpus* são passíveis de figurar em outros estudos acerca do discurso poético. No entanto, foram eles empregados aqui em função da poesia de Ana Cristina Cesar e da teoria com a qual trabalhamos.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Diom Carlos. *Paradoxo do poeta contemporâneo*. Pelotas: UFPel, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008. Trabalho de Conclusão (especialização)
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 10. ed. Trad. De Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Trad. Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- _____. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: ORLANDI, Eni (org). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.
- _____. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos Estudos Lingüísticos*. Campinas, vol. 19, p. 25-41, 1990.
- _____. *Palavras incertas: as não- coincidências do dizer*. Trad. Eni P. Orlandi et al. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____; VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud e Yara Vieira. 6. ed., São Paulo: Humitec, 1992.
- _____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. Revista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, Viviana. Prefácio. In: Cesar, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectica, 1979.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

_____. *Inéditos e Dispersos*. Organizado por Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ELIA, Luciano. *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

ERNST-PEREIRA, Aracy. A falta, o excesso e o estranhamento na interpretação do corpus discurso. *Inédito*,

FARIA, Alexandre (org.). *Anos 70: poesia e vida*. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

FERREIRA, João Francisco (org.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: UFRGS, 1981.

GADET, Françoise & HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Trad. Eni P. Orlandi et all. Campinas, SP: UNICAMP, 1997

JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Linguística e comunicação*. 8ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

MALDIDIER, Denise. *A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2003.

MALUFE, Annita Costa. *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Trad. Ângela Cristina Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MONTEIRO, André. A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas. In: FARIA, Alexandre (org.). *Anos 70: poesia e vida*. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed.. Campinas: UNICAMP, 1995.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. (org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.

ORLANDI, Eni P. Palavra de amor. *Cadernos Estudos Linguísticos*. Campinas, vol. 19, p. 75-95, 1990.

PEÇANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: O itinerário da paixão. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. São Paulo: Scipione, 1997.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi et al. Campinas: UNICAMP, 1988.

ROSSI, Deise Miran. *O amor na canção: uma leitura semiótico-psicanalítica*. São Paulo: EDUC, 2003.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de discurso e psicanálise: elementos para uma abordagem do sentido no discurso*. 2. ed.. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Poesia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss e Blue – Segredos de Ana C.*. São Paulo: Annablume, 1998.

ANEXOS – Poemas de Ana Cristina Cesar

AVENTURA NA CASA ATARRACADA

Movido contraditoriamente
por desejo e ironia
não disse mas soltou,
numa noite fria,
aparentemente desalmado:
Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.
Ao que ela teria contestado, não
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: - Eu também,
preciso de alguém que só me ame.
Pura preguiça, não se movia nem um passo.
Bem se sabe que ali ela não presta.
E ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa. (Cesar, 1982, p. 37)

Aqui meus crimes não seriam de amor. (Cesar, 1985, p. 125)

VISITA

olhos por olhos
um copo, uma gota d'água
atrás deste flaflu
desta caixinha de música
desta bala de goma
teu gosto, tua cor, teu som, teu meu (Cesar, 1985, p. 53)

surpreenda-me amigo oculto
 diga-me que a literatura
 diga-me que teu olhar
 tão terno
 diga-me que neste burburinho
 me desejas mais que outro
 diga-me uma palavra única. (Cesar, 1985, p. 130)

CHAMEI UMA ENFERMEIRA
 para agitar uma orelha enrijecida
 (é preciso curar da doença do sono!
 é preciso sacudir estes podres juncos!
 é preciso unir e deixar de mastigar canetas.)
 SOB PONTUAÇÕES IMPRECISAS
 TUA LARGUEZA É MAIOR QUE NOMES
 despertando talvez elaborem novos riachos
 nevemos novíssimas dúvidas
 amarremos remos inúteis
 (Em busca da palavra exata
 me engasguei num horizonte curto demais
 o resultado é uma concessão desencadeada
 reveladora de cadeias *Libertem*) (Cesar, 1985, p. 58)

Olho muito tempo o corpo de um poema
 até perder de vista o que não seja corpo
 e sentir separado dentre os dentes
 um filete de sangue
 nas gengivas (CESAR, 1982, p. 59)

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
 que não se gatografa impunemente.
 É ilusório pensar que restam dúvidas
 e repetir o pedido imediato.

O nome morto vira lápide,
 Falsa impressão de eternidade.
 Nem mesmo o cio exterior escapa
 à presa discursiva que não sabe.
 Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo
 se localiza solto na grafia.
 Por mais que se gastem sete vidas
 a pressa do discurso recomeça a recontá-las
 fixamente, sem denúncia
 gatográfica que a salte e cale.(Cesar, 1985, p. 63)

Para comemorar o fim do nosso romance botamos Abbey Road na
 vitrola e dançamos até que o sol vingasse.
 “A viagem torna-se não apenas recomendável mas urgentíssima”.
 As palavras têm cabelos enroscados. As palavras
 tem princesas e bastardos. As palavras tem cera e
 visgo. As palavras bocas e ouvidos. As bocas das
 palavras tem hálitos bravios. As palavras
 navegam. As velas pandas nas noites verticais.
 As sereias a descoberto.(Cesar, 2008, p. 251)

ESTOU ATRÁS

do despojamento mais inteiro
 da simplicidade mais erma
 da palavra mais recém-nascida
 do inteiro mais despojado
 do ermo mais simples
 do nascimento a mais da palavra (Cesar, 1985, p. 51)

discurso fluente como ato de amor
 incompatível com a tirania
 do segredo
 como visitar o túmulo da pessoa

amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode ser nomeada (como numa carta fluente e “objetiva”).

a chave, a origem da literatura

o “inconfessável” toma forma, deseja tomar forma, vira forma
mas acontece que este é também o meu sintoma, “não conseguir falar” =
não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.

Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não

Ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim

o limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)

este resíduo.

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo). (Cesar, 1985, p. 126)