

**O contexto
da obra literária**

Enunciação, escritor, sociedade

Dominique Maingueneau

Tradução

MARINA APPENZELLER

Revisão da tradução

EDUARDO BRANDÃO

SBD-FFLCH-USP



296811

Martins Fontes

São Paulo 2001

412
M191CP
2. ed.
e. 2

NS 137 2009

Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título
LE CONTEXTE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE – ÉNONCIATION, ÉCRIVAIN, SOCIÉTÉ
por Dunod, Paris, em 1993.
Copyright © Dunod, Paris, 1993.
Copyright © 1995, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição
julho de 1995
2ª edição
fevereiro de 2001

Tradução
MARINA APPENZELLER

Revisão da tradução
Eduardo Brandão
Revisão gráfica
Shirley Paradizo
Andréa Stahel M. da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação
Renato C. Carbone

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maingueneau, Dominique
O contexto da obra literária : enunciação, escritor, sociedade /
Dominique Maingueneau ; tradução Marina Appenzeller ; revisão
da tradução Eduardo Brandão. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes,
2001. – (Coleção leitura e crítica)

Título original: Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation,
écrivain, société.

ISBN 85-336-1386-5

I. Literatura – História e crítica I. Título. II. Série.

01-0475

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:
I. Obra literária : Apreciação crítica 809

Todos os direitos para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 239-3677 Fax (11) 3105-6867
e-mail: info@martinsfontes.com
http://www.martinsfontes.com

Índice

Prefácio	IX
Introdução	1

OBRA, ESCRITOR E CAMPO LITERÁRIO

1. A paratopia do escritor	27
A pertinência impossível	27
A tribo	29
A vida literária	32
Boemias e boêmios	34
Paratopia do jansenismo	36
A economia impossível	38
A árvore familiar	41
2. A vida e a obra	45
A bio/grafia	45
Ritos de escrita	47
Ritos genéticos	48
Um local de escrita	50
Os ritos legítimos	51
A efetuação bio/gráfica	53
O filho deserddado	56
O escritor na corte	58
O insustentável	60
O paradoxo de Ahab	61

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900032951

3. Gêneros e posicionamentos	63
Os gêneros literários	63
Pragmática e gêneros	65
O posicionamento pelo gênero	68
A imitação dos antigos	71
Criação, reemprego, subversão	73
O investimento genérico	75
Autoridade e vocação enunciativa	77

VEÍCULO E OBRA

4. Oral, escrito, impresso	83
Uma perspectiva "midiológica"	83
Oral e escrito: uma oposição simples demais	86
A "performance" oral	88
Oralidade, narração, autor	90
O escrito	92
A tipografia	94
Efeitos de colocação em texto	96
Pontuação e leitura	98

5. Código de linguagem e interlíngua	101
Língua e literatura	101
Interlíngua e código de linguagem	103
Plurilingüismo externo	105
Plurilingüismo interno	108
A ilusão do neutro	110
Hiperlíngua e hipolíngua	113
Situações extremas	116

O CENÁRIO DE ENUNCIÇÃO

6. A cenografia	121
A situação de enunciação	121
A cenografia	123
Cenários validados	125
A topografia do deserto	128
Uma função integradora	130
O enlaçamento enunciativo	131
Uma articulação	133

7. O etos	137
Além do etos retórico	137
A incorporação	139
Amargor e doçura	140
Etos, cultura, posições literárias	143
Etos e habitus	146
Desvanecimento ou desestabilização do etos	149
A incorporação textual	151
A comunicação como contágio	153

A ENUNCIÇÃO NO ENUNCIADO

8. A duplicidade enunciativa	157
Os paradoxos pragmáticos	157
Dizer sobre o dizer	159
O que fala por último	162
O poeta e o rei	163
O quadro do fracasso	164
A impossível ausência das musas	167
Os romances ruins	168
A maquiagem das paixões	169
O mundo da obra	171

9. A embreagem paratópica	173
Da hierarquia dos sentidos à embreagem	173
Embreagem e paratopia	174
"Notre-Dame de Paris"	176
Os parasitas	177
Hamlet e Lorenzo	178
A mulher e o parasita	180
O idiota da família	182
Espaços paratópicos	183
Os errantes	185
O homem das mil artimanhas	187

<i>Conclusão</i>	189
<i>Elementos de bibliografia</i>	191
<i>Notas</i>	195

Prefácio

Vincular uma obra ao que a tornou possível, pensar seu surgimento num tempo e num local determinado é uma tarefa tão antiga quanto o estudo da literatura.

Quando se trata, porém, de *articular* uma obra em seu “contexto”, os analistas da literatura só têm uma certa facilidade quando se contentam em ser historiadores ou em circular por uma rede de textos. Forçando as coisas, é possível de fato distinguir duas atitudes dominantes:

– a da *história literária*, que apela para um vocabulário que convém para qualquer eventualidade: a obra “exprime” seu tempo, é “representativa” dele, é “influenciada” por determinados acontecimentos, etc. Mas essas noções praticamente não têm valor explicativo quando não se determina de que modo um *texto* pode “exprimir” a mentalidade de uma época ou de um grupo;

– a outra, de orientação mais *estilística*, prefere apreender a obra como um universo fechado. Não nega a inscrição social dos textos, mas remete seu estudo a um período ulterior, ao dia em que os progressos realizados na inteligência do “funcionamento” dos textos permitirem relacioná-los com seu “entorno”.

Essa separação entre um exterior e um interior do texto foi de certa forma prolongada e agravada pelo estruturalismo. Desde então, as pesquisas sobre a enunciação lingüística, as múltiplas correntes da pragmática e da análise do discurso, o desenvolvimento no campo literário de trabalhos que reivindicam M. Bakhtin, a retórica, a

teoria da recepção, a intertextualidade, a sociocrítica, etc. impuseram uma nova concepção do fato literário, a de um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis. De início marginais, essas problemáticas ocupam hoje em dia um lugar de primeira importância. Muitos pesquisadores levaram em conta essa transformação, mas a maioria dos “usuários” dos estudos literários continua raciocinando a partir de esquemas tradicionais, sem perceber que a conjuntura que lhes dava sentido desapareceu.

Levar em conta algumas dessas modificações, explicitar suas conseqüências, este é o propósito do presente livro. Pela consideração do caráter radicalmente **enunciativo** da textualidade, trata-se de questionar aquilo que em nossos gestos mais espontâneos implica uma concepção inadequada do “contexto” de uma obra. Essa obra vem, desse modo, completar os *Elementos de lingüística para o texto literário* e a *Pragmática para o discurso literário* (publicações desta mesma editora). O conjunto deve permitir apresentar as contribuições diversificadas da problemática da enunciação para a inteligência do fato literário.

Introdução

Mesmo nos limitando ao século XX, não é possível apresentar em poucas páginas as múltiplas pesquisas que tentaram relacionar a obra literária com a configuração histórica da qual ela emerge. Como essa introdução se destina apenas a colocar em perspectiva os capítulos que se seguem, vamos nos ater aos discursos que marcaram com mais força a reflexão atual sobre o assunto: a filologia no século XIX, o marxismo e o estruturalismo.

A filologia

Nossa “história literária” tradicional é estreitamente vinculada ao empreendimento **filológico**. Na cultura ocidental, é essencialmente desde os gramáticos alexandrinos (século III a.C.) que se reflete sobre a relação entre um texto literário e o contexto histórico no qual ele surgiu. Como a erosão das formas lingüísticas e as transformações da sociedade grega haviam aos poucos tornado opacos alguns textos prestigiosos, mas antigos, em particular as obras de Homero, foi desenvolvida uma disciplina, a *filologia*, cujo objetivo era trazê-los de volta à consciência dos contemporâneos. Através da análise dos manuscritos e da investigação histórica, tentava-se restituir o texto original, esclarecer as palavras ou as passagens que haviam se tornado obscuras, em suma, reencontrar a intenção do autor e as condições nas quais ele trabalhara.

Foi na segunda metade do século XIX que a filologia se encontrou no firmamento do saber, desenvolvendo uma rica metodologia de “crítica textual” (para comparar os manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações, etc.). O filólogo tratava o texto, antes de mais nada, como um documento sobre o espírito e os costumes da sociedade da qual pretensamente era a “expressão”. De acordo com a fórmula de M. Foucault, tratava-se de

reconstituir a partir do que esses documentos dizem – às vezes em meias palavras – o passado do qual emanam e que agora se desvaneceu longe no tempo; o documento era sempre tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio – seu vestígio frágil, mas por sorte decifrável.¹

Nesse ponto, a querela sobre Homero, que atravessou todo o século XIX, tem valor exemplar. Debateu-se para saber se de fato havia existido um indivíduo chamado Homero, que teria sido o autor da *Iliada* e da *Odisséia*, ou se essas obras seriam apenas um conjunto de poemas anônimos, produto de certa forma espontâneo da cultura helênica. Visto que se pretendia que a *Iliada* e a *Odisséia* “exprimiam” o “espírito” da sociedade grega arcaica, compreende-se que alguns tenham tentado negar-lhe um autor e atribuí-las diretamente ao “povo”.

É claro que essa elisão do autor só é possível para os textos que não implicam um modo de criação literária comparável ao da Europa moderna. Quando o autor é bem identificado, o filólogo trata de mostrar que ele é “representativo” de seu tempo e de seu grupo, que nele se reconciliam o individual e o coletivo. Os escritores e, mais geralmente, os artistas aparecem então como esses indivíduos notáveis que têm o poder de “exprimir” os pensamentos e os sentimentos de seus contemporâneos. Idéia bem ilustrada por essa conclusão de uma edição crítica de La Bruyère:

Ao término de uma leitura atenta, o livro dos *Caractères* aparece em ligação estreita com sua época, que *resume e exprime maravilhosamente*. Nesse final do reinado de Luís XIV, é um *testemunho* das irritações e inquietações que atormentam os espíritos que refletem, *reflete* melhor do que qualquer outro livro “os sentimentos que animaram a França nesses anos desastrosos” e abre-nos muitas perspectivas sobre o “O outro lado do Grande Século” (...). Permite-nos sobretudo travar conhecimento, página após página, com a personalidade móvel e atraente de La Bruyère.²

Assim, a obra pretensamente mostra ao mesmo tempo a individualidade do autor e o “Grande Século”. O estudo do texto vem fortalecer um saber histórico constituído independentemente dele. Ao fazer isso, supõe-se esteja resolvido o problema essencial: de que maneira um *texto* pode “resumir”, “refletir” uma época?

A filologia contudo não constitui um bloco homogêneo. Mesmo se suas diversas tendências pertencem a uma mesma configuração de saber, ela oscila entre uma definição *metodológica* (conjunto de técnicas auxiliares da história que permitem estudar os documentos verbais) e uma definição bem mais ambiciosa, que nela vê uma espécie de ciência da cultura. Nesse último caso, a dimensão metodológica passa para o segundo plano, sendo o essencial relacionar as produções culturais e “o espírito” que as tornou possíveis.

Para os adeptos do *método* filológico, o texto dado inicialmente é considerado “órfão”: é um conjunto de vestígios materiais aos quais falta uma data, um local de surgimento, uma pertinência genérica (trata-se de um fragmento de romance? De um relato histórico? Por que existem contradições entre as diversas versões ou dentro do mesmo texto? Qual era sua forma primitiva? Qual é seu autor?...). Perguntas que supõem um perpétuo vão-vém entre o texto e seu contexto histórico: por um lado, o texto permite restituir realidades perdidas (que se imaginem todos os ensinamentos sobre a civilização de Micenas que se acreditou ser possível tirar dos textos de Ho-

mero), por outro, nosso conhecimento da sociedade (obtido através de outros documentos ou das escavações arqueológicas) permite esclarecer muitos pontos obscuros do texto. Tal abordagem é fundamentalmente atomista; estudam-se múltiplos detalhes do texto (um termo, uma fórmula de polidez, um erro de grafia, um traço de psicologia de uma personagem, etc.) que se relaciona ponto por ponto com o "entorno" histórico.

Em oposição a esse tipo de conduta, vamos evocar a filologia da obra "orgânica", cuja manifestação mais conhecida é a estilística de Leo Spitzer (1887-1960). Spitzer não nega a utilidade das pesquisas minuciosas da história literária, mas, para ele, são elas apenas um trabalho preparatório ao que constitui o essencial: a apreensão de uma consciência criadora através da obra que a manifesta. Estas poucas linhas dão uma idéia bastante boa das reticências desse tipo de filólogo com relação aos eruditos puros; o autor nelas evoca seus estudos em Viena no início do século XX:

Tudo acontecia como se a análise do conteúdo não passasse de um acessório do verdadeiro trabalho científico que consistia em fixar as datas e os fatos históricos e em estabelecer a soma dos elementos autobiográficos e literários que os poetas supostamente haviam incorporado em suas obras.

A peregrinação de Carlos Magno está ligada à 10ª Cruzada? Qual era seu dialeto original? Existe uma poesia épica anterior à época francesa? Molière colocou suas próprias desventuras conjugais em *Escola de mulheres*? Nessa atitude positivista, quanto mais se levava a sério os acontecimentos exteriores, mais se ignorava a verdadeira questão: por que foram escritas *A peregrinação* ou *Escola de mulheres*?³

Sendo a obra de um escritor concebida como uma totalidade orgânica da qual todos os aspectos exprimem "o espírito do autor", princípio espiritual que lhes confere unidade e necessidade, a tarefa da crítica é buscar o "étimo espiritual", o foco oculto que permite explicar as múltiplas facetas do texto (particularidades lingüísticas, per-

sonagens, intrigas, composição, etc.). Mas esse princípio de coesão permite igualmente integrar a obra numa totalidade mais abrangente: o espírito do autor exprime o de sua época. Spitzer resume seu método desta maneira: "partir dos detalhes lingüísticos do menor organismo artístico, em busca do espírito e da natureza de um grande escritor (e, se possível, de sua época)"⁴.

Obra e sociedade são relacionadas sem que se deixe a consciência do autor. Nessa perspectiva, o *estilo* não é tanto um conjunto de procedimentos, como na linha da retórica, quanto a expressão de uma "visão do mundo" singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva. Cada obra constitui um universo fechado, incomensurável com relação a qualquer outro, no qual se opera uma dupla reconciliação: entre a consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e a universalidade de sua época.

Esse tipo de abordagem situa-se na continuidade da estética romântica que, contra as doutrinas da imitação da natureza defendidas pelos clássicos, concebeu a obra de arte como uma totalidade fechada, sem outra finalidade que não ela mesma, concorrente da natureza. Tal concepção da obra literária atrai constantemente para si os favores da maioria dos escritores e estetas. Existe de fato uma espécie de "ideologia espontânea" dos criadores e dos amadores, que os conduz a perceber as obras independentemente de qualquer inserção histórica, a ver no processo criador um confronto solitário entre a consciência e a língua, a consciência e o mundo. A esse respeito, é conhecida a posição defendida no *Contra Sainte-Beuve* de Proust:

Na realidade, o que se dá ao público é o que se escreveu sozinho, para si mesmo, é de fato a obra de si mesmo. O que se dá à intimidade, ou seja, a conversa (por mais refinada que seja...) e aquelas produções destinadas à intimidade, isto é, diminuídas para o gosto de algumas pessoas e que quase só são conversa escrita, é a obra de um si mesmo bem mais exterior, não do eu profundo que só se encontra abstraindo-se os outros e o eu que conhece os outros.⁵

Comunicação de si para si, aqui a literatura se opõe a qualquer forma de interação, “por mais refinada que seja”.

Em compensação, o *método* filológico é mais um procedimento de professores, de historiadores, que nutrem uma suspeita instintiva com relação às entidades fechadas em si mesmas e não descansam enquanto não tiverem relacionado as palavras e as idéias a um lugar, a um tempo. Aliás, ocorreu uma espécie de distribuição complementar entre os dois procedimentos. Para os textos mais antigos, tendia-se a privilegiar a pesquisa filológica; em compensação, para os textos cujo contexto histórico parecia mais bem conhecido, a crítica “orgânica” se impunha tanto mais naturalmente quanto ela correspondia na maioria das vezes à representação que os próprios escritores, a partir do romantismo, se fizeram da literatura.

A análise filológica considera evidente que a literatura “exprime” uma certa sociedade, mas a urgência das pesquisas históricas parece dispensá-la de se indagar sobre o como dessa expressão. Quer acreditar que ela não passa de uma técnica neutra, destinada a desvendar qualquer opacidade histórica no texto, mas essa neutralidade é ilusória: as perguntas que são feitas e as respostas que são propostas dependem da concepção que se tem da obra literária. Com muita freqüência, a vontade de restabelecer o texto impede a indagação das próprias condições de possibilidade da enunciação literária, do surgimento enigmático de uma obra num determinado local e num determinado momento.

A abordagem de tipo spitzeriano tem a vantagem de não atomizar a obra, de tentar compreender sua coesão, mas seus pressupostos levam-no a eludir as modalidades sociais e históricas da comunicação literária. A relação crítica aí aparece antes de mais nada como o encontro de duas consciências, o encaminhamento rumo a esse centro misterioso que dá unidade e vida à obra. É claro que o surgimento da última está sujeito a um certo número de condições, mas são apenas circunstâncias exteriores ao essencial, o confronto em uma obra de um sujeito criador com o mundo. Spitzer criticava a história literária por elu-

dir “a verdadeira questão: por que *A peregrinação* e *Escola de mulheres* foram escritos?” Sua estilística responde a ela em termos de expressão de uma visão do mundo singular. Mas a literatura não é apenas um meio que a consciência tomaria emprestado para se exprimir, é também um ato que implica instituições, define um regime enunciativo e papéis específicos dentro de uma sociedade.

A crítica marxista

A abordagem marxista “clássica” considera a literatura como um elemento da “superestrutura”. As obras devem ser lidas como um “reflexo” ideológico, portanto deformado, de uma instância que lhe é exterior e que a determina: a luta de classes.

Na “Nova crítica” dos anos 60, a tentativa mais conseqüente para pensar a relação entre obras, classes sociais e ideologia é a de Lucien Goldmann (1913-1970). Ele próprio se coloca na continuidade do pensamento do filósofo húngaro G. Lukács (1885-1971), que exerceu nesse campo uma grande influência entre os anos 30 e 60.

Para Lukács, a obra é uma totalidade, cuja função é dar uma representação às contradições do mundo histórico “real”. Dessa tese decorre um critério de avaliação estética: as obras mais rematadas, chamadas por ele de “realistas”, são as que cumprem melhor essa função. Os romances de grande valor comportam, dessa maneira, personagens “típicos”, que são ao mesmo tempo verdadeiras individualidades e a expressão do movimento da história:

A tragédia e a grande literatura épica (= epopéia e romance) excluem, ambas, a pretensão de representar a totalidade do processo de vida. Nos dois casos, é evidente que isso só pode ser um resultado da estrutura artística, da concentração formal no reflexo artístico dos traços mais importantes da realidade objetiva (...). É claro que nenhum personagem literário é capaz de conter a riqueza infinita e inesgotável de traços e reações que a própria vi-

da comporta. A natureza da criação artística, porém, consiste no fato de que essa imagem relativa, incompleta, produz o efeito da própria vida, sob uma forma ainda mais realçada, mais viva do que na realidade objetiva.⁶

Tal abordagem praticamente não se preocupa com os funcionamentos textuais, recursos de que a literatura dispõe para proporcionar uma "representação" à "realidade objetiva". Os gêneros literários nela ocupam decerto um lugar importante, mas em função do tipo de "reflexo" da sociedade que implicam, não enquanto instituições da comunicação literária. O analista atravessa os textos como se seu conteúdo fosse transparente e unívoco, sendo o único sentido verdadeiro exterior à obra.

L. Goldmann quis remediar certas insuficiências notórias dessa conduta. Tomou como ponto de partida não a qualidade do reflexo artístico com relação à "realidade", mas a questão da gênese das obras, das condições sociais de seu surgimento.

Sua obra principal, *O Deus oculto*, com o subtítulo de "Estudo sobre a visão trágica nos *Pensamentos* de Pascal e no teatro de Racine" foi publicada em 1956, isto é, antes da onda do estruturalismo literário. Nela, ele enuncia da seguinte maneira sua tese principal:

Qualquer grande obra literária ou artística é a expressão de uma visão do mundo. Esta é um fenômeno de consciência coletiva que atinge o máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta. Os últimos exprimem-no por sua vez na obra estudada pelo historiador, que se serve do instrumento conceitual que é a visão do mundo.⁷

À primeira vista, essa tese parece próxima da conduta dos filólogos, sempre preocupados em mergulhar as obras na "mentalidade", no "espírito", na "visão do mundo" que estas "refletem". Goldmann reconhece, aliás, que não se trata, aqui, de uma inovação do materialismo dialético, mas que o último trouxe, "pela integração do pensamento dos

indivíduos no conjunto da vida social e principalmente pela análise da função histórica das classes sociais, o fundamento positivo e científico ao conceito de visão do mundo"⁸. A "consciência coletiva" a montante da obra é a de uma classe social em conflito com outras. Esse conceito de "visão do mundo" descende em linha reta da escola hegeliana através de G. Lukács. Mas, enquanto em Lukács a visão do mundo que uma classe tem existe independentemente de sua expressão estética, para Goldmann é somente através das obras importantes da literatura (ou da filosofia) que ela chegaria à sua *coerência* máxima.

Em *O Deus oculto*, encontramos-nos ainda no espaço da estética romântica: a classe social é tratada como um sujeito coletivo, suporte de "visões do mundo", tendo cada classe sua visão do mundo como cada escritor tem a sua, incomensurável pelas outras, expressão de sua vivência. Goldmann praticamente não se detém nas condições institucionais da enunciação literária ou na especificidade e diversidade dos gêneros literários, mas se volta para os problemas políticos e econômicos encontrados pelas classes que supostamente são a fonte das grandes obras.

Alguns anos depois, o estruturalismo domina o cenário intelectual. Em *Por uma sociologia do romance*, Goldmann reformula seu empreendimento em termos de "estruturalismo genético". Aparecem então termos como "homologia", "paralelismo":

O caráter coletivo da criação literária provém do fato de que as *estruturas* do universo da obra são homólogas às *estruturas* mentais de certos grupos sociais ou estão em relação inteligível com elas, enquanto no plano dos conteúdos, ou seja, da criação de universos imaginários regidos por essas estruturas, o escritor tem uma liberdade total (...).

O grande escritor é precisamente o indivíduo excepcional que consegue criar num certo campo, o da obra literária (ou pictural, conceitual, musical, etc.), um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela à qual tende o conjunto do grupo.⁹

Goldmann define desse modo uma oposição entre “sociologia dos conteúdos” e “sociologia estruturalista”:

A primeira vê na obra um *reflexo* da consciência coletiva, a segunda nela vê, ao contrário, um dos *elementos constitutivos* mais importantes desta, o que permite aos membros do grupo tomarem consciência do que pensavam, sentiam e faziam sem possuírem objetivamente seu significado.¹⁰

Do ponto de vista que nos interessa, podemos suspeitar que há aqui um avanço importante. Goldmann procurou um compromisso entre a teoria tradicional da obra como expressão de uma consciência coletiva e as abordagens “formalistas”, que se atinham unicamente às “estruturas textuais”. Então é tentado a procurar “uma única e mesma estrutura” para as duas ordens de realidade, a literária e a econômica:

As duas estruturas, a de um importante gênero romanesco e a do intercâmbio, revelam-se rigorosamente homólogas, a ponto de se poder falar de uma única e mesma estrutura que se manifestaria em dois planos diferentes.¹¹

Esse compromisso é custoso: Goldmann é reduzido a estabelecer uma distinção entre as “estruturas” da obra, que resultariam da necessidade de conferir uma coerência máxima à consciência do grupo, e os “conteúdos”, que seriam deixados à liberdade do escritor. Contudo, essa reutilização da velha oposição fundo/forma proíbe de fato a apreensão, em sua complexidade, da inscrição histórica das obras.

Seu problema é compreensível: para destacar uma estrutura que seja comum ao texto e à sociedade, ou estruturas “homólogas”, vai ser necessário evocar relações muito pouco especificadas. Os dois termos relacionados são, de fato, de naturezas tão diferentes, que as “homologias” só podem ser vagas: por exemplo, o vínculo estabelecido entre “uma economia de cartéis e de monopólios” e “o desaparecimento da personagem individual” no ro-

mance¹². Muito pouca coisa de um texto literário pode ser filtrada através de uma rede com malhas tão frouxas.

Sob o impulso do pensamento de Althusser, a pesquisa marxista explorou outras vias, que, nessa época, cruzam muitas vezes com as da psicanálise. Já em 1966, P. Macherey, em seu livro *Para uma teoria da produção literária*¹³, colocava que não era o caso de reduzir a literatura a algo que não ela própria, mas sim de considerar a especificidade dos efeitos ideológicos que ela produz e o modo segundo o qual ela os produz. Colocava em questão a relação entre obra e visão do mundo: a obra, ao mesmo tempo que cumpre uma função dentro dos “aparelhos ideológicos de Estado”, em vez de exprimir uma totalidade, é o local de contradições ideológicas. Assim, em *Os camponeses* de Balzac, haveria contradição entre a ideologia que pretensamente o texto defende e a força crítica desse texto com relação a essa ideologia. Em 1974, num artigo escrito com Étienne Balibar, Macherey precisava: “O que é preciso procurar nos textos não são os signos de sua coesão, mas os indícios das contradições materiais (determinadas historicamente) que os produzem.”¹⁴

No mesmo ano, Renée Balibar em *Os franceses fictícios* inflete a perspectiva althusseriana para uma articulação entre aparelho escolar e língua literária. A seu ver, o surgimento e o desenvolvimento do francês literário são inseparáveis desse “aparelho ideológico de Estado” que é a instituição escolar:

O estatuto nacional escolar da literatura francesa explica em última análise os efeitos de valor, específicos das ficções consagradas a título “literário” pelas classes sociais dominantes no regime (...). A história das produções literárias não pode ser abstraída da história da instauração do francês de escola primária. Todos os efeitos de “temas”, intrigas, personagens, símbolos, abstrações idealizadas e, acima de tudo, os efeitos do francês produzidos pela prática literária foram realizados, e o são hoje, com relação ao estado histórico do francês institucional primário e com relação ao estado histórico do francês nacional, portanto com relação aos conflitos sociais inerentes ao ensino do

francês primário numa determinada conjuntura histórica (...). As transformações progressivas do francês primário suscitaram *franceses fictícios* que, sob forma de estilos literários, sustentaram certas posições de classe na luta ideológica no terreno do francês.¹⁵

É possível alimentar um certo ceticismo com relação a essa tese, mas a conduta de R. Balibar assinala uma inflexão interessante com respeito à sociologia marxista "tradicional". Entre obras e luta de classes, ela se esforça por definir articulações combinando aparelho escolar, língua e literatura.

Na linha do pensamento de Althusser, Jacques Dubois analisa igualmente a literatura como um "aparelho ideológico de Estado". Ela é assim "restituída ao aparelho ideológico de Estado dominante que é, como se sabe, a Escola"¹⁶, mas também a um conjunto de aparelhos que legitimam a obra, obrigando sua produção e sua circulação.

É no oposto desse tipo de abordagem que se pode situar *O idiota da família*¹⁷, de Sartre, consagrado a Flaubert. Aqui ele tenta ligar determinação de classe e análise psicobiográfica, a inscrição problemática de Flaubert em sua família e sua pertinência não menos problemática à classe burguesa. A despeito de sua data de publicação (1971-1972), os três volumes de Sartre procedem de uma configuração intelectual anterior, a de uma perigosa combinação entre existencialismo e marxismo que coloca em cena o confronto solitário entre indivíduo criador e classes sociais.

Estruturalismo e nova crítica

Tende-se a empregar indiferentemente as expressões "nova crítica" e "crítica estruturalista". Porém as duas denominações não são equivalentes; o que se chamou "nova crítica" é o produto de uma aliança entre abordagens que eram de fato divergentes, mas tinham todas um inimigo comum: a história literária oriunda da filologia do século XIX.

Assim, embora tenham inegavelmente chocado os hábitos da história literária, os críticos ditos "**temáticos**"¹⁸ estavam bastante afastados do estruturalismo e prolongavam em muitos planos a estilística de um Spitzer. Aliás, é revelador ter sido possível evocar como modelo de abordagem temática o estudo que Proust consagrou em 1920 ao estilo de Flaubert¹⁹; para o autor de *Em busca do tempo perdido*, tem-se a possibilidade de ler, por trás da história narrada por Flaubert, um trabalho sobre a substância verbal, solidária de um imaginário material. Conduta crítica que é possível associar à concepção do estilo defendida por R. Barthes, autor de uma análise temática notável de Michelet²⁰: o estilo é "a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta", "uma linguagem autárcica que só imerge suas raízes na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, em que se forma o primeiro par das palavras e das coisas"²¹. Graças aos "temas", parentes próximos dos "êtimos espirituais" de Spitzer, a diversidade dos planos da obra encontra como se unificar: por qualquer via que nela se penetre, encontra-se uma mesma consciência, presente no texto que ela gerou e que a manifesta. Esse tipo de abordagem deixa a outros o cuidado de operar o relacionamento das obras com a história. Porém, ao ignorar desse modo a inscrição histórica das obras, a crítica temática acaba se interessando sobretudo pelos autores que compartilham a mesma concepção que ela da obra literária: Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Chateaubriand, etc., mais do que Corneille, Montesquieu, Ronsard ou Voltaire.

Em compensação, as análises propriamente "**estruturalistas**" não relacionam o texto com a consciência do autor, nem mesmo, aliás, com sua inscrição sócio-histórica, mas pretendem apreendê-lo em sua "imanência". Onde o romantismo pensava a totalidade através das metáforas orgânicas, são sobretudo as metáforas mecânicas ou geométricas que passam para o primeiro plano: "funcionamento", "isomorfismos", "rede", "clausura", "níveis"... Esse tipo de abordagem da obra literária é muitas vezes solidário de uma concepção "convencionalista" das re-

lações entre o texto e o mundo; a literatura nele aparece como um engodo sutilmente organizado, um jogo de regras semióticas arbitrarias e inconscientes que teriam a capacidade de suscitar uma ilusão de realidade nos destinatários. Da mesma forma que uma língua é uma estrutura "arbitraria" que não é possível explicar a partir de considerações de ordem psicológica ou sociológica, a obra (e além dela, a literatura) seria um sistema regido por leis próprias. A história literária estaria portanto errada em buscar o sentido do texto *fora* do texto, na consciência criadora ou no entorno histórico.

Nem por isso os estruturalistas negam a historicidade de seu objeto, mas, contra a atomização do texto operada pela história literária, eles afirmam a necessidade de pensar de imediato o texto como sistema: não é este ou aquele detalhe da obra que se deve relacionar com este ou aquele fato histórico, mas uma *estrutura* textual com uma *estrutura* não textual. Antes de relacionar a obra com um contexto, deve-se compreender seu "funcionamento". Somente assim será possível desenvolver uma "teoria da articulação" entre o texto e a sociedade onde ele surge.

O sucesso que a abordagem estruturalista teve só se deve a razões de ordem teórica. É sempre tentador para o analista reafirmar a pretensão da obra literária à auto-suficiência. Enquanto, a partir do século XIX, o ponto de vista dos estetas e dos artistas, adeptos da obra autônoma, divergia daquele dos filólogos universitários preocupados com documentos, a crítica estruturalista permitiu a reconciliação desses dois mundos: abandonando os arquivos, muitos universitários encerraram-se na clausura da obra.

Falou-se muito de "imperialismo lingüístico" a propósito da crítica estruturalista. De fato, nela, a lingüística desempenhou um papel reduzido. Como o estruturalismo se atinha a uma concepção muito pobre das "estruturas" textuais, a análise literária contentou-se com algumas noções pouco especificadas (*paradigma, sintagma, oposição, signo, sistema...*). O programa de uma colocação em correspondência de estruturas textuais e sociais implicava, ademais, um desinteresse pelas propriedades de fa-

to específicas das línguas naturais: falar de pronominalização, de determinação nominal, de adjetivos, de modalização, etc. era tornar perigosa qualquer relação do texto com seu "exterior".

A partir do final dos anos 60, a lingüística operou um duplo movimento que a afastou do estruturalismo. Por um lado, ela se "recentrou" nos fenômenos propriamente gramaticais; por outro, questionou uma interpretação redutora da oposição entre o "lingüístico" e o "extralingüístico", preferindo considerar o discurso como uma atividade dos sujeitos que falam, na junção do sistema da língua e da situação de enunciação. Esse duplo movimento aos poucos tornou impossível a busca de "homologias" ou de "isomorfismos" entre sociedades e textos literários. Ademais, o fracasso de um dos principais projetos da abordagem estruturalista, a busca da "literariedade", só fez tornar mais necessária a elaboração de uma teoria da *comunicação* literária.

Dissociando com rigor "história literária" e "estilística", contexto e texto, o estruturalismo preparou contudo as condições de uma renovação. Diferentemente da maioria das abordagens anteriores dos textos literários, ele indagou a natureza e o modo de organização dos textos. É certo que levou a seu paroxismo o dogma romântico da clausura da obra orgânica, mas soube romper o vínculo de dependência unilateral entre o sujeito criador e a obra. Considerando o texto como um artifício produzido por regras semióticas, converteu em problema o que anteriormente parecia ser óbvio. A partir de então, não se pode mais refletir sobre a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade.

No refluxo do estruturalismo, desenvolveram-se pesquisas muito diversas cujo ponto comum é concentrar sua atenção na inscrição sócio-histórica das obras através de uma reflexão sobre a comunicação literária. São muitas as que remetem ao teórico soviético M. Bakhtin, que nos anos 1920 colocou o problema em termos bastante próximos. Nessa época a reflexão sobre a literatura estava de fato esquarterada entre o formalismo da escola russa e

o sociologismo do marxismo vulgar ou da história literária. Bakhtin pretendia ultrapassar a oposição entre o que ele chamava de “formalismo estreito” e de “ideologismo”. O último seria obra dos “pseudo-sociólogos, prontos a projetarem qualquer elemento estrutural da obra literária – por exemplo, a personagem ou a intriga – diretamente na vida real”²².

Durante toda a sua vida, Bakhtin tentou multiplicar as mediações entre a obra e a sociedade, mas seu trabalho permaneceu amplamente programático. Não dispôs desse modo de conjuração das ciências humanas que lhe teria permitido sistematizar suas antecipações fulgurantes.

Sociocrítica, pragmática, análise do discurso

Naqueles que refletem sobre o texto literário após o estruturalismo, a diversidade das tradições intelectuais, das opções teóricas ou dos objetivos de pesquisa faz com que o projeto de articular obra e sociedade se exprima através de contextos de reflexões muito variados.

Na área de língua francesa, recorre-se com muita frequência ao rótulo **sociocrítica**, assim definida por C. Duchet: “A sociocrítica gostaria de se afastar ao mesmo tempo de uma poética dos restos, que decanta o social, e de uma política dos conteúdos, que negligencia a textualidade (...). O campo aberto dessa maneira é o de uma sociologia da escrita, coletiva e individual, e de uma poética da socialidade.”²³ Para R. Robin e M. Angenot, “deve-se estimular a reflexão teórica sobre o conjunto das mediações que permitem pensar qualquer texto, qualquer sistema discursivo como objeto social, sem contudo reduzi-lo ao ‘reflexo’, à representação ‘adequada’ do que pretende exprimir, mesmo quando se está diante dos textos menos preocupados com o trabalho sobre a linguagem”²⁴. Porém “a sociocrítica é antes um local de questionamento”, não “um corpo de princípios adquiridos e de métodos garantidos e comprovados”²⁵.

Não é surpreendente, portanto, que a perspectiva sociocrítica cruze com constância com a **análise do discurso** (M. Angenot e R. Robin intitularam seu centro de pesquisas de “Centro de análise do discurso e de sociocrítica dos textos”). A análise do discurso visa apreender a estrutura dos enunciados através da atividade social que os carrega. Ela relaciona as palavras a lugares. Através da multiplicidade das situações de comunicação, o discurso eclode numa multiplicidade de gêneros, cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos se devem analisar. Porém esse campo do “discurso” é investido por abordagens extremamente variadas: de acordo com o ponto de vista que se adota sobre o processo de comunicação, segundo o tipo de enunciados pelos quais os estudiosos se interessam, de acordo com a ou as disciplinas que fazem suas (lingüística, antropologia, sociologia, psicologia cognitiva...), de acordo com as opções teóricas individuais, de acordo com as tradições científicas nas quais, conscientemente ou não, os estudiosos se inscrevem, fazem-se as mais variadas pesquisas. Assim, nos Estados Unidos, a análise do discurso se ocupa principalmente da conversa comum, enquanto na Europa o interesse pelo escrito permanece muito poderoso²⁶.

A perspectiva sociocrítica interfere igualmente nas pesquisas que reivindicam um estudo **pragmático** dos textos: Este último baseia-se numa concepção da comunicação que associa elementos teóricos de várias procedências: a lógica de C. Peirce e C. Morris, a filosofia do segundo Wittgenstein, a reflexão de J. Austin sobre os atos de linguagem, a antropologia de G. Bateson e, mais amplamente, da “escola de Palo Alto”, os trabalhos dos lingüistas sobre a enunciação (em particular R. Jakobson e E. Benveniste), as pesquisas sobre a argumentação (por exemplo, a “nova retórica” de C. Perelman ou na França as teorias de O. Ducrot), etc. Mais do que uma doutrina, a pragmática é, de fato, uma certa maneira de abordar a comunicação, verbal ou não-verbal, através de algumas idéias básicas: a primazia da interação, o discurso como atividade, a reflexividade da enunciação, a inscrição dos

enunciados em gêneros de discurso, a inseparabilidade do texto e do contexto... Cada corrente pragmática enfatiza este ou aquele aspecto. Daí uma impressão de semelhança e ao mesmo tempo de heterogeneidade irreduzível entre todos esses trabalhos. Hoje a abordagem pragmática tornou-se predominante em matéria de reflexão sobre a comunicação; por isso, muitos fazem a pragmática, como o senhor Jourdain a prosa, sem saberem.

Na medida em que, como Bakhtin já assinalava, o estudo do discurso ocorre “nas fronteiras” das disciplinas tradicionais, sociocrítica, análise do discurso, abordagem pragmática dos textos baseiam-se muitas vezes em referências teóricas vizinhas. Parece-nos, contudo, que “sociocrítica”, “análise do discurso” e “pragmática” não operam no mesmo espaço. A *sociocrítica* é um projeto de superação da oposição entre história literária e análise textual. Mas este só pode se desenvolver num *campo* mais vasto, o da *análise do discurso*, que ela própria se baseia na *configuração de saber* definida pelas múltiplas correntes da pragmática em matéria de comunicação verbal e não-verbal.

Alguns ferrolhos

Para não cair em algum través da história literária, é preciso realizar um trabalho em profundidade, modificar a concepção que se tem normalmente da relação texto/contexto. Existe de fato um certo número de ferrolhos que convém arrombar para dar a medida certa a uma atividade de **enunciação** que excede as distinções nas quais se baseiam espontaneamente os analistas da literatura.

Em primeiro lugar, deve-se desconfiar de qualquer concepção ingênua da **interioridade da obra**: por um lado, haveria um “texto” e, por outro, disposto em torno dele, um “contexto”. Decerto é pretensão constitutiva da literatura oferecer “obras” capazes de transcender o contexto no qual foram produzidas. Mas, quando se estuda a obra relacionando-a a seu dispositivo de enunciação, em

vez de considerá-la um monumento transmitido pela tradição, a exterioridade do contexto se revela uma evidência enganadora.

Quer se coloque o autor como fonte única do sentido, quer se o considere como o simples suporte de uma mentalidade coletiva, permanece-se no mesmo espaço. De fato, a obra é indissociável das instituições que a tornam possível: não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos. Pode-se, portanto, estender à literatura o que Michel de Certeau diz da historiografia: a “positividade de um *lugar* sobre o qual o discurso se articula, sem contudo se reduzir a ele”²⁷ deve substituir as “pretensões subjetivas” ou as “generalidades edificantes”.

Nessa perspectiva, não se conceberá a obra como uma **representação**, um arranjo de “conteúdos” que permitiria “expressar” de maneira mais ou menos desviada ideologias ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas sua *enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam*. Não há, por um lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. A literatura também consiste numa atividade; *não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo*. As condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual este poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido.

Essa remodelagem da noção de contexto implica igualmente demarcar-se da representação da criação literária que se impôs desde o romantismo. Poderíamos resumi-la através do roteiro do naufrago que joga uma garrafa ao mar. Encerrado em alguma ilha psíquica ou social, o escritor é um homem que decide ser reconhecido por seus semelhantes graças à escrita. Concebe uma mensagem, escreve-a, a introduz numa garrafa que lança ao mar. Seu chamado tem as maiores chances de se perder no caminho; supondo-se até que chegue a um ser huma-

no, ele pode muito bem não ser compreendido corretamente. Se for compreendido, se seu valor for reconhecido, a sociedade irá buscar o infeliz e trazê-lo aureolado de glória para junto de seus semelhantes. Porém, com muita frequência, a glória só lhe chega após a morte.

Tal roteiro define um processo linear que absolutamente não corresponde à realidade da comunicação literária: em primeiro lugar, uma necessidade de se exprimir, depois a concepção de um sentido, em seguida a escolha de um suporte e de um gênero, a redação da obra, a busca de uma instância de difusão, a descoberta hipotética de um destinatário e finalmente o reconhecimento eventual da legitimidade literária de seu autor. Em vez de definir articulações, tal esquema introduz cortes. Deve-se preferir a ele um dispositivo de comunicação que integra ao mesmo tempo o autor, o público, o suporte material do texto, que não considera o gênero como um invólucro contingente, mas como parte da mensagem, que não separa a vida do autor da condição social do escritor, que não pensa a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita. A legitimação da obra não é uma espécie de consagração final, improvável, que vem atestar seu valor, organiza o conjunto do processo de constituição das obras em função de uma antecipação de seu modo de difusão. Mesmo nos trabalhos mais solitários, o escritor deve se situar todo o tempo com relação às normas da instituição literária.

O contexto indeterminável

Essa preocupação de questionar uma interpretação redutora da fronteira entre texto e contexto é compartilhada por diversas abordagens do texto literário.

São conhecidas as contribuições da teoria da recepção, que centrou a atenção na relação entre a obra e o "horizonte de espera", os pressupostos de todos os tipos que estruturam as práticas de leitura. O sentido da obra não é estável e fechado sobre si, constrói-se no hiato en-

tre posições de autor e de receptor²⁸. Mais recentemente, as pesquisas sobre o ato de leitura, estimuladas pelos trabalhos sobre os processos cognitivos, permitiram colocar em evidência que a leitura, longe de ser uma simples decifração de signos, implica cooperação do leitor. O livro de Umberto Eco, *Lector in fabula*²⁹, apreende o texto literário como um artifício cujo percurso de leitura é previsto na própria constituição. O texto é um artifício semanticamente "reticente", que organiza de antemão as contribuições de sentidos que o leitor deve efetuar para torná-lo inteligível.

O efeito dessas problemáticas é integrar a obra literária num dispositivo de comunicação organizado a partir da posição de leitura. Elas recusam considerar a obra como um universo fechado, expressão de uma consciência criadora solitária: o leitor está presente desde a constituição de uma obra que, ela própria, só tem acesso à sua condição através da profusão de contextos que lhe proporcionam sentido.

Seria possível evocar igualmente a importância da reflexão sobre a **intertextualidade**, muito vívida desde o final dos anos 70³⁰ e que repercute o "dialogismo" de Bakhtin. Colocando-se a primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando as obras como o produto de um trabalho sobre o intertexto, esse tipo de pesquisa desestabiliza as representações comuns da "interioridade" das obras. As últimas aparecem menos como monumentos solitários do que como encruzilhadas, nós em séries múltiplas de outras obras, de outros enunciados.

Esse esforço para "abrir" o texto literário, para considerá-lo de fato como *discurso*, coincide com o de certos sociólogos da literatura preocupados em caracterizar a especificidade da coisa literária. Na França, é sobretudo o caso do trabalho de P. Bourdieu. Diferentemente de uma sociologia da literatura, que estudava essencialmente o mercado do livro (gêneros, tiragens, difusão), o consumo (quem lê o que, quando, onde...?), a população de escritores (número, rendas, origem social...), as instituições (a Academia, os prêmios, a crítica...), Bourdieu privilegia as

estratégias de legitimação dos agentes dentro do **campo literário**. Por um lado, ele recusa “explicar uma obra a partir de variáveis psicológicas e sociais vinculadas a um autor singular”³¹; por outro, censura a análise marxista por pensar as obras “como simples reflexo ou como ‘expressão simbólica’ do mundo social”, por “relacioná-las diretamente com as características sociais dos autores ou dos grupos que eram seus destinatários declarados ou supostos e que elas deveriam exprimir”³². Reintroduzindo “o campo de produção cultural como universo social autônomo”³³, ele pretende escapar à alternativa entre análise “externa” (marxismo ou história literária) e análise “interna” das obras. Colocando em relação os modos de vida, as reivindicações estéticas dos escritores e o gênero de suas obras, ele é levado a interessar-se cada vez mais pelo conteúdo das ficções literárias. Assim, em *As regras da arte* (1992), o estudo da posição de Flaubert no campo literário é associado a um estudo da trama narrativa de *A educação sentimental*³⁴.

Desse modo, enquanto os analistas do texto apelam cada vez mais para considerações de ordem sociológica, os sociólogos interessam-se cada vez mais pelo que os textos dizem. Não é possível esperar que ocorra uma “síntese” entre condutas com objetivos tão distintos. A remodelagem da noção de contexto de uma obra literária, entretanto, beneficia-se com a confluência desses dois movimentos.

O propósito deste livro

Nosso objetivo não é abranger a totalidade dos problemas colocados pela relação entre uma obra e seu local de surgimento, mas mostrar como o que é impropriamente chamado de “conteúdo” de uma obra é atravessado na realidade pelo retorno às suas condições de enunciação. Na própria medida em que se trata de seu contexto, a obra só se constitui constituindo-o. Por muito tempo relacionaram-se as obras com instâncias muito *afastadas* da

literatura (classes sociais, mentalidades, acontecimentos históricos...); de um certo tempo para cá, dá-se atenção às *abordagens imediatas* do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...). É nessa perspectiva que se situa nossa apresentação.

Vamos nos aproximar através de círculos sucessivos do que passa erroneamente por aquilo que existe de mais “interior” à obra, de menos sensível ao contexto histórico de seu surgimento. Consideraremos em primeiro lugar os modos de inserção da condição de escritor no campo literário; é com relação a ele que devem ser pensadas a pertinência das obras a gêneros e correntes estéticas, mas igualmente os traçados biográficos dos autores. Consideraremos em seguida os suportes da obra: a voz, o escrito, o impresso e, para além, a língua. Aproximando-nos ainda mais da obra, abordaremos sua situação de enunciação, a “cenografia” que ela constrói e que é seu produto. Poderemos finalmente nos interessar pelos “conteúdos” da obra que não são apreendidos em sua clausura, mas voltados para o ato de enunciação que os carrega. A obra aparece desse modo falha por ser permanentemente remetida à sua enunciação e à insustentável condição do escritor na sociedade. Somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros sucessivos, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto.

Seria entrar em contradição com nosso propósito e insensato manter um discurso que pretendesse valer para as obras de todos os tempos e de todos os países. Vamos nos limitar apenas à literatura francesa entre os séculos XVI e XX, com algumas incursões contudo nas culturas vizinhas. Esse período corresponde mais ou menos ao que Régis Debray³⁵ propôs chamar **grafosfera**, era da dominação da tipografia, em que a imagem é subordinada ao texto, em que o autor coloca sua singularidade como caução soberana. Essa época é igualmente a idade de ouro da Literatura; associa uma *intelligentsia*, para quem o legível é o único fundamento do verdadeiro, a uma definição do indivíduo como cidadão e com ideais de alfabe-

tização generalizada, de submissão à Lei escrita. Essa "grafosfera" está se acabando sob nossos olhos. É claro que o escrito impresso desempenha ainda um papel essencial, existe ainda um campo literário ativo, mas a literatura, dominada pelo audiovisual não tem mais o poder de criar acontecimentos, de impor seus ritos à sociedade. Aliás, é significativo que nas últimas duas décadas as "escolas" e os "movimentos", cujos manifestos e conflitos estruturaram a vida literária por muitos séculos, tenham se apagado.

Não hesitamos contudo em tomar diversos exemplos emprestados da literatura antiga ou medieval. Existem, de fato, imposições que são vinculadas ao fato literário enquanto tal, ao mesmo tempo que adquirem um relevo variável de acordo com as configurações históricas. Porém, numa preocupação de eficácia, pareceu-nos desejável concentrar nosso esforço num período que tem a dupla vantagem de definir um ritmo histórico coerente e constituir o patrimônio de referência do ensino da literatura.

OBRA, ESCRITOR E CAMPO LITERÁRIO

1. A paratopia do escritor

A tendência da estética romântica foi privilegiar a singularidade do escritor e minimizar o caráter institucional do exercício da literatura. Ora, não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Os trabalhos de certos sociólogos da literatura, em particular os de P. Bourdieu, tiveram o grande mérito de mostrar que o “contexto” da obra literária não é somente a sociedade considerada em sua globalidade, mas, em primeiro lugar, o **campo literário**, que obedece a regras específicas.

A pertinência impossível

Longe de enunciar num solo institucional neutro e estável, *o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade*. Não é uma espécie de centauro, uma parte do qual estaria imersa na gravidade social e a outra, a mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de se designar um “lugar” verdadeiro.

Além, a inscrição do campo literário na sociedade se revela igualmente problemática. Decerto esse campo faz, em certo sentido, “parte” da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação que normalmente fa-

zemos de um lugar, com um fora e um dentro. Os “meios” literários são de fato fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de se fechar sobre si e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com e nesse meio-termo. Não que a literatura tenha um funcionamento incomparável com outros campos de atividade (nela se pode falar de estratégias de promoção, de carreiras, de faturamento, etc.), mas, se não quiser permanecer aquém de seus poderes de excesso, é preciso se proteger de dois perigos simétricos:

- considerá-la como qualquer outro domínio da atividade social;
- colocá-la totalmente de lado, fortalecer a imagem enganadora que muitas vezes os escritores gostam de fornecer deles mesmos.

Não é possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produzir *obras* literárias, a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia.

De acordo com as épocas e os países, essa paratopia assume aspectos muito variados. Entre os escritores das Luzes, por exemplo, exprimiu-se principalmente através da noção de “República das Letras”. Se os homens de le-

tras formam uma “república”, esta só existe de maneira paradoxal, dispersa dentro dos corpos políticos. É um “Estado” parasita dentro de Estados submetidos a regras que não a igualdade e a discussão livre entre seres dotados de razão:

Ela se estende por toda a terra e é composta de gente de qualquer nação, de qualquer condição, de qualquer idade e de qualquer sexo, não estando excluídas nem as mulheres, nem as crianças.¹

Como explica P. Bayle no verbete *Catius* de seu *Dicionário histórico e crítico* (1696),

Essa República é um Estado extremamente livre. Nela só se reconhece o domínio da verdade e da razão; e sob seus auspícios, faz-se a guerra inocentemente a qualquer um (...). Cada um, nela, é ao mesmo tempo soberano e sujeito a todos.

O escritor acredita-se cidadão dessa rede invisível que atravessa as divisões sociais canônicas. Compreende-se que o século XVIII tenha assistido à emergência e à difusão da franco-maçonaria; num registro distinto, a última institucionalizou a paratopia das Luzes.

A tribo

À opinião agrada confrontar o escritor solitário com a sociedade, considerar a obra como aquela mensagem que, de acordo com as palavras de Mallarmé, devem “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. De fato, esse termo “tribo” convém melhor aos grupos de artistas do que à sociedade. A socialidade local aí desempenha de fato um papel essencial.

Desde os anos 70 insiste-se nessa dimensão de certo modo etnológica da produção cultural. Evocamos as pesquisas de P. Bourdieu e sua escola sobre o “campo literá-

rio”; também citamos os trabalhos de Michel de Certeau sobre a historiografia, que parte do princípio de que “é impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função da qual ele é organizado em silêncio”². É igualmente possível remeter a R. Debray, que coloca em evidência o papel dos “escribas” na constituição e na manutenção das ideologias políticas e religiosas³. No campo da análise propriamente textual, desenvolvemos, por nossa vez, uma teoria da “comunidade discursiva”, que tenta articular as formações discursivas a partir do funcionamento dos grupos de produtores e gerentes que as fazem viver e vivem delas⁴.

O interesse recai sobre os modos de vida, os ritos dessas comunidades restritas que disputam um mesmo território institucional. É nessa zona que se *travam* realmente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade. A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação.

A vida literária está estruturada por essas “tribos” que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, bando, academia... Mas a tribo de escritores não se define de acordo com os critérios da divisão social canônica, que reconhece essencialmente duas espécies de grupos: os que se fundamentam na filiação e os de qualquer tipo (empresas, equipes, batalhões...), unidos por uma tarefa comum a cumprir. Os membros das tribos literárias são extraídos de famílias, às quais, aliás, eles continuam a pertencer; por outro lado, por mais que a tribo não seja uma família, a intensidade das transferências afetivas que nela se produzem lhe faz manter relações não passíveis de decisão com a estrutura familiar. Por mais que os escritores trabalhem, às vezes como loucos, seu

trabalho não pertence ao que se denomina normalmente “trabalho”. Mesmo que o escritor atribua à sua obra uma finalidade social ou política, o que fundamenta sua tribo sempre está além dessas tarefas. Daí uma suspeita permanente das pessoas bem-situadas com relação a ele.

A existência de uma tribo não implica necessariamente a frequência assídua aos mesmos lugares. Ela pode resultar de trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes... Existe desse modo um certo número de “tribos invisíveis”, que desempenham um papel na arena literária, sem por isso terem tomado a forma de um grupo constituído. Ademais, qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. Essa comunidade espiritual que usa o espaço e o tempo associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor.

Muitos escritores, renegando o “tribalismo” literário e até o campo literário, pretendem depender apenas de si mesmos. Mas por mais que se retirem para o deserto, para as florestas ou para as montanhas, não conseguem sair do campo literário a partir do momento que escrevem, publicam e organizam sua identidade em torno dessa atividade. De fato, o campo literário vive dessa tensão entre suas tribos e seus marginais. *Através do modo como gerem sua inserção no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam.* Existem obras cuja autolegitimação passa pelo abandono do mundo, outras que exigem a participação em empreendimentos coletivos. Sartre animando revistas políticas, desfilando pelas ruas, Thomas Bernhard vituperando de sua aldeia contra os meios culturais vienenses, dizem, cada qual à sua maneira, o que a literatura legítima é para eles. *Mas ninguém pode se colocar fora de um campo literário que, de qualquer modo, vive por não ter lugar verdadeiro.*

A vida literária

A enunciação literária constitui-se atravessando diversos **domínios**, domínio de *elaboração* (leituras, discussões...), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão*, domínio de *publicação*. Mas esses domínios não são dispostos em seqüência, formam um dispositivo cujos elementos são solidários. O tipo de elaboração condiciona o tipo de reação, de pré-difusão ou de publicação; em compensação, o tipo de publicação visada orienta por antecipação toda a atividade ulterior: não se imagina um autor de poemas galantes numa ilha deserta.

Um mesmo local pode muito bem integrar muitos desses "domínios". Por exemplo, um salão do século XVII é um local polivalente. Pode-se nele discutir estética, encontrar confrades, manter-se a par da atualidade literária (lugar de *elaboração*); pode-se também nele ler suas obras para um primeiro círculo (lugar de *pré-difusão*). A obra modifica-se em função das reações desse primeiro **auditório**, antes de ser lida ou representada diante de um público que excede a população restrita dos freqüentadores habituais do salão. Será eventualmente impressa. Da mesma maneira, num café de escritores do século XIX, pode-se escrever, encontrar as pessoas da tribo ou de outras tribos, conhecer os projetos em curso, confiar seu manuscrito a amigos ou lê-lo ao grupo.

As diversas estéticas, as "escolas" são indissociáveis das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem. A diferença entre o **café** do século XIX e o **salão** dos séculos XVII e XVIII intervém na própria definição da condição da literatura nas sociedades envolvidas.

O *salão* participa de uma sociedade onde o escritor vive principalmente de proteções e de gratificações. Nesse espaço de transição destinado à diversão e onde a submissão das mulheres se afrouxa, as pessoas se ocupam com muitas outras coisas além da literatura. O salão oferece ao escritor uma relação indispensável com o corpo social e com o poder, sem com isso encerrá-lo em algum

lugar. De certo modo, os salões têm, como a literatura, uma condição paratópica: além das famílias, além das corporações, consagram-se a atividades bem ritualizadas que fogem aparentemente a qualquer utilidade, ao exercício do poder, à produção ou ao comércio. Daí, provavelmente, a extrema afinidade que pôde existir na França entre o parasitismo da mundanalidade e o da literatura durante vários séculos.

Em compensação, o *café* de artistas do século XIX é um dos principais lugares dessa vida boêmia exemplificada por *Cenas da vida de boêmia* de Henry Murger (1852) ou *A obra de Zola* (1886) e que implica um confronto ambivalente entre o mundo burguês do trabalho e a reivindicação daqueles que então eram chamados "os artistas":

Eram cinco horas, o grupo pediu mais cerveja. Freqüentadores assíduos do bairro haviam invadido as mesas vizinhas, e esses burgueses lançavam para o canto dos artistas olhares de soslaio, em que o desdém se mesclava a uma deferência inquieta.⁵

O café encontra-se na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e dinheiro, de consumo de álcool e fumo, permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem ali se reunir em "bandos", comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui. Pois o artista é esse perpétuo errante que acampa às margens da cidade:

Flanando, os quatro pareciam ocupar toda a largura do Boulevard des Invalides. Ocorria a expansão habitual, o bando aos poucos aumentado pelos companheiros que se agregavam no caminho, a marcha livre de uma horda que partia para a guerra. Esses fanfarrões, com a bela robustez de seus vinte anos, tomavam posse da calçada. Assim que se viam juntos, fanfarras soavam diante deles, que empunhavam Paris com uma mão e a colocavam tranqüilamente em seus bolsos. A vitória não era mais uma dúvida, passeavam seus velhos calçados e seus paletós cansados, desdenhando essas misérias, só tendo aliás

que querer para serem os senhores. E isso não acontecia sem um desprezo imenso por tudo o que não era sua arte, o desprezo pelo dinheiro, o desprezo pelo mundo, principalmente o desprezo pela política... Uma magnífica injustiça os soerguia, uma ignorância proposital das necessidades da vida social, o sonho louco de não serem mais que artistas na terra.⁶

Cena exemplar, em que o bando de artistas erra pelas ruas com o sonho contraditório de conquista do mundo burguês e de “não serem mais que artistas”. De fato, a arte não dispõe de outro lugar além desse movimento, dessa impossibilidade de se fechar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar, mas de quem se espera o reconhecimento.

Boemias e boêmios

Nessa época, é sobretudo a mitologia do boêmio que permite dar uma representação a essa impossível inserção do escritor.

No verbete “Boêmio”, *Littre* cita esta estrofe de Béranger, que condensa um bom número de estereótipos então associados ao personagem:

Feiticeiros, saltimbancos ou vigaristas
Resto imundo
De um antigo mundo
Feiticeiros, saltimbancos ou vigaristas
Alegres boêmios, de onde vindes?

Quer os acreditemos originários das Índias, quer do Egito, de qualquer modo o boêmio romântico provém do Oriente lendário. Como o artista, ele é menos “natural deste ou daquele lugar” do que simplesmente “natural”. Mais próximo de uma Natureza perdida da qual encarna o “resto” na sociedade industrial, o boêmio é feiticeiro. Participa espontaneamente das forças com as quais o escritor reata através do sofrimento e do trabalho criador.

A mitologia proteiforme do grupo de boêmios permite que os escritores reflitam sobre sua pertinência a uma tribo que passa entre as malhas da rede social. Mas, diferentemente do boêmio, o artista não vai de cidade em cidade; seu nomadismo é mais radical. O artista boêmio é menos um nômade no sentido habitual do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais. Quer seja preceptor numa família rica, quer bibliotecário de algum príncipe ou de algum ministério, capitalista, professor de colégio..., o escritor ocupa seu lugar sem ocupá-lo, no compromisso instável de um jogo duplo. Stéphane Mallarmé ensina inglês no colégio, mas é também o autor de poemas estranhos e o mestre que recebe seus fiéis na terça-feira em seu apartamento da rua de Rôme.

A estrofe de Béranger esforça-se por pensar o boêmio como “resto” de um “mundo antigo”. Mas esse “resto” é um excedente que, paradoxalmente, faz parte daquilo de que é o excedente. O escritor acrescenta-se a uma sociedade pretensamente completa, mas que não pode se fechar sem a representação que lhe é oferecida pela Arte. Esse “resto” projetado num passado de lenda é associado por Béranger ao adjetivo “imundo”, que poderia ser entendido de duas maneiras:

– de acordo com a etimologia, como o antônimo de um adjetivo “mundo”, do latim *mundus* (“limpo”, “elegante”);

– de maneira pouco etimológica, como o oposto do substantivo *mundo* colocado na rima. O “i-mundo” opõe desse modo à sociedade constituída de tantos pequenos “mundos” o impensável “mundo” daqueles que passam entre os mundos.

Os dois valores contaminam-se: é impuro aquele que não está estabelecido na clausura de um “mundo”, de uma sua casa, de uma nossa casa. O artista ameaça a estabilidade de mundos que tendem a identificar sua clausura à sua saúde. Aí reside toda a ambigüidade da paratopia do escritor: ele é ao mesmo tempo o impuro e a fonte de todo valor, o pária e o gênio, segundo a ambivalência do *sacer* latino, maldito e sagrado. Na fronteira da

sociedade organizada, o artista é aquele em que se misturam perigosamente as forças maléficas e benéficas. A tribo em farrapos dos “Boêmios em viagem” baudelairianos é também aquela para quem “está aberto o império familiar das futuras trevas”. O parasita deve devolver sua abjeção com orgulho:

Eis-vos de novo professor. Devemo-nos à Sociedade, dissestes-me; fazeis parte do corpo de professores; rodais no trilho certo. – Eu também, sou o princípio: cinicamente, deixo que me *sustentem*; desenterro antigos imbecis de colégio: tudo o que posso inventar de bobo, de sujo, de mau, em atos e palavras, entrego-lhes; pagam-me em canecas de cerveja e mulheres (...). Agora, torno-me o mais crápula possível. Por quê? Quero ser poeta e trabalho para me tornar *vidente*.⁹

Paratopia do jansenismo

A situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América..., de acordo com as circunstâncias. Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para a sua órbita. M. Bakhtin mostrou desse modo o importante papel que a contracultura “carnavalesca”, que pela irrisão visava subverter a cultura oficial, desempenhou para a criação literária. Os extravasamentos pontuais da festa dos loucos, assim como a literatura que nela se apóia, não têm realmente um lugar designado na sociedade, tiram sua força de sua marginalidade.

Essa tendência dos escritores a se identificarem com as minorias críticas explica em boa parte porque a literatura do “século de Luís XIV” manteve relações intensas com o jansenismo de Port-Royal. Agregando a si uma comunidade de leigos separados de suas famílias e de suas posições na sociedade, esse convento minou o corpo so-

cial e introduziu uma zona de turbulência propícia a investimentos criativos. Não longe da cidade e da corte, duplo invertido dos salões, Port-Royal não se opõe tanto ao “mundo” pecador em geral quanto a essa manifestação extrema do pecado que para ele é o “mundo”, isto é, o “alto mundo”, o dos faustos teatrais da corte exigidos pela monarquia absoluta. Port-Royal constitui um lugar além das divisões sociais, inclusive da própria igreja, onde se encontram o profano (os leigos “solitários”) e o sagrado (as religiosas), onde o mundo se comunica com aqueles que dele se retiraram. Família escolhida que reivindica um ideal exorbitante com respeito às estratégias usuais de promoção social, essa comunidade oferece uma semelhança perturbadora com as tribos literárias. Ao mesmo tempo na Igreja e fora dela, no século e fora dele, Port-Royal preconiza a retirada de um mundo que seus escritos não cessam de atravessar como um vírus e que, em compensação, o atravessa com seus debates.

Lugar por excelência da crítica dos falsos valores, esse jansenismo dificilmente deixaria de contaminar e ser contaminado pela literatura. Contaminação ainda mais fácil na medida em que a denúncia jansenista dos grandes passa por uma desqualificação dos laços de sangue: o escritor, como o jansenista, reivindicam como único valor as obras realizadas pelo indivíduo, ambos afirmam a primazia da realeza espiritual do justo sobre o poder conferido pelo nascimento. Para um jansenista conseqüente, os únicos reis verdadeiros são os eleitos de Deus:

Todos os Bem-Aventurados possuem um trono (...). Para conhecer a grandeza desse trono, só é preciso compará-lo ao dos reis da terra e considerar suas diferenças (...). É necessário apenas considerar o contrário de todos esses defeitos e de todas essas misérias para conceber o que é esse Reino divino que Deus preparou para todos os Eleitos.¹⁰

Seria contudo absurdo pretender que a literatura clássica era jansenista. De fato, boa parte dela insinuou-se

pelas aberturas que a paratopia jansenista lhe oferecia. Aliás, a história ulterior confirmou amplamente isso; a imagem de uma minoria de escritores religiosos que se colocam voluntariamente à margem de uma sociedade não autêntica que os persegue oferece um espelho cômodo à paratopia literária. A partir do romantismo, muitos escritores trataram de se projetar no jansenismo, por exemplo, H. de Montherland com *Port-Royal* ou *O mestre de Santiago*.

A economia impossível

A “condição” problemática do escritor tem como correlata uma relação igualmente problemática com o dinheiro. Por essência, o escritor não pode ter uma relação unívoca com um salário. Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório.

A vida boêmia aparece para as pessoas bem-situadas como a negação de qualquer gestão razoável do dinheiro, de qualquer patrimônio. No final do século XIX, o *Grande dicionário universal* de Pierre Larousse define a boemia como aquela “classe de jovens eruditos ou artistas parisienses que vivem sem saber o dia de amanhã do produto precário de sua inteligência”. Da mesma maneira que atravessa os meios, o boêmio atravessa os modos de despesa, ora com os bolsos cheios, ora sem dinheiro algum:

Se necessário, sabem também praticar a abstinência com toda a virtude de um anacoreta; mas, se lhes cai um pouco de dinheiro nas mãos, vê-se-os de imediato perseguir as fantasias mais ruinosas, amando as mais belas e as mais jovens... Depois, quando seu último centavo está morto e enterrado, volta a jantar à mesa do acaso.¹¹

Descrição que repete a de muitas outras “cigarras”, *O Sobrinho de Rameau*, por exemplo:

Hoje com a roupa suja, as calças rasgadas, coberto de farrapos, quase sem sapatos, anda, a cabeça baixa, foge, é-se tentado a chamá-lo para lhe dar esmola. Amanhã, empoadado, calçado, cabelos frisados, bem vestido, caminha, a cabeça erguida, exhibe-se e quase poderíeis tomá-lo por um homem de bem. Vive sem saber o dia de amanhã.¹²

A boemia ruidosa, entretanto, proporciona apenas uma visão redutora da condição de escritor, que é sempre um debate entre a integração e a marginalidade. Uma obra como *O sobrinho de Rameau* mostra-o de maneira exemplar, através do debate entre “Ele”, o boêmio sem teto nem lei, e “Eu”, o escritor com casa própria. O autor não é de fato nem “Ele”, nem “Eu”, mas se mantém numa irreduzível tensão entre ambos. Por isso a representação dada pelos historiadores da literatura da condição de escritor oscila entre esses dois pólos: ora o escritor é esse marginal que acampa à beira da ordem estabelecida, ora a literatura aparece como um bom meio de fazer carreira, não considerando os escritores errado mendigar pensões ou discutir o montante de seus direitos autorais. A literatura tem necessidade de institucionalização (prêmios, academias, antologias, lugares ao sol...), mas legitima-se sobretudo através de seus franco-atiradores, os que escapam a suas instituições. Em literatura, como em religião, existem sempre clérigos e profetas. A enunciação literária alimenta-se dessa instabilidade irreduzível: a miséria não é mais um brevíssimo de talento do que a riqueza, um atestado de mediocridade.

O escritor relaciona-se com o dinheiro de duas maneiras. Há o dinheiro que permite viver enquanto ele se consagra à escrita; há igualmente o dinheiro que se obtém eventualmente com a escrita. Diferentemente das profissões “tópicas”, as que proporcionam uma renda previsível a uma posição determinada do aparelho social, o dinheiro tirado da criação está sujeito ao acaso. Não existe método garantido para se ter acesso à glória literária. O escritor que pretende fazer uma obra singular está condenado a inventar à medida que percorre a estrada

pela qual caminha, a desconfiar de qualquer carreira previamente traçada. Não pode visar a riqueza, pois, visando-a, arrisca-se a se tornar um escritor medíocre. Pior: o sucesso é um sinal ambíguo, que muitas vezes revela uma conformidade inquietante a uma moda transitória e não garante qualquer glória sólida. Enquanto para a literatura comercial o sucesso é uma garantia de valor, para a criação verdadeira

o sucesso imediato tem algo de suspeito: como se ele reduzisse a oferenda simbólica de uma obra sem preço ao simples "dar e receber em troca" de um intercâmbio comercial. Essa visão, que faz da ascensão nesse mundo a condição da salvação no além, encontra seu princípio na lógica específica da alquimia simbólica, que quer que os investimentos só sejam recuperados se são (ou parecem) operados a fundo perdido, à maneira de um dom, que só pode garantir o contradom mais precioso, o "reconhecimento", se for vivido como sem retorno.¹³

Quaisquer que sejam a regularidade de seu trabalho, a quantidade de esforço e de tempo investido, o escritor não consegue programar o lucro que terá, principalmente quando se trata de um reconhecimento a longo prazo. O lucro conseguido com a literatura depende mais da decisão insondável de um acaso do que da gestão de um patrimônio.

Desse modo, o essencial é que a relação que o escritor mantém com o dinheiro e a que mantém com sua escrita se *amarrem de maneira fecunda em seu processo de criação*. O Balzac que em *A comédia humana* constrói com brio as fortunas de seus heróis ou que tenta organizar um novo regime de direitos autorais é também o homem perseguido por seus credores, cuja vida é uma longa luta contra a pobreza. Entre essas duas faces, existe uma necessidade misteriosa, da mesma forma que, no caso oposto, entre o êxito social do diplomata Paul Claudel e a realização de sua obra.

Essa negociação delicada entre a escrita e o dinheiro insere-se num debate sobre o **valor**. O escritor é, por definição, aquele que pretende produzir "enunciados-ouro",

contra a multidão inumerável dos enunciados aos quais a sociedade proporciona um valor ilusório. A denúncia, porém, do dinheiro que o trabalho do escritor implica é ela própria minada pela inquietude: se não der certo, a obra não passa de um amontoado de signos ainda mais inúteis do que os que ela recusa.

A árvore familiar

Sobre o escritor que renuncia a fazer frutificar o patrimônio para consagrar sua vida às palavras pesa a culpa de ter preferido a produção estéril de simulacros à transmissão genealógica, tanto a montante quanto a jusante. A montante porque o escritor, como todo o mundo, é filho de pais e deve se situar com relação a essa herança; a jusante, porque ele próprio é chamado a prolongar a árvore familiar.

Como não pode escapar da culpa vinculada a seu desvio, o escritor pretende inocentar-se conferindo-se uma filiação de outra ordem, tornando-se filho de suas obras. Sua legitimidade, pretende tirá-la não de seu patrimônio, mas de seu pseudônimo, do que escreve e não de sua posição na rede patrimonial. Daí o forte vínculo, em qualquer mitologia da criação, entre a condição de artista e a bastardia ou o assassinato do pai. N. Elias observou que a maioria dos trovadores do amor cortês pertenciam à categoria dos cavaleiros pobres e sem terra a serviço de senhores mais importantes. Essa característica sociológica interessa à criação literária: é compreensível que um nobre cuja "qualidade" de nascimento não encontra contrapartida na hierarquia social seja mais suscetível que um outro de se definir por sua obra e não por sua linhagem. Situação que se pode relacionar com o triângulo do amor cortês, no qual o poeta desvaloriza a figura paterna colocando-se como rival amoroso de seu suserano¹⁴.

Para a psicanálise freudiana, existe uma relação essencial entre o assassinato do pai e o processo criador, como mostra a própria elaboração da teoria da interpreta-

ção dos sonhos que nasce através de uma reflexão dolorosa de Freud sobre seu próprio desejo assassino com relação ao pai¹⁵. Foi na peça de Sófocles, *Édipo Rei*¹⁶, que ele decifrou um desejo que seria inconsciente e universal, o de matar o pai e desposar a mãe. Ora, essa tragédia associa justamente esse assassinato a uma paratopia familiar: Édipo foi afastado da filiação legítima, criado numa corte estrangeira. O assassinato de seu pai lhe permite resolver o enigma da esfinge, isto é, passar para o lado dos artistas, dos manejadores de palavras e de forças obscuras. Mas, a partir de então, não pode mais se inscrever na árvore dinástica; será de novo condenado à errância.

Nas primeiras páginas dos *Moedeiros falsos* de Gide, o herói, Bernard Profitendieu, ao descobrir sua bastardia, decide desviar-se da ordem burguesa e mergulha nos meios literários: dois acontecimentos indissociáveis. Mas esse afastamento paratópico original é também o do escritor homossexual Gide e do autor dos *Moedeiros falsos*, que, para fazer a obra, rompe com o contrato romanesco tradicional. No final da narrativa, Bernard volta para a casa de seu (falso) pai; aceita pactuar com uma "falsidade" irreduzível; da mesma maneira que Gide intitula "romance" um texto sobre o qual não se tem mais certeza de que se trata de um "verdadeiro" romance. Como Bernard, como o tio Édouard, homossexual que não passa de meio-irmão da mãe, o escritor é da família sem sê-lo. A homossexualidade de Édouard, delegado do autor, remete a uma dimensão constitutiva da criação: a perversão mantém o escritor na impossibilidade de pertencer de fato à árvore genealógica.

Excedendo desse modo qualquer comunidade natural ou social, o escritor pretende abrir através de sua obra a possibilidade de uma comunidade de contornos impossíveis, a de seu público. Enquanto as palavras comuns se movem nos limites do espaço que lhes é prescrito pelo gênero de discurso ao qual pertencem, as obras literárias não podem realmente definir seu espaço e seu tempo de difusão. Quando Stendhal dedica *O vermelho e o negro*

aos "*happy few*", visa apenas um grupo inapreensível de eleitos, não uma comunidade constituída. A obra visa reunir em torno de seu nome uma comunidade sem rosto que zomba das divisões sociais. Como o amor, o prazer estético atravessa os muros erguidos pela linhagem, pela condição social, pela geografia... O nomadismo constitutivo do escritor é a condição do nomadismo de sua obra. Don Juan não é apenas um sedutor de mulheres, ele manifesta a sedução constitutiva de qualquer obra, esse poder de desvio que permite reunir todas as suas vítimas num catálogo que ignora as fronteiras:

Mas na Espanha já são mil e três
Entre elas há camponesas
Criadas e burguesas
Há condessas, baronesas...

(L. Da Ponte/Mozart, *Don Giovanni*, ato I, cena V)

2. A vida e a obra

Ao relacionarmos o escritor a seu espaço institucional, esforçamo-nos por mostrar o caráter ilusório de uma oposição entre uma individualidade criadora e uma sociedade concebida como um bloco. Nem por isso invalidaremos a existência dos criadores no funcionamento de um campo literário. A Literatura como configuração institucional condiciona os comportamentos, mas, para criar, o escritor deve explorar esse condicionamento e interferir nele. As obras emergem em percursos biográficos singulares, porém esses percursos definem e pressupõem um estado determinado do campo.

A bio/grafia

Não basta levar uma vida boêmia ou freqüentar cenáculos para ser um criador. O importante é a *maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época.* Embora Verlaine e Mallarmé tenham sido ambos “poetas simbolistas”, ambos funcionários parisienses modestos (um, escrevente na Prefeitura; outro, professor secundário), suas trajetórias são muito diferentes: enquanto Verlaine, após um período de ajuste entre seu emprego administrativo e a vida de boêmio, naufraga numa existência caótica, Mallarmé aparentemente leva a vida organizada de um modesto professor de inglês. Cada um geriu de maneira diferente a

paratopia do escritor, e essa "gestão", longe de ser exterior à obra, participa da criação.

O preconceito supõe que um homem se torna autor se possui o dom de "exprimir" esteticamente seus sofrimentos e suas alegrias. Nessa concepção, existiriam por um lado as experiências da vida, por outro, flutuando em algum éter, as obras que pretensamente os representam de maneira mais ou menos disfarçada. Cabe então à história literária tecer correspondências entre as fases da criação e os acontecimentos da vida. Na realidade, a obra não está fora de seu "contexto" biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.

Quando Michel de Montaigne se descreve nos *Ensaaios*, não pode descrever algo além da existência de um Montaigne já captado pela escrita. Sua escrita envolve sua vida, sua vida envolve sua escrita:

Não fiz mais meu livro do que meu livro me fez, livro consubstancial a seu autor, de uma ocupação própria, membro de minha vida, não de uma ocupação e um fim terceiro e estranho, como todos os outros livros.¹

O caráter autobiográfico do empreendimento de Montaigne só faz colocar em evidência uma dimensão constitutiva de qualquer criação. Para designá-la, falaremos de *bio/grafia*, com uma barra que une e separa dois termos em relação instável. "Bio/grafia" que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco

é paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor "vive" entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir.

Se a obra só emerge adquirindo forma na vida de seu autor, o grande escritor é menos aquele que em quaisquer circunstâncias sabe tirar uma obra-prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nela possam ocorrer obras. Organização jamais garantida que muitas vezes adquire o aspecto de um caos aparente e pode passar por um pacto obscuro com a morte.

Ritos de escrita

O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre "a vida" e "a obra". Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer. A ponto de se discutir muitas vezes para se saber onde passa a fronteira entre o texto e o "antetexto".

Montaigne enriquecia seus *Ensaaios* menos reescrevendo passagens do que pelo enxerto de novos desenvolvimentos em pontos múltiplos do texto impresso. A despeito dessa composição heterogênea, os *Ensaaios* são uma obra completa. Esse modo de enriquecimento está ligado à afirmação da continuidade e da multiplicidade do cosmos; o "enxerto" textual é também uma operação natural, uma prática de jardineiro. Claudel igualmente tinha a tendência de ampliar seu texto sem rasurar, mas a partir da primeira versão. Mais do que reescrever, modificava depois o enunciado que acabava de escrever: conduta indissociável do recurso ao versículo como unidade fundamental da escansão textual. O versículo de Claudel é o assenhoreamento progressivo do mundo por um sujeito que caminha de formulação em formulação:

Sou o Inspetor da Criação, o Averiguador da coisa presente; a solidez desse mundo é o material de minha beatitude! (...)

E caminho, caminho, caminho! Cada um encerra em si o princípio autônomo de seu deslocamento, através do qual o homem vai até seu alimento e seu trabalho. Para mim, o movimento igual de minhas pernas serve-me para avaliar a força dos apelos mais sutis. A atração de todas as coisas, sinto-a no silêncio de minha alma.²

A Criação de Deus é medida, assim, a passos largos, como o mundo textual que se inscreve na página em grandes passadas. O autor é um agrimensor.

Em compensação, Pascal, cuja relação ambivalente com Montaigne conhecemos, constrói a continuidade do texto a partir de fragmentos. O manuscrito dos *Pensamentos* abocanha assim o gesto que o faz existir, mostra em sua textura o conflito entre fragmento e totalidade, a desordem na ordem que a própria obra tematiza. Multiplicando as linhas de fratura, os *Pensamentos* modelam-se através da impossibilidade de integrar seus elementos numa totalidade natural.

Esse trabalho sobre o texto (rascunhos, correções...), poderíamos chamá-lo **ritos de escrita**, eles próprios parte dos **ritos genéticos**, comportamentos diretamente mobilizados a serviço da criação.

Ritos genéticos

A criação supõe, com efeito, a invenção de ritos genéticos específicos, de um modo de vida capaz de tornar possível uma obra singular:

Quanto ao livro interior de signos desconhecidos... para cuja leitura ninguém podia me ajudar com regra alguma, essa leitura consistia num ato de criação em que ninguém pode nos substituir, tampouco colaborar conosco. Por isso, quantos esquivam-se de escrevê-lo! (...) a todo momento o artista deve ouvir seu instinto, o que faz

com que a arte seja o que existe de mais real, a escola da vida mais austera e o verdadeiro Juízo Final.³

Para poder escrever no final de *Em busca do tempo perdido* que a única vida verdadeira é a Arte, Proust teve de descobrir os ritos genéticos necessários, tecer em sua vida a tela de hábitos na medida do texto que dela devia surgir. Como a Arte é a vida verdadeira, deve-se deixar a criação ditar seus horários, trancar-se num quarto meticulosamente escuro e à prova de som, afastado do mundo exterior, fora da divisão do dia e da noite. De nada serve imaginar um Proust gozando de melhor saúde, levando uma vida "normal": esse Proust jamais conseguiria escrever *Em busca do tempo perdido*.

É sobretudo a partir do século XIX que o escritor oferece como espetáculo seus ritos e a sociedade aprecia sonhar sobre eles. Essa exibição, assim como essa curiosidade, estão precisamente ligadas a uma estética romântica que valorizou a gênese e quis reencontrar a "energeia" da produção no produto acabado. Isso vai da publicação de "rascunhos" pelo próprio autor (cf. *A fábrica do prado*, de F. Ponge) até a confusão entre a obra e suas próprias condições de gênese (*Em busca do tempo perdido*). Antes desse período, as obras evocam pouco os ritos genéticos que as tornaram possíveis; os autores então pressupõem uma definição da literatura bem diferente da que prevaleceu em seguida.

Esses ritos genéticos têm um estatuto duplo. São ao mesmo tempo uma realidade histórica, que é possível perscrutar através do caminho clássico (documentos, coleta de testemunhos, conjecturas...), e um sintoma das posições estéticas que embasam as obras. Conhecemos o caso de Flaubert "berrando" seus textos, pensando a cada frase em seu escritório interiorano de Croisset; conhecemos o de Zola tomando notas nas locomotivas, nas minas de carvão ou nas recepções mundanas:

Ele fazia com que ricos industriais o convidassem para suas noitadas, com o único intuito de se documen-

tar. Via-se-o, gordo e sombrio, tal como um filósofo de Couture, num canto do bufê examinando a assistência, mobiliando sua memória, cada vez mais avolumada, de silhuetas recortadas e rápidas, que sua imaginação doentia associava depois em dramas e orgias de carne e sangue. Ao redor, as pessoas murmuravam: "É Zola. Está aqui para tomar notas."⁴

Nessa descrição polêmica, capta-se um movimento duplo: por um lado, o romancista que observa os costumes submetendo-se aos ritos genéticos naturalistas, por outro, a sociedade que observa os ritos do observador. Por mais que se coloque num canto, que se confira todos os sinais de neutralidade, o romancista naturalista define pelo seu comportamento uma certa posição no campo literário, mostra os gestos que, a seu ver, o escritor legítimo deve fazer.

Um local de escrita

O escritório de Flaubert em Croisset e o quarto escuro e à prova de som de Proust são esses espaços onde se institui um certo espaço textual, um contexto de escrita que é considerado naquilo que deveria apenas conter.

Consideremos a célebre "biblioteca" do terceiro andar da torre do castelo de Montaigne. Ao mesmo tempo gabinete de trabalho e biblioteca, esse cômodo não somente é o lugar em que o autor escreve seu livro, mas é, em si mesmo, de certa maneira, livro. Suas vigas e traves estão cobertas de sentenças gregas ou latinas, e a parede ornada de uma inscrição em latim que assinala a entrada de Montaigne na escrita:

No ano de Cristo de 1571, aos trinta e oito anos, às vésperas das calendas de março, aniversário de seu nascimento, Michel de Montaigne, já há muito enfasiado da escravidão do parlamento e dos cargos públicos, retirou-se, ainda de posse de suas forças, para o seio das doudas virgens onde, na calma e na segurança, passará o pouco tempo que lhe resta de uma vida já transcorrida em grande

parte. Esperando que o destino lhe conceda completar essa habitação, doce retiro ancestral, ele a consagrou à sua liberdade, à sua tranqüilidade e a seus lazeres (*otium*).

Recinto de um renascimento junto às Musas, essa biblioteca é igualmente descrita no texto dos *Ensaaios*, que evoca a existência do escritor ali. Espaço redondo, no alto da torre, separada pelo pátio do corpo principal do castelo, permite abraçar com os olhos todos os livros, arrumados ao redor. Permite também supervisionar, sob três ângulos distintos, as atividades das pessoas da propriedade: "de uma só vez, comando minha casa. Estou sobre a entrada e vejo sob mim meu jardim, meu galinheiro, meu pátio e a maioria dos membros de minha casa" (III, 3). É ao mesmo tempo um lugar de concentração em si e de abertura para o mundo, um lugar fora e dentro do castelo. Condição de possibilidade de uma escrita, também é sua materialização. Essa biblioteca, onde ele passa "a maior parte das horas do dia" dá corpo à paratopia de um escritor que associa reflexividade e observação do mundo.

Os ritos legítimos

Ritos de escrita e ritos genéticos são essa parcela da vida brusca e diretamente pega pela obra, de certo modo subtraída das atividades "profanas", não estéticas.

Um criador não pode tratar seus próprios ritos genéticos como quantidade negligenciável. Constituem de fato o único aspecto da criação que ele pode controlar, a única maneira de conjurar o espectro do fracasso. Em matéria de criação, o êxito é forçosamente incerto: como estar seguro de que se está realizando uma obra de valor a partir do momento em que até a aprovação do público contemporâneo não é um critério garantido? Resta ao autor apenas multiplicar os gestos conjuradores, mostrar a si mesmo e ao público os signos de sua legitimidade. O que implica a realização dos atos exigidos para se escrever

como convém, com consideração à posição que se reivindica no campo literário. Caso se reivindique uma doutrina clássica, que diz "recoloque vinte vezes sua obra no tear", é preciso rasurar incessantemente: existe, com efeito, apenas uma formulação adequada, a que permite que o pensamento atravesse a língua idealmente.

Como só se escreve a vida dos grandes escritores sabendo que são grandes escritores, é difícil conceber a incerteza radical do trabalho criativo. Como imaginar um Flaubert que só se sentia seguro enterrando-se em Croisset e polindo cada frase, ele, que escreverá essa *Madame Bovary*; que figura em todas as antologias da literatura francesa? A história literária tende a só reter as inovações coroadas de sucesso e a calar os inúmeros fracassos ou, mais simplesmente, a multidão dos escritores estimáveis que se contentaram em escrever em contextos já confirmados. Uma vez estabelecidos certos ritos genéticos, a maioria dos escritores adapta-se a eles.

Trata-se de um processo em enlaçamento paradoxal: a doutrina estética do autor constitui-se ao mesmo tempo que a obra que supostamente é seu produto. É necessário já ter encontrado os ritos genéticos pertinentes para elaborar as obras, mas é o êxito das obras realizadas que consagra a pertinência desses ritos. Para inovar, os criadores devem instaurar a bio/grafia que se revelará frutífera antes que o sucesso tenha lhes confirmado o valor de sua conduta. Muitas vezes observou-se que *A arte poética* de Boileau (1674) foi publicada após a maioria das obras-primas de Bossuet, Molière, Corneille, Racine... Mas trata-se aí de um descompasso perfeitamente normal: os ritos genéticos, assim como os gêneros, codificam-se quando não têm mais, de fato, poder criativo. O escritor original é obrigado a inventar os ritos genéticos correspondentes à sua medida: um problema de "instinto", para retomar os termos de Proust. Um instinto que permite delimitar seu território num campo literário conflituoso. Por isso, deve-se evitar abstrair os ritos genéticos das tomadas de posição estéticas. Dizer, por exemplo, que, privilegiando o labor obstinado, os parnasianos reataram com os princípios

dos clássicos é deixar-se enganar por efeitos superficiais. A palavra de ordem "Arte pela Arte" só adquire sentido em sua oposição ao romantismo. Os parnasianos não visam a uma formulação "clara", em que o pensamento atravessaria uma palavra submetida a um código de conveniência; pretendem elaborar enunciados perfeitos, subtraídos à corrupção do mundo, textos minerais ("esmaltes", "camafeus", "mármoreos"...), que exibem o trabalho que custaram, que incluem, por assim dizer, a gesta heróica que os tornou possíveis.

A efetuação bio/gráfica

Se é o conjunto da existência do autor que, de perto ou de longe, participa do "rito genético", a viagem de Flaubert ao Egito, as campanhas militares de d'Aubigné, a correspondência de Balzac com Madame Hanska... são consideradas nessas negociações bio/gráficas singulares que lhes permitiram ajustar, de maneira sempre incerta, o surgimento de obras a um modo de vida.

Para justificar seu desinteresse pelos dados biográficos, a "nova crítica" dos anos 60 invocou a caução do *Contra Sainte-Beuve*. Neste, Proust acusa a história literária de ignorar "este mundo único, fechado, sem comunicação com o exterior, que é a alma do poeta":

E, por não ter visto o abismo que separa o escritor do homem mundano, por não ter compreendido que o eu do escritor só se mostra em seus livros e que só mostra aos homens mundanos... um homem mundano como ele, inaugurará esse método famoso que, segundo Taine, Bourget e tantos outros, é a sua glória e que consiste em interrogar avidamente para compreender um poeta, um escritor, os que o conheceram, os que o freqüentavam, que poderão nos dizer como se comportava quanto ao tema mulheres, etc., isto é, precisamente, sobre todos os pontos em que o eu verdadeiro do poeta não está em jogo.⁵

Colocando um "abismo" entre a obra de um escritor e sua vida, Proust sacraliza de fato uma opinião difundida tanto entre os artistas como entre o público. Porém, ao fazer isso, arrisca-se a inverter os termos da problemática em vez de mudar de espaço.

Afinal, a bio/grafia de Proust invalida sua tese. Decerto o mundano que atravessa os salões parisienses não coincide com o autor de *Em busca do tempo perdido*, mas participa da economia sutil que permitiu escrever esse romance. Foi preciso ser um mundano, *perder* muito tempo nos salões e em temporadas de férias para partir em sua *busca*: foi preciso parar a *tempo* para não *perdê-lo*, ter um terrível medo de que ele viesse a faltar-lhe, para poder escrever *Em busca do tempo perdido*; foi preciso encerrar-se na solidão de um quarto "fechado, sem comunicação com o exterior", como "a alma do poeta", para atestar que o verdadeiro "eu do escritor" não é o homem mundano que era antes e que volta a ser por intermitências.

Portanto, a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua **efetuação** numa existência. Ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembléias, exprimir-se sobre os grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita qualquer território ideológico, de maneira que tenha o direito de se colocar como sentinela do Bem. A dificuldade consiste em encontrar o improvável ponto de equilíbrio entre as duas exigências. De maneira oposta, para poder assinar com o pseudônimo "Julien Gracq" *O castelo de Argol* ou *O litoral das sirtes*, para produzir a Literatura excetuando tudo, é preciso encerrar-se em sua tebaida, manter-se longe das tribunas, dos cortejos e dos meios literários. *Litoral das sirtes*, *terraço* na floresta, praia bretã (*Um belo tenebroso*)..., o único lugar em que é possível escrever é a orla de alguma extremidade do mundo:

Evoco, nesses dias escorregadios, fugidios, do final de outono, com uma predileção particular, as avenidas dessa pequena praia no declínio da estação, de repente singularmente invadida pelo silêncio. Mal vive, esse al-

bergue da desocupação migradora, onde o fluxo das mulheres de roupa clara e de crianças de súbito conquistadoras com as marés de equinócio vai fugir e repentinamente *descobrir* como as ressacas marinhas de setembro essas grutas de tijolo e cimento, essas estalactites rococós, essas arquiteturas pueris e atraentes, esses canteiros por demais socorridos que o vento do mar vai destruir como anêmonas a seco, e tudo o que, por ser deixado de repente em seu disponível face-a-face com o mar, na falta de frivolidades por demais tranquilizadoras, vai retomar invencivelmente sua categoria mais elevada de fantasma em pleno dia.⁶

Essas primeiras palavras de *Um belo tenebroso* são o limite que separa a obra dos rumores do mundo. Coloca em cena um recolhimento, no qual o narrador deixa falar através dele a voz morta e viva da Literatura, "fantasma em pleno dia". O mar e a multidão de turistas refluuiu, o escritor se mantém nesse entremeio incerto, em que ainda se percebe o vestígio dos homens, mas não mais sua presença ruidosa e pesada. A esse espaço corresponde um tempo entre dois tempos, a fronteira do "final de outono", entre o verão da agitação e o inverno da morte. Enunciação de *no man's land*, onde o distanciamento enunciativo se efetua para Julien Gracq através da escolha de um pseudônimo, da retirada da vida parisiense, da publicação num pequeno editor (José Corti), cuja divisa é "Nada de comum", e da entrada nesse túmulo literário, a coleção La Pléiade. Preocupação de distanciamento que chega até a recusa de deixar reproduzirem sua assinatura:

Sua preocupação em não renunciar à reserva que manifesta desde sempre levou Julien Gracq a não nos autorizar a reproduzir sua assinatura na capa da Série que lhe é consagrada, o que o singulariza com relação à nossa prática há trinta anos. Um retrato parcial por Jacques Degenne forneceu-nos os traços dessa presença/ausência.⁷

A assinatura imporia a presença maciça de uma individualidade em que só deve figurar a inapreensível "reserva" de um autor por intermédio de quem a Literatura fala.

Essa reserva que tem de ser incessantemente reafirmada é, ao mesmo tempo, uma ética e a dinâmica de uma escrita. Através de suas obras, o autor restabelece indefinidamente a distância *que as torna possíveis e que elas tornam possível*: os indivíduos recolhem-se para criar, mas criando, adquirem os meios de validar e preservar esse recolhimento. A escrita não é tanto a “expressão” do vivido de uma alma que foge dos homens quanto um dos pólos de um delicado jogo bio/gráfico. O recolhimento não é tanto um “tema” da obra quanto seu foco sempre ativo, alimentado por uma efetuação que ele estrutura e que o estrutura.

O filho deserdado

Não existe portanto gesto bio/gráfico cujo significado seja independente das reivindicações estéticas que fundamentam uma obra.

Excetuando-se sua viagem de 1841 aos mares exóticos e aquele périplo mortal de 1866 pela Bélgica, do qual voltará para falecer em Paris, onde nasceu, Baudelaire não deixou o perímetro parisiense. Sua vida inscreve-se entre essas duas viagens simétricas, uma rumo à luz do alhures, da “vida anterior”, outra para o Norte industrial e a bruma. A oposição entre o *spleen* e o ideal efetua-se através de uma existência limitada pelo círculo da cidade grande. Aquele que se pretende o poeta da modernidade deve criar na espessura de seu exílio interior, perambular sem cessar nesse espaço urbano fascinante e intolerável, onde as “flores” nascem do “mal”. A princípio pródigo, depois submetido à tutela do conselho de família, crivado de dívidas, o poeta tem o dever de encarnar em sua vida a figura do albatroz “exilado no chão em meio à algazarra” e cujas “asas de gigante impedem de caminhar”:

Sou os membros e a roda
E a vítima e o carrasco!
De meu coração, sou o vampiro, (...).⁸

É na tensão entre o alhures inacessível e a cidade invasora que exclui o artista, no insustentável intermédio, que surge a escrita e efetua-se o destino trágico do artista moderno, “boêmio” da cidade. O primeiro poema das *Flores do mal*, “Bênção”, evoca essa cumplicidade entre o sofrimento e a criação:

Quando, por um decreto dos poderes supremos,
O poeta surge nesse mundo entediado,
Sua mãe apavorada e cheia de blasfêmias
Crispa seus punhos para Deus, que dela se apieda:

(...) “Já que me escolheste entre todas as mulheres
Para ser o desgosto de meu triste marido
E que não posso atirar às chamas,
Como um bilhete de amor, esse monstro mirrado

Farei jorrar teu ódio que me oprime
Sobre o maldito instrumento de tuas malvadezas,
E torcerei tão bem essa árvore miserável,
Que seus botões empesteados não conseguirão brotar!”

(...) Contudo, sob a tutela invisível de um Anjo,
O filho deserdado embriaga-se de sol,
E em tudo o que bebe e em tudo o que come
Encontra a ambrosia e o néctar vermelho.

Brinca com o vento, conversa com a nuvem
E embriaga-se cantando o caminho da cruz;
E o espírito que o acompanha em sua peregrinação
Chora por vê-lo alegre como um pássaro dos bosques.

A *maldição* da mãe/sociedade inverte-se em *bênção* (isto é, também em “boa dicção”, em “bendizer” poético). O poeta é aquele que sabe justamente converter o mal em bem, o “caminho da cruz” em “ambrosia” e “néctar”. “Monstro mirrado” que não prolonga a árvore familiar, subverte por sua bio/grafia qualquer oposição superficial entre lágrimas e alegria.

Pois essa maldição inicial que impõe seu destino ao poeta é ao mesmo tempo o que torna necessária a enunciação poética e o que o poeta invoca para não prolongar

a árvore familiar e criar. Para “brincar com o vento”, deve-se estar no “caminho da cruz”, ser o pária sacrificado. A sociedade acredita poder esmagar o poeta, mas, tal como Cristo, ele inverte essa rejeição, invoca-a e condena-a para transmutá-la em obra. Existe aí uma dosagem de fel e de ambrosia, condição necessária para criar, para converter a paratopia da vítima em paratopia real:

Sei que a dor é a única nobreza
Que jamais a terra e os infernos destruirão,
E que para trançar minha coroa mística
É preciso impor todos os tempos e todos os universos.⁹

O escritor na corte

Essa situação *insustentável* na qual se encontra e se coloca o escritor para ter de escrever e conseguir sustentar desse modo por sua escrita o que sua situação tem de insustentável é também, numa conjuntura bem diferente, a do autor dos *Caracteres*.

Para escrever um livro assim, para descrever os comportamentos cruéis e irrisórios das pessoas da alta sociedade, é preciso ser e não ser desse mundo. Ser dele para conhecê-lo, não ser dele para descrevê-lo. Paratopia bem conhecida do etnólogo, observador e participante. La Bruyère vive como semiparasita nas margens desse universo: criado doméstico privilegiado, dá aulas ao jovem Luís de Bourbon e depois exerce o cargo de bibliotecário do duque de Enghien. Sua condição burguesa, contudo, não lhe prescreve de forma alguma viver ali; até tem um cargo de tesoureiro em Caen, onde jamais vai. Provavelmente faz profissão de moralista e só frequenta a alta sociedade para denunciar os vícios desta em seus escritos. Mas será que não escreve precisamente para ter o direito de permanecer ali, à sombra dos grandes? Círculo através do qual a denúncia dos vícios da sociedade permite desculpar o erro que se mantém vivendo e escrevendo nessa sociedade: sou inocente, parece dizer La Bruyère, pois

minha vida nesse mundo é um inferno. Esse jogo duplo, essa ferida conservada com sabedoria, que o remédio trata e agrava ao mesmo tempo, o texto leva o escrúpulo ao ponto de indicá-lo:

Um espírito saudável extrai da corte o gosto da solidão e do recolhimento.¹⁰

Conseqüentemente, é necessário sair dela. Mas talvez o escritor não seja um “espírito saudável”, pois não consegue dispensá-la:

Não é possível abdicar desse mesmo mundo que não se ama e do qual se zomba.¹¹

Desse “se” impessoal, o autor dos *Caracteres* não pode se excetuar; é preciso que, de uma forma ou de outra, ele participe dos vícios que denuncia. Decerto “a corte cura da corte”¹² e ensina o amor pelo recolhimento, mas o escritor não consegue ir embora: nela sofre, escravo a serviço da verdade:

O bordador e o confeitiro seriam supérfluos e inutilmente exporiam suas mercadorias, fossem as pessoas modestas e sóbrias; as cortes seriam desertadas e os reis ficariam quase sozinhos, caso as pessoas se curassem da vaidade e do interesse. Os homens querem ser escravos em algum lugar e extrair de lá algo para dominar em outra parte.¹³

Os escritores moralistas, como os bordadores e os confeitores, seriam supérfluos se não houvesse a vaidade e a cupidez dos cortesãos para serem denunciadas e curadas. O escritor também quer ser escravo para dominar em outro lugar. Mas, enquanto os grandes tiranizam os inferiores em seus feudos e suas mansões, o escritor pretende dominar no verdadeiro “outro lugar”, no panteão literário, única compensação de uma existência dissipada num mundo insignificante. Os cortesãos giram em vão, como as agulhas de um relógio; eles se esgotam e se arruinam,

envelhecem nas antecâmaras sem nada conseguir. Já o escritor se instala em sua paciente e dolorosa astúcia: deve alcançar a glória ali mesmo onde os que o desprezaram e cujos vícios denunciou se apagam para sempre.

O insustentável

A enunciação literária é, desse modo, *menos a manifestação triunfante de um eu soberano do que a negociação do insustentável*. Presente e ausente desse mundo, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão prosseguir, senão o movimento que o conduz à obra. É para escrever que preserva sua paratopia e escrevendo pode se redimir desse erro...

Encontramos aí os giros dos quais a efetuação proustiana se nutre. Todos esses anos freqüentando os esnobes, sendo esnobe, escutando e dizendo frases insípidas, todo esse tempo perdido deve ser recuperado por uma obra que esteja à altura desse desperdício. É impossível saber se se permaneceu nesse mundo para escrever ou se se escreveu para ter o direito de permanecer nesse mundo. A bio/grafia se tece precisamente dessa falta de decisão, que proporciona a dinâmica e a necessidade da obra. Implica essa economia paradoxal que lhe faz insinuar-se ali onde não existe espaço para você, senão paratópico, de maneira a lhe arranjar um lugar bem improvável ao sol da literatura.

Alguns escritores levaram até o paroxismo esse jogo perigoso da bio/grafia, esse envolvimento recíproco da existência e da escrita. É o caso de Fernando Pessoa, cuja "heteronímia" criou personagens colocados no mesmo plano de realidade que o "próprio" Pessoa. O que se traduziu por uma espécie de extenuação da vida de seu autor no anonimato. A vida de Pessoa, de certo modo, não existe. Existe apenas a relação entre essa vida e a de seus heterônimos.

O caso dos "romances" de Céline é igualmente exemplar. O *eu* do narrador-herói é o de Louis-Ferdinand Destouches, mas o mesmo Destouches é inseparável do *eu*

que é a "personagem" central de sua autoficção. "Céline" não é nem Destouches, nem Bardamu, o herói de *Viagem ao fim da noite*, mas o vaivém entre os dois, assim como "Louis-Ferdinand Céline" circula entre o masculino e o feminino, os verdadeiros nomes e o patronímico fictício que só pode ser um *patronímico* de escritor, pois é um nome de mulher. Estrutura impossível que é igualmente a desse narrador-herói, o médico/pobre, excluído de todos os grupos: marginal entre "os pobres" porque médico, marginal entre os médicos porque pobre.

Do mesmo modo que sua "personagem", Destouches não encontrou seu espaço. Permaneceu na errança de uma paratopia ao mesmo tempo temida e mantida com obstinação. Para que a paratopia seja completa, para não se encerrar em nenhum estatuto, é preciso ser o excluído dos escritores, aquele que contesta a própria paratopia institucional da literatura. Em vez de viver sua obra, de se tornar escritor patenteado, continua a exercer a medicina em dispensários, entrelaça ambas as atividades, cada uma delas impedindo-o de encontrar um lugar na outra. Só lhe restará tornar-se o pária da sociedade.

É compreensível seu fascínio pelas dançarinas: a dança transmuta o desequilíbrio do corpo em arte, faz da fuga de qualquer lugar seu lugar paradoxal.

O paradoxo de Abab

A negociação bio/gráfica proíbe, portanto, de se confiar numa concepção simples das relações entre "a vida" e "a obra", a de um indivíduo que faria experiências que teria depois o poder de exprimir pela escrita. A vida não está *na* obra, nem a obra *na* vida, e contudo elas se envolvem reciprocamente. Realidade difícil de se imaginar, que Maurice Blanchot coloca assim sob o signo de *Abab*, o homem que persegue a inapreensível baleia branca de *Moby Dick*:

É bem verdade que é apenas no livro de Melville que Ahab encontra Moby Dick; é bem verdade todavia que só esse encontro permite que Melville escreva o livro, encontro tão imponente, tão desmesurado e tão particular, que ultrapassa todos os planos nos quais acontece, todos os momentos em que se gostaria de situá-lo e que parece ocorrer bem antes de o livro começar, mas de forma contudo que ele só possa suceder uma vez, no futuro da obra e nesse mar que será a obra convertida em oceano à sua medida.¹⁴

Existe aí algo que desorienta nossos modos habituais de pensar. Trata-se de saber em que tempo e em que espaço ocorre o que advém aos escritores, já que a obra e a vida não são domínios exteriores um do outro, que a vida de Melville não é imaginável sem o encontro "fictício" de Ahab com a baleia e que esse próprio encontro deve ter de certo modo ocorrido na vida de Melville, para que pudesse escrever *Moby Dick*.

3. Gêneros e posicionamentos

Os gêneros literários

A trajetória bio/gráfica implica **posicionamentos** no campo literário, eles próprios inseparáveis de **investimentos** determinados dos **gêneros**.

Desde a *Poética* aristotélica, a reflexão sobre a literatura gira em torno da **problemática dos gêneros**. Os parâmetros que intervêm normalmente em sua definição são muito heterogêneos: diálogo, romance de aprendizado, soneto, comédia de intriga... O romantismo desenvolveu a idéia de que existiriam Gêneros supremos (o lírico, o épico, o dramático), que se especificariam eles próprios de maneira arborescente em subgêneros. O épico, por exemplo, seria analisado em epopéia, romance, conto..., o romance em romances de aventuras, de amor, etc. Hoje prefere-se distinguir com cuidado os gêneros historicamente definidos e o que G. Genette agrupa sob o termo de "modos" ou "regimes enunciativos". Enquanto os segundos atravessam as épocas e as culturas, os primeiros são definidos com o auxílio de critérios sócio-históricos (a tragédia clássica francesa, a égloga grega antiga, a canção de gesta medieval...): "não existem arquigêneros que escapariam totalmente à historicidade ao mesmo tempo que conservam uma definição genérica. Existem modos, por exemplo: a narrativa; existem gêneros, exemplo: o romance."¹¹

Precisando a conduta de Genette, J.-M. Schaeffer² isola, assim, tipos principais de comunicação, que não

são ligados a um contexto histórico particular: a narrativa, o drama, a carta... Para ser uma narrativa, por exemplo, uma obra deve possuir as propriedades constitutivas de qualquer narrativa; se uma delas faltasse, não teríamos uma narrativa diante de nós. O problema é completamente diferente nos gêneros historicamente circunscritos, chamados por Schaeffer de "classes genealógicas", fundamentadas na hipertextualidade. Quando, por exemplo, um dramaturgo inglês do século XVII intitula de "tragédia" uma determinada obra sua, faz isso referindo-se a certas características de obras anteriores que retoma mais ou menos fielmente; insere-a em uma ou várias "classe(s) genealógicas(s)". De fato, se um escritor não pode modificar as regras constitutivas da narrativa, sempre pode infletir as regularidades do romance picaresco ou do *vau-deville*. Por exemplo, a relação entre o *Gil Blas* de Lesage e os romances picarescos espanhóis "é antes de mais nada da ordem da semelhança e da dessemelhança entre textos"³. Para descrever tais gêneros, recorre-se a uma conduta que "individualiza o nome com relação a uma obra singular ou um grupo de obras da cadeia textual"⁴. As obras são, desse modo, muitas vezes relacionadas a um protótipo: *As ligações perigosas* ao romance epistolar, *A Ilíada* à epopéia etc.:

Quando enunciamos que *A princesa de Clèves* é uma narrativa, estamos dizendo de fato que o texto exemplifica a propriedade de ser uma narrativa (...); quando sustentamos que *Micrômegas* é um conto de viagem imaginária, estamos dizendo de fato que o texto de Voltaire transforma e adapta uma linhagem textual que vai de *A história verdadeira*, de Luciano, às *Viagens de Gulliver*, passando por *O outro mundo ou Os estados e impérios da lua* de Cyrano de Bergerac.⁵

O vínculo de uma obra a um gênero pode proceder dos próprios autores (figurar num subtítulo, num prefácio..., provir de indícios dados pelo texto). Pode igualmente dever-se a uma elaboração retrospectiva devida

aos analistas da literatura. Muitas vezes as classificações dos últimos não coincidem com as dos autores, que podem muito bem dar uma denominação genérica nova a obras que contudo se afastam pouco da tradição, ou, ao contrário, produzir obras muito diferentes, sem por isso mudar de denominação genérica. Não existe nenhuma regra que determine a partir de que afastamento com relação a obras anteriores uma obra pode ainda ser dita "tragédia", "novela" ou "ode". Molière chama *Don Juan* de "comédia", mas quase não se parece com *O avaro*; ao contrário, a distância entre os "dramas" burgueses do século XVIII e as "comédias" da mesma época é sob muitos aspectos menor que a existente entre as "tragédias" francesas clássicas e as "tragédias" de Esquilo. Trata-se aí de escolhas que remetem às estratégias de posicionamento dos autores.

Pragmática e gêneros

Ao se desenvolver em torno de uma reflexão sobre a interação enunciativa e sobre a pertinência contextual dos enunciados, as correntes pragmáticas tornaram a reflexão sobre os gêneros um eixo principal de qualquer abordagem dos enunciados. Qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence. Como afirma com muita correção M. Bakhtin, a comunicação verbal supõe a existência de gêneros de discursos:

Aprendemos a moldar nossa palavra nas formas do gênero e, ouvindo a palavra de outro, sabemos de imediato, desde as primeiras palavras, pressentir seu gênero, adivinhar seu volume, a estrutura composicional dada, prever seu final, em outras palavras, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo (...). Se os gêneros do discurso não existissem, se não os dominássemos, se precisássemos criá-los pela primeira vez no processo da palavra, se precisássemos construir cada um de nossos enunciados, o intercâmbio verbal seria impossível.⁶

Por isso muitas vezes formula-se o gênero em termos de contrato discursivo tácito. Existe um certo número de normas que se supõe mutuamente conhecidas por protagonistas comprometidos na cooperação literária e que restringem seu horizonte de espera. Esses contratos, porém, só adquirem sentido relacionados a esse "metagênero" que comanda seu modo de circulação e consumo, a Literatura.

Os gêneros literários não poderiam, portanto, ser considerados como "procedimentos" que o autor "utilizaria" da maneira que lhe aprouvesse para "passar" de forma diversa um conteúdo estável, mas como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico. A obra só faz representar um real exterior, define um contexto de atividade. O gênero de discurso aparece dessa maneira como uma atividade social de um tipo particular que se exerce em circunstâncias adaptadas, com protagonistas qualificados e de maneira apropriada. Definir uma égloga antiga ou uma tragédia francesa clássica é assinalar o conjunto das condições enunciativas exigidas para que tais macroatos de linguagem sejam considerados "bem-sucedidos". Do mesmo modo que para realizar de maneira apropriada um ato de promessa um conjunto de condições está implicado na enunciação, uma tragédia é reconhecida como tal se implica um conjunto diversificado de fatores. Estes são evidentemente mais complexos que os que se referem a um ato de linguagem elementar; ademais são interdependentes: o modo de elaboração, as circunstâncias da enunciação, o suporte material do texto, etc. não poderiam ser independentes dos temas tratados, do tipo de público, etc. Não se propõe ao público uma fábula no século XVII da mesma maneira que um romance de espionagem no século XX.

Assim, é-se conduzido a dar toda a importância às circunstâncias da enunciação, compreendidas não como um entorno contingente do enunciado, mas como um dos componentes de seu ritual. Não se tem, por um lado, um texto e, por outro, o lugar e o momento de sua enunciação, mas o "modo de emprego" é uma dimensão completa do discurso. Sobre esse ponto, é necessário modifi-

car nossos esquemas de pensamento habituais, *relacionar as obras não apenas a idéias ou a mentalidades, mas ao surgimento de áreas de comunicação específicas*. A tragédia clássica francesa é inseparável da instalação de teatros e da constituição de um público dotado de uma certa cultura e levando um certo tipo de vida.

No capítulo I, evocamos rapidamente o papel do salão na vida literária. Este não é apenas um lugar de encontro ou de pré-difusão das obras, mas condiciona fortemente a *natureza dos gêneros*. Como é exigido não ser "impertinente" ou "pedante", ali preferem-se os gêneros curtos (cartas, epigramas, retratos, sonetos, máximas...), os textos que é possível insinuar na conversa e passar de mão em mão num círculo de conhecidos. Cultivam-se antes os gêneros capazes de suscitar a convivência, aqueles em que se pode demonstrar "espírito" diante de um auditório restrito. O gênero epistolar está, assim, estreitamente ligado ao domínio da área do salão: na bibliografia dos séculos XVII e XVIII de A. Cioranescu, entre 1650 e 1750, de 10400 obras, não se contam menos de 1350 textos que se intitulam "Carta".

A mundanalidade favorece desse modo os gêneros, que se submetem às regras da *conversa*. A mesma disciplina do discurso supostamente dominaria o conjunto dos enunciados, literários ou não:

A conversa deve ser pura, livre, honesta, na maioria das vezes divertida, quando a ocasião e a conveniência puderem admitir, e aquele que fala, se quiser fazê-lo de modo a dele gostarem e acharem-no boa companhia, só deve praticamente pensar, pelo menos no que depender dele, em fazer felizes os que o ouvem (...). Deve-se usar o máximo possível uma expressão fácil e fluente; mas só se a aprecia no bom-tom e na pureza da linguagem.⁷

Em tal contexto, apenas uma parte reduzida dessa produção literária é impressa. Voiture, poeta titular do Hôtel de Rambouillet*,

* Palácio da marquesa de Rambouillet, que constituiu de 1610 a 1665, ano da morte da marquesa, um dos mais brilhantes "salões" parisienses. (N. E.)

produz uma obra abundante de poemas e cartas, mas em momento algum preocupa-se em editá-la. A escrita e a leitura tendem então a coincidir, como o autor e o leitor a confundirem-se. Para um mundano, é de bom-tom saber compor elegantemente um texto "para as ocasiões"; mas o texto apresenta-se como destinado à leitura num meio fechado.⁸

Mesmo editada, essa produção tem tiragem limitada. Alain Viala⁹ avalia o público culto parisiense em meados do século XVII em cerca de três mil pessoas (de oito a dez mil na França inteira). Como a distância entre autor e público é pequena, os gêneros em voga são os que se baseiam na convivência dentro desse meio e a reforçam. Esses gêneros são menos o "reflexo" da mentalidade, dos valores de uma certa elite, do que estão associados a um modo de vida e contribuem para constituir e manter um *vínculo* social.

O espaço literário mundano opõe-se ponto por ponto ao dos romances de Zola, por exemplo, que abrem para o leitor um meio social desconhecido dele através de uma série de lições de coisas destramente concebidas. Diferentemente desse tipo de obra mundana, um romance naturalista supõe um público estranho ao universo de saber e normas dos personagens.

O posicionamento pelo gênero

A atribuição de uma obra a um gênero a situa com relação a "classes genealógicas", isto é, dentro do que se poderia chamar a **esfera literária**. Existe de fato uma "esfera" onde estão contidas todas as obras cujo vestígio foi conservado, uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados. **Posicionar-se** é colocar em relação um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo. Escrevendo "baladas", Victor Hugo volta, para além do classicismo, a um

gênero medieval, traça como que um percurso na esfera literária afirmando-se como "romântico". Quando Baudelaire escreve um pantum, gênero poético de origem malásia, abre a poesia para o alhures, como poeta simbolista obsedado pela nostalgia de alguma "vida anterior". Como, porém, o pantum já foi utilizado por poetas românticos, essa escolha assinala igualmente uma filiação.

Falando dessa maneira de *posicionamento* no campo, consideramos como **posições** as "doutrinas", "escolas", "movimentos"... estudados pela história literária. Ao fazê-lo, exploramos a polissemia de *posição* em dois eixos principais:

- o de uma "tomada de posição";
- o de uma ancoragem num espaço conflitual (falase de uma "posição" militar).

Mesmo quando a obra parece ignorar a existência de posições concorrentes à sua, sua clausura só pode, na realidade, fechar-se graças a tudo do que ela se destaca. Para dizer *quem* é, uma obra deve intervir num certo estado da hierarquia dos gêneros. *A arte poética* de Boileau, longe de constituir um quadro fiel do campo literário de sua época, deve antes ser lida como uma distribuição dos gêneros conforme à posição reivindicada por seu autor, como mostra, por exemplo, a separação entre gêneros menores (canto II) e "grandes gêneros" herdados da Antiguidade (canto III). Ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros. Essa exclusão pode ser explícita, como em Du Bellay:

Lê então e relê primeiramente, ó poeta futuro, folheia com mãos noturnas e olha todos os dias os exemplares gregos e latinos; depois deixa-me todas essas velhas poesias francesas nos Jogos Florais de Toulouse e no Puy de Rouen: como rondós, baladas, *virelais**, cantos reais, canções e outras especiarias assim, que corrompem o gosto de nossa língua.¹⁰

* Poema da Idade Média, pequena peça baseada em duas rimas com refrão. (N. T.)

A condenação deste ou daquele gênero não é uma decisão exterior à criação propriamente dita. Os escritores naturalistas, por exemplo, não “se inspiram” no gênero romanesco de maneira contingente; seu posicionamento é, na realidade, indissociável do emprego desse gênero. Mais do que isolar as doutrinas (“classicismo”, “naturalismo” etc.), deve-se portanto vinculá-las aos gêneros que elas fazem seus. Se é importante que esta ou aquela posição tenha defendido determinadas idéias, essas “idéias” só têm sentido se relacionadas com os gêneros. Através dos gêneros que ela mobiliza e dos que ela exclui, uma posição determinada indica qual é para ela o exercício legítimo da literatura ou de algum de seus setores. Em *As preciosas ridículas* ou *O misantropo*, por exemplo, o gênero de comédia praticado por Molière passa pela desqualificação em cena de gêneros galantes, o improviso de Mascarille ou o soneto de Oronte, que pertencem a uma posição concorrente. Não se trata aí de um fenômeno acessório, mas da manifestação de um fato constitutivo: uma posição não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, *define-se essencialmente com relação a certos outros que privilegia*. No caso de Molière, os gêneros assim incriminados não eram quaisquer outros, mas seu Outro, aquele que, para ele, era crucial plagiar para estabelecer sua própria identidade no campo.

Deve-se evitar, todavia, confundir as posições e os escritores. Acontece muitas vezes um mesmo escritor inscrever-se em diversas posições, ao mesmo tempo ou sucessivamente. Quando Rousseau escreve artigos para *A enciclopédia*, participa de um gênero característico das Luzes; em compensação, quando escreve *Confissões* ou *Devaneios*, insere-se em outra posição. É claro que essa diversidade tem sua coerência (é possível explicar por que a trajetória de um indivíduo passou por determinadas etapas), mas essa coerência não é a que nos interessa aqui.

A própria relação que uma posição mantém com respeito à genericidade é variável de acordo com as épocas e as posições. A vontade de escapar a qualquer pertinência genérica codificada preliminarmente é muito característi-

ca da estética romântica. O analista deve levar em conta esse fenômeno. Mesmo se uma obra que se pretendia liberada de qualquer gênero revela-se retrospectivamente muito condicionada nesse plano, deve-se levar em consideração sua pretensão a transcender qualquer gênero, pois essa pretensão faz parte de seu sentido, assim como a de certos clássicos a não inovar, a produzir obras dependentes de gêneros já consagrados e, se possível, antigos. Porém, quer se trate de “criação” de novos gêneros ou de recusa de qualquer gênero, a inovação só pode ter um alcance relativo. *Hernani* abranda o alexandrino, mas conserva-o, quebra a unidade de tempo ou de lugar, mas permanece no espaço do teatro à italiana. De qualquer modo, existe um nível que é difícil colocar em questão: a pertinência ao dispositivo enunciativo da Literatura ou, em um nível inferior, os condicionamentos ligados à teatralidade ou à leitura. A produção de escrita automática dos surrealistas não alcançou de fato a condição de obra literária, exceto quando foi reelaborada em função de uma finalidade estética.

A imitação dos antigos

Que as obras só podem se colocar confrontando-se com os gêneros existentes, é visível com uma nitidez particular no classicismo do século XVII, que fizera da “imitação dos antigos” um dos critérios essenciais da legitimidade literária. A esse respeito, deve-se desconfiar de qualquer anacronismo e não considerar, como os românticos, que os doutos obrigaram os escritores a uma imitação esterilizante. De fato, toda a sutileza consistia em imitar sem imitar.

O que define a singularidade dos clássicos é esse jogo duplo de uma *submissão transgressiva* aos gêneros antigos. O classicismo irá se extenuar quando esse jogo duplo se degradar em simples repetição: enquanto um Voltaire em suas tragédias acreditava estar imitando os antigos, mas contentava-se de fato em repetir os clássicos do século XVII, um Racine só “imitava” Eurípides entre aspas.

Desse modo, essa literatura clássica era produzida e consumida num espaço *fundamentalmente intertextual*. Não existia "em si mesma", mas em seu confronto com o *corpus* greco-romano que, de certa maneira, era contemporâneo para esse público impregnado de humanidades. Para ser "autorizado", o escritor devia se adequar a duas fontes principais de legitimação: por um lado, os doutos, com relação aos quais era preciso mostrar sua conformidade aos antigos; por outro, o público das "pessoas de bem", que muitas vezes não era o último a exigir o respeito aos cânones da literatura antiga. Em sua epístola dedicatória das *Fábulas*, bem como no prefácio da primeira edição (1688), vemos, assim, La Fontaine minimizar sua originalidade apresentando suas inovações como uma maneira de compensar sua inferioridade com relação aos antigos:

Não se encontrará aqui a elegância, nem a extrema brevidade que tornam Fedro recomendável; trata-se de qualidades acima do meu alcance. Como me era impossível imitá-lo nisso, achei que deveria, como compensação, alegrar a obra mais do que ele o fez. Não que eu o reprove por ter permanecido nesses termos: a língua não exigia mais do que isso; e se prestarmos atenção, reconheceremos nesse autor o verdadeiro caráter e o gênio de Terêncio. A simplicidade é magnífica nesses grandes homens; eu, que não detenho as perfeições da linguagem como eles, não consigo erguê-la até um ponto tão elevado. Foi preciso portanto compensar de outro modo; é o que fiz com ainda mais ousadia porquanto Quintiliano diz que nunca se consegue alegrar demasiadamente as narrativas (...). Contudo considere que, sendo essas fábulas conhecidas por todos, nada faria se não as tornasse novas por alguns traços que ampliassem seu gosto. É o que se pede hoje. Desejam-se a novidade e a alegria.

Aqui são evocados, ao mesmo tempo o patronato de Fedro e a "alegria" apreciada pelos mundanos, isto é, as duas instâncias de legitimação reconhecidas por essa posição literária. La Fontaine apresenta sua obra como a aliança entre um gênero consagrado pela Antiguidade e as im-

siões da literatura mundana. Aliança ela própria caucionada pela autoridade de um antigo, Quintiliano.

Porém, o autor das *Fábulas* não se contenta em se adequar às instâncias legitimantes: a própria maneira como o faz em nada é independente do universo instituído pelas *Fábulas*. Como bem mostrou L. Spitzer, esse universo recusa as rupturas, tecido que é de "transições" de todos os tipos: entre o animal e o humano, o humano e a natureza, o familiar e o nobre, o fútil e o sério, mas igualmente o antigo e o moderno.

Criação, reemprego, subversão

A necessidade de afirmar a legitimidade de uma posição pela recusa de outros gêneros é tão forte, que se vêem aparecer simulacros de gêneros. Assim, certos adeptos do "Nouveau Roman" haviam definido um suposto "romance balzaquiano" para dele se diferenciarem. Ora, pode-se suspeitar que jamais tenha existido na história da literatura um conjunto realmente consistente de produções romanescas às quais a noção de "romance balzaquiano" pudesse se aplicar. Tal termo diz mais sobre os que o manejam do que sobre sua suposta referência.

No século XVIII, a definição de um novo tipo de teatro coincide com a reivindicação de legitimidade de um gênero que se situaria entre os dois gêneros teatrais predominantes, a tragédia e a comédia. Quer se trate de "comédia lacrimosa", quer de "drama", de "comédia séria", o objetivo é instaurar uma "tragédia doméstica e burguesa" segundo a fórmula de Diderot. Além das querelas de doutrina, é a legitimação do gênero que é decisiva: fazer reconhecer a legitimidade do drama é modificar as relações de força no campo literário, levar à desgraça uma hierarquia de gêneros onde predominam os valores aristocráticos.

Mais tarde, a tentativa do drama romântico de substituir a tragédia passará, de maneira comparável, pela famosa reivindicação da "mescla do sublime e do grotesco", isto é, por um questionamento da separação entre

tragédia e comédia. Mas, enquanto os adeptos do drama burguês tentavam impor personagens de condição média, o drama romântico visava reunir os extremos: o louco dando lições ao rei, o laçao ao grande de Espanha... O romantismo institui dessa maneira um mundo que recusa a hierarquia das "ordens" sociais, assim como a dos gêneros. Lendo-se os românticos, é contudo difícil determinar se a introdução do "drama" constitui uma verdadeira criação genérica ou apenas o prolongamento do teatro shakespeareano ou da *comedia* espanhola. Essa ambigüidade pode ser explicada: os escritores estão divididos entre a necessidade de maximizar sua ruptura, para transformar o campo literário em seu proveito, e a de minimizá-la, para fazer surgir sua subversão não como um ato de violência passageiro, mas como o retorno a uma norma que teria sido indevidamente ocultada pelos clássicos.

É possível portanto também estar diante de *reempregos*, num entorno muito diferente, de gêneros pouco produtivos e até caídos em desuso. Este é o caso da epopéia que, entre o século XVI e o século XVIII, a despeito de múltiplas tentativas, jamais constitui um gênero realmente vivo. Ora, com o romantismo, esse gênero voltará a ser praticado, em virtude do papel capital que então a História desempenha: a epopéia supostamente expõe o encaminamento do Homem ou do Povo que alcança aos poucos a luz (cf. *Jocelyn* ou *A queda de um anjo* de Lamartine, *A lenda dos séculos* de Hugo). Essa reatualização da epopéia caminha junto com a instituição de um narrador, ao mesmo tempo porta-voz e guia espiritual do Povo em marcha. Enquanto a epopéia antiga ou medieval percorria um cosmos estabilizado, a epopéia romântica exhibe na História o crescimento de um organismo.

Porém, em matéria de inovação genérica, qualquer tipologia um pouco precisa está destinada ao fracasso, dado que *o sentido das escolhas genéricas varia em função das coerções próprias de cada autor*. Quando André Gide intitula seus *Subterrâneos do Vaticano* de "sotia", parece situar sua narrativa no prolongamento de peças de teatro do século XV, bufas e violentamente satíricas. Ora,

Subterrâneos é uma obra de fina ironia, que em nada se vincula ao teatro. Esse remeter a um gênero medieval, justificado por Gide pela recusa de chamar seu texto "romance", revela-se, assim, ele próprio irônico. Inscreve-se bem na lógica de um autor que só publicou um único "romance", *Os moedeiros falsos*, que questiona precisamente a ilusão romanesca através do jogo de espelhos textuais. Para compreender a relação entre a sotia medieval e a narrativa gideana, deve-se portanto considerar a singularidade gideana. Sob pena de carecer do essencial, não se pode classificar sob a mesma rubrica a relação entre o drama romântico e a tragédia elisabetana e entre os *Subterrâneos do Vaticano* e a sotia do século XV. Como a pertinência genérica das obras é indissociável de seu conteúdo, é necessário a cada vez esforçar-se por restabelecer o gesto que sustenta a atribuição genérica e relacioná-lo com o posicionamento de seu autor no campo literário.

O investimento genérico

Se o gênero não é um contexto contingente, mas um componente completo da obra, deve-se levar em conta a maneira como esse **investimento** se efetua, restabelecer a força que une um certo "conteúdo" a um certo "contexto" genérico. O importante não é o fato de *Mitridatos* ser uma tragédia clássica canônica e *Os cantos de Maldoror* uma obra que não pertence a gêneros tradicionais, mas antes a relação essencial que existe entre o universo trágico de Racine e sua conformidade genérica, entre a revolta maldororiana e a transgressão dos gêneros estabelecidos. Racine não tem uma "mensagem" que poderia ter exprimido através das tragédias, das máximas ou dos poemas líricos: o fato de investir de um certo modo na tragédia clássica é uma dimensão completa da "mensagem" de sua obra.

Mais do que ver o que Racine diz em suas tragédias, deve-se considerar aquilo que esse tipo de tragédia enquanto tal diz para a própria maneira como realiza seus investimentos genéricos. Da mesma forma, um poeta não

é um homem que “exprime sentimentos através de um poema”, mas um homem para quem “os sentimentos a serem expressos” estão intimamente ligados ao emprego de certos gêneros poéticos.

Uma obra como *Lorenzaccio* constitui um distanciamento genérico, pois, diferentemente de outros dramas românticos, não foi escrita para o palco, mas para a leitura. A peça só foi montada no final do século XIX. Estaria errado ver aí apenas um acidente biográfico, desvinculado da peça propriamente dita, pois essa renúncia à ação teatral é a realidade de uma peça cujo eixo principal é precisamente o problema da inutilidade da ação política. O que o texto *diz* e o que *faz* em sua enunciação estão portanto ligados: não levar ao palco uma peça que mostra a inutilidade dos “atos”, enquanto se a publica, é, de certa forma, fazer a aposta de Lorenzo coincidir com a do autor.

Como Lorenzo, que age com a certeza de que sua ação será inútil, Musset faz um gesto ambíguo: publicando seu texto como drama que não é possível representar, drama para *leitura*, livra-o do risco do fracasso no teatro do mundo, mas, publicando-o assim mesmo como *drama*, proporciona-lhe a possibilidade de ser montado. Como Lorenzo, faz tudo para que seu ato tenha uma chance de sucesso, ao mesmo tempo que anuncia que, de qualquer modo, é inútil.

Também o caso de Flaubert mostra bem o vínculo entre bio/grafia, posicionamento estético e investimento genérico. O “idiota da família”, que se mantém a distância da vida literária parisiense, acadêmica ou boêmia, o recluso que vive numa província que detesta, que não acredita nem nas doutrinas liberais, nem nos ideais socialistas, defende precisamente uma estética que recusa tanto o realismo social quanto o romantismo:

AcREDITAM-me apaixonado pelo real, quando o execro. Pois foi com ódio do realismo que escrevi esse romance. Mas não detesto menos a falsa idealidade, pela qual somos todos enganados nos dias de hoje.¹¹

Essas “duplas recusas” que se encontram em todos os domínios da existência de Flaubert caminham junto com um empreendimento literário que subverte a hierarquia dos gêneros então dominante, a qual situava a poesia ou o teatro antes do romance. O autor de *Madame Bovary* pretende de fato “escrever bem o romance”, como mostra Bourdieu:

Ele vai impor às formas mais baixas e mais triviais de um gênero literário considerado inferior – isto é, nos temas comumente tratados pelos realistas – as exigências mais altas, que jamais foram afirmadas no gênero nobre por excelência, como a distância descritiva e o culto da forma que Théophile de Gautier e, depois dele, os parnasianos impuseram em poesia contra a efusão sentimental e as facilidades estilísticas do romantismo.¹²

Autoridade e vocação enunciativa

Através dessas atribuições de gênero, que por sua vez remetem a conflitos entre posições, confrontamo-nos com uma luta para deter aquilo que P. Bourdieu denomina a **autoridade** no campo ou no subconjunto do campo considerado. Em *Arqueologia do saber*, M. Foucault evoca essa problemática, ao falar de “modalidade enunciativa”; seu exemplo era a palavra médica:

Quem fala? Quem no conjunto de todos os indivíduos falantes tem o direito de sustentar esse tipo de linguagem? (...) A palavra médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como palavra médica não são dissociáveis do personagem estatutariamente definido, que tem o direito de articulá-la.¹³

Em literatura, porém, de maneira diferente do que ocorre em medicina, não existe diploma reconhecido que confere o direito à palavra. Para determinar *quem* tem o direito de enunciar, cada posição define em suas dimensões o que um autor legítimo é.

Uma posição, portanto, não só defende uma estética, mas também define, de maneira explícita ou não, o tipo de **qualificação** exigida para se ter a autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se constitui. Aquele que no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar conhecimentos científicos variados e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto um poeta lírico romântico deveria ser dotado de uma forte sensibilidade, ter enfrentado experiências dolorosas, etc. Os vários estados históricos do campo literário, isto é, as posições e sua hierarquia, *filtram assim a população enunciativa potencial*. Definem certos perfis bio/gráficos: freqüentar os meios mundanos ou não, o teatro ou os cientistas, herborizar ou praticar esportes, conhecer os bastidores da política ou os costumes dos insetos, etc.

Chamaremos **vocação enunciativa** esse processo através do qual um sujeito se "sente" chamado a produzir literatura. Para que o duque de La Rochefoucauld, Marivaux ou Victor Hugo tenham se sentido levados a tomar da pena da maneira que se sabe, foi necessário que a representação da instituição literária relativa a um certo posicionamento lhes proporcionasse a convicção de que tinham a autoridade exigida para se colocarem como escritores. A autocensura permite um ajustamento "espontâneo" às condições de êxito associadas a uma posição particular: segundo o estado do campo, não são os mesmos indivíduos que irão acreditar-se "chamados" a escrever. Aqui, através do posicionamento dos escritores, encontramos a questão dos "ritos genéticos" evocada no capítulo precedente e, mais amplamente, a bio/grafia.

Pois é muito mais do que um problema de estética que está em jogo. Trata-se para os escritores de produzir uma definição da literatura legítima que esteja em harmonia com suas próprias qualificações (aquela de que dispõem de início, assim como aquela que acreditam dever adquirir). Quando, através de Zola, Léon Daudet ataca o naturalismo, condena igualmente o tipo de formação no qual se apóia o autor de *A taberna*:

(...) a pretexto de pintar "massas" e traçar o plano em relevo e em odor de seus Rougon-Macquart, Saccard e Cia., devorava indistintamente manuais, resumos científicos ou pretensamente científicos sobre a hereditariedade, as taras, as multidões, o indivíduo resumido da espécie e todas as invencionices do evolucionismo em moda.¹⁴

A isto, Léon Daudet opõe as "humanidades", o estudo do grego e do latim, único meio, a seu ver, de formar um verdadeiro escritor francês:

Pois Zola, precisarei dizer, detestava as humanidades. As abelhas, o que são? Aristocratas do mundo dos insetos. Têm rainhas, Deus me perdoe! Fale-me das moscas dos toaletes que giram como boas democratas, na atmosfera dos canos de chumbo – ver *Pot-Bouille* –, que participam do amplo movimento de saneamento da sociedade.¹⁵

Para Daudet, Zola, desprovido de sólida cultura humanista e de reverência pelos antigos, não deveria se acreditar autorizado a se tornar escritor.

Em *Defesa e ilustração da língua francesa*, a relação entre vocação enunciativa, qualificação e autoridade é mostrada com rara nitidez. Esse manifesto literário traça assim o retrato do poeta legítimo:

Portanto, ó tu, dotado de uma excelente beatitude por natureza, instruído em todas as boas artes e ciências, principalmente naturais e matemáticas, versado em todos os gêneros de bons autores gregos e latinos, não ignorante das especialidades e ofícios da vida humana, não de condição elevada demais, ou chamado ao regime público, também não abjeto e pobre, não perturbado por problemas domésticos, mas em repouso e tranquilidade de espírito, adquirida primeiramente pela magnanimidade de tua coragem, depois mantida pela prudência e governo sensato, ó tu (digo), ornado de tantas graças e perfeições, se às vezes tiveres piedade de tua pobre linguagem, se te dignares enriquecê-la com teus tesouros, será realmente tu que a farás erguer a cabeça e com uma honrada testa se igualar às magníficas línguas grega e latina.¹⁶

Vemos aqui definidas a cultura do poeta e o modo de vida que o qualificam. Sua cultura divide-se em dois conjuntos: as ciências e as humanidades. Quanto à sua condição social, no prolongamento da Antiguidade, ela implica uma sensata *mediocritas*.

Que estatuto atribuir a tal caracterização da vocação enunciativa? Seria redutor ver nela um simples decalque da realidade biográfica dos membros da "brigada" (núcleo da futura Pléiade), em particular de Ronsard e Du Bellay. Esse manifesto foi publicado no momento em que esse grupo de estudantes ainda não havia escrito nenhuma obra importante. De fato, constitui ao mesmo tempo uma legitimação da existência que levam e a prescrição de um futuro. Definir no texto uma vocação enunciativa é justificar as escolhas já feitas, mas também construir um esquema de vida que comprometa as escolhas ulteriores. Aposta no futuro que só tem chance de ser coroada de sucesso se os escritores do grupo conseguirem impor no campo literário o tipo de qualificação ao qual vinculam seu destino, o que implica evidentemente que obras de qualidade venham atestar o fundamento dessa qualificação teatralmente exibida.

A essa vocação enunciativa, baseada em boa parte num saber enciclopédico, será contraposta a do jovem Rimbaud, cujo ato de posicionamento recusa o ideal humanista de "tranqüilidade", de harmonia entre a alma e o cosmos:

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é seu próprio conhecimento, inteiro; ele busca sua alma, inspeciona-a, tenta-a, apreende-a (...).

Digo que é necessário ser *vidente*, se tornar *vidente*. O poeta se torna *vidente* por um longo, imenso e racional *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; busca a si mesmo, esgota em si todos os venenos, para deles só conservar as quintessências.¹⁷

VEÍCULO E OBRA

4. Oral, escrito, impresso

Na parte precedente, apreendemos o contexto sob seu aspecto mais familiar. Porém o contexto é também o **suporte material** da obra. Com o desenvolvimento extraordinário da mídia em nossas sociedades, a reflexão sobre a comunicação fez essa dimensão passar para o primeiro plano.

Uma perspectiva "midiológica"

A história literária tradicional interessava-se menos pelo campo literário do que pelos detalhes biográficos e pela reflexão das estruturas sociais nas obras, mas jamais negligenciou totalmente as condições institucionais da literatura. Em compensação, o interesse pelos suportes materiais da enunciação é recente. Com certeza não faltaram eruditos para estudar as técnicas de tipografia, mas os literatos "puros", aqueles que se encarregam da interpretação das obras, consideravam mais as narrativas do que as técnicas tipográficas, mais os romances por cartas do que os sinetes de cera ou os modos de envio pelo correio. Contudo, se quisermos tornar a emergência de uma obra pensável, sua relação com o mundo no qual ela surge, não é possível separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação:

É sempre útil relacionar uma forma literária com o estado das transmissões materiais. Para a França, a arte epistolar, de Madame de Sévigné a Marcel Jouhandeau, nasce com o correio e morre com o telefone. O romance folhetim, de Eugène Sue a Simenon, nasce com o jornal, casa-se com a rotativa e torna-se periclitante com a imagem-som.¹

A transmissão do texto não vem *após* sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido.*

Desconfiaremos portanto das representações impostas sub-repticiamente pelas antologias literárias, que justapõem extratos de obras sem relacioná-las com o lugar que as tornou possíveis:

A poesia cantada da Idade Média ou do século XVI: uma página; o teatro do século XVII clássico: um texto recortável à vontade. Evacuado no mesmo movimento tudo o que se refere ao funcionamento dos enunciados no centro de práticas discursivas heterogêneas: *A Ilíada* é tratada como se pertencesse à mesma formação discursiva de *O Decameron*, ele próprio associado, sem outra forma de processo, ao romance naturalista ou ao conto cabila. No espaço abstrato, definido pela noção de texto literário, tudo é "do texto", e o manual escolar, que apresenta em suas divisões as páginas imortais de todos os tempos, apenas realiza uma operação de museificação da qual a crítica inteira carrega a responsabilidade.²

Censura cujo alcance se deve contudo relativizar: é da essência da literatura negar os fatores que a tornaram possível, circunscrever *corpis*, panteões. Não há musas sem museu. Decerto as obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar num território.

No prolongamento de suas pesquisas sobre a história das idéias, em 1991, Régis Debray propôs a constituição de uma nova disciplina, a **midialogia**³, cuja função seria articular campos disjuntos:

O objetivo da midialogia, através de uma logística das operações de pensamento, é ajudar a esclarecer essa questão lancinante, impossível de se decidir e decisiva, declinada aqui como "o poder das palavras", acolá como "a eficácia simbólica", ou ainda como "o papel das idéias na história", dependendo se se é escritor, etnólogo ou moralista... Ela se pretenderia o estudo das *mediações* através das quais "uma idéia se torna força material".⁴

Estudar o "pensamento" nessa perspectiva será considerar "o conjunto material, tecnicamente determinado, dos suportes, relações e meios de transportes que lhe garantem, em cada época, sua existência social"⁵. Trata-se portanto de "devolver seu material ao ato do discurso", de "voltar a introduzir o suporte sob a impressão, como a rede sob a mensagem, como o corpo constituído sob o *corpus* textual", de forma a "instalar a heteronomia no centro dos acontecimentos discursivos"⁶. A midialogia é conduzida de modo que leve em consideração elementos muito diversos:

Uma mesa de refeição, um sistema de educação, um café, um púlpito de igreja, uma sala de biblioteca, um tinteiro, uma máquina de escrever, um circuito integrado, um cabaré, um parlamento não são feitos para "difundir informação". Não são "mídia", mas entram no campo da midialogia enquanto locais e objetos de difusão, vetores de sensibilidade e matrizes de sociabilidades. Sem este ou aquele desses "canais", esta ou aquela "ideologia", não haveria a existência social que conhecemos através deles.⁷

Não é garantido que essa midialogia possa se tornar uma disciplina autônoma, mas não é possível negar a importância da *dimensão midiológica* das obras. As mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como "circunstância" contingente, mas intervêm na própria constituição de sua "mensagem".

Oral e escrito: uma oposição simples demais

Visto que o próprio nome *literatura* remete a um veículo, o alfabeto fonético, o domínio para onde o olhar midiológico se transporta inevitavelmente é a tradicional oposição entre "oral" e "escrito". Esta, porém, é uma fonte de equívocos, na medida em que mistura distinções situadas em planos diferentes:

– entre os enunciados **orais** e os enunciados **gráficos**: aqui se opõem dois veículos de transmissão, as ondas sonoras e os signos gráficos (em papiro, tábulas, papel...). A literatura não passa necessariamente pelo código gráfico. Mas, na literatura dita "oral", distinguiremos o caso das literaturas nas sociedades sem escrita (cf. os índios da Amazônia) e o das literaturas que associam o oral e o gráfico (cf. a Idade Média);

– entre os enunciados **dependentes** e os enunciados **independentes do contexto não-verbal**. É a distinção clássica entre os enunciados proferidos por um co-enunciador colocado no mesmo entorno físico que o enunciador e os enunciados *reproduzidos*, concebidos em função de um co-enunciador na impossibilidade de ter acesso ao contexto do enunciador. Por um lado, os enunciados onde abundam os indicadores paraverbais (as mímicas em particular), as redundâncias e as elipses, as referências com relação à situação de enunciação (embregem lingüística), aqueles onde o co-enunciador pode a qualquer momento agir sobre a enunciação em curso; por outro, os enunciados que pretendem ser auto-suficientes, que tendem a construir um sistema de referências intratextual. Em suas formas dominantes, a literatura é hoje associada aos enunciados independentes do contexto: leitor ou espectador não têm qualquer domínio sobre obras que foram produzidas num entorno completamente diferente do da sua recepção;

– entre os enunciados de **estilo escrito** e os de **estilo falado**. Tende-se a identificar enunciado oral e enunciado desconexo, redundante ou elíptico. Ora, um texto literário impresso, independente do contexto, pode muito

bem apresentar as características do enunciado oral dependente do contexto (estilo "falado"). Estamos pensando em certos romances de Giono ou, num outro registro, em San Antonio, que exibem um narrador não distanciado exatamente quando não existe qualquer contato direto entre autor e leitor. Nesse caso, o efeito buscado resulta justamente da tensão entre a distância que o veículo implica e a proximidade entre narrador e leitor que esse tipo de narração implica;

– entre os enunciados **mediatizados** e os enunciados **não-mediatizados**. Mesmo orais, os enunciados literários são fortemente condicionados institucionalmente. Isso se manifesta no caráter mediatizado de sua enunciação. O indivíduo que os profere neles não intervém em seu próprio nome, mas como escritor revestido dos papéis sociais vinculados ao exercício dos vários rituais da literatura. Fenômeno que consagra a possibilidade de uma pseudonímia: o leitor não está diante de Henri Beyle, mas do autor que assina "Stendhal";

– entre os enunciados estáveis e os enunciados instáveis: nem todo enunciado oral é necessariamente instável; isso depende de sua condição pragmática. A literatura, oral ou gráfica, está crucialmente ligada à estabilização. Mas esta pode ser garantida de várias maneiras. Assim, uma corporação de poetas pode desenvolver procedimentos mnemotécnicos sofisticados. A versificação desempenha um papel essencial nesse trabalho de estabilização dos enunciados. O importante não é, pois, tanto o caráter oral ou gráfico dos enunciados quanto sua inserção num espaço simbólico protegido. O enunciado literário é garantido em sua materialidade pela comunidade que o gere. Reivindica uma filiação e abre para uma série ilimitada de repetições. Capturado na memória, aquela da qual vem e aquela em que está destinado a entrar, pertence de direito a um *corpus* de textos consagrados. Enquanto na literatura oral as gravações revelam variações importantes nas diversas recitações de um poema pelo mesmo cantor, este último pretensamente recita toda vez a "mesma" obra⁸. Decerto ele não tem a mesma concep-

ção da identidade de uma obra que um escritor francês do século XX, mas associa de fato sua enunciação a uma exigência de estabilidade.

A "performance" oral

De forma espontânea, considera-se a escrita fonética como uma simples representação do oral. Na realidade – muitos trabalhos demonstraram-no⁹ –, existe uma lógica própria da escrita, que modificou radicalmente o funcionamento do discurso, do pensamento e da sociedade. Ainda é necessário distinguir aqui duas etapas: a escrita e a tipografia, a segunda aumentando consideravelmente os efeitos da primeira.

Em vez de considerar a literatura escrita como uma simples fixação da literatura oral, deve-se portanto admitir a heterogeneidade de seus regimes. Múltiplas formas da enunciação literária escapam às nossas categorias modernas, modeladas por vários séculos de domínio do texto impresso. Por exemplo, a recitação das epopéias na sociedade grega ou na Idade Média não depende nem do teatro, nem da leitura propriamente dita. Os trabalhos de Milman Parry nos anos 20 estabeleceram que as epopéias tradicionais (em primeiro lugar *A Ilíada* e *A Odisséia*) repousavam na repetição de padrões rítmicos e semânticos (o "estilo formulário"). Essas "fórmulas", assim como o caráter estereotipado de inúmeros fragmentos (narrativas de batalhas, retratos de heróis, catálogos de objetos, etc.), estão estreitamente ligadas às injunções mnemotécnicas: não é possível recordar textos longos se certas estruturas não voltarem constantemente. Como explicava em 1937 P. Mazon em seu prefácio à *Ilíada*:

Mesmo na época em que cessou de improvisar, o aedo conservou o estilo tradicional da improvisação oral; não junta palavras, junta fórmulas, que preenchem um arcabouço métrico determinado (...). Como se poderá então proporcionar força e vida a determinada frase, toda feita

de palavras desgastadas, enfraquecidas? Por um tom de espontaneidade que irá rejuvenescer as palavras e dar ao ouvinte a ilusão de que acabaram de ser criadas para ele.¹⁰

Ao contrário, a narração escrita conseguiu libertar-se das fórmulas e dos versos porque o texto não mais tinha de ser memorizado para ser recitado. Era possível lê-lo sozinho, interromper a leitura a qualquer momento. Para P. Zumthor:

A escrita torna possível (e muitas vezes comporta) jogos de máscara, uma dissimulação, senão uma mentira, mas também (ou justamente por esse meio) propõe, pelo menos ficticiamente, uma globalidade textual (...). A performance oral implica uma travessia do discurso pela memória, sempre aleatória e enganosa, de certo modo desviante; daí as variações, as modulações improvisadas, a recriação do já dito, a repetitividade: nenhuma globalidade é perceptível, a não ser que a mensagem seja muito breve. A performance, mais que a leitura, é uma situação real: as circunstâncias que a acompanham constituem-na. A recepção da mensagem compromete mais ou menos todos os registros sensoriais.¹¹

A literatura oral só libera portanto um sentido se transportada por um ritmo: a voz nela tem uma espessura, atinge todos os registros sensoriais dos ouvintes para suscitar a comunhão. Estamos bem longe da literatura impressa. Ainda no século XVII, quando Bossuet fazia o panegírico de Madame ou do grande Condé, dirigia-se à família e à corte, isto é, ao meio que o desaparecido freqüentava e voltava a fundir imaginariamente a comunidade dos familiares em torno da homenagem ao morto. Quando um aedo grego recitava uma epopéia, dirigia-se a um grupo social que supostamente compartilhava os valores do herói. Através de seu proferimento confirmava cada um em sua condição social. Reivindicando uma certa autoridade pelo seu dizer, atribuía autoridade a seus ouvintes.

Acabamos de evocar os sermões do século XVII, que contudo foram enunciados numa sociedade que co-

nhecia o impresso. De fato, não é possível opor de maneira simples sociedades de literatura oral e sociedades de literatura escrita. Podemos distinguir quatro tipos de situações:

- as sociedades de literatura puramente oral;
- as sociedades em que o oral coexiste com a escrita (por exemplo, a Idade Média);
- as sociedades em que domina a literatura escrita, mas em que o oral desempenha ainda um papel importante (por exemplo, a Europa clássica);
- as sociedades em que o próprio oral, graças a uma tecnologia apropriada (discos, cassetes, cinema...), pode igualmente ser reproduzido; portanto, ele também é apreendido por uma forma de "escrita". Porém fenômenos como o teatro ou os recitais de canções atestam a permanência de formas de performance oral num contexto muito diferente.

Oralidade, narração, autor

O próprio *modo de composição* das obras depende do caráter oral ou escrito de sua enunciação. Numa epopéia tradicional, o co-enunciador não tem a possibilidade de percorrer a arquitetura do texto com um olhar soberano, tem uma consciência muito vaga da estrutura de conjunto. Daí uma composição que hoje em dia pode nos parecer frouxa, uma tendência a organizar a narrativa em torno de uma sucessão de episódios marcantes. Mais perto de nós, o romance em folhetim do século XIX, que era oferecido em fragmentos curtos nos jornais, implicava uma estrutura narrativa fragmentada com um suspense renovado o tempo todo: o leitor não precisava dominar com perfeição os episódios precedentes.

Na Antiguidade, o modelo de uma ação linear cuja tensão se eleva até um auge, antes de um desenlace, impôs-se através do teatro, cujas peças eram escritas. Para a epopéia, é impossível sem escrita construir uma estrutura centrada, proceder a uma unificação estilística e temática

rigorosa, encadear cronologicamente múltiplos episódios. A presença de personagens caracterizadas com bastante nitidez é necessária nela para garantir a continuidade da narrativa, além da heterogeneidade dos episódios: uma composição frouxa não tolera sutilezas psicológicas demasiadamente grandes. Ao contrário, personagens como Emma Bovary ou a Princesa de Clèves são inseparáveis de uma história singular, não podem se inscrever em vastos ciclos narrativos. A literatura oral nutre portanto uma predileção pelas personagens maciças, que protagonizam atos memoráveis; atos ao mesmo tempo dignos de serem narrados e facilmente memorizáveis, capazes de estruturar com força a experiência da comunidade e entrar em estruturas textuais envolventes.

A partir do momento em que a história contada é, em suas linhas gerais, já conhecida pelo público, que não é relacionável a uma fonte única e identificável, a partir do momento em que existem esquemas formulares que toleram variações em função das circunstâncias do desempenho, não é possível esperar encontrar uma "obra" e um "autor" no sentido em que o entendemos hoje em dia. Num universo dominado pela oralidade, o autor reatualiza, em função de circunstâncias particulares, algo que ouviu outros recitarem, costura pedaços (fórmulas, listas, episódios...) preexistentes. Aqui prima a necessidade de estabelecer um contato com o público de ouvintes e não de desenvolver um texto autônomo, uma rede de remessas intratextuais. Cada recitação constitui uma interação entre o recitante, sua memória, seu público imediato e a memória desse público. A noção de "originalidade" ou a de "criação" adquirem um sentido muito diferente. O ato de narração não pode, então, ser separado da história narrada. Não existem, por um lado, batalhas, por outro, uma maneira de narrá-las, mas duas faces de um mesmo processo. A batalha assinala o conflito entre dois universos de valores; o entusiasmo ou a deploração do recitante são carregados por esses valores, que contribuem para unir a comunidade. O discurso ao mesmo tempo apóia-se neles e vem fortalecê-los, move-se na órbita de uma sabedoria

imemorial: provérbios, lugares-comuns de todos os gêneros embelezam o texto para concentrar sua moral.

Mais perto de nós, um dramaturgo como Lope de Vega (1562-1635), que diz ter escrito cerca de 1500 peças (das quais menos de quinhentas chegaram até nós), está próximo do menestrel medieval. Uma parte essencial de seu trabalho consiste em costurar de mil maneiras seqüências de versos mais ou menos pré-fabricados. Necessidade ela própria ligada às injunções da memorização entre autores cujo repertório mudava muitas vezes.

O escrito

A passagem a uma literatura escrita modifica esse sistema. Cria-se no público uma nova clivagem entre os que sabem ler e os que não sabem. O escrito permite a leitura individual e, no outro pólo, liberando a memória, uma criação mais individualizada, menos submetida aos modelos coletivos. Libera igualmente uma concepção diferente do texto que, em vez de ter de suscitar uma adesão imediata, pode ser apreendido de modo global e confrontado consigo mesmo. A distância que se estabelece dessa maneira abre um espaço para o comentário crítico. Nessas obras, que se tornaram relativamente autônomas com relação à sua fonte, o leitor pode impor seu modo de consumo, seu ritmo de apropriação.

Como o texto pode a partir desse momento circular longe de sua fonte, encontrar públicos imprevisíveis sem por isso ser toda vez modificado, vai-se tender mais à concentrá-lo em si mesmo, a estruturá-lo melhor. É possível dispensar um corpo de profissionais da memorização e da recitação. Em compensação, surgem outras comunidades, ligadas a outras instituições: os que arquivam, os que comentam, os que copiam, os que fazem circular... A estocagem permite igualmente o confronto de diversas obras, o estabelecimento de princípios de classificação (por temas, gêneros, autores...), a definição de um *corpus*, de um patrimônio de obras consideradas canônicas.

É necessário porém distinguir os vários tipos de escrita: o hieróglifo ou o ideograma implicam um outro gênero de sociedade, um outro modo de circulação dos enunciados, uma outra distribuição dos poderes e uma outra concepção do signo que não o alfabeto fonético. A dependência com relação a uma comunidade de escribas encerrada no recinto do palácio é menor com uma escrita fonética. Com a última, o sentido tende a autonomizar-se, a ser percebido como a pura expressão de um pensamento. Em compensação, num ideograma ou num hieróglifo, o sentido permanece em parte imerso na imagem, a qual difunde todo um conjunto de significações transversais. Existe nesse caso um conflito latente entre a clausura do signo gráfico, sua perfeição evocatória e a dinâmica do enunciado, que conserva parte de seu poder evocador, que não separa completamente o signo do mundo. Ao contrário, a escrita fonética é de certa maneira aspirada rumo ao sentido, pretende apagar sua própria materialidade.

A literatura manteve relações difíceis com a escrita fonética que a sustentava. O desligamento radical do pensamento e do mundo, a elisão do corpo falante e cantante, a rejeição dos valores mágicos da enunciação opõem-se às tendências da literatura, que muitas vezes confere um poder quase religioso à sua enunciação, que visa a reconciliar as palavras e as coisas, a converter os signos em fragmentos do mundo. Apesar de ter se constituído através da escrita fonética, a literatura ocidental preservou até o século XIX o prestígio da retórica, isto é, da palavra viva, dirigida a um público presente. Por outro lado, as formas literárias mais "escritas" não cessaram de voltar os olhos nostalgicamente para esse Outro que seria uma escrita de presença e não somente de representação do pensamento. Daí inúmeras tentativas para aumentar o valor estético e o poder de sugestão da escrita: pela variedade de grafias (escrita uncial, gótica, capital...) ou pela imagem (basta pensar nas iluminuras dos manuscritos ou em experiências singulares como os caligramas de Apollinaire).

A tipografia

A tipografia acentuou com força os efeitos da escrita. Ao oferecer a possibilidade de imprimir um número considerável de textos *perfeitamente idênticos*, proporcionou uma autonomia ainda maior aos leitores, libertando-os das oficinas dos copistas. Por diminuir os custos de fabricação e encurtar os prazos de difusão, permitiu o surgimento de um verdadeiro mercado da produção literária. Propiciou igualmente o ideal de uma educação universal, através do acesso de todos a um mesmo *corpus* de obras.

Como a autoridade política submete o impresso a uma regulamentação estrita, a obra é relacionada a um editor que tem nome e endereço, a um escritor que deve ser a caução de seu conteúdo, mas que, em compensação, se considera proprietário de um texto em direito invariável. À variedade dos manuscritos opõe-se a fixidez de um texto inteiramente calibrado, uniforme, no qual cabe ao leitor traçar seus caminhos particulares. Nem mesmo existe mais, como no manuscrito, o vestígio da mão, a escrita do copista que individualiza o texto (seus erros, seus momentos de desatenção, de cansaço, o afloramento de suas origens geográficas...). Em vez de uma variação contínua, está-se diante de um objeto inalterável e fechado sobre si, como o autor que ele pressupõe.

Características bem evidenciadas nestas linhas, em que Proust descobre em *Le Figaro* um artigo que escreveu:

Então pego essa folha que é, ao mesmo tempo, uma e dez mil por uma multiplicação misteriosa, deixando-a idêntica e sem tirá-la de ninguém, que se dá a tantos jornalheiros quantos a pedem, e sob o céu vermelho estendido sobre Paris, úmido, e de névoa, e de tinta, levam-na com o café com leite a todos os que acabam de despertar.

Contudo, surge também a consciência de que é impossível controlar a leitura:

Ao reler algumas frases bem feitas, digo-me: Sim, nessas palavras, existe esse pensamento, essa imagem, estou tranqüilo, acabou meu papel, cada um só tem de abrir essas palavras, eles ali o encontrariam, o jornal traz-lhes esse tesouro de imagens e idéias. Como se as idéias estivessem no papel, como se os olhos só tivessem de se abrir para as ler e as fazer penetrar num espírito onde elas já não estivessem! Tudo o que as minhas podem fazer é despertar semelhantes nos espíritos que possuem naturalmente algumas parecidas. Para os outros, em quem minhas palavras nada encontrarão para despertar, que idéia absurda de mim despertam? O que isso poderá dizer-lhes, essas palavras que significam coisas, não apenas que nunca compreenderão, mas que não podem apresentar-se em seu espírito?¹³

Com um jornal, o distanciamento entre o universo mental do autor e o do leitor ainda permanece moderado: basta imaginar o que acontece com uma obra literária que atravessa os séculos.

Mas é também no plano dos temas que a tipografia acentua os efeitos da escrita. O personagem individualizado, a análise psicológica mais profunda caminham junto com um autor que escreve em algum retiro, separado de um leitor igualmente isolado. O leitor que lê em seu ritmo, que circula no texto para comparar episódios, está em condições de interpretar os comportamentos das personagens além do presente imediato. Compreende-se que o romance tenha desabrochado através da tipografia; graças a ela, ele tem a possibilidade de tocar em múltiplos registros, de distribuir vozes e pontos de vista sobre o espaço textual.

Na poesia ocorre uma autonomização progressiva das sonoridades, uma submissão menor à narratividade. Quando a enunciação de referência do poema permanece a leitura em voz alta para um grupo de eleitos (salão, círculo de íntimos...), a atenção recai sobre os equívocos, os jogos de palavras engenhosos, os "concetti". A partir do momento em que o poema é, em primeiro lugar, destinado aos olhos, que tende a ser esse "bloco calmo aqui

embaixo caído de um obscuro desastre”, do qual Mallarmé fala, os elementos tipográficos podem brincar com liberdade uns com os outros. Com a tipografia, estamos então longe dos versos do aedo grego ou do bardo celta: o fantasma da morte do autor, de seu desaparecimento por trás do acabamento de seu texto, pode correr livremente. O triunfo da figura do autor é de fato correlativo do desaparecimento de sua voz:

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de suas desigualdades mobilizadas; elas iluminam-se com reflexos recíprocos, como uma esteira virtual de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível pelo antigo sopro lírico ou pela direção pessoal entusiasta da frase.¹⁴

Esse distanciamento do texto em relação à oralidade tem igualmente uma incidência sobre as teorias literárias. Não se imagina o estruturalismo numa sociedade em que predominaria a literatura oral. O acontecimento sonoro que uma performance oral constitui torna improvável a idéia de uma dissociação entre texto e contexto, uma apreensão “geométrica” da obra. A própria idéia de um desígnio puramente estético da literatura se ajusta mal à oralidade, que cria um contato, educa e fortalece a identidade do grupo, reatualizando um patrimônio de lendas e saberes. Dispondo de signos que não variam no espaço branco de uma página idêntica às outras, a tipografia parece abstrair o texto de qualquer processo de comunicação imediata e permite a reivindicação de uma literatura “pura”.

Efeitos de colocação em texto

No início do século XVI, imprimiam-se em caracteres italianos (romanos e itálicos sobretudo) as obras clássicas latinas. Para os outros tipos de textos, usavam-se variedades do caráter gótico: letra “de fôrma” para as obras

religiosas, letra “bastarda” para as obras em francês. Variava-se portanto o caráter em função do tipo de enunciado. Mas aos poucos vai se impor um mesmo caráter (*Gargantua* em 1534 é publicado em gótico bastardo, depois reimpresso em romano em 1542). Essa evolução torna tangível a universalização do discurso com relação ao pensamento: a partir de então, quaisquer que sejam os conteúdos, o caráter tipográfico permanece invariável. Ao se imprimirem os textos em francês com os caracteres utilizados para a literatura latina, antecipa-se o edito de Viller-Cotterêts (1539) que faz do francês a língua de uso oficial. A mutação tipográfica manifesta na materialidade do texto uma transformação política e ideológica. A ambição universalista da cultura francesa vem basear-se numa tipografia homogênea que invade a Europa. Esse movimento é inseparável da normalização da ortografia, condição da universalização da difusão e da constituição de um público homogêneo. De fato, foram os tipógrafos que introduziram a cedilha, os acentos, o apóstrofo. Reciprocamente, os escritores intervêm na ortografia: em nome da “defesa e ilustração da língua francesa”, Ronsard pretende reformá-la e aplica seu programa em suas publicações, nisso seguido por outros escritores.

Seria errado ver aí apenas uma circunstância “exterior” às doutrinas literárias propriamente ditas: são as duas faces de uma mesma realidade. As técnicas de impressão, assim como os modelos do estilo formular oral, a colocação em texto dos manuscritos são mais do que um “suporte”, *participam com seu próprio emprego das significações que o texto pretende impor*. Desse modo, o livro impresso encarna, se é possível dizer assim, as exigências impostas por sua fabricação: é um objeto racional, com normas rígidas, produzido em série por máquinas com desempenho. Implica a existência de uma corporação de técnicos que têm seus ritos, sua ética e muitas vezes impõe suas exigências. Existe uma “racionalidade tipográfica” que dá corpo à afirmação da racionalidade.

Isso se manifesta na **paginação**, ela própria participante da **colocação em texto**. Apenas o fato de colocar

as notas no rodapé, em vez de cercar o texto de glosas, compromete uma certa definição do autor: a partir de então, hierarquiza-se claramente o texto do autor propriamente dito e a intervenção do comentador. Ao lado do caráter romano, forma de certo modo não-marcada, a partir de meados do século XVI reserva-se o itálico para usos determinados: as notas e os comentários, mas também a poesia. É desse modo materializada a diferenciação entre prosa e poesia e, mais amplamente, entre uma palavra "direta", a do autor, e uma palavra "indireta".

O livro enquanto objeto oferece igualmente um volume passível de ser investido pelos escritores. Michel Butor colocou bem em evidência as possibilidades oferecidas dessa maneira à literatura¹⁵: é possível explorar as verticais para traçar colunas como faz Rabelais nas enumerações de *Gargantua*, ou ainda as oblíquas, os dípticos de duas páginas abertas, as margens. É possível até imprimir uma página numa outra: é, por exemplo, o caso em *A musa do departamento*, de Balzac, onde são reproduzidas algumas páginas de um romance *noir* imaginário, *Olympia ou as vinganças romanas*.

Pontuação e leitura

Seria possível fazer observações da mesma ordem a respeito da **pontuação**, inseparável da escrita. O sistema atual só se estabelece no século XVI, com a tipografia. Será necessário esperar a época carolíngia para que se separem as palavras nos manuscritos. A ausência de separação na escrita é vinculada a um tipo de leitura lenta e na maioria das vezes em voz alta, que implica um conhecimento muito bom da língua em que se lê.

Essa solidariedade entre a prática de leitura e o estado da pontuação é essencial. Quando se consultam manuscritos de canções de gesta do século XIII, não se está na mesma posição que um leitor moderno diante de um romance. Muitas vezes trata-se de textos com uma pontuação muito indigente, que servia de suporte ao desempenho oral dos

profissionais. Em compensação, é necessária uma pontuação unívoca e sutil quando o leitor não compartilha o universo do autor: como o texto não passa por intermédio de alguém que recita, deve conter tudo o que é preciso para sua decifração. A pontuação permite introduzir numa narrativa diálogos rápidos com muitos interlocutores em vez de tiradas maciças relacionadas com um único enunciador. Permite igualmente assinalar toda uma gama de emoções e modalidades (indignação, surpresa, ironia...).

Porém, deve-se ter cuidado com esquemas simples demais: enquanto a tipografia torna possível uma divisão do texto de acordo com as exigências da compreensão imediata, a maior parte do tempo prevalece ainda a tipografia compacta. Os grandes romances preciosos do século XVII ou os *Ensaïos* de Montaigne não têm parágrafos. Aparentemente, a oralidade continua a ser a norma da leitura, e ainda considera-se com frequência o escrito o suporte de uma reprodução oral: a leitura em voz alta diante de um auditório permanece muito viva¹⁶. A retórica, encenação da palavra, constitui o modelo de referência: "O falar de que gosto é um falar simples e ingênuo, tanto no papel quanto na boca", declara Montaigne (*Ensaïos*, I, XXVI).

Entre os séculos XVI e XVIII produziu-se um arejamento da página, graças à multiplicação dos parágrafos. Esta autoriza "uma leitura que encontra na articulação visual da página a articulação, intelectual ou discursiva, do argumento"¹⁷. Contraste resumido desse modo por Michel de Certeau: "Em outros tempos, o leitor interiorizava o texto, fazia de sua voz o corpo da obra; era seu ator. Hoje o texto... não se manifesta pela voz do leitor. Essa retirada do corpo, condição de sua autonomia, é uma colocação à distância do texto."¹⁸

A leitura não tem portanto nada de uma atividade intemporal. Está ligada às injunções midiológicas. Ler não tem o mesmo valor quando se desenrola um longo rolo de pergaminho (*volumen*) ou, a partir do século IV, se folheia um manuscrito em cadernos, um *codex*. A passagem do *volumen* ao *codex* teve conseqüências importantes, pois permitiu folhear o texto, estabelecer índices ou concordâncias, mas também facilitar uma leitura silenciosa:

Tornada possível pela instauração de separações entre as palavras, essa nova maneira de ler conquista, em primeiro lugar, entre os séculos IX e XI, os *scriptoria* monásticos, depois se espalha no século XIII pelo mundo universitário, antes de conquistar, um século e meio depois, as aristocracias leigas. Os efeitos desse novo uso são imensos. Revolucionam o trabalho dos escribas, a partir de então silenciosos, e os hábitos dos autores, que redigem eles próprios seus textos sem mais ditá-los. Permite uma leitura mais rápida, portanto de mais livros – o que aumenta a demanda de manuscritos. Torna decifráveis e operatórias as relações analíticas existentes entre os discursos e as glosas, as citações e os comentários, os índices e os textos. Faz da leitura e da escrita um ato de foro privado, subtraído aos controles coletivos, partindo de possíveis refúgios para a intimidade, como para os pensamentos ou prazeres proibidos.¹⁹

Atualmente adquire-se uma consciência cada vez maior dos efeitos de sentido produzidos pelas formas materiais através das quais as obras se manifestam. Longe de ser um meio neutro, “os livros são objetos cujas formas comandam, senão a imposição do sentido do texto que carregam, pelo menos os usos que podem revesti-los e as apropriações de que são suscetíveis”²⁰. Nessas poucas páginas, só evocamos uma pequena parte do contexto “material” do livro. O título, a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, o posfácio, as ilustrações, mas também o formato, a capa... são indissociáveis dos gêneros literários e também contribuem para definir o contexto pragmático da obra, para inscrevê-la em instituições de comunicação historicamente determinadas²¹.

SBD/FLCH/USP

5. Código de linguagem e interlíngua

Foi possível avaliar a importância do veículo que, longe de ser um simples “contexto”, *informa* em profundidade a enunciação literária. Não consideramos porém o veículo mais imperceptível, provavelmente por ser o mais evidente, a montante da distinção entre oral e escrito: a própria língua. É possível contudo surpreender-se em que a façamos intervir aqui: ela não se impõe ao escritor como um *a priori* estável, disponível para seus investimentos estilísticos? De fato a língua não constitui uma base, ela é parte integrante do posicionamento da obra.

Língua e literatura

Pensa-se normalmente que a língua francesa precede as obras escritas em francês, como o canal precede as mensagens que nele se introduzem, como a estrada precede as viagens que torna possíveis. Na realidade, o escritor não é um ourives solitário que se confrontaria com uma língua compacta. As obras não se desenvolvem sobre a língua, mas intervêm na interação de seus múltiplos planos. A produção literária não é condicionada por uma língua completa e autárquica que lhe seria exterior, mas *entra no jogo de tensões que a constitui*.

Para disso se convencer, basta o leitor considerar a história do francês, cuja emergência é inseparável do fato literário:

O francês nacional, nosso francês, não provém de um território, mas da literatura. Dessa *scripta* essencialmente poética, quase nacional nos *Juramentos de Estraburgo* (que devem anunciar um Estado), inter-regional de *oïl* nos textos literários que se seguem e que os clérigos elaboram, de experiência em experiência, até se cristalizar em francês antigo comum.¹

Essa "scripta" é inseparável de uma comunidade de eruditos que

agrupa os participantes da comunicação literária, a qual escapa do espaço fechado da sociedade de corte, assim como transcende a fragmentação infinita da sociedade feudal. Aí a língua desempenha por inteiro seu papel de forma simbólica, instrumento de comunicação literária, pouco dialetizado (ou dialetizado à vontade), valorizado esteticamente, antes de sê-lo socialmente.²

Existe desse modo uma relação essencial entre a definição de *uma* língua e a existência de uma literatura no sentido amplo, de um *corpus* de enunciados estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma sociedade. O que decorre da impossibilidade de definir em bases puramente lingüísticas a identidade de uma língua natural. Como lembra J.-C. Milner:

Excetuando-se dados maciços e grosseiros, não se sabe determinar de maneira certa e sutil quando é possível dizer que duas línguas são a mesma ou são diferentes (...). De modo geral, seria até possível sustentar que o efeito das representações generalizantes da lingüística é justamente apagar e até esvaziar de seu sentido certas diferenças, aparentemente evidentes, entre as línguas (...). Essa questão é puramente sociológica e não tem estatuto preciso em lingüística.³

A literatura desempenha um papel capital nessa delimitação "sociológica" das línguas. O Um imaginário da língua sustenta-se na existência de um *corpus* de obras que contribuem para proporcionar-lhe sua coesão. Em

vez de virem depois, os escritores *participam de sua definição*. Quando Ronsard e seus amigos da Pléiade querem "ilustrar a língua francesa", aumentar seu valor e sua fama, traçam um círculo: aumentam através de sua escrita o valor de uma língua que, valorizada desse modo, deve aumentar o valor de sua escrita. Ao fundar a Academia Francesa, Richelieu dava uma consistência institucional a esse escoramento mútuo entre a unidade imaginária da língua e a do corpo político. Escoramento ainda mais forte quando os textos fundadores se concentram num único livro: conhece-se o caso do árabe clássico, que coincide com o árabe do Corão, ou do alemão de prestígio (*Hochdeutsch*), consagrado pela tradução da Bíblia por Lutero.

Uma língua abandonada pelos escritores estaria ameaçada de perder seu estatuto. As obras apenas passam pelo canal da língua, mas cada ato de enunciação literária, por mais irrisório que possa parecer, vem fortalecer a mesma em seu papel de língua digna de literatura, e, além, de simplesmente língua. Longe de levar em consideração uma hierarquia intangível, a literatura contribui para constituí-la, reforçá-la ou enfraquecê-la. Ao escrever em catalão e não em espanhol alguns romances cuja intriga, em vez de descrever um mundo rural desaparecido, desenvolve-se na Barcelona ou na Valência de hoje, um escritor recusa através de sua escolha a idéia de que o catalão seria apenas um dialeto hispânico reservado a intercâmbios lingüísticos de pouco prestígio. Quando, no século XIX, alguns escritores agrupados em torno de Frédéric Mistral (1830-1914) militaram em favor do renascimento do provençal, apressaram-se em fundar um movimento literário (o Félibrige), em produzir obras (cf. *Mireille*, 1867) e em redigir um dicionário: não existe língua verdadeira sem instituição literária.

Interlíngua e código de linguagem

Se a relação que a obra mantém com a diversidade lingüística é parte integrante da criação, encontramos

na mesma situação que no caso do gênero: o autor não situa sua obra em um gênero mais do que o situa em uma língua. Não existe, por um lado, conteúdos e, por outro, uma língua neutra que permitiria veiculá-los, mas *a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra*.

O escritor não é confrontado com a língua, mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma **interlíngua**⁴. Por esse termo entenderemos as relações, numa determinada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Essa noção de interlíngua visa à heteroglossia extrema, ao "dialogismo" (M. Bakhtin), através dos quais se institui a enunciação singular das obras.

Em função do estado do campo literário e da posição que ele aí ocupa, o escritor negocia através da interlíngua um *código de linguagem* que lhe é próprio. Escreve portanto sobre as fronteiras: não tanto *em francês, em italiano, etc.*, quanto na junção instável de diversos espaços de linguagem. Aqui a noção de "código" associa estreitamente a acepção de *código* como sistema de regras e de signos que permitem uma comunicação à de *código* como conjunto de prescrições; por definição, o uso da língua que a obra implica se mostra como a maneira em que é *necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura. Quando Giono faz o francês "rural" chocar-se com a narração literária, mostra por aí que só esse código de linguagem é legítimo, à medida do mundo enraizado que sua narrativa apresenta.

Vamos encarar essa travessia da interlíngua sob seu aspecto de **plurilingüismo externo**, isto é, na relação das obras com as "outras" línguas, depois sob seu aspecto de **plurilingüismo interno** (*pluriglossia*), em sua relação com a diversidade de uma mesma língua. Distinção que, de resto, só tem validade limitada, já que, em última instância, são as obras que decidem por onde passa a fronteira entre o "interior" e o "exterior" de "sua" língua.

Plurilingüismo externo

Não é evidente que um escritor escreve em *sua* língua, pois sua condição paratópica só lhe designa como lugar uma fronteira, já que a escrita escava um hiato irreduzível com relação à língua materna:

Quer se escreva numa única língua ou numa língua estrangeira, o trabalho de escrita sempre consiste em transformar sua língua em língua estrangeira, em convocar uma outra língua para sua língua, língua diferente, língua do outro, outra língua. Maneja-se sempre o hiato, a não-coincidência, a clivagem.⁵

Caso o escritor possua várias línguas, deve distribuí-las de acordo com uma economia que lhe é própria. R. Robin evoca o caso de I. D. Berdichevski (1865-1921), que escreve ao mesmo tempo em hebraico, ídiche e alemão:

Para ele, o hebraico é a língua do pai. As historietas do shtetl, como ele próprio diz, os adágios, provérbios, coletâneas de histórias hassídicas, as faz em ídiche, a língua da mãe, e seu diário íntimo, escreve em alemão.⁶

Um outro escritor judeu, E. Canetti, criado na Bulgária numa família de língua espanhola, depois na Inglaterra, na Áustria e na Suíça, decidiu escrever sua obra em alemão.

Alguns podem até escrevê-la em outra língua que não sua língua materna. S. Beckett, irlandês, escreveu em inglês e francês. Através desse bilingüismo literário mantido, quer mostrar um recuo ascético com relação à "sua" língua, correlativo de um distanciamento geográfico: vive na França. Mas nem por isso existe um patos do exílio, pois o autor escreve igualmente em sua língua materna. Sua enunciação se mantém desse modo entre duas línguas solitárias, afastada de qualquer lugar original, no trânsito de uma tradução impossível. Desse modo dá acesso ao indenominável da *linguagem*, recusando a plenitude imaginária desta ou daquela *língua particular*.

A mesma obra pode apresentar a coexistência de fragmentos de diversas línguas. Desse modo, *As flores do mal* contém um poema em latim ("Franciscae meae laudes", I, LXIII), que vem romper a homogeneidade do livro. No segundo ato de uma obra escrita em alemão, *A caixa de Pandora* (uma das duas peças que compõem a tragédia de *Lulu* de F. Wedekind), assiste-se a longas conversas em francês: transformando Alwa Schön em um proscrito e um exilado, arrastando-o para um semimundo parisiense cosmopolita, Lulu, a mulher fatal, sem linhagem nem pátria, arrancou-o do enraizamento da língua materna. Da mesma forma, em *A montanha mágica*, Thomas Mann faz Hans Castorp e a senhora Chauchat, a russa enigmática (cap. 5, "Walpurgisnacht"), dialogarem longamente num francês recheado de alemão: o francês aparece como a língua do eros numa noite entre parênteses, noite de carnaval. À questão "em que língua foi escrita *A montanha mágica*?" responderemos então: "em alemão, mas num alemão minado, varado por esse parêntese de alteridade lingüística que o impede de se fechar. Varado como a vida do sanatório pela mulher enigmática e a morte".

Num universo bem diferente, quando, ao lado de poemas neoclássicos em francês, Charles Maurras, o fundador da Ação Francesa*, escreve textos em provençal, pretende mostrar que francês e provençal participam de um espaço cultural comum, a romanidade. Escrever em provençal, na língua de *oc* de seus ancestrais, é aproximar-se dessa Origem para ele legitimante, a latinidade, que ele opõe todo o tempo à "barbárie" germânica. Língua dos antigos romanos e da Igreja católica, o latim deixa-se tocar melhor através do provençal do que do francês. Essa escolha literária, porém, representa também um ato político de reação contra o centralismo do Estado republicano: francês e provençal devem coexistir como Paris e as províncias.

* Jornal publicado de 21.3.1908 a 24.8.1944, monarquista e de extrema-direita. Durante a Segunda Guerra apoiou o governo pró-hitlerista de Vichy. (N. E.)

Essa relação privilegiada com o latim não é um fenômeno isolado. Até a Segunda Guerra Mundial, existia entre a maioria dos escritores e no público culto um plurilingüismo intrínseco. O essencial da literatura francesa era produzido por gente que escrevia numa relação constante com o latim e, em menor medida, com o grego, línguas que têm a particularidade de coincidir com *corpus* literários. A sintaxe de um Bossuet, por exemplo, é imantada pelo modelo da frase ciceroniana.

O romancista e ensaísta Léon Daudet, que militava ao lado de Maurras, até convertia esse plurilingüismo numa das condições de sobrevivência da literatura francesa:

Caso se prolongasse acentuando-se, a decadência dos estudos latinos e gregos colocaria a literatura francesa em perigo (...). O poder e o alcance de uma literatura e de uma filosofia são avaliados pela freqüentação, ou melhor, pela consubstanciação das letras latinas e gregas.⁷

Para a literatura francesa, o grego e o latim seriam "riquezas indispensáveis, que poderiam ser comparadas, em certa medida, com a reserva de ouro, os valores metálicos em caixa do Banco de França"⁸. Por exemplo, "o ataque, o ritmo e a inspiração baudelairianas derivam diretamente da poética latina, sobretudo de Juvenal, quanto ao movimento, e de Pérsio quanto à busca da intensidade"⁹.

A reivindicação desse vínculo com o latim ou com o grego tem um significado bem diferente entre os humanistas do Renascimento, mas insere-se no mesmo espaço cultural, o de um código literário que pretende extrair seu valor de sua ancoragem nas literaturas antigas. Em *Defesa e ilustração da língua francesa*, a necessidade de calcar o francês no latim e no grego é afirmada da seguinte maneira:

E, do mesmo modo que entre os autores latinos são considerados os melhores os que mais imitaram os gregos, quero também que te esforces por reproduzir, o mais próximo do natural possível, a frase e maneira de falar latinas, na medida em que a propriedade de uma e outra língua o permitirem. O mesmo digo-te da grega,

cujas maneiras de falar são bastante aproximadas de nosso vulgar.¹⁰

Portanto, cada obra-prima escrita em francês virá atestar por sua própria existência que era justo “ilustrar” desse modo a língua materna. O que existe de exemplar em tal conduta é a relação que estabelece entre a criação literária e a elaboração de um código de linguagem que tira sua legitimidade do fato de se desenrolar numa fronteira entre o francês e as línguas antigas.

Os humanistas da Pléiade tiveram contudo uma atitude ambivalente, pois desejavam ao mesmo tempo reforçar seus vínculos com o latim e o grego e suplantá-los. Essa ambivalência irreduzível nutre uma enunciação que é negociada entre essas duas exigências contraditórias de dependência e autonomia, de respeito e de violência usurpadora:

Ide a essa Grécia mentirosa e nela semeai mais uma vez a famosa nação dos galo-gregos. Pilhai sem consciência os tesouros sagrados desse templo délfico, como fizestes outrora; e que esse mudo Apolo, seus falsos oráculos, ou suas flechas obturadas não mais vos amedronte.¹¹

Plurilingüismo interno

O escritor não se confronta apenas com a diversidade das línguas, mas também com a pluriglossia “interna” de uma mesma língua. Essa variedade pode ser de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...), ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...), a situações de comunicação (médica, jurídica...), a níveis de língua (familiar, oratório...).

Desse ponto de vista, a obra de Rabelais parece exemplar, como bem mostrou M. Bakhtin¹²; é um local de confronto privilegiado dos “falares” de uma língua. Assim, o célebre “estudante do Limousin” de *Pantagruel* exprime-se num híbrido de francês e de latim, característico do meio estudantil parisiense: “*Nous transfretons la Sequane*

au dilicule” (= atravessamos o Sena pela manhã), mas volta de imediato ao dialeto do Limousin quando Pantagruel o ameaça.

Numa outra obra “carnavalesca”, *Viagem ao fim da noite*, vimos que a mescla conflitual do registro supostamente mais elevado (o literário) e do considerado mais baixo (o popular urbano) realiza verbalmente o deslocamento do mundo percorrido pelo herói-narrador. Ao contrário, quando, em *A taberna*, Zola integra o modo de falar dos operários parisienses na narração literária, pretende atestar a autenticidade documentária de seu romance. Esforça-se por legitimar sua fala ao mesmo tempo como romancista e como naturalista, o observador da sociedade que, caderninho na mão, percorre os pardieiros e as oficinas, sonda as profundidades escondidas do corpo social, mostra que também é um verdadeiro escritor. Através do recurso ao discurso indireto livre, a palavra popular é ouvida, mas dominada por um discurso narrativo que se coloca como neutro, capaz de absorver a diversidade social.

Em compensação, nos romances “camponeses” de Giono (*Colina*, *Restolho*, *Um de Baumugnes*...), a mescla de narração literária e oralidade camponesa não é dominada por um discurso de narrador: não se trata de discurso indireto livre. A enunciação nela é do começo ao fim atravessada por uma ruralidade que supostamente deveria voltar a ligar-se com uma natureza perdida. Conforme à palavra de ordem implicada por esse título de “Restolho”, a narração pretende regenerar-se com o contato com uma palavra o mais próximo possível da natureza.

As lavouras de outono começaram hoje de manhã. Desde o primeiro corte do arado, a terra começou a fumejar. Era como um fogo que se descobria lá embaixo. Agora que já há seis sulcos longos alinhados lado a lado, paira sobre o campo um vapor como de um braseiro de relva. Subiu no dia claro e pôs-se a luzir ao sol como uma coluna de neve. E isso disse aos grandes corvos que dormiam voando no vento do platô: “Estão lavrando ali, está infestado de bichos”...¹³

Não se pode falar aqui de regionalismo; ao fazer aflorar outro tipo de fala, essa escrita entra em debate sutil com as formas *escritas* da narração literária tradicional para produzir um efeito rural. Os dêiticos anafóricos ou situacionais (*hoje de manhã, lá embaixo, isso...*) assinalam um domínio sobre o entorno imediato. O ritmo lento, sereno, do trabalho que recomeça, caminha no mesmo ritmo de uma enunciação que, ao contato com o labor da terra, deve renovar a inserção literária.

Confrontaremos esse código de linguagem impregnado de ruralidade com os usos de gíria essencialmente urbanos que o lingüista britânico M. A. K. Halliday propôs denominar *antilingua*¹⁴. Permitem que um grupo assinale seu conflito com a sociedade oficial (bandidos, escroques...) ou simplesmente sua marginalidade (soldados, estudantes...). Prática de solidariedade baseada ao mesmo tempo no prazer do jogo verbal e na vontade de segredo, a antilingua negocia com a língua recorrendo em particular a deformações léxicas. Através de sua paratopia, o escritor mantém uma relação com a língua em certos aspectos comparável. Compreende-se que alguns explorem a dimensão paratópica dessas antilinguas. Assim, *A laranja mecânica* de A. Burgess é narrada no *eu* pelo chefe de um bando de jovens delinquentes que inventaram um vocabulário próprio para si. Acrescentado à narrativa, um glossário de cerca de 250 termos destina-se a facilitar a leitura.

De qualquer modo, a literatura não visa concentrar um grupo sobre si mesmo. O código de linguagem de uma obra não é a antilingua de uma comunidade existente, mas de uma comunidade futura, os leitores, convidando a compartilhar seu universo.

A ilusão do neutro

Seria possível objetar que essa negociação com a interlíngua só é válida para um conjunto restrito de obras, que um grande número de escritores se contenta em utilizar "a" língua, sem se preocupar com suas fronteiras. Isso

é esquecer que a literatura não tem relação natural com qualquer uso lingüístico; mesmo quando a obra parece empregar a língua mais "comum", existe confronto com a alteridade da linguagem, vinculada a um posicionamento determinado no campo literário.

Os escritores clássicos, que parecem contudo escrever "o" francês comum da elite culta, inscrevem-se na realidade num código particular, aquele em que, sob a égide da mundanidade e do centralismo monárquico, se associam desde o século XVII clareza e elegância:

Jamais houve língua em que se escrevesse com mais pureza e com mais nitidez do que a nossa, que fosse mais inimiga dos equívocos e de todos os tipos de obscuridade, mais grave e mais doce ao mesmo tempo, mais própria para todos os tipos de estilo, mais casta em suas locuções, mais judiciosa em suas figuras, que mais amasse a elegância e o ornamento e que mais temesse a afetação.¹⁵

Longe de ser neutro, esse código é portador de uma dinâmica e de valores historicamente situáveis, é associado à promoção da Razão, que se representaria idealmente numa língua francesa que é preciso tornar homogênea, purificar de quaisquer formas de alteridade (regionalismos, arcaísmos, termos vulgares...). Tema constantemente retomado nos séculos XVII e XVIII até o célebre *Discurso sobre a universalidade da língua francesa* de Rivarol.

É nessa dinâmica que se inscreve em particular o projeto da literatura das Luzes: fazer "a obscuridade" na língua recuar, exhibir as articulações do pensamento é também fazer o "obscurantismo" na sociedade recuar. Esses "filósofos" colocam-se paradoxalmente na continuidade de *As provinciais* de Pascal, que não inovam pelos assuntos que abordam, mas pelo fato de recorrerem a um código de linguagem não habitual em matéria de debate teológico: o francês das "pessoas de bem". O prazer extremo sentido pelo público de Pascal resulta, em boa parte, dessa superioridade sobre o "jargão" dos teólogos conferida aos seus próprios usos lingüísticos. O texto cita, aliás, duas

cartas muito significativas, uma de uma mulher da sociedade, que louva o estilo do autor, a outra de um membro da Academia francesa, que lamenta não ter autoridade sobre o discurso dos teólogos.

Da mesma forma, o sucesso das *Preciosas ridículas* de Molière assinala a condenação em cena de um uso da língua oposto ao que o autor defende através de sua própria enunciação teatral. Como clássico, Molière recusa qualquer "jargão", qualquer uso lingüístico particular. A denúncia da corporação médica passa igualmente por esse caminho: o médico é um utilizador de jargão que recusa usar uma língua transparente para o pensamento daqueles que são dotados de "bom senso". Como em *As provinciais*, é denunciado o jargão de uma comunidade fechada: médicos ou teólogos tiram seu poder ilusório dos obstáculos que erguem diante de um "uso correto", que se coloca como código universal.

La Bruyère não diz outra coisa:

A cidade está dividida em diversas sociedades, que são como tantas pequenas repúblicas, que têm suas leis, seus usos, seu jargão e suas frases anedóticas. Enquanto esse agrupamento goza de força e a obstinação subsiste, nada se encontra de bem-dito ou de bem-feito além daquilo que vem dos seus, e é-se incapaz de usufruir o que vem de outra parte; isso vai até o desprezo das pessoas que não são iniciadas em seus mistérios. O mundano de grande inteligência que o acaso levou para o meio deles é considerado estrangeiro: encontra-se ali como num país distante, do qual não conhece nem as estradas, nem a língua, nem os usos, nem o costume (...) Dois anos contudo não passam numa mesma *coterie* (...).¹⁶

À fragmentação da linguagem da "cidade" em "coteries" fugazes, o autor dos *Caracteres* opõe seu próprio código, o do "mundano de grande inteligência", que fala a língua de todos, a que não está sujeita aos caprichos da moda; a da "parte mais saudável da corte", para retomar a fórmula de Vaugelas. Mas esse código das pessoas de bem, o escritor o modela de maneira singular, converte-o por seu

estilo em um jargão que, em vez de fechar uma associação sobre si mesma, teria o privilégio de abri-la para o universal.

Hiperlíngua e hipolíngua

O código de linguagem de uma obra não se elabora apenas numa relação com línguas ou usos da língua. É muitas vezes atravessado por um corpo a corpo com o que se poderia chamar **perilínguas**, no limite inferior da língua natural (**hipolíngua**) ou em seu limite superior (**hiperlíngua**). O escritor não consegue se fixar nem em um, nem em outro, mas pode deixar que se entreveja sua indizível presença, nutrir seu texto com o fascínio delas. A *hipolíngua* está voltada para uma Origem que seria uma proximidade do corpo ambivalente, pura emoção: ora inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender. No lado oposto, a *hiperlíngua* acena com a possibilidade da perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento. Ambas, por caminhos opostos, sonham com um sentido que seria imediato, que se daria sem qualquer reserva. Deve-se evitar contudo reificar a hipolíngua e a hiperlíngua: trata-se de funções. Não se pode excluir que nessa ou naquela obra essas duas funções sejam cumpridas pela mesma entidade, que a língua do corpo seja igualmente a dos anjos.

A dramaturgia de Diderot oferece-nos um bom exemplo de *hipolíngua*. Nele a linguagem dramática é obsedada pelo desejo de mostrar o espetáculo da emoção sem artifício, a expressão imediatamente decifrável do corpo:

O que nos afeta no espetáculo do homem estimulado por alguma grande paixão? São os discursos? Às vezes. Mas o que sempre sensibiliza são os gritos, as palavras desarticuladas, vozes quebradas, alguns monossílabos que escapam em intervalos, algum murmúrio na garganta, entre os dentes. A violência do sentimento corta a respiração

e traz a perturbação ao espírito, então as sílabas das palavras separam-se, o homem passa de uma idéia a outra, começa uma multidão de discursos e não acaba nenhum.¹⁷

Já que a peça de teatro deve imitar a "natureza", é nessa zona incerta entre palavra e ruído de carne que a língua se insinua. Interjeições e gesticulações ("pantomimas") afloram em determinados momentos para quebrar o discurso das personagens, fazer com que se entreveja em cena o quadro vivo de uma emoção desprovida de qualquer artifício.

Diderot arrisca-se até a "traduzir" alguns versos da *Ifigênia* (V, IV) de Racine, na esperança de aproximá-los dessa hipolíngua. Eis o texto original:

...Bárbaros! Detende-vos...
É o puro sangue do deus que faz o trovão soar...
Ouço bramir o raio e sinto tremer a terra...
Um deus vingador, um deus faz isso tudo ecoar...

e sua transposição:

Bárbaros: bárbaros, detende-vos, detende-vos, detende-vos... é o puro sangue do deus que faz o trovão soar... Esse deus vos está vendo... vos está ouvindo... vos está ameaçando, bárbaros... detende-vos!... ouço bramir o raio... sinto tremer a terra... detende-vos... Um deus, um deus vingador faz isso tudo ecoar... detende-vos, bárbaros... Mas nada os detém... Ah! minha filha!... ah, mãe desgraçada!... Eu a vejo... vejo seu sangue correr... ela está morrendo... ah, bárbaros! ó, céus!...¹⁸

A música muitas vezes permite dar um rosto à perilingua. Assim Diderot sonha com que sua transposição seja explorada por um compositor de ópera (italiano). Do mesmo modo, a enunciação celineana, obsedada pelo desejo de projetar uma emoção bruta, muitas vezes parece imantada pelo jazz.

Ocorre com facilidade uma contaminação entre a hipolíngua e certas formas de plurilingüismo interno. Quan-

do os românticos alemães, não satisfeitos em recolher nos campos as canções e os cantos populares insinuam em seus textos arcaísmos ou reinvestem em gêneros tradicionais, empregam ao mesmo tempo o plurilingüismo interno e a hipolíngua; para eles, a literatura tradicional é tanto dialeto em vias de desaparecimento quanto palavra próxima das forças da Natureza, da vitalidade e do gênio do Povo. Da mesma maneira, em Giono, a fala camponesa orienta-se para a hipolíngua, deixando entrever um discurso o mais próximo possível de um corpo enraizado no mundo.

Inversamente, a *hiperlíngua* atrai o código de linguagem para o sonho de uma escrita "matemática" com elementos e relações necessárias. A noção de "código" volta a encontrar aqui uma de suas acepções, a de um código secreto cuja revelação permitiria incorporar a contingência da obra. Além das palavras, a *grafia* tende ao *gráfico* do esquema ou das operações do cálculo. A um Poe, a um Mallarmé, a um Valéry agradava acenar com essa utopia, que, aliás só concerne aos adeptos da poesia normal. Conhecemos as maquinarias narrativas sutis das quais Raymond Roussel fala em *Como escrevi alguns de meus livros*. Seria possível evocar igualmente alguns romances de G. Perec ou M. Butor, construídos em *patterns* invisíveis, verdadeiros criptogramas. Companheiro de viagem do estruturalismo, Butor concebia o romance a partir do modelo da poesia regular da seguinte maneira:

Utilizando estruturas fortes o suficiente, comparáveis às do verso, comparáveis a estruturas geométricas ou musicais, fazendo os elementos brincarem sistematicamente uns com os outros até resultarem nessa revelação que o poeta espera de sua prosódia, é possível integrar em totalidade, dentro de uma descrição que parte da banalidade mais plana, os poderes da poesia.¹⁹

Diferentemente de Diderot, que percebe a música como *fluxo* de emoção, o devaneio musical de Butor, mais sensível às *geometrias* ofuscantes da partitura, orienta-se para Bach.

Daí uma conduta criadora particular:

Só consigo começar a redigir um romance depois de ter estudado durante meses sua organização, a partir do momento em que me encontro em posse de esquemas cuja eficácia expressiva com relação àquela região que me chamava a princípio me parece suficiente.²⁰

É claro que não é possível reduzir romances como *A modificação* ou *O emprego do tempo* aos esquemas que permitem sua construção, mas esses esquemas participam ao mesmo tempo da história e da trama do texto que a carrega.

A hiperlíngua de Butor deve contudo conciliar-se com uma hipolíngua, a dos arquétipos, das lendas imemoriais escondidas na cultura. Seus romances apresentam-se então como a transição entre a hiperlíngua dos esquemas e a hipolíngua dos murmúrios e das imagens fundadoras.

Situações extremas

O confronto criativo do escritor com a interlíngua pode operar-se sem diferença visível, como se, em sua própria enunciação, a obra se destacasse da própria língua que ela desenvolve. Esse é o caso de um poeta judeu, Paul Celan, que se exprime em alemão após o holocausto, na língua dos carrascos. O escritor deve então converter em ouro "sua" língua irremediavelmente maculada, recusar uma presença que ele contudo impõe através de sua enunciação. Hiato invisível, ele próprio agravado pela condição paratópica do judeu da diáspora, para quem "sua" língua jamais é de fato "sua" língua por inteiro, sem por isso ser uma língua emprestada.

Tão extremo quanto o último é o caso de um código de linguagem que não se elabora numa relação com outras línguas ou com "dialetos" sociais ou geográficos, mas na restrição da língua ao que seria o Código por excelência, o *corpus* literário. Um autor como Julien Gracq visa desse modo a pureza de um uso não profano da língua, a

quintessência do bem escrever. Daí decerto a estranha impressão que se sente ao se ler essa obra em que a língua parece destinada apenas ao exercício da literatura. Enquanto um Rabelais ou um Zola exibem a heterogeneidade dos registros de linguagem, Gracq oferece textos que exibem a plenitude da Literatura, textos que colocam de imediato sua pertinência ao *corpus* de obras consagradas. Tal "neutralidade" lingüística não tem portanto nada a ver com a de um Pascal ou de um Voltaire, cujo código de linguagem define ao mesmo tempo uma exigência de expressão do pensamento e a submissão às normas de uma elite. Em Gracq a pureza pretende-se solitária, sem exterior, excetuando-se tudo. A enunciação duplica-se por seu reflexo no espelho da Literatura.

O CENÁRIO DE ENUNCIÇÃO

6. A cenografia

Em primeiro lugar, apreendemos o contexto da obra como campo onde o escritor se posiciona, depois como veículo. Porém, enquanto enunciado, a obra também implica um contexto: uma narrativa, por exemplo, só se oferece como assumida por um narrador inscrito num tempo e num espaço que compartilha com seu narratário. Deve-se levar em conta essa situação de enunciação, a *cenografia* que a obra pressupõe e, em troca, valida. Ao mesmo tempo condição e produto, ao mesmo tempo “na” obra e “fora” dela, essa cenografia constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo.

A situação de enunciação

Quando se fala, em lingüística, de situação de enunciação é para designar não as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, mas o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, **enunciador** e **co-enunciador**, assim como sua ancoragem espacial e temporal (EU \rightleftharpoons E TU, AQUI, AGORA).

Como qualquer enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. Mas o que é a situação de enunciação de uma obra? Seria possível responder que são as circunstâncias de sua produção: foi redigida no decorrer de tal(is) período(s), em tal(is) lugar(es), por tal(is)

indivíduo(s). Resposta insuficiente, pois convém aqui apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivos de comunicação. Pode-se então ser tentado a reduzir a situação de enunciação à data e ao local de publicação. Mas isso de quase nada nos adianta, pois permanecemos ainda fora do ato de comunicação literária.

Suporte de um ato de discurso socialmente reconhecido, a obra é enunciada através de uma instituição, no caso, um gênero de discurso determinado que ele próprio, num nível superior, mobiliza essa vasta instituição que é a Literatura. As condições de enunciação vinculadas a cada gênero correspondem a outras tantas expectativas do público e antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. Formulam-se com facilidade em termos de circunstâncias de enunciação legítimas: quais são os participantes, o lugar e o momento exigido para efetua-la? por quais circuitos passa? quais normas presidem ao seu consumo? etc.

Mas descrevendo assim de fora o modo de consumo da obra, capta-se um comportamento social, não se tem acesso à situação através da qual uma obra singular coloca sua enunciação, a que a torna legítima e que ela, em compensação, legitima. Afinal, qualquer obra, por seu próprio desdobramento, *pretende* instituir a situação que a torna pertinente. O romance "realista" não é apenas "realista" por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna "realista". Enunciação por essência ameaçada, a obra literária liga de fato o que diz à colocação de condições de legitimação de seu próprio dizer. A situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo: *encontra-se tanto a montante da obra quanto a jusante, pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir*. O que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação.

A cenografia

Chamaremos de **cenografia**¹ essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à *inscrição* legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação.

A cenografia de uma obra é dominada, por sua vez, pelo **Cenário literário**. É o último que confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de "autor" e uma posição de "público", cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades. De fato, vimos que o co-enunciador não é confrontado diretamente ao Cenário literário enquanto tal, mas ao ritual discursivo imposto por este ou aquele gênero: ele lê uma tragédia ou um poema lírico e não pura literatura. No entanto, a obra está longe de sofrer por inteiro o condicionamento do gênero de discurso. A partir do momento em que o autor faz uma obra de fato, não pode se contentar em mobilizar um gênero, sobretudo quando o campo literário é o palco de um conflito permanente entre posições: o ritual da poesia decerto não mudou muito dos românticos aos parnasianos, mas a cenografia implicada por *As meditações* de Lamartine é bem diferente da dos *Poemas bárbaros* de um Leconte de Lisle.

As "meditações" lamartinianas desenvolvem-se através da **cronografia** de um limite instável, de um suspense entre vida e morte, dia e noite, outono e inverno...:

...O triste canto dos mortos sempre prestes a ressoar
Os suspiros abafados de uma amante ou de um irmão
Suspensos à beira de seu leito fúnebre...

("A imortalidade")

Assim, prestes a deixar o horizonte da vida...

("O outono")

Cronografia à qual corresponde uma *topografia* definida como “último asilo”, “orlas em que se esquece” (“O vale”). Colocado nesse limite, o *eu* deixa toda a liberdade a uma palavra murmurada, a de “meditações” que só se dirigem a si.

Em compensação, nos *Poemas bárbaros*, não se sabe nem por quem, nem para quem, nem onde, nem quando são proferidos os textos. Os últimos parecem mimar a aurtia da escultura ou do quadro:

Uma noite clara, um vento gelado. A noite é vermelha.
Mil bravos estão ali, e dormem sem túmulos,
A espada empunhada, o olhar desvairado. Nenhum se
[mexe.

Acima gira e grita uma revoada de corvos negros.
 (“O coração de Hialmar”)

É essa ruptura entre enunciado e situação de enunciação que paradoxalmente caracteriza tal cenografia. A pretensão parnasiana é que a obra surja de um puro alhures espacial e temporal, que exista por si mesma, subtraída a qualquer processo de comunicação entre um enunciador e um co-enunciador especificados. Como se a página fosse sua única cenografia. Abolindo dessa maneira qualquer vestígio de situação de enunciação, o poeta pode esperar concorrer com a Natureza:

Ri a Natureza das dores humanas;
E só contemplando sua própria grandeza,
Dispensa a todos suas forças soberanas
E guarda para si a calma e a beleza
(*Poemas bárbaros*, “A fonte dos cipós”)

O poema se apresenta como uma espécie de *mandala* que comunica sua força àquele que o contempla, ajuda-o a desprender-se de sua contingência histórica para ter acesso à cenografia “branca”, na qual a obra pretende se manter.

Essa cenografia autárquica opõe-se, por exemplo, ao dialogismo generalizado das *Fábulas* de La Fontaine, em que a evocação multiforme da crueldade dos homens pas-

sa pela cenografia de um contador que sabe intervir em sua narrativa para estabelecer uma convivência com um leitor próximo dele. Esse contador apresenta-se como um homem de bem culto que se dirige a gente honesta, ela própria culta e submetendo-se às regras da conversação mundana: necessidade de ser espiritual, de variar seu discurso, de não ser prolixo demais, de adotar uma distância irônica, de manejar a alusão e o duplo sentido, etc. É portanto através de uma cenografia vinculada à sociabilidade de uma elite refinada que as *Fábulas* mostram a crueldade de um mundo de predadores. Existe tensão entre o humanismo (nos dois sentidos do termo) da cenografia e a desumanidade das histórias que esta permite contar.

Porém a cenografia de La Fontaine trava também um debate intertextual com a cenografia tradicionalmente vinculada ao gênero de discurso “fábula”. Intitulando sua obra de *fábulas*, o autor não procura tanto desqualificar essa cenografia tradicional quanto usar de artimanhas com ela numa polifonia enunciativa de rara sutileza. O leitor não se encontra portanto preso numa cenografia compacta, mas numa negociação entre a cenografia do contador mundano e a do fabulista tradicional.

Cenários validados

Para caracterizar uma cenografia, dispõe-se de indícios de vários tipos:

– o texto *mostra* a cenografia que o torna possível: as *Fábulas* não “dizem” explicitamente que são carregadas por uma cenografia mundana, mas mostram isso por indícios textuais variados;

– podem existir indicações paratextuais: um título, a menção de um gênero (“crônica”, “lembranças...”), um prefácio do autor...;

– encontram-se finalmente indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes.

De fato as obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já **validados**, quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não literária (cf. a conversa mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...). “Validado” não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público.

Desse modo, neste fragmento, a invocação do *Íon* de Platão permite que Montaigne justifique a cenografia do “ensaio”, sua enunciação “em saltos e cambalhotas”:

Sentado no tripé das Musas, o poeta, diz Platão, verte com fúria tudo o que lhe vem à boca, como a gárgula de uma fonte, sem ruminá-lo ou enviscá-lo, e escapam-lhe coisas de cor diversa, de substância contrária e de um fluxo interrompido. Ele próprio é todo poética, e a velha teologia, poesia, dizem os sábios, e a primeira filosofia.

É a linguagem original dos Deuses.

Aqui, no Livro III dos *Ensaio*s, o leitor é convidado a interpretar a enunciação do autor através do cenário validado por uma palavra saída da Origem, no espaço e no tempo abençoado pelos deuses: a Grécia dos humanistas. O termo “Renascimento” adquire aqui toda a sua força: trata-se para Montaigne de fazer coincidir seu retorno à “Natureza” com uma regressão temporal aquém da distinção entre filosofia, teologia e poesia. Essa cenografia permite reforçar a situação de enunciação “histórica”, “real” (no caso, a França de 1588) com outra situação, construída no texto, a de uma Origem que permite legitimar a enunciação da obra.

Por mais que o cenário no qual Montaigne se apóia seja relacionado com Platão, só intervêm, no entanto, aqui, reelaborado através das categorias dos *Ensaio*s. Nesse sentido, um cenário validado que é mobilizado a serviço da cenografia de uma obra *é também o produto da obra que pretende enunciar a partir dele*. Montaigne pretende imitar uma cenografia platônica, mas esta também é um produto dos *Ensaio*s.

Não é necessário que a situação de enunciação “mostrada” pela obra esteja em conformidade perfeita com os cenários validados que ela reivindica em seu texto, nem que as últimas formem um conjunto homogêneo. A cenografia global da obra resulta de fato *do relacionamento de todos esses elementos, do percurso de sua rede*. Ademais, a situação de enunciação mostrada e as indicações textuais explícitas interagem: o que é “mostrado” é especificado por essas indicações explícitas que de certa maneira tomam corpo através da própria enunciação que as carrega.

A obra às vezes legitima sua cenografia evocando cenas que lhe servem de contraste, o que em *Pragmática para o discurso literário* chamamos de **antiespelhos**. É o caso dos ditos do jesuíta meloso das *Provinciais* (cartas 4 a 10): o narrador, o amigo do Provincial, legitima-se obliquamente encenando uma enunciação com conteúdo escandaloso que vem contrastar com a sua. Nesse exemplo, o “antiespelho” está *incluído* na cenografia que ele fortalece. Está-se diante, então, de uma estratégia **subversiva**, de uma paródia no sentido amplo: o cenário subvertido é desqualificado através de sua própria enunciação. Quando, em seus *152 provérbios transpostos para o gosto atual*, B. Péret e P. Éluard escrevem “Um prego afugenta Hércules” ou “Quem semeia unhas colhe uma tocha”, legitimam indiretamente sua própria cenografia surrealista. Não dizem diretamente quem fala, a quem, onde e quando, mas o desvio de provérbios permite indicá-lo: o enunciador não é a “Sabedoria das nações”, mas um poeta singular; a cronografia não é a intemporalidade proverbial do “nada de novo sob o sol”, mas o encontro de palavras, o achado improvável e criador; o co-enunciador não é o homem de todos os tempos e todos os países submetido à ordem invariável das coisas, mas um sujeito que, através dessa própria leitura, deve se libertar de qualquer esclerose.

A topografia do deserto

Os *trágicos* de Agrippa d'Aubigné baseiam com tanto mais vigor sua cenografia em cenários validados, que adquirem grande autoridade, porquanto, em 1616, data de sua publicação, esse empreendimento poético de militante huguenote apresenta uma defasagem nítida com relação às normas então predominantes no campo literário⁴. Essa própria defasagem porém é integrada pela cenografia dos *Trágicos*, que, contra a literatura da época de Luís XIII, se legitimam reivindicando alto e bom tom seu anacronismo.

Enquanto um Montaigne coloca seus ditos na própria boca da Musa antiga e dos Deuses, d'Aubigné, impondo uma cenografia bíblica, coloca-se na posição do profeta, "daquele que fala no lugar de um outro", no caso, de Deus. O profeta bíblico encontra no deserto um de seus lugares de enunciação privilegiados: lugar afastado da sociedade, é também o espaço da purificação, condição de uma palavra verdadeira. D'Aubigné assina precisamente seu texto com as iniciais "L.B.D.D.", "O bode do deserto". Nessa época, o deserto designa igualmente as zonas longínquas onde esses novos hebreus, os huguenotes perseguidos, tiveram de se refugiar:

Algumas vezes passeando
A verdade levava-me
Aos lugares onde aquela que dá à luz
De medo de se perder, perde-se,
E onde a Igreja que se atormenta
Cerrou-se de água no deserto.
Ó, Deserto, promessa dos céus,
Estéril, mas bem-aventurado!

("Prefácio", versos 163-169)

A alusão à mulher que dá à luz no deserto remete ao *Apocalipse*, cujos sete selos correspondem aos sete livros dos *Trágicos*. A identificação a essa cena fundadora é ainda mais forte porque o autor coloca sua criação literária

como parto, em seu deserto, de um filho legítimo ("Prefácio", 409-411) e porque, como o autor do *Apocalipse*, cede seu texto à transcrição de visões celestes. A narrativa conta como o poeta, ferido no combate,

Pelo Anjo consolando meus amargos ferimentos,
Embora impuro, foi levado para as regiões puras.
Sete horas, apareceu-me o firmamento
Para ver os belos segredos e quadros que escrevo,
Quer um sonho pela manhã tenha me proporcionado
[essas imagens
Quer desfalecido o espírito tenha feito essas viagens.
Não te perguntes, meu leitor, como ele viu e fez
Mas louva a Deus em teu proveito.
E enquanto nele, extático, eu me pasmo
Interpreta bem o ardor de meu entusiasmo.

(Livro V, versos 1195-1206)

Aqui o afastamento que o deserto implica é deportado para o limite de qualquer lugar, o *ex-tase*, que coloca o autor fora do mundo, no próprio Deus (*meu entusiasmo*). Além disso, o livro III ("A câmara dourada") transporta-nos à Corte de Deus, e ali são mostrados os sofrimentos infligidos aos protestantes.

A essa enunciação do Deserto, o texto apõe um anti-espelho, a poesia de corte:

Com os dejetos dos grandes, o poeta se macula
Quando pinta como César o sujo Sardanapalo
(Livro II, versos 89-90)

Para a cenografia dos *Trágicos*, o poeta de corte é o enunciador legítimo por excelência, o que preferiu o pecado ao Deserto, o presente imediato à temporalidade divina.

Porém, por mais que o enunciador se coloque como profeta, associa, como humanista, as cenas fundadoras cristãs às cenas fundadoras inspiradas na Antiguidade pagã. Desse modo, o "bode do deserto" vê-se substituído pelo topos retórico do Camponês do Danúbio, figura emblemática do falar rude e verdadeiro:

Usa, como no senado romano,
 O juízo e as vestes do plebeu
 Que veio do Danúbio selvagem
 E mostrou, hediondo, desaforado,
 Da maneira não da linguagem,
 A pouco agradável verdade.

(“Prefácio”, versos 19-24)

Como a cenografia da qual é uma faceta, a topografia dos *Trágicos* percorre dessa maneira uma rede de lugares altamente validados. Lugares que são também tempos: a convocação de cenários enunciativos inspirados na Antiguidade greco-romana, na Bíblia, na história contemporânea, supõe a presença envolvente de um cosmos barroco, onde a diversidade das épocas e dos espaços ofereceu-se ao olhar do leitor na simultaneidade de um quadro.

Uma função integradora

Consideramos até o momento o caso mais simples, o de uma obra sustentada por uma cenografia única. Porém é possível considerar outros casos. Assim, o fenômeno de “narração intradieética”, em que o narrador delega sua função a uma personagem da narrativa.

Muitas novelas de Maupassant são construídas com base nesse princípio de **cenografia delegada**. Temos diante de nós uma primeira cenografia, bastante vaga: um mundano experiente, o próprio escritor, evoca para um público indeterminado seu encontro com alguém que conta um evento notável de sua vida. A topografia e a cronografia serão, por exemplo, as de uma refeição de celibatários em algum castelo da província quando da volta da caça. O leitor vê-se então designado a assumir o lugar de um dos convivas. Numa estrutura desse tipo, a cenografia da obra não é nem a do narrador extradiegético, nem a do narrador intradieético, mas sua interação, cujas modalidades variam de acordo com as obras envolvidas.

Afinal, lembremos, a cenografia tem função **integradora**. “Integrar” não significa definir uma configuração

estável. Isso é particularmente evidente quando não existe hierarquia clara entre as cenografias mostradas de uma obra, mas tensão entre duas cenografias colocadas no mesmo plano. Diferença comparável àquela que distingue discurso indireto, onde discurso citante e discurso citado são claramente hierarquizados, e discurso indireto livre, onde as duas fontes enunciativas se mesclam. Já vimos como *Viagem ao fim da noite* de Céline associa conflituosamente uma cenografia de romance clássico no pretérito perfeito, primeira pessoa, e uma cenografia de locutor popular para, através de sua desqualificação recíproca, exceder ambas. A cenografia da obra que resulta dessa combinação instável não é representável: só se oferece através do movimento da leitura.

De qualquer modo, a cenografia de uma obra verdadeira não se contenta com reproduzir um contexto enunciativo preestabelecido, ela coloca-se *em excesso* daquilo sobre o que se apóia. As *Fábulas* implicam em primeiro lugar uma cenografia de contador mundano; mas isso não passa de um contexto elementar, de um suporte que a obra reelabora. A “mundanidade” da cenografia de La Fontaine não se contenta em respeitar as normas do discurso de uma elite, transcende-as por sua maneira de integrar uma diversidade de registros de palavra que abrange as fábulas filosóficas, mitológicas, de animais..., mistura gêneros e tradições literárias (oriental, latina, grega, medieval...). A relação entre a cenografia mundana e a que as *Fábulas* elaboram a partir dela é portanto ambígua. Por um lado, as *Fábulas* fortalecem, sublimando-o, seu suporte cenográfico mundano; por outro, valorizam-se às suas custas. Por menos que seja bem-sucedida, a obra desestabiliza de fato os cenários de discursos estabelecidos sobre os quais ela se desenvolve.

O enlaçamento enunciativo

A obra legitima-se traçando um enlaçamento: *através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar*

tacitamente a cenografia que ela impõe de início. A fúria santa que o poeta huguenote exhibe desde o início acompanha a revelação progressiva da perseguição escandalosa da qual os protestantes são vítimas; escândalo tal que exige precisamente que as pessoas fujam para o deserto e dêem livre curso a uma santa fúria... A obra traça assim enlaçamentos, mostrando ao leitor um mundo que reivindica a própria cenografia que o instaura e nenhuma outra.

É possível opor os textos ascéticos, como *O estrangeiro*, que parecem “extenuar” sua cenografia, aos que a constroem de maneira ostentatória, como *Os trágicos* ou *Os castigos* de V. Hugo.

O estrangeiro de Camus apresenta-se como a legitimação progressiva da cenografia que lhe permite precisamente enunciar como “estrangeiro”. Quando abrimos esse texto, chega até nós uma certa palavra, diferente das cenografias romanescas habituais: frases breves no pretérito perfeito composto, relacionadas a um *eu* desinvestido. Aqui, a topografia e a cronografia são um limite último, único “lugar” à medida dessa voz de estranheza: logo após o falecimento da mãe, na praia do assassinato, à espera da execução. Tal enunciação implica uma cenografia desnorteante que a história tem precisamente por função validar, a leitura preenchendo aos poucos o hiato criado dessa maneira pelo surgimento da narrativa.

Bem longe dessa cenografia de confins e ausência, a dos *Castigos* de V. Hugo, na qual o engajamento político se baseia numa necessidade metafísica. O texto convoca a história da humanidade para embasar a cenografia, instituindo, no texto, o enunciador como profeta republicano da caravana humana:

Ouvi uma voz que vinha da estrela
E dizia: – Sou o astro que vem primeiro.
Sou aquela que acreditam no túmulo e que sai.
Reluzi sobre o Sinai, reluzi sobre o Taígeto;
Sou o pedregulho d'ouro e de fogo que Deus lança,
Como com uma funda na frente negra da noite.
Sou o que renasce quando um mundo é destruído.

Ó nações! Sou a poesia ardente
Brilhei sobre Moisés e brilhei sobre Dante. (...)
(*Stella*, VI, 15)

O poeta convocado por Deus é um dos elos de uma cadeia providencial cuja cronografia cósmica abrange Moisés e Dante. Em tal universo, a enunciação dos *Castigos* é força, “funda” divina que atinge o Mal. A cenografia aqui é aprisionada no jogo das forças materiais e espirituais pelo qual o universo é atravessado.

O leitor, que no início da coletânea acredita estar lendo um simples panfleto contra o golpe de Estado de Napoleão III, vê aos poucos surgir uma cenografia que implica o destino providencial do mundo. Essa colocação opera-se precisamente recapitulando a história da humanidade, desde a noite (*Nox*) até o sol da República universal (*Lux*). Em outras palavras, deve-se ler a narrativa ao mesmo tempo como um encadeamento de episódios e como a legitimação da cenografia que dá a ler esse encadeamento.

Em Proust também é a recapitulação de uma história que permite fundamentar a cenografia, coincidindo a narrativa com a busca da cenografia que a tornou necessária. A redução da distância entre a cenografia mostrada, a que dá a narrativa ao leitor, e a cenografia a ser descoberta constitui aí o próprio material do romance. Mas, enquanto Hugo dissipa a singularidade de seu dizer num destino coletivo inscrito no cosmos, Proust desestabiliza sua própria cenografia com um paradoxo: esse livro que, no final de *O tempo redescoberto*, o herói está decidido a escrever é justamente o que estamos lendo. Essa defasagem irreduzível da cronografia remete-nos a uma outra, constitutiva da enunciação da obra: aquela pela qual o tempo “redescoberto” é fissurado por sua própria repetição.

Uma articulação

A cenografia não é portanto o contexto contingente de uma “mensagem” que se poderia “transmitir” de diver-

sas maneiras, ela confunde-se com a obra que sustenta e que a sustenta. Recusando qualquer redução da cenografia a um "procedimento", nela veremos antes um dispositivo que permite *articular* a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade.

A cenografia constitui de fato uma articulação insubstituível entre a obra considerada como um objeto estético autônomo, por um lado, a condição do escritor, os lugares, os momentos de escrita, por outro. D'Aubigné não habita nenhum "deserto" propriamente dito, mas é necessário que os lugares que ocupou, longe dos faustos e das intrigas da corte, tivessem sido vividos como desertos bíblicos para que ele pudesse escrever *Os trágicos*, fazendo a complexidade bio/gráfica se cruzarem deserto vivido e deserto da obra. Proust deve ter vivido em uma temporalidade paradoxal, em que o tempo da vida "real" e o da "ficção" se envolviam reciprocamente, para que sua obra se enunciasse através de uma cenografia paradoxal.

Porém, em seu outro aspecto, a cenografia é parte integrante da obra. Além de seus "temas", as obras, de uma posição literária a uma outra, opõem-se por sua maneira de definir suas cenografias. Inversamente, a mesma cenografia pode atravessar vários conjuntos textuais: Balzac, como Maupassant, gosta de delegar algumas de suas narrativas a algum círculo de convivas noturnos. Continuidade de um escritor a outro que atesta a partilha de um mesmo espaço narrativo, mas que também permite ressaltar suas divergências.

É possível confrontar as cenografias das obras com suas condições de transmissão. No caso das novelas de Maupassant, por exemplo, deve-se considerar o hiato entre o tipo de comunicação que sua difusão implica nos jornais parisienses de grande tiragem e as cenografias de suas narrativas. O público não consome apenas uma história, inscreve-se no cenário que, proporcionando essa história, atribui-lhe um lugar imaginário. Numa obra como *O Heptameron* de Margarida de Navarra, a cenografia institui uma comunidade de narradores e de narratários, uma cronografia e uma topografia que quase não são diferentes do modo de consumo associado na época a esse tipo de obra:

Sou da opinião de que dispomos de um exercício divertido para passarmos o tempo (...) e, se quisessem, todos os dias, do meio-dia até as quatro horas, poderíamos ir àquele prado ao longo do rio do Gave, onde as árvores são tão frondosas que o sol não conseguiria romper a sombra, nem aquecer o frescor; ali, sentados à vontade, cada um contaria alguma história a que assistiu ou que ouviu de algum homem digno de fé.⁵

Os tipos de cenografias colocados indicam obliquamente como as obras definem sua relação com a sociedade e como nessa sociedade é possível legitimar o exercício da palavra literária. *O Heptameron*, acabamos de ver, apresenta sua narração como "exercício divertido para passar o tempo". Ao construir sua cenografia a partir da Bíblia, D'Aubigné implica outro estatuto da enunciação literária, que se baseia nas representações predominantes da palavra legítima nos meios protestantes. Em compensação, os *Poemas bárbaros*, ao introduzir um corte entre a cenografia da obra e os cenários de enunciação habituais na sociedade, excluindo qualquer uso não estético da língua, assinalam a pretensão dos adeptos da "Arte pela Arte" à autonomia.

Em vez de ser considerada um simples alicerce da obra, a cenografia deve, desse modo, ver sua necessidade reconhecida: a literatura é daqueles discursos cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de vir ao mundo, de enunciar como o fazem.

Mas, para não se degradar a simples procedimento, a cenografia da obra deve se submeter a uma dupla injunção. Por um lado, ela deve ser à medida do "conteúdo" do enunciado que torna possível: nada de cenografia profética, se o texto não oferece um quadro impressionante do justo perseguido. Por outro, deve estar em contato direto e ativo com a configuração histórica em que aparece. No caso dos *Trágicos* ou dos *Castigos*, a cenografia profética não é um conjunto de imagens superficial; em d'Aubigné, por exemplo, baseia-se na identificação com os personagens da Bíblia, constitutiva da Reforma.

7. O etos

Além do etos retórico

Já tratamos do “código de linguagem” da obra, ou de sua “cenografia”, abstraindo porém o imaginário do corpo que a atividade da palavra implica. Ora, o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido. Como evocar, por exemplo, uma cenografia profética ou um código de linguagem popular negligenciando o “tom” profético ou a troça, as maneiras de dizer e de gesticular, que são inseparáveis de tais enunciações? Nem mesmo se concebe o didatismo de Jules Verne sem o tom professoral, ou um gênero mundano sem a expressão policiada dos frequentadores habituais dos salões. Por aqui se chega, mas num contexto muito diferente, à problemática do **etos** retórico.

A retórica antiga compreendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente sobre si próprios, mas *a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir*. Aristóteles esboçara uma tipologia que distingue a “phronesis” (parecer ponderado), a “eunoia” (dar uma imagem agradável de si) e o “areté” (apresentar-se como um homem simples e sincero)¹. A eficácia desses *ethé* está, precisamente, vinculada ao fato de que de certo modo eles en-

volvem a enunciação sem serem explicitados no enunciado. O que o orador pretende ser, dá a entender e mostra: não *diz* que é simples e honesto, *mostra-o* através de sua maneira de se exprimir. O etos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo "real", apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito de enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui.

A noção de "etos" está longe de estar estabilizada no vocabulário crítico. Assim, para os teóricos do grupo μ^2 , o "etos é assimilável ao que Aristóteles chama de *patos* em sua *Poética*" e se define como "um estado afetivo suscitado no receptor por uma mensagem particular". Preferimos designar assim a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa determinação do corpo.

Esse papel crucial desempenhado pela voz está vinculado ao poder que ela tem de exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador fisicamente:

A audição pode exprimir a interioridade sem violá-la. Posso bater numa caixa para saber se ela está cheia ou vazia, ou numa parede para saber se é oca ou não (...). Os sons exprimem as estruturas internas do que os produz. Um violino cheio de cimento não soará como um violino normal (...). E, principalmente, a voz humana vem do interior do organismo humano, que provoca as ressonâncias da voz. A vista isola, o som incorpora. Enquanto a vista situa o observador fora do que vê, à distância, o som flui dentro do ouvinte (...). É possível imergir-se no que se ouve, no som. Não há possibilidade de se imergir na visão.³

Mas aqui deparamos com uma dificuldade. Tendo o etos sido conceitualizado para analisar os discursos dos oradores, temos o direito de questionar se é válido para textos escritos.

Com efeito, a problemática do etos não se deixa encerrar nessa alternativa. Longe de reservar o etos aos poe-

mas recitados ou à eloquência judiciária, devemos admitir que qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma **vocalidade** fundamental. O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito. Levar em conta o etos de uma obra não implica que se volte aos pressupostos da retórica antiga, que se considere o escrito como o vestígio, o pálido reflexo de uma oralidade primeira. Trata-se antes de levar em consideração a maneira como a cenografia gere sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz.

A incorporação

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias. Esse termo "tom" apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do "tom de um livro"). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado.

O "fiador" possui um **caráter** e uma **corporalidade**. O **caráter** corresponde a um feixe de traços psicológicos. É claro que são apenas estereótipos específicos de uma época, de um lugar, que a literatura contribui para validar e nos quais se apóia. Quanto à **corporalidade**, é associada a uma compleição do corpo do fiador, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social. O etos implica portanto um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios. Através da iconografia, dos tratados de moral ou de devo-

ção, através da música, da estatuária, do cinema, da fotografia..., circulam esquematizações do corpo, valorizadas, ou desvalorizadas, que encarnam vários modos de presença no mundo.

Para o co-enunciador, o etos permite que a obra *to-me* corpo. Falaremos de **incorporação**⁴ para designar esse fenômeno. Apelando para a etimologia, pode-se usar essa “incorporação” em três registros indissociáveis:

– a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, *dá-lhe corpo*;

– o co-enunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;

– essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra.

Amargor e doçura

Consideremos novamente a personagem do Campônês do Danúbio evocado por d'Aubigné (*supra*, p. 129). Esse arquétipo foi elaborado no século XVI para ilustrar o “areté” aristotélico, isto é, o etos da linguagem franca, a expressão de uma verdade sem artificios. Em *Os trágicos*, essa figura caminha ao lado de um tom “duro”: a verdade “dura” é dita num tom “duro”, que se opõe à “loa melosa” (*Príncipes*, 132) desse elemento de contraste que é o “bajulador”, o poeta cortesão. O falar “duro” implica um caráter e uma corporalidade (uma “maneira”, segundo os termos de d'Aubigné) estereotipada: o “Bode do Deserto”, que assina *Os trágicos*, é o predecessor digno desse semibode, o Sátiro de Hugo de *A lenda dos séculos*⁵, que lança a verdade brutal na cara da assembléia dos deuses do Olimpo. Tanto em Hugo como em d'Aubigné, a palavra de tal fiador exerce uma ação física, é força entre as forças do cosmos:

Empresta-me, verdade, tua funda pastoral
Para que eu ponha nela a pedra mais redonda
Que puder escolher, e que esse pedregulho redondo
Do vice-Golias se encastre na frente.

O inimigo morrerá portanto, pois o medo está morto.
O tempo aumentou o mal; venho desse modo,
Crescendo com o tempo em estilo e em fúria,
Em idade, em vontade, em atos e coração;
Pois tanto quanto o mundo é duro em sua malícia,
Também torno-me duro para lutar contra o vício

(*Príncipes*, 45-54)

Esse etos brutal, à altura do “Bode do Deserto”, não é um procedimento, *participa do mundo que a obra mostra e que seu enunciador garante por seu caráter e sua corporalidade*. Em *Os trágicos*, essa corporalidade está constantemente associada a uma certa representação da diferença sexual: a rude palavra verdadeira é viril e guerreira; o etos contraste é a palavra contranatural de um homem fantasiado de mulher. O ataque à corte dos Valois é, assim, inserido na denúncia da inversão sexual, sendo Henrique III apresentado como mulher:

...seu queixo melindroso,
Seu rosto de branco e vermelho empastado,
Sua cabeça toda empoada mostraram-nos enrugada,
No lugar de um Rei, uma prostituta maquiada.

(*Príncipes*, 781-784)

E sua mãe, Catarina de Médicis, como um homem:

Mas infeliz daquele que vive escravo infame
Sob uma mulher masculina e sob um homem mulher!

(*Príncipes*, 759-760)

O etos viril e violento do poeta que não mascara a verdade intervém para restaurar a ordem natural que fora corrompida pelos perseguidores dos protestantes. Só uma palavra viril pode restabelecer a divisão sexual legítima.

Essa caução pedida a esse referencial último, a Natureza, deve-se a uma palavra que participa fisicamente do

cosmos, que é ela própria fluxo, "humor". O etos meloso do bajulador não passa de veneno, pus pernicioso, enquanto a palavra verdadeira é ácido que dissolve, "fúria" do fogo purificador. Aliás é por aí que a obra se inicia:

Pois que é necessário atacar as legiões de Roma,
Os monstros de Itália, será necessário agir como
Aníbal, que, regado pelos fogos do humor amargo,
Abriu uma passagem nos Alpes abrasados.
Minha coragem de fogo, meu humor amargo e forte
Através de sete montes abre uma brecha em vez de porta.

Colocaremos esse etos "duro" em contraste com o de um contemporâneo e vizinho de d'Aubigné, São Francisco de Sales⁶, que opta resolutamente por um etos de mel. Desde o início da *Introdução à vida devota*, é estabelecida uma oposição entre duas corporalidades associadas a duas cauções, a da "verdadeira" devoção e a da má: "O mundo, minha cara Filotéia, difama como pode a santa devoção, *descrevendo as pessoas devotas com uma aparência impertinente, triste e dorida*"⁷. A isso, opõe-se uma devoção "doce, feliz, amigável":

Acredite-me, cara Filotéia, à devoção é a doçura das doçuras e a rainha das virtudes, pois é a perfeição da caridade. Se a caridade é um leite, a devoção é seu creme; se é uma planta, a devoção é sua flor.⁸

Doçura que recusa essas reprimendas violentas, das quais *Os trágicos* parecem a ilustração extrema:

Deve-se na verdade resistir ao mal e reprimir os vícios daqueles de quem estamos encarregados, com constância e valentia, mas com doçura e pacificamente. Nada humilha tanto o elefante irritado quando a visão de um carneirinho, e nada rompe com tanta facilidade a força do canhoneio quanto a lâ (...). A Esposa, no Cântico dos Cânticos, não é apenas o *mel* em seus *lábios* e na ponta de sua língua, mas ela o tem ainda sob a *língua*, ou seja, no peito; e não há apenas mel, mas também *leite*; pois por isso não se devem dirigir apenas palavras doces ao próximo, mas ainda todo o peito...⁹

Essa divergência de etos é acompanhada de uma opção distinta da dos *Trágicos* em matéria de diferença sexual: na cenografia da *Vida devota*, o co-enunciador é uma jovem mulher mundana.

Mas *Os trágicos*, assim como a *Vida devota*, inscrevem-se no mesmo cosmos humanista, onde a palavra, seja doce ou amarga, é um "humor" atuante. Se a enunciação dos *Trágicos* pretende, através de seu etos amargo, dissolver as rochas do mal, São Francisco pretende chegar a isso por uma química verbal bem diferente:

O açúcar adoça os frutos pouco maduros e corrige a crueza e a nocividade dos que estão bem maduros; ora, a devoção é o verdadeiro açúcar espiritual, que tira o amargor das mortificações e a nocividade dos consolos.¹⁰

Etos, cultura, posições literárias

O etos constitui um articulador de grande polivalência. Recusa qualquer corte entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o carrega: a qualidade do etos remete a um fiador, que através desse etos se proporciona uma identidade à medida do mundo que supostamente deve fazer surgir. Encontramos aqui o paradoxo de qualquer cenografia: a caução que sustenta a enunciação deve fazer com que sua maneira de dizer seja legitimada pelo seu próprio enunciado. Ocorre o que certos pragmáticos gostam de denominar uma confusão entre o mapa e o território. A obra (o mapa) supostamente representa um mundo (o território) do qual sua enunciação de fato participa: as propriedades "carnais" da enunciação são tomadas do mesmo material que o mundo que ela representa.

Não se poderia portanto estabelecer uma separação entre o etos e o código de linguagem próprio a uma posição no campo literário. O código de linguagem só é eficiente associado ao etos que lhe corresponde. Não surpreende ser a ele atribuída também uma corporalidade e

um caráter. Assim, quando o Padre Bouhours, em suas *Entrevistas de Aristo e Eugênio* (1671), descreve a língua francesa da gente de bem e do uso correto:

É recatada, mas de um recato agradável que, por mais sensata e modesta que seja, nada tem de rude ou selvagem.¹¹

O código de linguagem está representado aqui através da corporalidade e do caráter de uma mulher da sociedade, ou seja, de uma pessoa que “incorpora” as qualidades ligadas àqueles que supostamente devem falar esse bom francês que a obra de Bouhours ao mesmo tempo defende e mobiliza em sua enunciação. Convencer da fundamentação dessa língua “de bem” é, com um mesmo movimento, legitimar o fiador, destinar aos leitores um certo policiamento da voz, do corpo e reuni-los imaginariamente na divisão do etos ligado a esse código de linguagem.

A essa corporalidade decente, baseada nas normas de uma elite, oporemos, por exemplo, o etos literário “decadente” do narrador de *As avessas*, de Huysmans, que associa ao código de linguagem uma corporalidade bem diferente. Legitimando obliquamente sua própria escrita, evoca a decomposição do latim no século V:

O interesse de Des Esseintes pela língua latina não arrefecia, agora que completamente podre, ela pendia, perdendo seus membros, seu pus escorrendo, mal conservando em toda a corrupção de seu corpo algumas partes firmes que os cristãos arrancavam a fim de colocá-las na salmoura da sua nova língua.¹²

Posições estéticas e gêneros literários condicionam o etos da mesma forma que as “idéias” transmitidas: não se poderia colocar qualquer hierarquia entre o que é dito e a maneira de dizê-lo. O etos não é, portanto, um procedimento intemporal; como as outras dimensões da enunciação, inscreve as obras numa conjuntura histórica determinada. A despeito de semelhanças aparentes, o etos “doce” de Francisco de Sales, por exemplo, participa de um mun-

do diferente da recusa do “rude” e do “selvagem” preconizada pelo Padre Bouhours. O primeiro enraíza-se no cosmo do Renascimento; o segundo não se baseia no mundo natural, mas nos códigos de conveniência de uma elite.

Nos conflitos entre posições estéticas, perceberemos portanto, muitas vezes, divergências entre construções distintas da corporalidade e do caráter. Um certo romantismo se mostra desse modo inseparável de uma corporalidade pálida, esguia, onde o ser oscila entre a paixão e a atonia melancólica. As *Meditações poéticas* (1820) de Lamartine, por exemplo, implicam uma palavra murmurada de si para si, que se afasta do ideal da “entrevista”, da conversa:

Morro: e minha alma, no momento em que expira,
Exala como um som triste e melodioso.

(“O outono”, Meditação XXIII)

O “som triste e melodioso” de uma exalação derradeira caracteriza bem o tom de uma palavra suspensa entre vida e morte, a corporalidade de um ser cansado, a pele tão branca quanto a voz, que segue “num passo sonhador a trilha solitária”, detendo-se para contemplar a paisagem ao longe. O enorme sucesso das poesias de Lamartine não pode ser explicado sem essa conformidade estreita entre uma maneira de dizer e uma maneira de se inscrever carnalmente no mundo. Aqui, o doentio do poeta não é apenas a representação de uma doença independente da literatura, mas instala-o no imaginário e nos comportamentos coletivos, dando um corpo à paratopia do artista.

Temos uma ilustração desse poder da literatura quando Léon Dupuis conta a Emma Bovary como ocupa suas horas de lazer:

– Pelo menos passeais às vezes pelos arredores? –
continuava a senhora Bovary dirigindo-se ao rapaz.

– Oh, muito pouco – ele respondeu. – Existe um lugar chamado la Pâtur, no alto da costa, à beira da floresta. Às vezes, aos domingos, vou até lá, e fico ali com um livro, contemplando o pôr-do-sol.

(II, 2)

Decerto podemos zombar do estereótipo romântico, mas ele mostra como o etos literário contribui para moldar e dar caução a modelos de comportamento.

Etos e habitus

Nessa perspectiva, compreende-se melhor a *eficácia* do discurso da obra, sua capacidade de suscitar a adesão. As “idéias” nele só se apresentam através de uma maneira de dizer que remete a uma *maneira de ser*, ao imaginário de um vivido. Tanto para a literatura quanto para a publicidade contemporânea, trata-se de atestar o que é dito chamando o co-enunciador a se identificar com uma certa determinação de um corpo em movimento, apreendido em seu entorno social.

No etos literário, esse enredamento intrincado de uma determinação social do corpo e de uma maneira de dizer, vimo-la ilustrada pelo Padre Bouhours, quando o último descrevia o etos do código de linguagem mundano. Voltamos a encontrá-lo quando, como seu confrade, o Padre Rapin, recorre à noção de *ar* para designar o estilo de um escritor. Ora, *ar* não é um termo reservado ao vocabulário crítico; permite caracterizar uma maneira de se mexer e de se vestir, mais amplamente, um modo de vida, o “reflexo exterior de uma realidade interior, a imagem que se dá a outrem”¹³. O escritor e o mundano são dessa maneira relacionados com o mesmo modelo, o do bom dançarino, o que “tem o ar da corte”:

Ar pertence por completo ao uso correto da linguagem. Ele tem o *ar* de um homem de qualidade, tem o *ar* nobre (...), veste-se, dança bem, em suas obras há um *ar* de polidez que o distingue muito dos outros; pelo *ar* que assume, terá êxito.

Os colarinhos pregueados, as golas altas e as anquiinhas não voltaram (...) porque são contrários a esse *ar* livre, limpo e galante que as pessoas envergam há muitos anos. Digamos também, no que diz respeito à língua, que o nerveze, o galimatias e o phoebus não voltarão, pelo

simples motivo de que não há nada mais oposto a esse *ar* fácil, natural e razoável, que é o caráter de nossa nação e como que a alma de nossa língua.¹⁴

De forma diferente da estética romântica, que tende a apreender o estilo como escrita autárquica, ao falar de *ar*, a crítica clássica recusa-se a separar a obra literária das normas que regem os comportamentos em sociedade. Hoje encontramos essa polivalência num termo como “estilo”, que vale tanto para “estilo de Proust” quanto para um “estilo de vida” ou um “estilo de roupa”.

O etos parece indissociável de uma “arte de viver”, de uma “maneira global de agir”, daquilo que um sociólogo como P. Bourdieu denomina um **habitus**:

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis (...), princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptados à sua meta sem supor o desígnio consciente de fins e o domínio proposital das operações necessárias para atingi-los.¹⁵

Bourdieu sublinha que o uso mais comum da palavra é igualmente “uma técnica do corpo, e a competência propriamente lingüística e especialmente fonológica é uma dimensão da *hexis* corporal em que se exprime toda a relação com o mundo social”. Desse modo, “o estilo articulatório das classes populares” seria “inseparável de toda uma relação com o corpo dominado pela recusa das ‘afetações’ ou dos ‘fricotes’ e a valorização da virilidade”¹⁶. Também nos textos literários trata-se de compreender como pode se operar uma participação nos sentidos sociais através da linguagem, como se podem fixar “montagens duráveis e subtraídas das tomadas de consciência”¹⁷:

O corpo acredita no que está desempenhando... não representa o papel que está desempenhando, não memoriza o passado, *age* o passado, assim anulado enquanto tal, revive-o. O que é aprendido pelo corpo não é algo

que se tem, como um saber que é possível manter diante de si, mas algo que se é.¹⁸

Na sociedade coexistem de modo mais ou menos conflituoso um certo número de habitus ligados ao exercício do discurso em certos lugares. É através deles que com frequência as obras instauram sua cenografia. Assim a das *Fábulas* de La Fontaine ou dos *Contos* de Voltaire, cujo vínculo com a mundanidade se conhece. Num pólo oposto, o etos “furioso” de um d’Aubigné se alimenta da recusa do habitus dos cortesãos e dos gêneros literários que se desenvolvem em sua órbita. E Walter propõe do mesmo modo ligar o etos do Sobrinho de Rameau a um conflito com os habitus do “ar de corte”:

Transgressão calculada ou excesso espontâneo, as gesticulações indecentes de Rameau são contravenções às instruções de civilidade que organizam “o habitus” de corte (como beber, mastigar, tossir ou assoar o nariz).¹⁹

Num registro bem diferente, a enunciação romanesca de Zola é sustentada pelo habitus do cientista tal como desabrocha no final do século XIX: grave, imparcial, apaixonadamente devotado à razão, sabe observar metodicamente as doenças da sociedade. O ciclo dos Rougon-Macquart fecha-se significativamente sobre a figura do doutor Pascal, colocado como alter ego do romancista, que se debruça com heróica neutralidade sobre as taras de sua própria família. Ocorre uma confusão entre os dossiês científicos da personagem do médico que estuda os Rougon-Macquart e os dossiês do romancista naturalista que escreve *Os Rougon-Macquart*:

Nessa prateleira alta, toda uma série de dossiês enormes alinhavam-se em ordem, classificados metodicamente. Eram diversos documentos, folhas manuscritas, ofícios em papel timbrado, artigos de jornais recortados, reunidos em pastas de papel azul e grosso, cada uma exibindo um nome escrito em letras grandes.²⁰

Uma confusão igualmente entre as convicções do cientista e as do escritor:

Acho que o futuro da humanidade está no progresso da razão através da ciência. Acho que a busca da verdade pela ciência é o ideal divino que o homem deve se propor.²¹

A enunciação de Zola deixa-se invadir pela prosa da ciência, assim como o habitus do romancista naturalista (com suas pesquisas, seus dossiês...) pelo dos cientistas.

O etos da obra literária não poderia no entanto reduzir-se à projeção de categorias sócio-lingüísticas. A literatura *emprega* essas categorias em função de sua economia própria, apóia-se nelas para excedê-las: Zola e Céline gerem à sua maneira o francês popular, Molière e Giono a fala camponesa, La Fontaine, a conversa mundana... Tampouco se deve fazer do corpo o sentido derradeiro da obra; as determinações do corpo não passam de uma das condições do modo de existência e do poder da obra, de um articulador e não de um fundamento.

Desvanecimento ou desestabilização do etos

Os exemplos que evocamos até aqui remetem a cenografias “maciças”, cujo etos implica fiadores nitidamente assinaláveis. Existem porém textos, em particular a partir da segunda metade do século XIX, que pretendem colocar-se fora de qualquer vocalidade e até fora de qualquer referência a uma fonte enunciativa. Tal pretensão é inseparável do recuo da retórica como modelo do discurso, correlativo da constituição de um campo literário que se pretende “puro”, liberto de qualquer outra preocupação que não a estética.

De fato, a enunciação de tais obras é esse próprio esforço de desarraigamento de qualquer vocalidade. O “desaparecimento elocutório do poeta” com o qual sonha um Mallarmé não é dado, é conquistado a cada passo de seu texto, confunde-se com seu empreendimento literário.

rio. Pode-se usar de artimanhas com o etos, porém não é possível aboli-lo. Quer ele queira, quer não, o poema de Mallarmé implica um tom, um caráter, uma corporalidade, por mais evanescentes que sejam. Por mais que o cisne sonhe em ser um signo, por mais que o fluxo se torne vidro e espelho, a incorporação da caução é irreprimível:

Fantasma que a esse local seu brilho puro empresta,
Imobiliza-se à ilusão fria de desprezo
Que veste entre o exílio inútil o Cisne.²²

J.-P. Richard, que comenta esse poema, evoca esse “lugar-comum” do Simbolismo, o cisne, “encarregado de encarnar castidade, poesia, exílio, melancolia preciosa”. “Encarnação” que é exatamente a mesma do enunciador, esse poeta exilado, melancólico e precioso, fantástico. O cisne de Mallarmé permite até especificar o processo de incorporação do poema pelo leitor: como no mito de Leda, a penetração se opera em espiral terna, “a união permanece tão alva, tão imaculada quanto a plumagem do próprio pássaro”²³.

Mais freqüente é o caso das obras que empregam o relacionamento de diversos etos. Como o etos não passa de uma dimensão da cenografia, é submetido nesse ponto às mesmas injunções que ela. Lembramos o código de linguagem de Céline que, em *Viagem ao fim da noite*, faz com que narração romanesca clássica e etos popular se choquem, liberando assim uma corporalidade e um caráter que não é possível encerrar na plenitude de uma natureza. Essa enunciação em permanente desequilíbrio, em que se misturam sem transição um dizer “popular” e signos de pertinência à narração literária, refere-se à história através do par inseparável Bardamu-Robinson, o médico e o homem do povo. Como eles, o fiador dessa cenografia sempre aparece dividido, separado de si próprio. Diante da impossibilidade de se encontrar um lugar, não há outra saída além da fuga indefinida.

A incorporação textual

A “incorporação” que o etos convoca desenvolve-se ela própria a partir de uma corporalidade tão evidente que nos arriscamos a esquecê-la: a do texto. A obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, enquanto tal é objeto de um investimento pelo imaginário. Em particular, qualquer obra tem um tamanho determinado e implica uma divisão específica (em partes, capítulos, estrofes...), não independente da cenografia e do conteúdo das obras.

Aliás, um dos clichês mais velhos da retórica é aquele que consiste em assimilar o texto a um corpo, a conferir a um *logos* particular uma cabeça ou pés. Lugar-comum lembrado por Platão:

Bem, pelo menos confessarás, creio, que um discurso deve ser constituído como um ser vivo, com um corpo que lhe seja próprio, uma cabeça e pés, um meio e extremidades, todas as partes bem proporcionadas entre si e com o conjunto.²⁴

“Metáfora” que, tornando o texto um ser da natureza, bem ou mal nascido, remete o autor a uma paternidade.

Aqui as injunções de ordem midiológica desempenham um papel essencial. Vimos que, de maneira diferente da obra recitada, a obra lida individualmente sob forma de códex ou de livro permite oferecer uma percepção panóptica. Suscita de fato uma tensão entre a linearidade da leitura e a possibilidade de sobrepor, para confrontá-los, parágrafos, páginas, capítulos, partes. O gênero impõe igualmente suas injunções. A divisão dos Caracteres em fragmentos de comprimentos variáveis agrupados de maneira frouxa em torno de algumas rubricas implica um corpo textual submetido aos ritmos da literatura mundana, como na conversação polida, em que é preciso evitar falar por muito tempo, em que se deve variar incessantemente o assunto e seu ângulo de abordagem. Em compensação, muitas obras do século XIX vol-

tam a se vincular ao modelo do organismo, figura então dominante da totalização.

Essa “incorporação textual”, através da qual o texto integra suas unidades, corresponde portanto a uma diversidade de **recortes discursivos**, em função dos gêneros e das posições estéticas. A brevidade dos gêneros mundanos do século XVII (a das letras, dos improvisos, das máximas, etc.) não tem, de forma alguma, o mesmo valor do que a concisão das obras que, na mesma época, são produzidas na órbita do jansenismo. No último caso, as obras tendem à fragmentação (*Máximas* de La Rochefoucauld, *Pensamentos* de Pascal, *Ensaio de moral* de Nicole, múltiplas coletâneas de citações ou de reflexões piedosas...). Recorte discursivo que privilegia a descontinuidade, a concentração na interioridade, a autarcia de unidades textuais que não têm a oportunidade de se integrar numa totalidade natural, numa ordem visível do mundo. Essa “desordem” corresponde a uma representação do universo contemporâneo da revolução científica que, arruinando o cosmo tradicional, tornou o mundo infinito. O que atesta a figura emblemática de um Pascal, jansenista e cientista confrontado aos “espaços infinitos”²⁵.

Em compensação, a ausência de centro, a organização rapsódica dos *Ensaio*s de Montaigne não implicam uma fragmentação do cosmo e uma descontinuidade generalizada, mas o percurso de uma natureza contínua cuja desordem aparente esconde uma ordem benfazeja, cuja multiplicidade é proporcional à multiplicidade interior do sujeito. Sobre esse ponto, constata-se aliás uma evolução significativa, pois a passagem do estoicismo do livro I à sabedoria mais calma do livro III caminha lado a lado com uma transformação do recorte discursivo:

Como o corte tão freqüente dos capítulos que eu usava no começo me pareceu perturbar a atenção antes de ela ter nascido e dissolvê-la, desdenhando concentrar-se neles por tão pouco e recolher-se, comecei a fazê-los mais longos, exigindo eles proposição e tempo dedicado.²⁶

A reversibilidade entre o universo descrito e a incorporação textual encontra efetivamente seu coroamento nesse livro III, em que Montaigne tematiza todo o tempo a conformidade íntima de sua enunciação, de seu próprio corpo e da doutrina que dispensa. Compreende-se que essa doutrina só pode ser mais bem mostrada através do espetáculo da economia do corpo de seu autor (viagens, doenças...), incorporadas na própria palavra que as porta. O discurso dos *Ensaio*s realiza desse modo aquilo de que fala, torna-se cosmo à imagem do cosmo no qual emerge e para onde pretende voltar.

A comunicação como contágio

O fenômeno do etos coloca particularmente em evidência a dimensão *analógica* da comunicação literária. Os teóricos da comunicação opõem essa comunicação “analógica” à comunicação “digital”²⁷: a primeira se manifesta mantendo um contato (metonímia, semelhança...) entre o enunciado e seu referente, enquanto a segunda se desenvolve a partir de uma lógica binária que acentua a arbitrariedade do signo com relação ao referente. A analógica corresponde de certa forma aos “índices” da tripartição dos signos de C. S. Peirce (*índices, ícones e símbolos*).

Os modos de expressão que os gramáticos denominam “hipocorísticos” oferecem um bom exemplo de enunciados em que a dimensão analógica desempenha um papel importante. Quando nos dirigimos a um bebê ou a um animal familiar (“Que olhinhos lindos eu tenho”, “Que gracinha de cachorrinho”), usamos *uma enunciação acariciadora* (é aliás o sentido de “hipocorístico”), produz-se uma espécie de carícia verbal. Não nos contentamos em dizer algo gentil, enunciamos de maneira gentil, sem dúvida com a idéia de que esse co-enunciador que não consegue falar conseguirá sentir fisicamente o conteúdo afetivo do enunciado. Num nível de complexidade muito superior, a comunicação literária apresenta uma estrutura comparável: o enunciado dá-se através do tom de um fia-

dor que estabelece o contato implicando-se numa dinâmica corporal. O co-enunciador de uma obra literária nela não decifra significados apenas, mas entra numa cenografia, participa de uma esfera onde pode encontrar um enunciador que seja fiador do mundo representado. Como nas práticas mágicas, em que a representação que se manipula (figurinha de cera, desenho...) deve estar em contato com a pessoa representada, a enunciação da obra, longe de flutuar acima do mundo que exhibe, deve dele participar. Diferentemente do que ocorre na narração oral ou no teatro, nos quais a comunicação é direta, física, a literatura destinada ao consumo escrito deve passar pelos recursos de uma leitura. Mas em todos os casos a obra impõe a presença de seu etos, envolvente e invisível.

A ENUNCIÇÃO NO ENUNCIADO

8. A duplicidade enunciativa

Sempre tendo como duplo o *dizer* que o transporta, o que a obra *diz* não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro idealmente transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado. A enunciação deve, assim, gerir uma **duplicidade** irreduzível, *articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui.*

Os paradoxos pragmáticos

Quando alguém fala, não se presta atenção ao que sua enunciação mostra implicitamente: quer se trate de um ato de comunicação, quer o último constitua uma afirmação, uma promessa, uma ordem..., mas também se o locutor respeita as regras do discurso (se está sendo sincero, se seu enunciado é dotado de sentido, etc.). Na maioria das vezes, essa duplicidade passa despercebida; só se impõe ao co-enunciador se aparece uma tensão, se, de uma maneira ou de outra, o contexto irrompe no quadro. Quando, por exemplo, se declara, "Sou modesto", abre-se uma discordância entre o enunciado e o ato de enunciação: o fato de se dizer modesto não constitui um ato de modéstia, existe contradição entre o que o enunciado *diz* e o que sua enunciação mostra. Aqui estamos diante daquilo que é chamado um **paradoxo pragmático**, is-

to é, uma proposição que é contradita por aquilo que sua enunciação *mostra*. Esse tipo de paradoxo pode resultar de incompatibilidades muito diversas entre o enunciado e as condições (materiais, psicológicas, sociológicas) vinculadas à sua enunciação. Tal seria o caso, por exemplo, de uma obra cujo enunciado recusasse a validade da literatura ou da arte.

Tanto no caso das obras literárias como no dos enunciados "comuns", tende-se a esquecer o contexto pragmático, a só ver o *dito*. Contudo, o confronto entre esse dito e o ato de enunciação é uma dimensão essencial da obra literária: não apenas ela constrói um mundo, mas ainda deve administrar a relação entre esse mundo e o evento que seu próprio ato de enunciação constitui, o qual não pode ser simplesmente rejeitado para fora do mundo representado.

Mesmo nos casos de contradição manifesta entre o enunciado e o contexto enunciativo, é muito difícil estabelecer uma tipologia desses fenômenos, pois são múltiplos os fatores a serem considerados. Qualquer elemento do contexto enunciativo *mostrado* pela enunciação da obra pode entrar em conflito com o enunciado: o fato de que se trata de uma enunciação verbal, de uma obra de arte, de um enunciado literário, de uma enunciação que depende de um certo gênero ou de uma certa posição estética, de uma enunciação que se situa num certo momento e num certo lugar...

Essas tensões entre contexto e quadro não são evidentemente gratuitas; levam-nos ao coração das obras, à legitimação de sua existência. Nos *152 provérbios transpostos para o gosto atual*, de P. Éluard e B. Péret (1925), o conflito entre o que a cenografia do gênero proverbial mostra (as afirmações da "Sabedoria das nações" são supostamente razoáveis) e o conteúdo absurdo dos enunciados visa desqualificar o mundo do senso comum e legitimar um universo "surreal" no qual seria normal enunciar esse tipo de enunciados.

Dizer sobre o dizer

O caso mais simples são os textos como "O poder das fábulas", de La Fontaine (*Fábulas*, VIII, 4), que tratam explicitamente dos efeitos pragmáticos (do "poder") vinculados a seu próprio gênero. Não é possível lê-los sem repô-los em seu contexto, pois o que neles é *dito* concerne precisamente à enunciação desse *dito*. De maneira performativa a obra atesta o que diz. Ao fazer isso, o autor assume riscos: se a fábula não tem "poder", se não deu certo, a tese que defende e a legítima encontra-se invalidada.

Muitas vezes a confusão dos níveis desestabiliza o texto. É o que ocorre neste fragmento dos *Ensaíos*:

As pessoas ocupam-se mais em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas, e há mais livros sobre os livros que sobre outro assunto: só fazemos nos entreglosar.

Tudo está cheio de comentários; de autores, há grande carestia.

O principal e o mais glorioso saber de nossos séculos não é saber ouvir os sábios?

Não é esta a finalidade comum e derradeira de todos os estudos?

Nossas opiniões enxertam-se umas nas outras. A primeira serve de tronco para a segunda, a segunda para a terceira. Escalamos assim de um nível para outro. E ocorre que aquele que subiu mais alto muitas vezes tem mais honra do que mérito; pois só subiu um mínimo nos ombros do penúltimo.¹

À primeira vista, esse texto não parece colocar problemas. Mas, caso o remetamos à enunciação que o carrega, deparamo-nos com grandes dificuldades: como situá-lo (e, além, como situar o conjunto dos *Ensaíos*?) com relação a esses livros e a esses autores que "se entreglosam"? Será que o fato de dizer que existe grande carestia de autores classifica Montaigne *ipso facto* entre esses verdadeiros autores, justamente quando os *Ensaíos* se apresentam como uma imensa glosa, um percurso de citações? Será

que Montaigne pelo menos “subiu um mínimo nos ombros” dos outros, ou se colocou como exceção da lei comum pela denúncia das glosas? Essa suspensão se enquadra bem numa obra cujo autor faz de *O que sei?* sua tese central: uma tese que só se “coloca” entre aspas, na suspensão entre asserção e interrogação.

As *Fábulas* de La Fontaine também empregam muito essas suspensões.

Desse modo, em “As exéquias da leoa” (VIII, 14), que consideramos em *Pragmática para o discurso literário* (cap. 8), só quando levamos em conta a moralidade é que se produz o encaixe dos níveis. Essa moralidade carrega de fato um juízo sobre a história do cervo e do leão que leva o leitor a compreender que é a própria enunciação da fábula “As exéquias da leoa” que se encontra representada nessa história:

Diverti os reis com sonhos,
Lisonjeai-os, pagai-os com mentiras agradáveis;
Por mais que seu coração esteja cheio de indignação,
Morderão a isca, sereis amigo deles.

Esse jogo de espelhos é desestabilizador. Se interpretarmos o cervo como o porta-voz do fabulista, se fizermos o ato de enunciação entrar no enunciado, então a fábula se torna um ataque violento contra o rei. Mas para isso é necessário que a fábula que estamos lendo seja uma “mentira agradável” dirigida ao rei... Como resolver essa questão?

Poderíamos fazer observações do mesmo tipo para muitas fábulas cuja moralidade convida a repor o enunciado em seu contexto enunciativo. Assim, “A corte do leão” (VII, 8) ou “O homem e a cobra” (X, 1). A primeira termina com estes versos:

Não sejais na corte, se quiserdes agradar,
Nem adulator insípido, nem falador sincero demais;
E tratai às vezes de responder *ambiguamente*.

A segunda com estes:

Assim é costume entre os poderosos:
A razão os ofende, metem-se na cabeça
Que tudo nasceu para eles, quadrúpedes e pessoas,
E serpentes.

Se alguém abre a boca,
É um tolo. – Concordo; mas então o que se deve fazer?
Falar de longe ou então se calar.

(O grifo é nosso)

Considerando as duas moralidades, o leitor é obrigado a se perguntar se é “ambiguamente” ou “de longe” que o autor das fábulas que está lendo fala. Interrogação que não consegue encontrar resposta satisfatória. Suponhamos de fato que as *Fábulas*, através dos desvios que fazem para criticar o rei, revelem ambigüidade; só o fato de dizê-lo explicitamente não eliminaria seu caráter ambíguo? Quanto à moralidade de “O homem e a cobra”, fala “de longe” ou não? Ao dizer que fala de longe, de fato fala “de perto”, realizando exatamente o contrário do que prescreve. A menos que a literatura enquanto tal não possa ser, em caso algum, uma palavra direta. Mas quem poderia resolver isso?

Evidentemente, o autor das *Fábulas* procede com cautela. Enuncia num limite, através de “ficções” que ameaçam incessantemente abolir-se como tais. Como Esopo, o escravo que diz a verdade aos poderosos usa a ambivalência inquietante da palavra, ao mesmo tempo a melhor e a pior coisa do mundo. Suas fábulas são oferecidas aos poderosos, mas o presente pode também parecer como um veneno. O autor é aquele parasita que, tal como a cobra de sua fábula, morde os poderosos que o mantêm, denunciando-os como verdadeiros parasitas. O fabulista detém os ardis, as sinuosidades, as contorções da serpente, que enuncia no tênue intervalo entre sua condenação à morte e a execução da sentença:

Mas acho bom que com franqueza
 Morrendo ao menos eu te diga
 Que o símbolo dos ingratos
 Não é a serpente, é o homem.

(O grifo é nosso)

O que fala por último

Por definição, o fabulista coloca-se no nível enunciativo mais elevado, acima de todos os seus personagens: ele é responsável pela moralidade, que impõe um sentido à narrativa. Detém a última palavra. A fábula do poder implica o acionamento dos poderes da fábula. Vemos bem isso em "O lobo e o cordeiro" (I, 10), que se inicia com a cruel moralidade:

A razão do mais forte é sempre a melhor.

Está bem. Mas qual é o estatuto da "razão" suplementar que a própria enunciação dessa fábula constitui (inclusive sua moralidade), essa "razão" que tem justamente o poder de denunciar entre os poderosos a "razão" errada dos poderosos? O eixo da fábula não é tanto a razão do mais forte quanto a relação entre duas forças: a da palavra do poderoso colocada em cena na história e a da palavra do escritor. Por mais que o forte seja forte, a força de seu verbo deve se equiparar à do fabulista que lhe dá a palavra. De maneiras diferentes, tanto o lobo quanto o escritor mantêm discursos sem réplica.

Em "Os animais doentes de peste" (VII, 1), o conjunto da hierarquia social nos é apresentado com seu elemento máximo (o leão) e seu elemento mínimo (o asno). O rei fala primeiro; o jumento por último. Ou quase por último. Afinal, a moralidade se encontra colocada bem no final, após o discurso do asno:

Dependendo se sois poderoso ou miserável
 Os julgamentos de corte irão vos tornar branco ou preto.

Aparentemente, mais uma vez a injustiça triunfa. Porém, como em "O lobo e o cordeiro", é o fabulista quem tem a última palavra. A moralidade vem enunciar um julgamento sobre os julgamentos iníquos das cortes, fazer da fábula uma espécie de julgamento em última instância, que tira toda a sua força de sua constatação de impotência. O contexto vem contestar o quadro.

O poeta e o rei

Não é possível contudo contentar-se com hierarquizar os níveis de discurso. Por mais que se represente num ângulo obscuro ou sob algum rosto fictício, o escritor é pego no campo de forças que mostra. Também possui um lugar na corte, mesmo que seja paratópico. Mas é precisamente essa paratopia que o coloca numa semelhança perturbadora com o rei e com o asno. O que fala por último, depois do asno ou do cordeiro, no nível mais baixo, encontra-se igualmente colocado no mais elevado, acima do próprio leão. Escrever na corte e sobre a corte, querendo-se ou não, é rivalizar com o rei rivalizando com o asno. Existe aí um fato de estrutura. Enquanto rei, o rei ocupa uma posição comparável. Colocado ao mesmo tempo dentro e fora do espaço social, só tem de prestar contas a Deus. Como o escritor, ele excede a corte, está nela sem nela estar. Ambos, mas de maneiras diferentes, *representam* o corpo social que delimitam. O rei espera que o artista transforme seu reino em monumento, enquanto o artista sonha em ter acesso a uma realeza por seu monumento literário. Para ser um grande rei, é necessário suscitar grandes obras; para fazer uma obra, é preciso saber denunciar o rei. A partida só pode ser acirrada.

Sutil simetria entre os extremos, entre o bobo da corte e o rei, entre o contador de palavras vãs e aquele que está na fonte da lei. Ambos vivem de signos, pela graça de Deus mediadores entre a sociedade e as forças transcendentais. Ambos têm uma palavra criadora de realidade: o monarca profere a lei, o escritor cria ficções que

concorrem com o mundo em que o rei reina. Mas ali onde o julgamento real decide, a enunciação do escritor trama, tece, sujeita a violência nas malhas de seu texto: o "julgamento" em última instância, a melhor "razão", é a enunciação sedutora da fábula. Aos enunciados decisivos do leão que ordena a morte ("...vinde, lobos/Vingai a rainha, imolai todos/Este traidor com suas manes augustas") se opõem vitoriosamente as "mentiras agradáveis" do cervo fabulador.

Essa semelhança entre aquele que detém as palavras do poder e o que sabe empregar o poder das palavras é bem marcada na ambivalência da figura do bode expiatório, do pária que pode se tornar rei. Para recuperar seu trono, Ulisses finge-se de mendigo em seu próprio palácio ou de aedo no do rei dos feácios. Ambivalência bem conhecida do *sacer* latino, ao mesmo tempo "sagrado" e "maldito":

Qualquer palavra que designa o limite divisório entre dois campos será uma palavra "desdobrada". Um limite pode ser abordado de um lado ou do outro e, por menos que os dois lados sejam concebidos como opostos, a possibilidade dupla se realizará em *Gegensinn* ("sentido contrário"). Encontram-se exemplos notáveis disso nas línguas. Assim, o nome indo-europeu da mulher se especializou no domínio inglês de modo a significar a mulher, a que constitui o limite para o conjunto das mulheres na sociedade: "*queen*" significa tanto rainha quanto prostituta em inglês médio.²

O asno é um rei em potencial; hóspede que pode se transformar em seu Anfitrião, parasita que pode ocupar o trono do senhor.

O quadro do fracasso

A coletânea das *Fábulas* inicia-se com "A cigarra e a formiga", em que nos é contada a triste condição do poeta parasita, que canta em vez de exercer um ofício respeitável, poupar, prolongar sua linhagem. Essa condição po-

rém é precisamente a do autor: para poder escrever essas *Fábulas*, é preciso levar uma vida de cigarra. Mas com a esperança de que, se a obra obtiver sucesso, escapará do destino cruel do inseto. Em vez de cantar em vão, o autor trata de descrever, de constituir uma obra durável. Mesmo se morrer na miséria, como formiga mais sutil que as formigas comuns, terá feito frutificar um capital subtraído das vicissitudes dos tempos. Para dar à luz suas *Fábulas*, o autor é assim obrigado a ser ao mesmo tempo formiga e cigarra, a jogar a formiga contra a cigarra e a cigarra contra a formiga. Mais ardiloso do que a formiga, que poupa cada moeda para comprar títulos ou feudos, ele constrói sua morada sobre a glória literária. A razão do mais fraco às vezes pode ser a melhor se, coisa improvável, a obra revela-se obra-prima.

Mas é colocando-se no limite, explorando os círculos nos quais sua enunciação está enredada, que o autor conjura o espectro do fracasso. Começando seu livro por "A cigarra e a formiga", mostra os perigos de sua enunciação através de uma atividade de cigarra, a escrita fabuladora. Aposto transformar em triunfo o espetáculo da miséria dos poetas.

Essa tensão entre fracasso *dito* e êxito *mostrado* na enunciação pode se transferir para o próprio centro do processo criador, por menos que a obra estabeleça o quadro da impotência do artista.

É o caso de *A obra* de Zola, que coloca em cena o fracasso de um pintor, Claude Lantier, que acaba se enforcando diante de um quadro que não consegue terminar, "A mulher de um sexo florido de uma rosa mística"³. A corrida do personagem para a morte é inseparável da vitória do autor do livro, que mostra paradoxalmente seu poder sobre o cadáver do artista fracassado. Essa duplicidade da enunciação é aliás tematizada na própria intriga, pois a história inclui um personagem que é o duplo de Zola, o romancista naturalista Sandoz, que chega à glória, enquanto o pintor decai:

O grande trabalho de sua vida avançava, essa série de romances, esses volumes que lançava um após o outro, com uma mão obstinada e regular caminhando até a meta que se propusera, sem se deixar vencer por nada, obstáculos, injúrias, cansaço.⁴

De fato, o eixo da narrativa não é a relação entre o autor e Claude, mas entre esse autor e o par formado por Claude e Sandoz; a criação bem-sucedida é passagem pela morte, debate com a impotência, o recalque, a renúncia à vida.

Podemos comparar a relação entre Claude e o autor de *A obra* com a relação entre Frédéric Moreau e o autor de *A educação sentimental*. Para P. Bourdieu,

Aí onde temos o costume de ver uma dessas projeções complacentes e ingênuas do gênero autobiográfico, deve-se ver na verdade um empreendimento de *objetivação de si*, de auto-análise, de sócio-análise. Flaubert separa-se de Frédéric, da indeterminação e da impotência que o definem no próprio ato de escrever a história de Frédéric, cuja impotência se manifesta, entre outras coisas, por sua incapacidade de escrever, de se tornar escritor (...). O autor de *A educação sentimental* é precisamente aquele que soube converter em projeto artístico a "paixão inativa" de Frédéric.⁵

Essa análise psicológica e sociológica que nos parece muito correta não deve fazer esquecer o funcionamento discursivo: Flaubert poderia muito bem "se separar de Frédéric" no "próprio ato de escrever" sem que se produzisse em sua obra uma tensão entre o dispositivo enunciativo e a história contada. Ora, *A educação sentimental*, independentemente da bio/grafia de Flaubert, é atravessada pela tensão entre o quadro de uma vida de autor fracassado e o contexto de uma narrativa que deve consagrar o êxito de seu autor através dessa própria enunciação.

A impossível ausência das musas

Zola ou Flaubert oferecem-nos o espetáculo da impotência criadora, mas a tensão entre o dito e o dizer não chega até o paradoxo, pois os artistas fracassados não são os autores das obras que descrevem seu fracasso. Em compensação, com o soneto das *Lamentações* de Du Bellay, "Cansado, onde está agora esse desprezo pela fortuna?", pode-se falar de paradoxo. O poeta nele deplora sua esterilidade criadora, concluindo da seguinte maneira:

Agora a fortuna é senhora de mim,
E meu coração, que ansiava em ser senhor de si,
É servo de mil males e lamentações que me contrariam;
Com a posteridade não me preocupo mais,
Esse ardor divino, tampouco o tenho,
E as musas, de mim, como estranhas, fogem.

Como são as musas que inspiram os poemas, o contexto enunciativo contradiz manifestamente o enunciado: as musas não "fogem", pois elas devem estar presentes para inspirar esse poema que diz que elas estão fugindo... O poema denuncia "as lamentações que o contrariam", o impedem de constituir uma obra, numa coletânea cujo título é precisamente... *As lamentações*.

Esse jogo sobre a menção e o uso do termo *lamentações* permite indiretamente revelar o projeto da obra. *As lamentações* não são apenas o lamento da França ou o tûmulo das ilusões perdidas, são igualmente o lamento de não pertencer aos "verdadeiros poetas sagrados de Febo" (soneto 4), Horácio, Petrarca ou Ronsard. Du Bellay transforma o veneno em remédio, faz da própria distância a condição de um novo posicionamento e de um novo contrato enunciativo. As musas que "fogem" são as de antanho, as de suas ambições poéticas anteriores; *As lamentações*, em compensação, implicam as musas de um outro canto, capazes de legitimar a enunciação do autor:

Contentar-me-ei em simplesmente escrever
 O que somente a paixão me faz dizer,
 Sem buscar alhures argumentos mais graves.

(Soneto 4)

Os romances ruins

Em *A obra* ou *A educação sentimental*, a enunciação do romancista naturalista confronta-se com o processo criador. Em compensação, num romance como *Madame Bovary*, a enunciação de Flaubert deve gerir sua relação com o próprio romanesco.

Tende-se a considerar essa narrativa como um contexto neutro dentro do qual o autor zombaria dos romances ruins com os quais sua heroína, novo Dom Quixote, teria enchido a cabeça para sua grande desgraça. De fato, o "realismo" de *Madame Bovary* não é um contexto tranquilizador, a narração de Flaubert nele se nutre de seu confronto permanente com um Outro do qual ela deve se destacar. O leitor não lê apenas a história de Emma, mas também a afirmação reiterada da distância entre essa história e a enunciação que a carrega:

Eram apenas amores, amantes, damas perseguidas desmaiando em pavilhões solitários, postilhões que se matam em todas as paradas, cavalos trespassados em todas as páginas, florestas escuras, perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, canoas ao luar, rouxinóis nos bosques, senhores valentes como leões, doces como cordeiros, virtuosos como não se é, sempre bem vestidos, e que choram como fontes.

Por sua ironia, seus cortes secos, sua justaposição heteróclita, o romance de Flaubert mostra em seu próprio dizer sua rejeição por esse tipo de literatura de "meandros", "harpas" e "cantos".

Madame Bovary é sustentado pela utopia de um romance sem romanesco. Enquanto Emma vive como fracasso mortal a distância entre o romanesco e a "realida-

de", o texto de Flaubert pretende triunfar explorando essa própria distância. Zola vê em Flaubert "um narrador que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano"⁶ e cuja obra se caracterizaria pela "ausência de qualquer elemento romanesco". De fato, isso só é verdade se aceitarmos a armadilha da ilusão narrativa: longe de estar "ausente", o romanesco é convocado o tempo todo pela voz de um narrador que pretende conjurá-lo.

Mas é possível manter desse modo uma exterioridade perfeita entre romance e romanesco? A acreditarmos em seu autor, *Madame Bovary* mostra "a vida"; compreendamos não "a vida", mas a vida quando esta não se parece com um romance. Ora, é evidente que *Madame Bovary* constitui um romance. É possível traçar uma fronteira entre romance romanesco e romance sem romanesco? As decepções sucessivas de Emma não definem um romanesco às avessas? Como *Madame Bovary* é um romance, a vida de Emma não se torna romanesca? Emma deixa-se seduzir pelos romances "ruins", mas existe uma sedução romanesca "boa"? *Mutatis mutandis*, encontramos na situação do filósofo que desdobra todos os recursos da filosofia ou que desenvolve uma nova filosofia para livrar o mundo da filosofia. Em vez de fazer Emma sair de qualquer contexto romanesco, *Madame Bovary* não estaria deslocando esse romanesco?

A maquilagem das paixões

Se *Madame Bovary* mostra a nocividade do romanesco através de um romance, o que dizer de uma obra como o *Don Juan* de Molière, que pretende mostrar os danos da sedução e das máscaras enganadoras através de todas as seduções da ilusão teatral? A teatralidade literária, pelo contexto que implica, vem minar as virtudes que deveria defender.

Como a teatralidade participa inevitavelmente do que denuncia, como o mal se encontra no remédio, compreende-se porque os jansenistas mais conseqüentes ou

Bossuet tenham condenado qualquer forma de teatro, mesmo aquela que pretende condenar a paixão. Para eles, o movimento da representação estética mina a denúncia dos simulacros à qual a obra deveria se entregar:

Mas por que se é tão atingido a não ser, diz Santo Agostinho, por aí se ver, aí se sentir a imagem, a atração, o alimento de suas paixões? E isso, diz o mesmo santo, o que é além de uma doença deplorável de nosso coração? Vemos a nós mesmos naqueles que nos parecem como transportados por semelhantes objetos; tornamo-nos logo um ator secreto da tragédia... ali se desempenha sua própria paixão...⁷

Se considerarmos quase todas as comédias e todos os romances, quase não encontraremos nada além de paixões viciosas, embelezadas e coloridas com uma certa maquiagem que as torna agradáveis aos mundanos. Pois, se não é permitido gostar dos vícios, é possível ter prazer com aquilo cujo objetivo é torná-los agradáveis?⁸

Para os inimigos do teatro, a ambigüidade de *Don Juan* não está apenas na peça, por exemplo, quando as convicções de Sganarello são ridicularizadas por seu amo, mas no próprio fato de que é uma representação donjuanesca que denuncia o donjuanismo. Daí o esforço desesperado de certos jansenistas para arrancar a Escritura, expressão da lei de Deus, de qualquer literatura: uma expressão sedutora da palavra divina contradiria a austeridade de seu conteúdo.

Na mesma perspectiva, é possível reler "A raposa e o corvo", emblemático das muitas fábulas de sedução escritas por La Fontaine. O discurso sedutor do autor vem confrontar-se com o da raposa: existirá uma "boa" sedução, a da literatura que, reunindo moral e diversão, teria o papel de denunciar a "ruim", a da cortesã? Não seria a mesma, visto que também a obra oferece imagens vãs em troca de riquezas efetivas?

Mais uma vez, estamos diante da impossibilidade de separar o quadro de seu contexto. O que é mostrado não

é a vida de Emma, as malvadezas de um sedutor sevilhano ou de uma raposa cortesã, mas obras que pertencem a gêneros da literatura: um *romance*, uma *comédia* ou uma *fábula*. As pertinências genéricas dos enunciados não são um invólucro contingente, são parte integrante da "mensagem". Somos forçados a acreditar que, porque era digno de figurar numa tragédia é que o destino de Fedra é representado desse modo numa "tragédia" de Racine, mas não é menos verdade que esse destino é trágico na medida em que figura em uma tragédia. Na peça, só temos acesso à vida de Fedra na medida em que ela é atravessada por sua pertinência ao ritual literário da tragédia clássica. A obra só mostra a "natureza" mostrando também a janela através da qual se a vê.

O mundo da obra

Vimos no capítulo 6 que o mundo representado pela obra deveria legitimar sua cenografia. Mas, fundamentalmente, qualquer obra administra a seu modo *a relação entre o que diz e o próprio fato de que pode dizê-lo*. É necessário que ela, num único movimento, mostre um mundo e justifique o fato de que aquele mundo é compatível com a enunciação literária que o mostra.

Quando Lamartine evoca um universo corroído pela melancolia, ou Baudelaire o conflito entre o *spleen* e o ideal, é necessário que de um modo ou de outro eles façam esse universo coexistir com o fato constituído pelo seu próprio discurso sobre ele: o mundo desencantado ou presa do *spleen* é também um mundo no qual existe, apesar de tudo, lugar para a poesia de Lamartine ou de Baudelaire, um mundo, assim, varado pela necessidade de definir um lugar para o discurso que o representa. Uma obra como *Viagem ao fim da noite* mostra um universo de mentira e de incomunicabilidade sem recurso no qual não poderia haver lugar para a literatura; forçoso é então gerir o excesso constituído pela própria existência dessa narração romanesca. A *Viagem* o faz terminando

com um “que não se fale mais nisso”: pretende colocar-se como a última viagem, que conduz ao silêncio, a última narrativa, que constrói passo a passo a necessidade desse silêncio. Por mais que as obras esvaziem o mundo de qualquer sentido e de qualquer palavra, não podem impedir que a literatura se imiscua nesse quadro de desolação. Longe de ser a última obra de Céline, a *Viagem* é a primeira.... Jamais o mundo é desprovido suficientemente de sentido para excluir a obra que o diz desprovido de sentido. Existe uma contradição insuperável entre a presença da obra e as propriedades que ela atribui ao mundo representado. Por mais que o universo de *O estrangeiro* seja descrito como absurdo, está impregnado de todo o aparato discursivo que foi necessário mobilizar para construir seu absurdo. A elaboração estética vem acrescentar ao mundo uma obra cuja densidade e cuja necessidade interior suprem e contestam a vacuidade e a contingência supostas. É o que chamamos em *Pragmática para o discurso literário* de “paradoxo do fênix”, pelo qual a obra é gerada pela destruição que parece promover.

9. A embreagem paratópica

Da hierarquia dos sentidos à embreagem

Se, como vimos, a obra está sempre em debate com o aparelho enunciativo que a carrega, e se seu texto não pode nem incluir, nem excluir, para *articular* realmente seus “conteúdos” no universo do qual emerge, não bastará destacar algumas correspondências entre um domínio e outro (entre o domínio da aristocracia guerreira e as narrativas de batalhas, entre o romance naturalista e o crescimento da pequena burguesia, etc.), *será preciso levar em consideração as condições da atividade enunciativa*. Isso não diz respeito apenas às obras que por alguma “*mise en abyme*” refletem sua enunciação. Até as ficções que parecem desenvolver-se ignorando sua enunciação organizam-se a partir do tipo de paratopia associado ao posicionamento do escritor no campo literário.

Nos capítulos precedentes, já assinalamos semelhanças entre a paratopia dos autores e a situação de seus personagens: desse modo, a identificação do poeta baudelairiano aos boêmios, as relações entre o autor do *Sobrinho de Rameau* e “Ele” ou “Eu”, ou ainda a semelhança entre as condições de rei ou de pária e a de escritor... Trata-se aí de uma conduta familiar àqueles que praticam a explicação do texto ou o comentário composto. Aprecia-se terminar esse tipo de exercício exibindo uma isotopia de ordem literária: determinado personagem seria uma “representação” do escritor, determinada descrição ilustraria im-

plícitamente uma doutrina literária, determinado episódio seria uma espécie de alegoria da leitura, etc. Porém, não é possível contentar-se em se dispor uma sobre a outra camadas de interpretações, distinguir um sentido "literal" (relacionado com a intriga ou com o contexto histórico da obra) e um sentido "literário" ou "estético" mais nobre; deve-se remeter essa conduta a um dado constitutivo da enunciação literária, à necessidade para a obra de inscrever em suas ficções seu próprio dispositivo enunciativo.

É possível ver nisso uma espécie de **embreagem** do texto sobre a situação paratópica do autor. A embreagem lingüística permite ancorar o enunciado numa situação de enunciação, constituí-lo em enunciado. Para isso, emprega elementos (os *embreantes*) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo que, embora permanecendo signos lingüísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os carrega. Naquilo que se poderia chamar **embreagem paratópica**, estamos diante de elementos de ordens variadas *que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.*

Embreagem e paratopia

Essa "embreagem" pode assumir formas muito variadas. No entanto é possível distinguir certos eixos semânticos principais:

– opoemos **espaços paratópicos** e **personagens paratópicos**. No primeiro caso, trata-se de locais subtraídos em certa medida das injunções da sociedade "comum"; no segundo caso, de personagens cuja pertinência à sociedade é problemática. Esses personagens podem ser **indivíduos paratópicos** ou **grupos paratópicos**. Os espaços paratópicos (por exemplo, um convento ou um farol) são associados a personagens paratópicos; em compensação, a muitos personagens paratópicos não é designado um território particular (como os nômades). Existem portanto elementos **estáticos** e outros **móveis**;

– não confundiremos paratopias **sociais** e paratopias **geográficas**. As primeiras concernem a elementos que se encontram no mesmo espaço que a sociedade oficial (cf. uma sociedade secreta). As segundas, a elementos colocados em locais periféricos ou afastados (cf. o deserto, o oceano);

– por definição, um elemento paratópico encontra-se colocado num limite, numa fronteira. Essa condição limite pode corresponder a uma condição **máxima** ou a uma condição **mínima**, a do rei ou a do pária, os dois papéis muitas vezes recaindo um sobre o outro em virtude da ambivalência que já sublinhamos;

– a relação entre os elementos paratópicos e a sociedade estabelecida podem ser de **marginalidade**: tolerados, são ao mesmo tempo aceitos e rejeitados de acordo com modalidades variáveis (assim, os artistas do século XVII, as prostitutas, os trabalhadores clandestinos...). Mas é também possível que se trate de **antagonismo** (desse modo, os bandidos) ou de **alteridade**. Por *alteridade*, compreenderemos a relação com o *completamente diferente*, categorizado na maioria das vezes como "exótico" (os loucos, os primitivos para a sociedade industrial...).

O Nautilus de *Vinte mil léguas submarinas*, por exemplo, constitui um espaço paratópico móvel, ocupado por um grupo paratópico, cujo chefe, o capitão Nemo, se encontra na condição máxima-mínima do príncipe-fo-da-lei em combate sem tréguas contra a ordem social encarnada pelo colonizador inglês. Em *O vermelho e o negro*, Julien Sorel é um personagem paratópico móvel; circula pelos meios sociais (artesãos rurais, fidalgos do interior, Igreja, aristocracia parisiense) e, a ponto de ocupar uma posição máxima, cai sem transição para a posição mínima do assassino condenado à morte. "O idiota" do romance de Dostoievski também atravessa o espaço social como príncipe louco preso na ambivalência do máximo e do mínimo. Quanto ao herói do *Diário de um pároco de aldeia* de Bernanos, situado por sua função às margens da sociedade, beneficia de uma situação paratópica privilegiada: é apresentado ao mesmo tempo como o elemen-

to máximo (o representante de Deus na sua paróquia) e o elemento mínimo (o canceroso, o pobre rejeitado por quase todos, inclusive pela instituição eclesiástica).

Como essa embreagem varia em função das configurações históricas e das posições literárias dos escritores, vamos evocar alguns exemplos significativos.

"Notre-Dame de Paris"

No romance de V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), cuja tela de fundo é a Paris do final do século XV, a personagem de Esmeralda constitui o embreante paratópico central.

Como artista, dançarina cigana, mas também como criança roubada da sua mãe, associa estreitamente paratopias social e familiar. Cigana, pertence a um grupo que, para os escritores românticos, é paratópico por excelência: esse "bando de excomungados", esses párias vêm do Oriente fabuloso. Também enquanto mulher, Esmeralda constitui um ponto de identificação privilegiado para os escritores da primeira metade do século XIX; como eles, não é a mulher essa vítima da ordem social, que não tem realmente um lugar na sociedade, mas tem o poder de despertar para o Ideal? Ora, a jovem cigana desperta para a Luz Quasímodo, o Povo ainda na noite. Martirizada por uma ordem social iníqua, a reprovada irá converter-se em estrela, passando do estatuto mínimo ao estatuto máximo.

Essa própria embreagem paratópica baseia-se numa cenografia que emprega o relacionamento de duas fronteiras históricas. Escrita a partir de 1830, a obra foi publicada em 1831, por consequência na junção da Restauração e da Monarquia de Julho, no momento em que o romantismo reivindicado por Hugo defende a mesma causa que o liberalismo. Ora, a narrativa se desenvolve na junção da Idade Média com o Renascimento, na época em que emerge a dinâmica ideológica humanista e liberal da qual *Notre-Dame de Paris* se considera o prolongamento. A época escolhida (1482) é apresentada como a passagem

do livro de pedra da catedral medieval ao livro impresso: "No século XV, tudo muda." Numa meditação célebre (Livro V, cap. II), o narrador diz a propósito da catedral e do livro: "Isso matará aquilo. O livro matará o edifício." O Livro é a nova catedral; com ele começa a emancipação do pensamento, o desvanecimento do clérigo diante do escritor. Os livros, signo e meio do Progresso, suplantaram a catedral de antanho, são o refúgio de Esmeralda, da Liberdade e da Arte confundidos, despertando ao Ideal o Quasímodo que ainda predomina no espírito da maioria dos homens. Evocar a transição entre a Idade Média e o Renascimento é fundamentar a cenografia de uma obra que inscreve sua enunciação na curva do Progresso.

O autor de *Notre-Dame de Paris* valida desse modo sua própria paratopia confrontando-se com a da cigana: enquanto Esmeralda só pode dançar, amar e ser amada, Hugo constrói uma catedral literária, *Notre-Dame de Paris*, homônima da catedral medieval que suplanta.

Os parasitas

Essa embreagem é bem característica da paratopia do artista romântico. Em compensação, nas *Fábulas* de La Fontaine, a paratopia do autor é, antes de mais nada, a situação paradoxal do *parasita*, que vive de seu hospedeiro e nele.

Inúmeras fábulas colocam parasitas em cena. Desse modo, "O rato da cidade e o rato do campo" (I, 9), em que o parasita convida um outro parasita, "O rato que se retirou do mundo" (VII, 3), "A ostra e os pleiteadores", em que o juiz devora a ostra em litígio (IX, 9)... Porém, a ligação entre o parasitismo e a condição de escritor é estabelecida já nas duas primeiras fábulas da coletânea. Em "A cigarra e a formiga", a cantora deve mendigar sua subsistência junto aos que acumulam tesouros. Em "O corvo e a raposa", a palavra sedutora tem o poder de desviar as riquezas acumuladas. Em virtude de um estereótipo imemorial, o escritor identifica-se com a raposa, com o bom

falador astucioso que usa de meandros para enganar as pessoas. O corvo empoleirado em cima da árvore com seu queijo contrasta com a condição paratópica da raposa errante, na posição mais baixa, mas que vai conseguir inverter a hierarquia.

Os parasitas das *Fábulas* distribuem-se em dois registros: por um lado, os parasitas da sociedade (clérigos, juizes, coletores de impostos, príncipes...), por outro, os parasitas deles, bons faladores patenteados. O autor das *Fábulas* encontra-se entre esses últimos; parasita daqueles cujo parasitismo denuncia em sua obra, ele também troca belas palavras por queijos. O parasitismo é portanto duplamente o que permite escrever: proporciona um meio de subsistência e o material da obra. Por essa brecha, o escritor nutre sua produção literária com aqueles que o alimentam. Mais, o autor enquanto tal é parasita dos parasitas que coloca em cena: se Perrin Dandin aproveita das contendas entre os pleiteadores, o autor, como "metaparasita" aproveita o parasitismo de sua personagem para edificar sua obra.

Não mais do que a história de Esmeralda, essas histórias de ratos e raposas não são uma "alegoria" da condição do escritor. Os dramas da enunciação e os dramas representados na narrativa se escoram e se desestabilizam reciprocamente. Ao evocar os parasitas, as *Fábulas* falam também dos coletores de impostos ou dos grandes senhores, mas sua enunciação extrai sua acuidade do fato de ela própria estar sujeita a um parasitismo constitutivo.

Hamlet e Lorenzo

Voltemo-nos agora para as ficções de ordem teatral. Se a figura de Hamlet, exerce, como a de Édipo, tamanho poder de fascínio, não é apenas por sua complexidade psicológica ou pela universalidade de suas preocupações metafísicas, é igualmente porque cruza com rara densidade os fios da embreagem paratópica. Enquanto príncipe herdeiro, Hamlet encontra-se na posição mais alta; porém,

despojado de qualquer poder devido à usurpação de seu tio, pode errar pela corte como ocioso marginal. Essa condição máxima-mínima permite-lhe identificar-se com esses marginais institucionais, os atores que, em compensação, têm o poder de ocupar no teatro o lugar do rei. Sua loucura só reforça o caráter "literário" de sua paratopia: ela liberta uma palavra de pária desarraigado, lúdico, enigmático, uma palavra por definição irresponsável, sem pai. A exemplo dos escritores, em vez de agir diretamente sobre a realidade, Hamlet só produz palavras e espetáculos.

Sua atitude ambivalente em relação a seu tio e a seu pai, bem sublinhada por Freud¹, lembra irresistivelmente a conduta parricida do escritor, que se define através da irregularidade que ele introduz na árvore genealógica. Pois o jovem príncipe usa de ardis com a lei que seu pai lhe ditou e prefere dedicar-se aos simulacros (a loucura, o teatro...). Tece belas palavras ambíguas em vez de seguir o destino que seu nascimento lhe prescreve. A única "família" na qual ele parece querer se inscrever é o grupo paratópico dos atores errantes.

É possível fazer observações próximas a propósito do personagem de Lorenzaccio que, como Hamlet, vê-se diante da impossibilidade de agir. A exemplo do artista, recusa desempenhar na cidade o papel que seu nome lhe prescreve. Contenta-se em ser o parasita de seu primo, monarca ilegítimo com o qual mantém as mesmas relações ambivalentes que Hamlet com o seu tio Claudius, esse outro usurpador. Como Hamlet, ele usa uma máscara, diz palavras inúteis e equívocas, aceita ser o elemento mínimo, a mulherzinha desprezada e zombada pelos cidadãos honestos. Pretende redimir-se de sua recusa da lei paterna e de sua cumplicidade com o soberano ilegítimo por um ato heróico e teatral: o assassinato de Alexandre, que deve "jogar na cara de todo o mundo".

Aparentemente, o autor de *Lorenzaccio* e o de *Hamlet* seguem o mesmo percurso que seus heróis, pois apenas o êxito de seu teatro permitirá justificar o desvio que o torna possível. Na realidade, colocam a morte estéril dos personagens a serviço da criação estética. A embrea-

gem supõe ao mesmo tempo identificação e distanciamento: Hamlet ou Lorenzaccio não *são* o retrato de seu autor, mas é através deles que este pode *colocar em jogo* a paratopia que seu empreendimento criador implica.

A mulher e o parasita

Essa relação ambivalente entre autor e personagem paratópico aparece com grande nitidez em Flaubert, que vincula a paratopia romântica da mulher com o parasitismo inerente ao empreendimento criador.

Na esteira do famoso "Madame Bovary sou eu", não se deixou de sublinhar as semelhanças entre a heroína e a figura romântica do artista. As aspirações de Emma a uma vida menos estreita, sua luta desesperada contra o tédio, seu imaginário dom-quixotesco deparam com o prosaísmo de um Homais, encarnação do "burguês" vilipendiado pelos "artistas". Péssima gerente, como o boêmio, Emma não se inscreve na "casa", prefere o devaneio ao trabalho, desperdiça as riquezas de seu marido e de seu pai. Encontramos aí a difícil relação do artista com o patrimônio, que é bem ilustrada pela Carmen de Meilhac e Halévy, ao mesmo tempo cigana e mulher, como Esmeralda. Na taverna de Lillas Pastia, gasta num instante o ouro que Dom José economizou:

Ei!... Lillas Pastia, ei!... comeremos tudo... tu me regalas... ei! ei!... (...) traz-nos frutas cristalizadas; traz-nos laranjas, traz-nos Manzanilla... traz-nos tudo o que tiveres, tudo, tudo...²

Em vez de avaliar sua despesa, ela quer *tudo*, imediatamente, sem reserva. De fato, ela só quer docinhos inúteis que, aliás, deixará cair no chão. Quebrando em seguida um prato para fazer castanholas, destrói um objeto útil para acompanhar sua dança de cigarra efêmera.

Além, essa semelhança entre Madame Bovary e o romancista atinge a própria faculdade de inventar histórias. Emma não se contenta em ler romances, cria-os também:

Muitas vezes, quando Charles saía, ia pegar no armário, entre as dobras da roupa de cama, onde a deixara, a charuteira de seda verde.

Contemplava-a, abria-a e até cheirava o odor de seu forro, mistura de verbena e tabaco. A quem pertencia?... Ao visconde. Talvez fosse um presente de sua amante. Alguém bordara aquilo em algum tear de palissandra, móvel miúdo que se escondia de todos os olhos, que ocupara muitas horas e onde se haviam inclinado os cachos macios da trabalhadora pensativa. Um sopro de amor passara entre as malhas da talagarça; cada ponto fixara ali uma esperança ou uma lembrança, e todos esses fios de seda entrelaçados não passavam da continuidade da mesma paixão silenciosa. E, depois, uma manhã, o visconde levava-a consigo.

(I, 9)

Graças ao discurso indireto livre, a voz do narrador e a da personagem se misturam numa mesma atividade fabuladora, no mesmo bordado.

Mas, para ser plenamente autor, o escritor não apenas se identifica com a mulher perdulária e fabuladora, deve também, através de sua obra, constituir para si um patrimônio de um tipo diferente, um patrimônio de signos sedutores. A embreagem deve portanto integrar uma personagem mais discreta, Lheureux, o comerciante de tecidos, intermediário complacente e artesão paciente da ruína de Emma. Homem das mediações, das bagatelas, dos tecidos furta-cor, detém, como o autor do *texto*, a arte de explorar a ruína de Emma. Sabe provocar e inverter em seu proveito suas despesas mortais. Mas nem por isso Lheureux é o autor: em vez de assumir uma condição paratópica, de escrever histórias, funda uma empresa, tem sucesso.

Como se vê, a embreagem paratópica não se opera necessariamente através de um personagem único, no caso, Emma. Fantine dos *Miseráveis*, de Hugo, por exemplo, a prostituta sublimada pelo amor, não absorve para si só a embreagem ficcional, que passa sobretudo pela figura de Jean Valjean, o pária redentor. Além, a embreagem desse romance implica a comunidade dos "miseráveis",

digna simetria da dos ciganos. *A embreagem não pode ser relacionada com um elemento apreendido isoladamente, mas com a rede de relações na qual entra.*

O idiota da família

Como vimos, a paratopia do escritor implica uma contestação da árvore familiar. A embreagem paratópica faz esta passar para o primeiro plano.

Assim, em *Thérèse Desqueyroux* de F. Mauriac, a situação problemática da mulher na família burguesa resulta no envenenamento do marido, proprietário de imensas florestas e sólido defensor da ordem estabelecida. Enquanto tal, o autor só pode se reconhecer nesse gesto assassino dirigido contra o homem da árvore familiar. Sem que se trate explicitamente de literatura, esse romance conta a irregularidade, a tara através das quais o autor pode se instituir. Essa irregularidade abre-se aos poucos, até o ato criminoso que expulsa a criminosa da família, ou, mais exatamente, coloca-a à sua margem, numa existência de reclusa morta viva. A narrativa, aliás, inicia-se com a metáfora paratópica da "improcedência" da acusação, reconhecida pela justiça, e termina com a chegada de Thérèse a Paris, espaço de todos os desarraigamentos. Mas enquanto Thérèse nada fará com essa margem de liberdade que seu gesto assassino lhe proporcionou, o autor nela encontra a oportunidade de criar, de libertar uma escrita ambígua, ao mesmo tempo transgressão com relação às normas burguesas e resgate dessa transgressão.

Com os *Buddenbrooks* de Thomas Mann, vê-se emergir uma vocação de escritor através da decomposição de uma dinastia de comerciantes ricos. Enquanto em *Thérèse Desqueyroux* a família expulsa o elemento perturbador, na obra de Mann é a família que se dissolve permitindo o advento do autor. Ao final da narrativa, a morte do jovem Hanno, artista solitário em potencial, único herdeiro da linhagem, consagra a ruína de uma dinastia burguesa, mas também torna possível a transformação do patrimônio co-

mercial em obra, em "patrimônio" estético. O autor é esse filho que morre para a burguesia a fim de renascer para a literatura. Mas ainda é preciso, para isso, resistir à tentação de um desvio estéril. Christian, o caçula da família, saiu da ordem, mas sem disso se aproveitar; foi preguiçoso, frequentou as atrizes, destruiu sua fortuna e sua saúde para finalmente cair nas garras de uma semimundana.

Através de sua narrativa, o romancista constrói metodicamente a possibilidade do evento enunciativo constituído pela própria narração. Se descreve os costumes de uma família burguesa de um porto hanseático, não é apenas para descrever um meio, mas para instaurar o espaço de sua própria enunciação. O quadro de costumes nem por isso é um simples pretexto: a saga familiar é ainda mais forte por ser imantada pela necessidade de legitimar o dizer que a sustenta, de construir a gênese do artista que a tornou possível.

Espaços paratópicos

Evocamos a paratopia de personagens. A embreagem porém opera-se igualmente através dos *espaços paratópicos*.

No *Heptameron* de Margarida de Navarra, a narrativa começa por situar o lugar paratópico a partir do qual vão ser contadas as histórias por um grupo ele próprio paratópico. Esses "tagarelas" desviaram-se de seu caminho e encontram-se por acaso em uma abadia retirada para esperar que se construa a ponte que lhes permitirá voltar para casa. A narração surge portanto num espaço afastado do mundo comum, onde se abriga uma comunidade ocasional dedicada ao exercício efêmero da literatura.

Nem fora da capital, nem no interior, o subúrbio parisiense favorece investimentos paratópicos comparáveis. Quando Des Esseintes, o herói de *As avessas*, decide levar uma vida regida apenas pela preocupação estética, escolhe esse tipo de local, à margem:

Via-se já afastado o suficiente, à margem, para que a torrente de Paris não o atingisse mais, e próximo o suficiente, no entanto, para que essa proximidade da capital o confirmasse em sua solidão.³

Com o sanatório de *A montanha mágica* de Thomas Mann, a marginalidade do local é associada a uma comunidade que, à imagem das tribos de escritores, desmancha as fronteiras sociais e geográficas. Situado na Suíça, isto é, em território neutro, na montanha, entre a terra e o céu, abriga uma população cosmopolita que vive desvinculada de qualquer outra preocupação que não a luta contra a morte. Ali, como no campo literário, os indivíduos constroem um vínculo social através dos rituais desprovidos de sentido para qualquer estranho.

Esse lugar organiza-se em torno da enigmática senhora Chauchat. Nem russa, nem francesa, aparece e desaparece, não está doente, nem é saudável, concentra nela todos os poderes desestabilizadores da paratopia literária. Digno correspondente do adolescente Tazio de *Morte em Veneza*, é, como qualquer escritor, um ponto de passagem entre esse mundo e o que o excede, um questionamento vivo da disjunção dos contrários. A embreagem nem por isso se faz unicamente entre a senhora Chauchat e o autor; implica igualmente o jovem engenheiro que ela fascina, o órfão da grande burguesia hanseática, Hans Castorp. De seu "exílio" na montanha mágica, o jovem burguês não conseguirá aproveitar nada; como o jovem Hanno dos *Buddenbrook*, está destinado a morrer. O autor tem necessidade das carências dessas duas figuras, a mulher misteriosa e o burguês órfão, para construir sua identidade enunciativa.

Porém o espaço paratópico mais evidente é a ilha, cujos recursos a literatura não cessou de explorar. De fato ela materializa o distanciamento constitutivo do autor com relação à sociedade. Como o sanatório, a prisão ou a fortaleza do *Deserto dos tártaros* de Buzzati, a ilha pertence ao mundo sem pertencer. A tomada de posse do espaço geográfico pelo naufrago é indiscernível do assenhoreamento

da obra por seu autor e a da página pelo leitor. A ficção pode nos mostrar um naufrago que reproduz o mundo perdido (*Robinson Crusoe* ou *A ilha misteriosa* de Jules Verne), tanto quanto um descobridor que inventa um outro (*Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* de M. Tournier). O tipo de embreagem varia portanto em consequência disso. Em *Robinson Crusoe*, o herói alcança a sociedade que se esforçou por reproduzir; em *Sexta-feira*, ele prefere permanecer em sua ilha, na paratopia dos "limbos".

Ao lado de lugares cuja paratopia é marcada por um afastamento geográfico, há aqueles que se instalam no centro da sociedade. É em particular o caso dos salões, cuja importância já examinamos. Também eles impõem seus ritmos a comunidades livres da pressão das necessidades vitais imediatas e da tirania do masculino. Essa semelhança proporciona toda a acuidade à denúncia dos mundanos pelos escritores: os últimos não criticam um mundo que lhes seria estranho, pois é através dele que a embreagem de sua obra se opera. As relações do autor com o mundano ou com o cortesão são tão ambivalentes quanto as que mantém com a mulher.

Se "desmaterializarmos" ainda um pouco mais a paratopia, encontramos o modelo da sociedade secreta (a franco-maçonaria, a rede de espionagem, a máfia, etc.), que alimenta com constância a inspiração literária. Também são grupos parasitários que se insinuam entre as malhas da rede social.

Os errantes

Qualquer que seja a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância.

Excedendo as divisões sociais, os cavaleiros errantes que atravessam regiões de leis opacas, os detetives que circulam entre os meios sociais mais diversos, os pícaros de todos os gêneros são operadores que articulam o dizer

do autor e a ficção, que materializam o nomadismo fundamental de uma enunciação que engana qualquer lugar para converter em lugar sua errança.

Assim, o cavaleiro andante medieval, que do século XII ao século XVI exerce uma espécie de monopólio sobre o romance europeu não é somente um "personagem" dotado de um caráter e de um estado civil, mas também um embreante paratópico privilegiado: ao mesmo tempo protagonista da história e o que torna possível sua narração. Tendo abandonado a clausura tranqüilizadora de sua casa para "buscar aventura", seu único *alter ego* é um Desconhecido sempre aberto. Como só pode contar com suas próprias forças, atravessa as fronteiras sem dizer de onde vem, nem para onde vai. Conhece homens e comunidades vinculadas a uma *nossa casa*, mas só poderia parar em dois Lugares que excedem o espaço profano e que são os únicos a poderem se fechar sobre ele: a Távola Redonda e o santuário do Graal.

É possível carregar a figura do cavaleiro andante de interpretações sociológicas (sonho compensatório de uma aristocracia guerreira em declínio) ou espirituais (o cavaleiro como metáfora da viagem terrestre da alma humana a caminho do Céu), mas é a partir da embreagem paratópica que essas interpretações podem se abrir. O cavaleiro não serve apenas para unificar seqüências de episódios ou de narrativas, para estabilizar por seu nome um material narrativo abundante. Como o escritor, ele não é aquele que possui um estatuto pelo seu patronímico, mas o anônimo pelo qual ninguém responde e que *constrói um nome* através de seus atos, o fabricante de lendas do qual se conhece o nome e não o rosto. Não se deixando encerrar em nenhum grupo de produção ou de gestão das riquezas, pode dizer os valores que devem fundar qualquer grupo. Nessas narrativas, são trocadas tantas palavras e desenrolam-se tantos duelos sobre pontes porque a "posição" do escritor e do cavaleiro é um limite e um excedente de qualquer mundo fechado. Como o cavaleiro andante, o autor atravessa a variedade dos "costumes" locais para submetê-los à medida da sua variedade, a de sua obra.

O "código" da cavalaria, assim como o da literatura, dobra à sua regra intangível a variedade dos usos singulares. Ética que confronta diretamente o indivíduo a uma exigência moral e estética que excede qualquer legislação local. À arrogância e à cupidez do cavaleiro comum opõem-se o trabalho, o sofrimento paciente, o mérito e o desinteresse pelas riquezas materiais co-extensivas à representação das condições de escritor e de cavaleiro errante.

O homem das mil artimanhas

O texto fundador da cultura ocidental, *A Odisséia*, organiza-se em torno de um errante de outro tipo, Ulisses. Desde o primeiro verso, o poeta pretende cantar esse "homem das mil artimanhas" (*andra polytropon*), viajante e artiloso. Mas o *tropos* é também as maneiras de dizer, os meandros da palavra, os *tropes* da retórica. O homem das mil artimanhas serve de embreante à enunciação do autor. A identificação é, aliás, tematizada na história: é o próprio Ulisses que, na seqüência de um aedo, encarrega-se da narrativa de suas aventuras diante dos feácios (livros IX a CII).

Ulisses ilustra os poderes da "métis" grega, da inteligência artilosa, esse outro do "logos"⁴, que frustra as oposições simples. O episódio fundador do cavaleiro de Tróia mostra-o bem: Ulisses recorre a um ardil paratópico, convertendo o inimigo externo em um parasita mortal que Tróia introduz voluntariamente em suas fortalezas. A cultura grega associou com uma certa razão a *métis* ao sofista e ao retórico que, em vez de usarem o gládio heróico que corta, o julgamento que seus decretos pronunciam, desdobram um tecido verbal sedutor. G. Dumézil⁵ sublinhou a oposição existente nos indo-europeus entre os deuses guerreiros que cortam ou fulminam (como Indra na mitologia védica) e aqueles que, como Varuna, triunfam pelo "mâyâ", a magia do véu de ilusões com todos os riscos que o manejo de forças ambivalentes implica. O poeta está, por definição, do lado das redes e dos tecidos. Sabe recorrer à *métis*, às palavras comoventes e matizadas que aprisionam o ouvinte na rede de seu texto.

Chega o momento em que a narrativa termina e, com ela, a errança do herói. Mas, para recuperar seu trono, o rei de Ítaca tem de ser reconhecido. Os trabalhos de W. Propp sobre o conto tradicional russo mostraram o caráter quase obrigatório desse episódio de legitimação: após o feito que o qualifica, o herói mascarado revela que não era um pária, mas o legítimo proprietário do trono. Os contos inscrevem-se no distanciamento entre a entrada em errança do príncipe legítimo e a reapropriação de seu trono.

Disfarçado de mendigo, na posição paratópica mínima, Ulisses tornou-se parasita de sua própria casa, para castigar os maus parasitas que cobiçam seu trono e sua esposa. O poeta também vive dos subsídios dos poderosos; detém a arte de transformar em abrigo e cobertor os cantos que contam a morte dos parasitas ilegítimos. Porém, para alcançar através de sua obra uma realeza sem local, uma Ítaca textual, deve aceitar perder qualquer lugar. Motivo bem conhecido que, em um nível superior, conduz-nos à legitimação da própria obra. Marginal da sociedade canônica, o autor também o é da árvore familiar. Seja ou não um filho legítimo, o autor pretende obter seu estatuto não da filiação ou do quadro social, mas de sua obra. Diferentemente de Ulisses, rei e esposo legítimo que recupera seu lugar, o autor só pode qualificar-se por sua enunciação paratópica.

O final da *Odisséia* joga assim com dois aspectos. Num deles, o da história, o mendigo do palácio transforma-se em rei legítimo, o elemento mínimo em elemento máximo. No outro, o da enunciação, os estatutos de mendigo e de rei misturam-se na paratopia do poeta. Quando se lê nos *Hinos* de Homero:

Cantemos primeiro as Musas, Apolo e Zeus: é através das Musas e do arqueiro Apolo que existem na terra homens que cantam e tocam cítara – assim como por Zeus existem reis.⁶

a afirmação orgulhosa de uma igualdade entre reis e poetas se baseia na reversibilidade conflitual de suas paratopias.

Conclusão

Ao opor estilística e história literária, texto e realidade a ser expressa, as abordagens tradicionais operavam num contexto inadaptado, mas tranquilizador. As obras aí apareciam como o espaço de projeção de um real social ou biográfico situado a montante delas.

Essa concepção de um texto situado fora de seu contexto pareceu-nos como um ferrolho, do qual nos esforçamos para desmontar algumas peças. O estatuto do campo literário e do escritor implicam uma relação de inclusão/exclusão cujo caráter paradoxal nada pode reduzir. Fissurada por sua relação com a escrita, a vida do escritor, longe de ser independente de obras que seriam sua “expressão”, é negociação do insustentável. Gênero e posicionamento não constituem “contextos”, confundem-se com a construção da identidade das obras. O veículo não é simples “meio” de expressão ou de difusão, participa do universo de sentido instaurado pela obra. A situação de enunciação revela-se “cenografia”, que o autor ao mesmo tempo pressupõe e deve validar. A obra administra uma duplicidade radical, que enreda dramaticamente enunciação e enunciado. Sua embreagem paratópica amarra as ficções à paratopia do escritor.

A criação literária é *rara*; aparece em junções improváveis, usa linhas de fratura, institui seus locais de enunciação em encruzilhadas estratégicas. Supõe uma *distância*, aquela através da qual se separa das atividades “profanas”, mas também uma *dependência*, que a torna um

campo entre outros da atividade social. A obra nasce nessa tensão, através de sua maneira de administrar sua inscrição impossível na sociedade, conjurando e reforçando a paratopia que lhe permite surgir.

Enunciação fundamentalmente ameaçada, não pode dissociar o que diz da legitimação de seu dizer. A *mise en abyme* só manifesta uma injunção fundadora: a obra representa um mundo dilacerado por remeter à sua atividade enunciativa. Organizando-se a partir desse dilaceramento, fala de um mundo que permite que sua própria enunciação se refira a ele.

Elementos de bibliografia

Um confronto detalhado entre os textos em que nos baseamos para redigir essa obra não seria de grande proveito. Habitualmente selecionam-se nos manuais, capítulo por capítulo, alguns livros que desenvolvem o que só pôde ser esboçado na apresentação. Não é possível fazê-lo aqui, pois existem poucos textos que correspondem exatamente às noções que introduzimos. Como estamos diante de um modo de apreensão das obras que apela para correntes e até para disciplinas variadas e que, no momento, ainda quase não foi objeto de sínteses, estamos na maioria das vezes condenados a propor pistas bibliográficas defasadas com relação à nossa linha diretriz. No entanto, assinalaremos um conjunto de livros capazes de esclarecer a problemática desenvolvida aqui, privilegiando desse modo a reflexão sobre a documentação estrita.

– Para uma abordagem dos fenômenos de comunicação marcada pela pragmática, podem ser consultadas duas obras de introdução:

D. Bougnoux: *La communication par la bande*, Paris, La découverte, 1991.

P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson: *Une logique de la communication* (título original: *Pragmatics of human communication*, 1967), trad. fr. Seuil, coleção "Points", 1972.

Vamos completá-las com uma obra filosófica que dá acesso às noções básicas da pragmática (dizer/mostrar, reflexividade enunciativa):

F. Recanati: *La transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

– Para a articulação entre discurso, instituição e história, pode-se consultar *L'archéologie du savoir* de Michel Foucault (Paris, Gallimard, 1969) e a primeira parte de *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau (Paris, Gallimard, 1974). O primeiro livro trata da história das idéias e o segundo da historiografia, mas o modo de apreensão da discursividade que eles desenvolvem tem valor exemplar.

Muito mais preocupados com a análise textual, mas não centrados no discurso literário, nossos *Genèses du discours* (Liège, Mardaga, 1984) e *Analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive* (Paris, Hachette, 1991). A obra de F. Cossuta, *Éléments pour la lecture des textes philosophiques* (Bordas/Dunod, 1989), analisa o discurso filosófico numa perspectiva próxima, baseada na problemática da enunciação.

– A relação entre veículo e discurso é objeto do *Cours de médiologie générale* de Régis Debray (Paris, Gallimard, 1991). No que se refere mais precisamente à questão da escrita e da oralidade literárias, consulte-se:

W. Ong: *Orality and literacy*, Methuen, Londres-Nova York, 1983.

P. Zumthor: *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

– Quanto à tipografia e o livro:

R. Chartier e H.-J. Martin ed.: *Histoire de l'édition française*, 4 volumes, Fayard-Cercle de la Librairie, 1989-1991.

D.-F. Mac Kenzie: *La bibliographie, la sociologie des textes*, 1985; trad. fr. Paris, Cercle de la Librairie, 1991.

– Quanto às relações entre língua, literatura e instituição, podem-se consultar duas obras muito estimulantes:

B. Cerquiglini: *La naissance du français*, Paris, PUF, 1991.

R. Balibar: *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, PUF, 1985.

– Sobre a problemática da enunciação lingüística, citaremos dois manuais:

C. Kerbrat-Orecchioni: *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.

D. Maingueneau: *L'énonciation en linguistique française*, nova edição, Paris, Hachette, 1991.

e a coletânea de artigos de O. Ducrot, *Le dire et le dit* (Seuil, 1984), assim como o número 73 da revista *Langages* (Larousse, março de 1984), consagrado aos "Planos de enunciação".

– Em matéria de estudos literários na órbita das teorias da enunciação e da pragmática, além de nossos *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (nova edição, Dunod, 1993) e nossa *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris, Bordas/Dunod, 1990), citaremos o livro de Daniel Bounoux, *Vices et vertus des cercles, L'autoréférence en poétique et en pragmatique* (Paris, La découverte, 1989) e o de Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (Seuil, 1988).

– A perspectiva pragmática será prolongada com utilidade através da leitura de obras de sociologia do campo literário. Em particular o nº 89 da revista *Actes de la recherche en sciences sociales* (Minuit, 1991) e *Les règles de l'art* de P. Bourdieu (Paris, Seuil, 1992); *Naissance de l'écrivain* de Alain Viala (Minuit, 1985) refere-se à literatura francesa do século XVII.

Notas

Introdução

1. *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.
2. *Les caractères*, edição de R. Garapon, Classiques Garnier, 1962, p. XXXI. O grifo é nosso.
3. *Linguistics and Literary History*, 1948, citado por P. Guiraud em *La stylistique*, Paris, PUF, 1954, p. 72.
4. *Eine Methode Literatur zu interpretieren*, Munique, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 52.
5. *Contre Sainte-Beuve*, cap. VIII, Gallimard, col. Folio, p. 131.
6. *Le roman historique* (1956), trad. francesa Payot, 1965, p. 99.
7. *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956, p. 28.
8. *Op. cit.*, p. 29.
9. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 218-219.
10. *Op. cit.*, p. 219.
11. *Op. cit.*, p. 26.
12. *Op. cit.*, p. 33.
13. Paris, Maspéro.
14. "Sur la littérature comme forme idéologique", *Littérature*, nº 13, Larousse, 1974, p. 37.
15. *Les français fictifs*, Paris, Hachette, 1974, pp. 141-142.
16. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelas-Paris, Labor-Nathan, 1978.
17. *L'idiot de la famille*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1971-1972.
18. A crítica temática foi ilustrada em particular por J. Starobinski (*Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*,

- Paris, 1958), J.-P. Richard (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961), R. Barthes (*Michelet par lui-même*, Paris, 1954).
19. "À propos du style de Flaubert", em *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1928, pp. 193-206.
 20. *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
 21. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1953, pp. 14-15.
 22. Mikhail Bakhtine, *Le principe dialogique*, por T. Todorov, Seuil, 1981, pp. 58-59 (o texto citado data de 1934).
 23. *Sociocritique*, C. Duchet ed., Paris, Nathan, 1979, p. 4.
 24. *La sociologie de la littérature: un historique*, Montreal, CIADEST, Universidade do Quebec em Montreal, 1991, p. 39.
 25. *Op. cit.*, p. 38.
 26. Para nos convenceremos disso, basta comparar o manual de G. Brown e G. Yule, *Discourse analysis* (Cambridge University Press, Cambridge, 1983) com o nosso (*L'analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, 1991).
 27. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 72.
 28. Ver H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
 29. *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
 30. Evocaremos aqui os livros de G. Genette: *Introduction à l'architexte, Palimpsestes, Seuils*, todos publicados pelas edições do Seuil.
 31. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 268.
 32. *Op. cit.*, p. 284.
 33. *Ibidem*. Sobre a problemática de Bourdieu, consultar igualmente o nº 89 (1991) de *Actes de la recherche en sciences sociales*.
 34. *Les règles de l'art*, pp. 19-71.
 35. *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

Capítulo 1

1. Vigneul-Marville (pseudônimo de Bonaventure d'Argonne), *Mélanges d'histoire et de littérature*, Rouen, 1700, tomo II, p. 60. (Meus agradecimentos a meu colega E. Walter por me ter chamado a atenção para o interesse dessa "República das Letras").
2. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1974, p. 71.

3. Ver em particular *Le scribe*, Grasset, 1980, e *Critique de la raison politique*, Gallimard, 1981.
4. Ver *Genèses du discours*, Bruxelas-Liège, Mardaga, 1984. Sobre a inflexão etnológica do estudo dos textos: "Le tour ethnelinguistique de l'analyse du discours", *Langages*, nº 105, Larousse, março de 1992, pp. 114-125.
5. L'oeuvre, capítulo III, Livre de Poche, p. 91. Para um estudo da boemia ver o livro de J. Siegel, *Paris-Bobème 1830-1930*, Gallimard, 1991.
6. *L'oeuvre*, Livre de poche, pp. 84-85.
7. Baudelaire, "Spleen et idéal", XIII, *Les fleurs du mal*.
8. A. Rimbaud, Lettre à G. Izambard du 13 mai 1871, em *Oeuvres*, La Pléiade, Gallimard, 1954, p. 267.
9. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1970.
10. P. Nicole, *Essais de morale*, Paris, 1714-1715, tomo IV, p. 281.
11. Henry Murger, *Scènes de la vie de bobème*, Paris, M. Lévy, 1952, p. XIII.
12. Diderot, *Le neveu de Rameau*, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 46.
13. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 211.
14. *Über den Prozess der Zivilisation*, tomo II, "Zur Sociogenese des Minnesangs und der courtoisen Umgangsformen".
15. Sobre esse assunto, ver a obra de D. Anzieu, *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1959.
16. *L'interprétation des rêves*, trad. fr., PUF, pp. 227-230.

Capítulo 2

1. *Essais*, II, XVIII, Classiques Garnier, tomo 2, p. 69.
2. *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973.
3. Proust, *Le temps retrouvé*, Livre de Poche, 1967, pp. 236-237.
4. Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1920, p. 226.
5. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, col. "Folio", cap. VIII, p. 134.

6. Paris, José Corti, 1945, p. 11.
7. Julien Gracq, *Une écriture en abyme*, P. Marot ed., Paris, Minard, 1991, p. IV.
8. "L'héautontimoroumenos", *Les fleurs du mal*, "Spleen et idéal".
9. "Bénédiction".
10. "De la cour", *Les caractères*, Classiques Garnier, 1962, p. 253.
11. "De la ville", p. 206.
12. "De la cour", p. 253.
13. "De la cour", pp. 222-223.
14. *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 14.

Capítulo 3

1. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 75.
2. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, 1989.
3. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 171.
4. *Op. cit.*, p. 177.
5. *Op. cit.*, p. 180.
6. *Esthétique de la création verbal*, Gallimard, 1984, p. 285.
7. Chevalier de Méré, *De la conversation*, Paris, 1677, pp. 15 e 23.
8. Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, 1985, p. 136.
9. *Op. cit.*, p. 133.
10. *Défense et illustration de la langue française*, início do capítulo IV do livro II.
11. Carta a Edma Roger des Genettes, 30 de outubro de 1856; citada por P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 117.
12. P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 140.
13. *Archéologie du savoir*, Gallimard, 1989, p. 68.
14. *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1920, p. 226.
15. *Op. cit.*, pp. 227-228.
16. Du Bellay, *op. cit.*, início do cap. V, Livro II.
17. Carta a Paul Demeny, 15 de maio de 1871, em *Oeuvres*, La Pléiade, Gallimard, 1954, p. 270.

Capítulo 4

1. R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 314.
2. *Sociocritique*, C. Duchet ed., Nathan, 1979, p. 212.
3. *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
4. *Op. cit.*, p. 14.
5. *Op. cit.*, p. 17.
6. *Op. cit.*, p. 81.
7. *Op. cit.*, p. 15.
8. Albert B. Lord, *The singer of tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, pp. 20-29.
9. Ver em particular Jack Goody, *La raison graphique*, Minuit, 1979.
10. *L'Iliade*, tomo I, Paris, Les Belles Lettres, p. XIII.
11. *Poétique* n° 40, 1979, pp. 520-521.
12. Sobre a tipografia, é possível consultar *Histoire de l'édition française*, H.-J. Martin e R. Chartier ed., Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 4 volumes, 1989-1991.
13. *Contre Sainte-Beuve*, col. "Folio", cap. V, pp. 85 e 88.
14. S. Mallarmé, *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1945, p. 366.
15. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, col. "Idées", 1969, pp. 130-157.
16. Sobre esse problema complexo, ver R. Chartier, "Loisir et sociabilité: lire à haute voix dans l'Europe moderne", em *Littératures classiques* n° 12, 1990, pp. 127-147.
17. R. Chartier, *L'ordre des livres*, Paris, Alinéa, p. 22.
18. *L'invention du quotidien*, nova edição, Gallimard, 1990, p. 254.
19. H.-J. Martin e R. Chartier, *Histoire de l'édition française*, tomo I, p. 23.
20. R. Chartier, *L'ordre des livres*, p. 8.
21. Sobre essas questões, ver G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, e P. Lane, *La périphérie du texte*, Nathan, 1992.

Capítulo 5

1. B. Cerquiglini, *La naissance du français*, PUF, 1992, p. 119.
2. B. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 120.

3. J.-C. Milner, *Introduction à une science du langage*, Seuil, 1989, pp. 45-46.
4. O conceito de "interlíngua" é igualmente utilizado em didática das línguas, mas com um sentido bem diferente.
5. R. Robin, "La brume-langue", em *Le gré des langues*, nº 4, L'Harmattan, 1992.
6. "Le yiddish, langue fantasmagorique?", em *La linguistique fantastique*, S. Auroux et alii ed., J. Clims e Denoël, 1985, p. 234. Ver também de R. Robin, *L'amour du yiddish: écriture juive et sentiment de la langue*, Paris, le Sorbier, 1984.
7. *Études et milieux littéraires*, Grasset, 1927, p. 11 e p. 32.
8. *Op. cit.*, p. 34.
9. *Op. cit.*, p. 37.
10. *La défense et illustration de la langue française*, em Joachim Du Bellay, Poésies, Livre de Poche, 1967, p. 251.
11. *Op. cit.*, p. 264.
12. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1970.
13. *Regain*, Livre de Poche, p. 170.
14. "Anti-languages", em *Languages as Social Semiotic*, Londres, E. Arnold, 1978, pp. 164-182.
15. Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647), Paris, Nyon fils, 1738, pp. 91-92.
16. *Les caractères*, Classiques Garnier, 1962, p. 207.
17. *Entretiens sur le fils naturel* (1757), em *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875, tomo VII, p. 105.
18. *Op. cit.*, p. 163.
19. "Intervention à Royaumont", em *Essais sur le roman*, col. "Idées", Gallimard, 1969, p. 16.
20. *Op. cit.*, p. 19.

Capítulo 6

1. Conceito introduzido em nossas *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 29.
2. *Essais*, III, IX, Classiques Garnier, Tomo II, 1962, p. 438.
3. *152 proverbes mis au goût du jour*, em *Oeuvres complètes* de Paul Éluard, Gallimard, La Pléiade, 1968, pp. 153 ss.
4. Henrique IV abjurou o protestantismo em 1593, ou seja, 23 anos antes da publicação de *Os Trágicos*.
5. *L'heptaméron*, Classiques Garnier, Bordas, pp. 7 e 10.

Capítulo 7

1. Aristóteles, *Rhétorique*, 1378.
2. *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 147.
3. Walter J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the World*, Londres-Nova Iorque, Methuen, 1983, pp. 71-72.
4. Introduzimos esse conceito em nossa *Genèses du discours* (Liège, Mardaga, 1984, p. 101) e desenvolvemo-lo em *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, 1990, pp. 183-187.
5. "Le satyre", *La légende des siècles*, primeira série.
6. *Os trágicos* foram publicados em 1616, mas começaram em 1577. *A vida devota* é de 1609. Em 1620, d'Aubigné instala-se em Genebra, perto de Annecy, cujo bispo é Francisco de Sales.
7. François de Sales, *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1969, p. 34. O grifo é nosso.
8. *Op. cit.*, p. 36.
9. *Op. cit.*, pp. 153 e 155. (O grifo é de Francisco de Sales.)
10. *Op. cit.*, p. 35.
11. IIº entretien, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671, p. 42.
12. *À rebours*, Gallimard, "Folio", 1977, p. 120.
13. F. Berlan, "Étude contextuelle du mot *style* et de ses substituts dans les *Réflexions sur la poétique du Père Rapin*", em *Rhétorique et discours critiques*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 98. Nossas observações sobre *ar* inspiram-se nesse trabalho.
14. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, IIº entretien. Citado por F. Berlan, *art. cit.*, p. 101. (O grifo é do Padre Rapin.)
15. P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 88. (O grifo é de Bourdieu.)
16. P. Bourdieu, "L'économie des échanges linguistiques", em *Langue française* nº 34, 1977, p. 31.
17. *Le sens pratique*, pp. 33 e 34.
18. *Op. cit.*, p. 123. (O grifo é de Bourdieu.)
19. "Les 'intellectuels du ruisseau' et *Le neveu de Rameau*", Cadernos TEXTUEL, nº 11, 1992, Université de Paris VII, p. 55.
20. *Le docteur Pascal*, cap. 1, Livre de Poche, p. 12.
21. *Op. cit.*, p. 66.
22. "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...", em *Oeuvres de Mallarmé*, Classiques Garnier, 1992, p. 69.
23. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 255, *passim*.

24. *Phèdre*, 264-c, trad. E. Chambry, Garnier-Flammarion, 1964.

25. Sobre esse assunto, ver M. Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, PUF, tomo II, 1968, pp. 647-712.

26. *Essais*, Livro III, cap. IX, Classiques Garnier, tomo II, 1962, p. 403.

27. Para uma apresentação didática, ver P. Watzlavick, J. Helmick-Bevin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, trad. fr. Seuil, 1972, cap. 2.

Capítulo 8

1. Livro III, cap. XIII, Classiques Garnier, 1962, pp. 520-521.

2. J.-C. Milner, "Sens opposés et noms indiscernables: K. Abel comme refoulé d'É. Benveniste", em *La linguistique fantastique*, S. Auroux et al. ed., Paris, Clims-Denoël, 1985, p. 318.

3. Livre de Poche, 1985, p. 422.

4. *Op. cit.*, p. 388.

5. *Les règles de l'art*, p. 50. (o grifo é de Bourdieu.)

6. Zola, *Les romanciers naturalistes*, 1881, citado por R. Debray-Genette, em *Flaubert*, Paris, Firmin-Didot e M. Didier, 1970, p. 44.

7. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694.

8. P. Nicole, *Essais de morale*, Paris, Desprez, 1714-1715, tomo III, p. 261.

Capítulo 9

1. Em *L'interprétation des rêves*, trad. fr. PUF, nova edição, 1967, p. 230.

2. *Carmen* (ato II, V), Paris, M. Lévy, 1875.

3. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Gallimard, "Folio", p. 86.

4. A esse respeito, ver o livro de M. Detienne e J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence, la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

5. *Mythes et dieux des Germains*, Paris, PUF, 1953, pp. 21-27.

6. Trad. J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1941, "Aux Muses", p. 225.

SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 296811
Aquisição: DOAÇÃO /	
Proc. / E.S. NATIVIDADE	
N.F.	/ R\$ 40,10 21/8/2008

FFLCH