

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC - SP**

**JOÃO BEZERRA DE ALMEIDA NETO**

**ATOPIA E PORNOGRAFIZAÇÃO  
NO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

**ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**SÃO PAULO - SP**

**2015**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**ATOPIA E PORNOGRAFIZAÇÃO**  
**NO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

**SÃO PAULO - SP**  
**2015**

**ATOPIA E PORNOGRAFIZAÇÃO  
NO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO**

**JOÃO BEZERRA DE ALMEIDA NETO**

Monografia apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

SÃO PAULO - SP

2015

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grato aos meus familiares e amigos por me acompanharem neste percurso e me incentivarem, com palavras, gestos, olhares ou risos.

Sou grato a todos os meus professores, ao longo da jornada educacional, por me informarem e, em alguma medida, formarem-me.

Sou grato aos corpos docente e diretivo do Programa de Língua Portuguesa, pelos conhecimentos transmitidos e pelas experiências partilhadas.

Sou grato ao Professor Doutor Jarbas Vargas Nascimento por essa generosa acolhida, pelas inúmeras oportunidades de crescimento profissional e pessoal, bem como pelas ponderações experientes, vivazes e memoráveis.

À

Thaynã Ferraz Ribeiro

*(...) há exigência de passaporte para as palavras passarem do falado ao escrito, algumas não conseguem nunca, a humanidade é muito estranha.*

**João Ubaldo Ribeiro**  
em “A casa dos Budas ditosos”, p.21.

# ATOPIA E PORNOGRAFIZAÇÃO NO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

João Bezerra de Almeida Neto

## RESUMO

O tema central deste trabalho é o estudo do discurso pornográfico tendo como eixo teórico norteador a Análise do Discurso. Sendo assim, procuramos identificar em recortes de “A Casa dos Budas Ditosos” de João Ubaldo Ribeiro a pornografia como um discurso não tópico e como ele se manifesta nas representações sociais.

Nosso problema de pesquisa consiste em saber até que ponto o discurso literário escrito por João Ubaldo Ribeiro, atravessado por uma linha de separação entre o aceitável e o não aceitável em matéria de representação discursiva da sexualidade, não tem lugar de existência em nossos espaços sociais?

Para analisarmos tal recorte de um modo contextualizado, coerente e organizado, traçamos um percurso dividido em três capítulos: Condições de Produção do Discurso Literário de João Ubaldo Ribeiro, Fundamentação Teórica e Análise do *corpus* escolhido.

A relevância da análise da obra de Ribeiro para a Análise do Discurso decorre do fato de que a pornografia é uma prática social e deve ser tomada como discurso. É no e pelo discurso que a identidade dos interlocutores é construída. Verificamos que, no discurso pornográfico, a força da discursividade opera a excitação do co-enunciador por meio de estratégias linguístico-discursivas. Portanto, pelos argumentos levantados, julgamos que estudar a atopia e pornografização seja algo de interesse para os estudos linguísticos, na medida em que a pornografia passa a ser estudada do ponto de vista discursivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** DISCURSO PORNOGRÁFICO; ATOPIA; SEXUALIDADE; PORNOGRAFIZAÇÃO.

# SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	01
I. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO	
1.1. Biografia de João Ubaldo Ribeiro	03
1.1.1. Prêmios e distinções	05
1.1.2. Bibliografia	05
1.2. Estilo Literário	09
II. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
2.1. A Análise do Discurso na atualidade	10
2.1.1. Da discursividade à interdiscursividade – o deslocamento do conceito	14
2.2. As condições de uma análise do discurso literário	18
2.2.1. Os discursos constituintes	26
2.2.2. Paratopia	32
2.2.3. Unidades tópicas e não-tópicas	39
2.3. O discurso pornográfico como discurso atópico	45
III. ANÁLISE	
3.1. Sobre “A casa dos Budas ditosos”	49
3.1.1. Sobre o <i>Corpus</i>	50

CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
ANEXO	62

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Partindo do pressuposto de que o discurso pornográfico se constitui como uma unidade não tópica, na medida em que veicula de forma tolerada, problemática e clandestina em nossa sociedade, mas buscando a adesão dos interlocutores e que sua censura é universal, nosso problema de pesquisa consiste em saber até que ponto o discurso literário escrito por João Ubaldo Ribeiro, atravessado por uma linha de separação entre o aceitável e o não aceitável em matéria de representação discursiva da sexualidade, não tem lugar de existência em nossos espaços sociais?

Com o objetivo principal de analisar um recorte apresentado na obra “A casa dos budas ditosos” do escritor João Ubaldo Ribeiro, propusemo-nos às seguintes considerações:

1ª. Examinar, no discurso literário escrito por João Ubaldo Ribeiro, marcas linguístico-discursivas que partilham uma atopia com outras práticas verbais em circulação em nossa sociedade.

2ª. Identificar, em recortes, de “A Casa dos Budas Ditosos” de João Ubaldo Ribeiro a pornografia como um discurso não tópico e como ele se manifesta nas representações sociais.

3ª. Verificar, do ponto de vista discursivo, o modo como o discurso de João Ubaldo Ribeiro desencadeia no co-enunciador uma excitação sexual.

Para analisarmos tal recorte de um modo contextualizado, coerente e organizado, traçamos um percurso dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos as condições de produção do discurso literário de João Ubaldo Ribeiro, assim responderemos às perguntas: Quem? Quando? Onde? Por quê? Pois, dessa forma, não deixaremos de desvincular a obra de seu caráter sócio-histórico-cultural.

Para uma reflexão à luz da Análise do Discurso, no segundo capítulo, expomos uma contextualização teórica a cerca de algumas noções relevantes sobre certos conceitos que sustentam a análise do *corpus* escolhido. As noções que dizem respeito aos *discursos constituintes*, *paratopia* e *unidades tópicas e não tópicas* são fundamentais para não cairmos por reflexões infundadas ou inconsistentes.

No terceiro capítulo, tomaremos o recorte escolhido e analisaremos as condições que tornam o discurso pornográfico possível, bem como as características que envolvem a questão da atopia e adesão dos interlocutores.

Desde o renascimento, a evolução da escrita pornográfica destaca profundas transformações pelas quais ela passa atualmente, com o desenvolvimento das novas tecnologias e com a crescente presença das mulheres em um universo tradicionalmente masculino.

Há de se observar a produção textual pornográfica como a parte mais inferior de todas as categorias de texto, considerando como um regime discursivo específico, cujas regras necessitam ser entendidas.

Para as instituições acadêmicas o rótulo “pornográfico” é visto como uma categoria de análise e, como tal, está submetida às mesmas exigências que categorias como “fantástico”, “lírico” ou “policia”, aplicadas à literatura.

A relevância da análise da obra de Ribeiro para a Análise do Discurso decorre do fato de que a pornografia é uma prática social e deve ser tomada como discurso. É no e pelo discurso que a identidade dos interlocutores é construída. Verificamos que, no discurso pornográfico, a força da discursividade opera a excitação do co-enunciador por meio de estratégias linguístico-discursivas. Portanto, pelos argumentos levantados, julgamos que estudar a atopia e pornografização seja algo de interesse para os estudos linguísticos, na medida em que a pornografia passa a ser estudada do ponto de vista discursivo.

## CAPÍTULO I

### CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITERÁRIO DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

As informações a seguir acerca da vida e obra de João Ubaldo Ribeiro foram retiradas do site da Academia Brasileira de Letras.

#### 1.1. Biografia de João Ubaldo Ribeiro

Sétimo ocupante da Cadeira nº 34, eleito em 7 de outubro de 1993, na sucessão de Carlos Castello Branco e recebido em 8 de junho de 1994 pelo Acadêmico Eduardo Portella. Faleceu no dia 18 de julho de 2014, no Rio de Janeiro, aos 73 anos.

João Ubaldo (Osório Pimentel) Ribeiro nasceu em Itaparica (BA), em 23 de janeiro de 1941. Dos primeiros meses de idade até cerca de onze anos, viveu com sua família em Sergipe, onde o pai era professor e político. Passou um ano em Lisboa e um ano no Rio de Janeiro para, em seguida, fixar-se em Itaparica, onde viveu aproximadamente sete anos.

Entre 1990 e 1991, morou em Berlim, a convite do Instituto Alemão de Intercâmbio (DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst). Na volta, passou a morar no Rio de Janeiro. Foi casado com Berenice de Carvalho Batella Ribeiro, tendo o casal dois filhos. Do casamento anterior com Mônica Maria Roters, João Ubaldo teve duas filhas.

Bacharel em Direito (1959-62) pela Universidade Federal da Bahia, jamais chegou a advogar. Pós-graduado em Administração Pública pela mesma Universidade e Mestre (Master of Science) em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade da Califórnia do Sul.

Entre outras atividades, foi professor da Escola de Administração e da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia e professor da Escola de Administração da Universidade Católica de Salvador. Como jornalista, foi repórter, redator, chefe de reportagem e colunista do Jornal da Bahia; colunista, editorialista e editor-chefe da Tribuna da Bahia. Foi colunista do jornal Frankfurter Rundschau, na

Alemanha; colaborador de diversos jornais e revistas no país e no exterior, entre os quais, além dos citados, Diet Zeit (Alemanha), The Times Literary Supplement (Inglaterra), O Jornal (Portugal), Jornal de Letras (Portugal), Folha de S. Paulo, O Globo, O Estado de S. Paulo, A Tarde e muitos outros.

A formação literária de João Ubaldo Ribeiro iniciou ainda nos primeiros anos de estudante. Foi um dos jovens escritores brasileiros que participaram do International Writing Program da Universidade de Iowa. Trabalhando na imprensa, pôde também escrever seus livros de ficção e construir uma carreira que o consagrou como romancista, cronista, jornalista e tradutor.

Seus primeiros trabalhos literários foram publicados em diversas coletâneas (Reunião, Panorama do Conto Baiano). Aos 21 anos de idade, escreveu seu primeiro livro, Setembro não Tem Sentido, que ele desejava batizar como A Semana da Pátria, contra a opinião do editor. O segundo foi Sargento Getúlio, de 1971. Em 1974, publicou Vencecavalo e o Outro Povo, que por sua vontade se chamaria A Guerra dos Paranaguás.

Consagrado como um marco do moderno romance brasileiro, Sargento Getúlio filiou o seu autor, segundo a crítica, a uma vertente literária que sintetiza o melhor de Graciliano Ramos e o melhor de Guimarães Rosa. A história é temperada com a cultura e os costumes do Nordeste brasileiro e, em particular, dos sergipanos. Esse regionalismo extremamente rico e fiel dificultou a versão do romance para o inglês, obrigando o próprio autor a fazer esse trabalho. A seu respeito pronunciaram-se, nos Estados Unidos e na França, as colunas literárias de todos os grandes jornais e revistas.

Em 1999, foi um dos escritores escolhidos em todo o mundo para dar depoimento, ao jornal francês Libération, sobre o Terceiro Milênio. E Viva o Povo Brasileiro foi o tema do exame de Agrégation, concurso para detentores de diploma de graduação na universidade francesa. Este romance e Sargento Getúlio constaram da maior parte das listas dos cem melhores romances brasileiros do século.

Morreu na madrugada do dia 18 de julho de 2014 em sua casa, no bairro do Leblon, na cidade do Rio de Janeiro. Ubaldo sofreu uma embolia pulmonar.

### 1.1.1. Prêmios e distinções

- Prêmio Golfinho de Ouro, do Estado do Rio de Janeiro, conferido, em 1971, pelo romance Sargento Getúlio;
- Dois prêmios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 1972 e 1984, respectivamente para o Melhor Autor e Melhor Romance do Ano, pelo romances Sargento Getúlio e Viva o povo brasileiro;
- Prêmio Altamente Recomendável - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1983, para Vida e Paixão de Pandonar, o Cruel ;
- Prêmio Anna Seghers, em 1996 (Mogúncia, Alemanha);
- Prêmio Die Blaue Brillenschlange (Zurique, Suíça);
- Detém a cátedra de Poetik Dozentur na Universidade de Tubigem, Alemanha (1996).
- Prêmio Lifetime Achievement Award, em 2006;
- Prêmio Camões, em 2008.

### 1.1.2. Bibliografia

#### Romances

Setembro não Tem Sentido. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968. 2.a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 3.a ed., 1997. Ed.: Objetiva, 2007.

Sargento Getúlio. Rio de Janeiro: Artenova, 1971. 2.a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Publicado pelo Círculo do Livro, seguido de Vencecavalo e o Outro Povo, em 1980.) 5.a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Ed.: Objetiva, 2007.

Vila Real. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 2.a ed., 1991. Ed.: Objetiva, 2007.

Viva o Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 15.a ed., 1997. Ed.: Objetiva, 2007.

O Sorriso do Lagarto (romance). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 4.a ed., 1998. Ed.: Objetiva, 2007.

O Feitiço da Ilha do Pavão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 2.a ed., 1998. Ed.: Objetiva, 2007.

A Casa dos Budas Ditosos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999. (Série Plenos Pecados, 4º vol.).

Miséria e Grandeza do amor de Benedita..Ed.: Nova Fronteira,2000.

Diário do Farol. Ed.: Nova Fronteira,2002.

O Albatroz Azul. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira,2009.

### **Contos**

Lugar e Circunstância. Conto para participar da antologia : "Panorama do Conto Baiano". Publicação: Imprensa Oficial da Bahia,1959.

Josefina, Decalção e O Campeão. Escreve três contos para participara da coletânea de contos " Reunião". Publicação: Universidade Federal da Bahia.

Vencecavalo e o Outro Povo. São Paulo: Artenova, 1974. 2.a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Ed.: Objetiva, 2007.

Livro de Histórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Reeditado, com dois contos incluídos, sob o título Já podeis da Pátria Filhos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 4.a ed., 1997. Ed.: Objetiva, 2007.

Contos e Crônicas para Ler na Escola. Ed.: Objetiva, 2010.

### **Crônicas**

Sempre aos Domingos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 2.a ed., 1997. Ed.: Objetiva, 2007.

Um Brasileiro em Berlim (crônicas originalmente publicadas no Frankfurter Rundschau e em livro, na Alemanha). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 4.a ed., 1998.Ed.: Objetiva, 2007.

Arte e Ciência de Roubar Galinhas (coletânea de textos publicados na imprensa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

O conselheiro Come. Ed.: Nova Fronteira, 2000.

A gente se acostuma a Tudo. Ed.: Nova Fronteira, 2006.

O Rei da Noite. Ed.: Objetiva, 2008.

### **Ensaio**

Política: Quem Manda, Por que Manda, Como Manda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Ed.Objetiva, 2007.

### **Literatura infanto-juvenil**

Vida e Paixão de Pandonar, o Cruel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Ed. Objetiva, 2007.

A Vingança de Charles Tiburone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Ed.: Objetiva, 2007.

### **Antologia**

Histórias Pitorescas. Seleção de textos de Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. (Coleção Clássicos de Ouro)

### **Participação em coletâneas**

ARAÚJO, Nelson de e MAIA, Vasconcelos (orgs.). Panorama do Conto Baiano. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

SALLES, David (org.). Reunião (com Sônia Coutinho, David Salles e Noênio Spínola). Salvador: Universidade da Bahia, 1961.

Onze em Campo e um Banco de Primeira. 2.a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

### **Obras traduzidas pelo Autor**

Sergeant Getúlio (Sargento Getúlio). Boston: Houghton Mifflin, 1978.

An Invincible Memory (Viva o Povo Brasileiro). Nova York: Harper & Row, 1989.

### **Organização de livro**

BERNARDES, Manuel. Nova Floresta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

### **Apresentação de livros**

“Um espelho distante”, in: ANÔNIMO. A Arte de Furtar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, pp. I-III.

“Apresentação”, in: BERNARDES, Manuel. Nova Floresta. Organização de João Ubaldo Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, pp. V-VIII.

“Apresentação”, in: LACERDA, Rodrigo. O Mistério do Leão Rampante. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, pp. 9-10.

“Vida e livro fascinantes”, in GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha, Esse Vulcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. XV-XVIII.

João teve diversas obras traduzidas em várias línguas como: alemão, dinamarquês, espanhol, finlandês, francês, hebraico, holandês, inglês, italiano, esloveno, norueguês, sueco e português para Portugal. Também teve várias de suas obras adaptadas para o cinema, televisão e teatro, tendo, inclusive, participado no processo de criação delas:

### **Adaptações:**

#### **Para o cinema**

Sargento Getúlio. Direção de Hermano Penna, 1983.

#### **Para a televisão**

O Sorriso do Lagarto. Adaptação de Walter Negrão e Geraldo Carneiro. Direção de Roberto Talma. Rede Globo, 1991.

O Santo Que não Acreditava em Deus (caso especial). Direção de Roberto Talma. Rede Globo, 1994.

O Compadre de Ogum (minissérie). Do romance Os Pastores da Noite, de Jorge Amado. Direção de Roberto Talma. Rede Globo, 1994.

O Poder da Arte e da Palavra (teleteatro – Brasil especial). Com Geraldo Carneiro. Direção de Tizuka Yamazaki. Rede Globo, 1994.

A Maldita (caso especial). Do conto “Patrocinando a arte”. Direção de Reinaldo Boury. Rede Globo, 1995.

Tieta do Agreste (roteiro para o filme). De Jorge Amado. Com Cacá Diegues e Antonio Calmon. Direção de Cacá Diegues, 1996.

Danada de Sabida (terça nobre). Do conto “O artista que veio aqui dançar com as moças”. Com Geraldo Carneiro. Direção de Reinaldo Boury. TV Bahia, 1997.

#### **Para o teatro**

A casa dos Budas Ditosos. Adaptação e Direção de Domingos de Oliveira, 2003 - 2010. Protagonizado pela atriz Fernanda Torres.

## 1.2. Estilo literário

O estilo literário de João Ubaldo Ribeiro é basicamente traçado pela ironia e pelo contexto social do Brasil, abrangendo também cultura portuguesa e cultura africana. Antônio Olinto (1999), escritor, crítico literário, diplomata e também membro da Academia Brasileira de Letras, diz que Ubaldo constrói sua estrutura muitas vezes começando a história pelo meio, como se ela já houvesse existido antes. "Mas como falar deste país sem o lanho do humor? Em tudo insere João Ubaldo a visão do humorista, que vê o que não aparece, identifica a nudez das gentes, entende os pensamentos ocultos", diz Olinto, no mesmo artigo. Segundo ele, em Ubaldo Ribeiro o humor atinge seu auge em *Vencecavalo* e *o Outro Povo*.

Olinto também reforça que "no fundo, chega João Ubaldo à criação de um país e de um povo, país dele e povo dele, mas também país que existe fora das palavras e povo que ri fora e dentro das palavras. As duas realidades - a real, que envolve o caminho de cada brasileiro e a realidade não menos real, mas com outras vestiduras - mesclam-se na obra de João Ubaldo de tal maneira que ele acaba promovendo uma invenção do Brasil e uma invenção de cada um de nós. Nisso - e no modo como pega no país para o mostrar pelo avesso, e nas gentes desse país, para mostrá-las de cara lavada - provoca uma reação de espanto e incredulidade." Para Antonio, João Ubaldo é o "porta-voz" do Brasil, devido os inúmeros materiais produzidos por ele quanto às condições sociais que condizem com a atualidade nacional. Essas análises, não só encontradas em livros, podem ser descobertas também na grande gama de artigos escritos por Ubaldo em diversos jornais do país. No artigo, Olinto termina dizendo que "inventando um país, João Ubaldo inventou-se a si mesmo e foi eleito pelos seus leitores o porta-voz deste país."

## CAPÍTULO II

### FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 2.1. A análise do discurso na atualidade

As pesquisas que dizem respeito ao discurso, para alguns, são uma ocupação nem sempre séria, que mistura desordenadamente análises linguísticas e considerações sociológicas ou psicológicas. Atualmente, arrisca-se menos em manter a posição de localizar tais pesquisas nos confins das ciências da linguagem, pois uma crise de identidade generalizada afeta as partilhas disciplinares tradicionais.

Como reconhece Deborah Schiffrin, “a análise do discurso é uma das regiões mais vastas e menos definidas da linguística” (Schiffrin, 1994, p. 407). Um número cada vez maior de trabalhos que não se encaixam com facilidade nos compartimentos tradicionais pode ser levado a se apresentar sob a etiqueta “Análise do discurso” – talvez para conquistar um mínimo de autoridade, inserindo-se num domínio considerado aberto. Há de se destacar que tal situação não é saudável a médio ou longo prazo, podendo ser tratada sob duas perspectivas: uma atividade de pesquisa nos moldes das disciplinas tradicionais e outra mais próxima dos interesses sociais do momento, mais aberta às mídias, contudo sem uma base conceitual e metodológica bem fundamentada.

Os questionamentos que muitos manifestam acerca dos trabalhos discursivos justificam-se pelo fato de que tais trabalhos são comumente abordados tomando-se como ponto de referência o núcleo duro da linguística. Ora, as pesquisas sobre o discurso se beneficiam com um estatuto singular que as inscreve nas ciências da linguagem e que, simultaneamente, faz dessas ciências humanas ou sociais. A abordagem das pesquisas realizadas pelos analistas do discurso dependem do enfoque empreendido. Isso não constitui nenhuma situação incomum: a filologia de antigamente podia ser abordada tanto como um empreendimento linguístico quanto histórico, em função do modo pelo qual era considerada.

O desenvolvimento da análise do discurso implica não somente uma extensão da linguística, mas também uma reconfiguração do conjunto dos saberes. Podemos representá-la como uma espécie de “superlinguística”, na qual se reconciliam sistema e uso, forma e função.

Encontramos certas dificuldades ao tentarmos definir a análise do discurso, somos frequentemente tentados a produzir definições consensuais, mas pouco coercitivas para introduzir um mínimo de coerência no tratamento conferido à heterogeneidade do campo. Por outro lado, encontramos definições claras, mas com certeza excessivamente restritivas. A dificuldade de uma definição também se prende ao fato de que a relação entre “discurso” e “análise do discurso” é pensada espontaneamente nos mesmos moldes da relação estabelecida entre objeto empírico e disciplina que estuda esse objeto. Pressupõe-se assim algo que não é evidente: que o discurso seja um objeto imediatamente dado e, ainda por cima, que ele seja objeto de *uma* disciplina.

Maingueneau (1995) defende a ideia de que o discurso apenas se torna verdadeiramente objeto de um saber se ele for assumido por diversas disciplinas que possuem cada uma um interesse específico. O interesse que governa a análise do discurso seria o de apreender o discurso como uma intricação de um texto e de um lugar social, o que significa dizer que seu objeto não é nem a organização textual, nem a situação de comunicação, mas aquilo que as une por intermédio de um dispositivo de enunciação específicos. Esse dispositivo pertence simultaneamente ao verbal e ao institucional.

Nem toda pesquisa sobre o discurso pertence necessariamente a *uma* disciplina. As diferenças entre as disciplinas apenas aparecem quando a pesquisa se inscreve numa problemática cujo perfil será delimitado pelo interesse que governa a disciplina em questão, cada qual possui *objetos preferenciais*. Alguns fatores independentes que levam à diversificação das pesquisas em análise do discurso são: (1) a heterogeneidade das tradições científicas e intelectuais; (2) a diversidade das disciplinas de apoio; (3) a diversidade dos posicionamentos; (4) os tipos de corpus privilegiados pelos pesquisadores; (5) o aspecto da atividade discursiva levado em consideração: condições de emergência, de circulação, as

estratégias de produção ou de interpretação, etc.; (6) a visada, aplicada ou não, da pesquisa; (7) a disciplina de filiação dos analistas do discurso.

Apoiando-se em uma definição de discurso visto como “enunciados como interação social”, Schiffrin estabelece na obra *Approaches to discourse*, uma distinção entre dois níveis: o da “análise do discurso”, que corresponde aproximadamente para Schiffrin ao que chamamos de “linguística do discurso” (acrescida, é certo, de uma insistência sobre a dimensão interacional), e uma quantidade aberta de “abordagens” que especificam essa análise do discurso (Schiffrin, 1994, p. 419).

Podemos localizar um ponto de vista que se aproxima ao de Schiffrin em muitos pesquisadores, como no manual de S. Titscher Et al. (2000), intitulado *Methods of Text and Discourse Analysis*, que justapõe não menos que doze “abordagens” diferentes. Em um artigo coletivo, M. Stubbe Et al. (2003) testam cinco “abordagens” em um mesmo fragmento de conversação: nove minutos de uma conversa entre um homem e uma mulher em seu ambiente de trabalho, na Noza Zelândia. Dentre essas cinco abordagens, três não figuravam no livro de Titscher Et al. Em seu artigo, Stubbe Et al. evocam mesmo a possibilidade de recorrer a outras “abordagens”.

De acordo com esse procedimento, nada parece poder conter a proliferação das “abordagens”. De um ponto de vista didático, esse modo de apresentação é cômodo, mas ele induz uma certa concepção dos estudos sobre o discurso: a de um vasto mercado no qual se exerce uma concorrência generalizada, onde cada produtor propõe sua “abordagem” a pesquisadores que fazem sua escolha em função de suas necessidades.

Parece-nos preferível não incluir nas “abordagens” do discurso aquilo que na realidade pertence aos *recursos* comuns a todos os que trabalham com discurso: gênero do discurso, coerência e coesão textuais, tipologia dos discursos, polifonia, atos da linguagem, teoria da polidez, etc. Certamente uma corrente vai enfatizar um dado tipo de recurso, outra corrente, um outro tipo de recurso, mas dificilmente poderemos falar desses recursos em termos de abordagens.

A esses “recursos” comuns devemos acrescentar os pressupostos teóricos compartilhados por uma grande quantidade de especialistas do discurso: a linguagem como atividade, a contextualidade radical do sentido, o caráter interativo da comunicação verbal, etc. É inevitável que esses pressupostos se tornem objeto de discussão, mas sem eles não haveria espaço comum de pesquisa.

Para dar conta da realidade das pesquisas sobre o discurso, é preciso levar em consideração um modo de agrupamento dos pesquisadores que, não estando baseado em pressupostos teóricos e metodológicos, nem por isso será menos importante: os territórios delimitados pelo objeto de estudo (discurso televisual, discurso administrativo, discurso político, etc.). Esses domínios de pesquisa são eles mesmos em geral componentes de domínios mais vastos: a análise do discurso televisual, por exemplo, poderá ser um componente dos estudos sobre a televisão ou sobre as mídias.

As pesquisas sobre o discurso implicam uma interação permanente entre dois grandes princípios de agrupamento dos pesquisadores:

(I) em primeiro lugar, agrupamentos por *disciplinas do discurso* e por *correntes* (integradas ou não por uma disciplina). Os pesquisadores aí compartilham um determinado número de “recursos” conceptuais e metodológicos, ainda que nem todos compartilhem os mesmos;

(II) em segundo lugar, um agrupamento por *territórios*, o qual pode ser realizado em dois níveis distintos: agrupamento de linguistas do discurso que não pertence às mesmas correntes ou disciplinas; agrupamento entre linguistas do discurso e pesquisadores de outros domínios.

A noção de agrupamento pode dar a impressão de que cada pesquisador possui *seu* grupo de pertencimento, mas via de regra, o mesmo indivíduo pode participar de vários grupos, situação que contribui bastante para embaralhar as linhas de partilha.

### 2.1.1. Da discursividade à interdiscursividade – o deslocamento do conceito

Na perspectiva da “escola francesa de análise do discurso”, entenderemos por “discurso” uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas. Pode-se também remeter à formulação de M.Foucault:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (Arqueologia do saber, p. 136)

Sabe-se que a fascinação dos estruturalistas pelos “cortes”, pelas “rupturas”, coincidiu frequentemente com um relativo desinteresse pelos problemas ligados à gênese, e que a impossibilidade de pensar a relação de um discurso com seu “exterior” enunciativo constituiu-se no calcanhar de Aquiles de muito trabalhos. Não é que a intertextualidade tenha sido esquecida na reflexão. Ao contrário. Mas deve-se reconhecer que ela, durante muito tempo, permaneceu em boa medida letra morta.

Os métodos de análise tendem, com efeito, a impor o seguinte dilema: ou pretendemos captar o discurso em sua globalidade e, para fazer isso, devemos negligenciar a textura “superficial”, a diversidade e o imbricamento dos arranjos visíveis, para elaborar modelos “profundos”; ou estudarmos essa textura em toda a sua complexidade e então nos atemos a análises locais, cujos detalhes desqualificam os modelos “profundos”, por seu caráter redutor.

Mais que sacrificar um dos dois níveis em proveito do outro ou de imaginar novas pontes entre eles, seria melhor superar essa dicotomia, recusar as imagens arquiteturais que lhes subjazem, para admitir que um discurso não tem nenhuma “profundeza”, que sua especificidade não se localiza em alguma “base” que seria seu fundamento, mas que se desdobra sobre todas as suas dimensões.

O discurso não é nem um sistema de “ideias” nem uma totalidade estratificada que poderíamos decompor mecanicamente, nem uma dispersão de

ruínas passível de levantamentos topográfico, mas um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação.

Quando precisam encarar a heterogeneidade enunciativa, os linguistas são levados a distinguir duas formas de presença do “Outro” em um discurso: a heterogeneidade “mostrada” e a heterogeneidade “constitutiva”. Só a primeira é acessível aos aparelhos linguísticos; a segunda, ao contrário, não deixa marcas visíveis.

Mesmo que seja mais do que duvidoso que entre o “Outro” da psicanálise lacaniana, por exemplo, e os “Outros” das teorias da enunciação, da ideologia ou do discurso existam pontos de coincidência precisos e interessantes, essas formulações aparentemente próximas quanto ao caráter “polifônico” da fala ou do descentramento do sujeito de enunciação contribuem para suscitar uma espécie de unanimidade. É-se então naturalmente levado a “redescobrir” as pesquisas de “precursores”, em particular as do “círculo de M. Bakhtin”, que fazem da relação com o Outro o fundamento da discursividade.

Mainueneau apresenta uma noção de interdiscurso operacional e produtiva. Segundo ele, “será preciso tornar menos grosseiro este termo muito vago e substituí-lo por uma tríade: *universo discursivo, campo discursivo, espaço discursivo*”(p. 33).

Por “universo discursivo”, o autor entende o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. É de pouca utilidade para o analista e define apenas uma extensão máxima, o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de serem estudados, os “campos discursivos”.

Por “campo discursivo”, Mainueneau entende um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Pode tratar-se do campo político, filosófico, dramático, etc. É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e sua hipótese é que tal constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. O que não

significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo.

Finalmente, Maingueneau propõe isolar *espaços discursivos*, isto é, subconjuntos de formações discursivas cuja relação o analista julga pertinente para seu propósito. Tais restrições devem resultar de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão em seguida confirmados ou infirmados quando a pesquisa progredir.

Acrescenta que reconhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar a construir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*. No nível das condições e possibilidade semânticas, haveria, pois, apenas um espaço de trocas e jamais de identidade fechada. Esse ponto de vista vai de encontro ao que adotam espontaneamente os enunciadores discursivos; esses, longe de admitir esse descentramento radical, reivindicam, de fato, a autonomia de seu discurso.

Essa colocação em causa de uma concepção primária do “fechamento” estrutural inscreve-se no prolongamento de uma corrente da análise do discurso que busca repensar as relações do Mesmo e do Outro tais como se desenhavam nos anos 60. Os procedimentos utilizados nessa época, visavam a revelar a identidade a si de cada formação discursiva, graças à construção de núcleos de invariância em torno de alguns pontos privilegiados do discurso. Nesse quadro, a relação com as outras formações discursivas só podia ser pensada segundo o modo espontâneo da justaposição de unidades exteriores umas às outras. O interdiscurso aparecia como um conjunto de relações entre diversos “intradiscursos” compactos. O que se trata de subverter é essa equivalência entre exterior do discurso e interdiscurso, para pensar a presença do interdiscurso no próprio coração do interdiscurso, o eu Courtine chama a “*inconsistência* de uma formação discursiva, entendida como efeito do interdiscurso enquanto exterior específico de uma formação discursiva no próprio interior dela” (Maingueneau, 1984, p. 36).

Assim, o Outro não deve ser pensado como uma espécie de “invólucro” do discurso, ele mesmo considerado como invólucro de citações tomadas em seu fechamento. No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável,

uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade.

Disso decorre *o caráter essencialmente dialógico de todo enunciado do discurso*, a impossibilidade de dissociar a interação dos discursos do funcionamento intradiscursivo. Essa imbricação do Mesmo e do Outro retira à coerência semântica das formações discursivas todo o caráter de “essência”, cuja inscrição na história seria acessória; não é dela que a formação discursiva retira o princípio de sua unidade, mas de um conflito regulado.

O espaço discursivo, segundo Maingueneau, tem um duplo estatuto: pode-se apreendê-lo como um modelo dissimétrico que permite descrever a constituição de um discurso, mas também como um modelo simétrico de interação conflituosa entre dois discursos para os quais o outro representa totalmente ou em parte seu Outro.

Deve-se distinguir para o discurso segundo uma *fase de constituição* e uma *fase de conservação*. Nesta última fase, mesmo que a presença do Outro constitutivo tenha desaparecido, a maneira pela qual o discurso segundo vai gerir suas novas relações interdiscursivas continua determinada pela rede semântica através da qual ele se constituiu: situações e protagonistas podem variar, mas eles serão analisados pela grade original, a mesma que assegura a identidade da formação discursiva.

Um discurso segundo é derivável regularmente de um ou de vários outros do campo. A semântica discursiva não pode explicar por que foi tal discurso, e não tal outro, que se constituiu: esse é um trabalho para o historiador.

## 2.2. As condições de uma análise do discurso literário

Foi na Europa, na segunda metade do século XIX, numa conjuntura social e intelectual totalmente distinta, que o trabalho filológico se viu no firmamento do saber, desenvolvendo uma rica metodologia de “crítica textual” (para decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações etc.).

Na verdade, a filologia do século XIX não parou de perseguir sua própria definição, oscilando entre uma definição *estrita* e uma definição *ampla*, conforme se privilegiasse o sentido metodológico (um conjunto de técnicas auxiliares da história que permite estudar os documentos verbais) ou um sentido bem mais ambicioso, que nela via uma espécie de ciência da cultura.

A filologia “estrita” revela-se extremamente técnica: decifração de escrituras antigas, estudo de manuscritos (datação, crítica da autenticidade, classificação de variantes etc.). A filologia “ampla”, em contrapartida, é uma disciplina que se poderia considerar imaginária. Promovida, em sua versão idealista, à ciência da cultura (*Bildung*) do espírito humano, também foi, mais modestamente, uma ciência das culturas nacionais, tendo íntimos vínculos com a etnografia.

Esse duplo estatuto da filologia, “estrita” e “ampla”, tinha suas vantagens: como a versão estrita elaborava técnicas eficientes, a filologia podia mostrar que não era apenas *flatus vocis* [palavras vazias], mas uma verdadeira disciplina; por outro lado, ao inscrever essas técnicas numa perspectiva de apreensão global da cultura, ela lhes conferia a transcendência, o componente onírico, sem a qual as instituições do saber não podem mobilizar as energias nem perdurar.

A tendência à autonomização das ciências modernas da cultura (a História, a Etnologia, o Direito, a Geografia, as ciências sociais etc.) contrapunha-se à ambição globalizante dos filólogos. Houve por fim uma distribuição das tarefas: a filologia dedicou-se às civilizações perdidas e à literatura; as ciências humanas e sociais, aos textos recentes e sem valor estético.

Do mesmo modo, também em outro flanco – o da linguagem -, a filologia foi enfraquecida pela autonomização crescente da linguística. A *Société de linguistique*

*de Paris* ([Sociedade de Linguística de Paris] fundada em 1867) não excluía as preocupações filológicas, como o mostram seus estatutos, que valorizavam a dimensão etnográfica da linguagem, mas se recusava a privilegiar os textos literários, que se transformaram no *corpus* de referência dos filólogos. Depois da Primeira Guerra Mundial, o divórcio entre a linguística e a filologia se consumou; solapando com isso os fundamentos do empreendimento filológico, cada vez mais linguistas legitimaram sua posição ao dissociar o estudo da cultura e o das línguas, pensados como sistemas arbitrários.

A concentração da filologia nos textos literários foi favorecida pela vontade das ciências sociais e da linguística de delimitar preocupações estéticas, em geral associadas a um déficit de cientificidade. Ela foi também estimulada pela *doxa* romântica, que, opondo as palavras “intransitivas” da literatura às palavras “transitivas” dos intercâmbios verbais cotidianos (“as palavras da tribo” mallarmeana), tendia a isolar as obras literárias do resto da produção verbal. Esse privilégio concedido por muitos filólogos à literatura justifica-se, além disso, pelo pressuposto romântico de que “é somente nas obras literárias de tendência ideal que o pensamento e os sentimentos de uma nação se exprimem [...]. As obras científicas desprovidas das qualidades antes mencionadas [=estéticas] podem ter um grande valor para a ciência em questão, mas não podem exercer nenhuma influência direta sobre o desenvolvimento universal do espírito de um povo ou da humanidade.”

A predileção pelas obras literárias apoiou-se igualmente nas práticas das faculdades de Letras, que lhe davam a preeminência para estudar as línguas antigas e a língua medieval, domínios nos quais se concentrava o essencial desse ensino universitário. Esses *corpi* eram abordados mobilizando-se ao mesmo tempo conhecimento sobre o “contexto” e sobre a história da língua. Diante de um texto antigo, o essencial do trabalho do pesquisador filólogo consistia, com efeito, em conduzi-lo à sua identidade primeira, em recuperar a versão mais original possível e em seguir suas transformações. Por sua vez, o professor procurava atenuar, até mesmo suprimir, mediante diversos procedimentos, a opacidade multiforme (linguística e histórica) que barrava seu acesso ao leitor moderno. Diante de um texto recente cuja compreensão parecia não ser uma perturbação e cujas circunstâncias de aparecimento eram facilmente acessíveis, uma filologia desse tipo tendia a permanecer muda.

Essa distinção bastante grosseira entre texto “antigo” e texto “moderno” confirma de fato, de modo amplo, a distinção entre “texto de autor” e “texto sem autor”, entendendo por “texto sem autor” tanto os textos para os quais a noção de autor é problemática como aqueles para os quais não se dispunha de informações sobre as circunstâncias de sua criação. Se o autor é bem identificado, o filólogo deve mostrar que ele é “representativo” de seu tempo ou de seu grupo, que nele se reconciliam o individual e o coletivo.

A história literária é assunto de professores eruditos, de pacientes especialistas; ela faz uma cuidadosa escavação nas fontes documentais, classifica, estabelece fatos que inscreve em cadeias causais; ao assumir cunho biográfico, ela o faz a fim de levar à compreensão da época por meio do escritor e do escritor por meio de sua época.

Na França, a história da filologia é a história de uma redução de amplitude: o vasto projeto de uma ciência da cultura sustentado pelo idealismo filosófico alemão no começo do século XIX reduziu-se a uma disciplina voltada para textos antigos e medievais ou – quando seu objetivo são as obras “modernas” – restrita a uma história literária apartada dos estudos linguísticos. No mundo germânico, em contrapartida, no qual o prestígio da universidade era bem maior, a filologia conservava uma ambição mais ampla, entretendo relações com a hermenêutica.

Spitzer propõe que a obra literária seja apreendida como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem “o espírito do autor”, princípio espiritual que lhes confere unidade e necessidade. Spitzer resume seu método da seguinte maneira: “Partir dos detalhes linguísticos do mais ínfimo organismo artístico para buscar o espírito e a natureza de um grande escritor (e, se possível, de sua época).” Obra e sociedade são relacionadas sem que se abandone a consciência do autor. Dessa perspectiva, o estilo não é tanto um conjunto de procedimentos, nos termos da linha da retórica, quanto a expressão de uma “visão de mundo” singular que dá acesso a uma mentalidade coletiva. Cada obra constitui um universo fechado, incomensurável em relação ao outro, no qual se processa uma dupla reconciliação: entre a consciência do autor e o mundo, mas também entre a extrema subjetividade do autor e sua época, seu povo, sua civilização.

Na França, a universidade é dominada pelos historiadores da literatura, que nutrem uma suspeita instintiva diante de entidades fechadas em si mesmas e nunca cessam de remeter os textos a um lugar e a um tempo. Em contrapartida, a concentração de Proust exclusivamente na consciência do criador, independentemente de toda dimensão filológica, implica uma concepção de obra literária que é sobretudo a que sustentam os escritores e estetas. A ideologia espontânea dos criadores e amadores os leva, com efeito, a ver no processo criador um confronto solitário entre a consciência e a língua, a consciência e o mundo, bem como a minimizar a inscrição histórica das obras.

A obra “exprime” a um só tempo sua época e a personalidade do autor. Mas a história literária pretende chegar a isso sem passar pelo estudo do texto; ela dirige seus esforços para o estudo erudito dos contextos de criação, ao passo que a hermenêutica filológica spitzeriana parte do texto para alcançar a “visão de mundo” do autor e, se possível, ao espírito da época de que essa visão participa.

Essas diferentes acentuações da filologia recobrem em muitos aspectos a distinção já evocada entre textos “antigos”, para os quais se privilegia a investigação filológica, e textos “modernos”, cujo contexto histórico e cujo autor são diretamente acessíveis, e para os quais se privilegia o comentário empático.

De certo modo, a abordagem marxista, marcada pelo hegelianismo, prolongou os pressupostos filológicos, mas mediante um vocabulário distinto. As obras devem ser lidas como um “reflexo” ideológico e, portanto, deformado de uma instância exterior a eles que os determina em última análise: a luta de classes.

Na França, o mais consequente esforço de pensar a relação entre as obras e aquilo que elas “refletem” dessa maneira é o de Lucien Goldmann.

Toda grande obra literária ou artística é a expressão de uma visão de mundo. Esta última é um fenômeno de consciência coletiva que atinge máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta. Estes, por sua vez, a exprimem na obra estudada pelo historiador, que se serve do instrumento conceitual que é a visão de mundo. (Goldmann, 1956, p. 28)

Anos depois, quando o estruturalismo vai dominar a cena intelectual, no livro *Sociologia do Romance*, Goldmann reformula sua proposta em termos de “estruturalismo genético”:

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 se acham em relação inteligível com elas, enquanto no plano dos conteúdos, isto é, da criação de universos imaginários regidos por essas estruturas, o escritor tem total liberdade [...]. O grande escritor é precisamente o indivíduo excepcional que consegue criar um certo domínio, o da obra literária (ou pictorial, conceitual, musical etc.), um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela para a qual tende o grupo como um todo. (Goldmann, 1964, pp. 218-219)

A pesquisa marxista teve, portanto, de explorar outras vias. Tal como a análise do discurso que surgiu na França na mesma época, ela se divide entre uma corrente marcada pela Psicanálise que privilegia a inconsistência das obras e outra que destaca a dimensão institucional da produção literária.

Pode-se ilustrar essa primeira corrente por meio do livro de Pierre Macherey *Para uma teoria da produção literária* (1966), que questiona a relação entre obra e visão do mundo: em vez de exprimir uma totalidade, a obra o lugar em que se manifestam contradições ideológicas.

A outra corrente acentua a dimensão institucional. Nos anos 1970, Renée Balibar, em *Os franceses fictícios*, orienta a perspectiva althusseriana no sentido de uma articulação entre aparelho escolar e língua literária. A proposta de R. Balibar assinala uma inflexão interessante com respeito à sociologia marxista “tradicional”. Entre obras e lutas de classes, ela se esforça por definir articulações mediante a introdução do aparelho escolar, o que permite combinar língua e literatura. Isso abre o caminho para um conjunto de trabalhos sobre a instituição literária, trabalhos que vão progressivamente amalgamar-se com outra problemática, a da sociologia do campo literário de Bourdieu.

É necessário abordar antes disso a “nova crítica”, que se legitima precisamente pela rejeição da história literária, mas contra a qual uma proposta de análise do discurso tem igualmente de definir-se.

O que recebe o nome de “nova crítica” é uma aliança entre abordagens que divergem sob muitos aspectos entre si, mas que tinham todas um inimigo comum, a história literária. A história literária constituía uma ferramenta tão potente que a união dos defensores da nova crítica realizou-se sem dificuldades: bastava promover uma abordagem “interna” das obras e recusar as propostas fragmentárias para ser tido por “estruturalista”.

Como foi dito, Na França, a partir do século XIX, o ponto de vista dos estetas e criadores, defensores da autonomia das obras, divergia do dos filólogos universitários preocupados com documentos. A nova crítica permitiu reconciliar esses dois mundos. Barthes é um exemplo perfeito disso, ele que conseguiu unir a autoridade acadêmica com a autoridade conferida pelo sucesso junto ao público cultivado.

A crítica temática constituiu incontestavelmente a mais forte corrente da nova crítica. Sintoma dessa preponderância, a obra de Serge Doubrovski, *Por que a nova crítica?*, datada de 1966, situa a noção de “tema” no centro da “estruturação erudita de estruturas literárias”:

O tema, noção-chave da crítica moderna, não é senão a coloração efetiva de toda experiência humana, no nível em que ela põe em jogo as relações fundamentais da existência, ou seja, o modo particular de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus. O tema é a escolha de ser que ocupa o centro de toda “visão de mundo”: sua afirmação e seu desenvolvimento constituem ao mesmo tempo o suporte e a base de toda obra literária, ou, se preferir, sua arquitetura. (Doubrovski, 1966, p. 103)

Essa supremacia da crítica temática nada tem de surpreendente, porque esse tipo de abordagem é coextensivo à concepção romântica do estilo, uma vez que está implicada em toda análise de sua obra como “visão de mundo”.

O estruturalismo literário, apesar da reivindicação teatral de um “processo sem sujeito”, teria a tendência de se apoiar noutro aspecto da estética romântica: a afirmação do autotelismo da obra de arte, relegando por isso ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade. Nesse aspecto, o estruturalismo prolongou seu inspirador maior, o formalismo russo, como o destacará seu introdutor na França, T. Todorov:

O quadro da doutrina formalista da linguagem poética é a estética kantiana e, deve-se acrescentar, sua elaboração ulterior na época do romantismo alemão. A ideia do autotelismo como definição do belo e da arte vem diretamente dos escritos estéticos de Karl Philipp Moritz e de Kant; a própria solidariedade entre autotelismo e sistematicidade ampliada vê-se aí abertamente articulada. (Todorov, 1984, p. 24)

Os formalistas esforçaram-se em vão por dizer que estavam “em total ruptura com sua época, na realidade, contudo, suas ideias não são mais do que uma visão radical da doutrina estética que então dominava o pensamento europeu há mais de cem anos, doutrina elaborada no âmbito da filosofia idealista alemã e, de modo mais específico, pelos românticos de lena”. O que não significa que se possa reduzir o formalismo a essa filiação. Para Todorov, esse movimento é na verdade “um encontro da tradição aristotélica com a ideologia romântica”. Entretanto, como são sobretudo as formulações românticas que foram apresentadas, entende-se que a compatibilidade entre formalismo e abordagens temáticas tenha sido relativamente fácil nos anos 1960-1970.

O estruturalismo literário, cujo projeto implicava inegavelmente uma forte ruptura com as propostas anteriores, era na verdade bem minoritário diante das abordagens críticas de tipo temático no sentido amplo ou das abordagens de inspiração psicocrítica ou sociológica que retiraram o essencial de sua inspiração da estética romântica do século XIX.

Curiosamente, Barthes situa os estudos temáticos no campo das análises estruturais, entre as abordagens imanentes: “o que é rejeitado [pela universidade] é, portanto, *grosso modo*, a crítica fenomenológica (que *explicita* a obra em vez de *explicá-la*), a crítica temática (que reconstitui as metáforas interiores da obra) e a crítica estrutural (que toma a obra por um sistema de funções). O brevê de imanência atribuído às críticas temáticas cimenta o equívoco que permite às correntes dominantes da nova crítica prolongar a estética romântica, ao mesmo tempo em que denuncia uma história literária que pode na verdade aceitar bem uma abordagem de tipo temático. Não se contesta o espaço mesmo que tornou possível a história literária, a oposição imemorial entre texto e o contexto, um interior e um exterior. É precisamente esse grande obstáculo epistemológico que vai ser depois

objeto do ataque de abordagens inspiradas pela teoria da enunciação linguística, pelos conceitos da pragmática e da análise do discurso.

As ciências da linguagem seguiam assim uma orientação que afastava das bases da abordagem estruturalista do texto literário. De um lado, ao voltar por ter por centro fenômenos propriamente gramaticais e, de outro, ao questionar uma interpretação redutora da oposição entre “linguístico” e “extralinguístico”. Esse duplo movimento tornou aos poucos impossível a busca de “homologias” entre sociedade e textos literários.

Ao dissociar de modo rigoroso história literária e estilística, contexto de texto, o estruturalismo não obstante criara as condições de uma renovação. Ao contrário da maioria das abordagens anteriores dos textos literários, ele se perguntava sobre a natureza e a forma de organização dos textos. É verdade que ele levou ao paroxismo o dogma romântico do fechamento da obra orgânica, mas conseguiu romper o vínculo de dependência unilateral entre o sujeito criador e a obra. Ao considerar o texto um artefato produzido por regras semióticas tornou problemático o que antes parecia evidente. A partir de então, não mais se pôde refletir sobre a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade.

Para muitos, é o nome de Bakhtin que – retrospectivamente – congrega as tentativas de renovação. Numa conjuntura em que a reflexão sobre a literatura estava cindida entre o formalismo da escola russa e o sociologismo do marxismo clássico ou da história literária, ele pretendia ultrapassar a oposição entre o que chamava de “formalismo estrito” e “o ideologismo” dos “pseudo-sociólogos prontos a projetar qualquer elemento estrutural da obra literária – a personagem ou a intriga, por exemplo – diretamente na vida real.” (Bakhtin, 1981, pp. 58-59)

A análise do discurso não está reservada a textos considerados “comuns”, a contrário do que é com frequência o caso nos departamentos de Letras, que no tocante a isso dão continuidade à separação consagrada pela estética romântica entre textos “intransitivos”, “autotélicos” e textos “transitivos”. Em vez de julgar evidente a oposição entre o “profano” das ciências humanas e o “sagrado” da literatura, a análise do discurso explora as múltiplas dimensões da discursividade, buscando precisamente explicar a um só tempo a unidade e a irreduzível diversidade

das manifestações do discurso. Ela não se contenta com a mobilização de noções tomadas à Psicanálise, à Sociologia, à Antropologia etc. para aplicá-las a textos literários: não se trata de projetar um universo (as ciências humanas) noutra (a literatura) que lhe seria estranho, mas de explorar o universo do discurso.

### 2.2.1. Os discursos constituintes

Até hoje, não foi justificada a necessidade de se agrupar numa unidade consistente discursos como o discurso religioso, o filosófico, o literário, o científico etc. Enquadrá-los em uma mesma categoria, a de *discursos constituintes*, permite, porém, pôr em evidência propriedades comuns que são invisíveis ao primeiro olhar. Semelhante categoria possibilita abrir um programa de trabalho que nos parece promissor.

A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes e não-constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário.

Os discursos constituintes dão sentido aos atos da coletividade, eles são a garantia de múltiplos gêneros do discurso. O jornalista às voltas com um debate sobre um problema social recorrerá muito naturalmente à autoridade do intelectual, do teólogo ou do filósofo. Mas o inverso não acontece. Os discursos constituintes possuem, assim, um estatuto singular: zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras. Discursos-limite, situados sobre um limite e lidando com o limite, devem gerar textualmente os paradoxos que seu estatuto implica.

O paradoxo constitutivo do funcionamento de tais discursos é que esse Absoluto que os autoriza é supostamente exterior ao discurso para lhe conferir sua autoridade, mas deve ser construído por esse mesmo discurso para fundá-lo.

Pode-se apreender essa *constituição* a partir de duas dimensões:

- a *constituição* como ação de estabelecer legalmente, como processo pelo qual o discurso se instaura, construindo sua própria emergência no interdiscurso.

- os modos de organização, de coesão discursiva, a *constituição* no sentido de um agenciamento de elementos formador de uma totalidade textual.

Cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo como interior e exterior aos outros, outros que ele atravessa e pelos quais é atravessado. Eles se excluem e se atraem em uma irreduzível imbricação: o discurso científico, por exemplo, é incapaz de se afirmar sem invocar a cada instante a ameaça do discurso religioso ou do discurso filosófico, os quais não cessam de renegociar seu estatuto em relação a ele.

Uma análise da “constituição” dos discursos constituintes deve assim se ater a mostrar a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa. Esses discursos representam o mundo, mas suas enunciações são parte integrante do mundo que eles representam, elas são inseparáveis da maneira pela qual geram sua própria emergência, o acontecimento de fala que elas instituem. Não procuramos, como no procedimento estruturalista, uma teoria da “articulação” entre o texto e uma realidade muda, não-textual: isso nos levaria a pressupor uma separação que queremos superar. Na verdade, a enunciação se manifesta como dispositivo de legitimação do espaço de sua própria enunciação, a articulação de um texto e uma maneira de se inscrever no universo social. Recusamo-nos, assim, a dissociar, na constituição discursiva, as operações enunciativas pelas quais se institui o discurso, que constrói, assim, a legitimidade de seu posicionamento, e o modo da organização institucional que o discurso ao mesmo tempo pressupõe e estrutura.

Falar de “discurso constituinte” é igualmente manejar uma categoria de estatuto topológico bem incerto. Os analistas do discurso manipulam habitualmente tipologias que se baseiam em critérios de três ordens:

- As tipologias *linguísticas* – na verdade, *enunciativas* – são independentes dos conteúdos e das finalidades do discurso.

- As tipologias *funcionais* dividem os discursos segundo suas finalidades.

- As tipologias *situacionais*, construídas a partir de gêneros de discurso definidos a partir de critérios sócio-históricos: o telejornal, o romance policial, o sermão etc.

Onde aí se situaria a noção de “discurso constituinte”? Ela não se deixa encerrar em nenhuma dessas três tipologias, antes as atravessa. Na verdade, ela se assenta sobre propriedades ao mesmo tempo enunciativas, funcionais e situacionais.

Os discursos constituintes supõem um conflito permanente entre diversos *posicionamentos*. Essa noção de “posicionamento” (doutrina, escola, teoria, partido, tendência etc.) é demasiado pobre; ela implica apenas que os enunciados são relacionados a diversas identidades enunciativas que se delimitam umas as outras. Eis um tema recorrente na análise do discurso da França: a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis senão de modo ilusório; o interdiscurso não se encontra no exterior de uma identidade fechada sobre suas próprias operações. Certamente o posicionamento pretende nascer de um retorno às coisas, de uma justa apreensão do Belo, da Verdade etc. que os outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido etc., mas essa intenção de um termo que exorbita os discursos é na realidade atravessada por esses outros discursos.

Esses posicionamentos são eles próprios inseparáveis de grupos que os elaboram e os fazem circular, gerindo-os. A partir do momento em que se trata de discursos-limite, que são, além disso, discursos maximamente “autorizados”, não é ao conjunto dos membros da sociedade que cabe avaliar, produzir e gerir os textos constituintes, mas a comunidades restritas.

O posicionamento supõe a existência de redes institucionais específicas, de *comunidades discursivas* que partilham um conjunto de ritos e normas. Podemos distinguir comunidades discursivas de dois tipos, estreitamente imbricadas: as que *gerem* e as que *produzem o discurso*. *Um discurso constituinte não mobiliza apenas autores*, mas uma variedade de papéis sóciodiscursivos: por exemplo, os discípulos das escolas filosóficas, os críticos literários dos jornais, os juízes etc.

Em se tratando de discursos constituintes, o estatuto do autor não pode ser evidente: um filósofo ou um escritor não podem se pôr nem no exterior nem no interior da sociedade; eles estão condenados a alimentar sua obra com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Sua enunciação se constitui na impossibilidade mesma de atribuir para si um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal a que nós chamamos de *paratopia*. Não se trata do caso de um indivíduo, mas de uma condição de possibilidade para o campo filosófico, literário etc., que não é a ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e um não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.

A paratopia não é uma situação inicial: só há paratopia se elaborada através de uma atividade de criação e de enunciação. Ela envolve o processo criador, que também a envolve: criar uma obra é, em um só movimento, produzir uma obra e construir através dela as condições que permitem produzi-la. Não há situação paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é ao mesmo tempo aquilo do que é preciso se libertar pela criação e aquilo que a criação aprofundou, ela é simultaneamente o que dá a possibilidade de alcançar um lugar e o que proíbe qualquer pertencimento.

A análise dos discursos constituintes não se reduz ao estudo de alguns textos privilegiados (as obras dos grandes sábios, os grandes textos religiosos etc.) ou de alguns tipos de textos privilegiados (as produções de teológicas para teólogos, os artigos científicos para cientistas e pesquisadores etc.). Ela lida com uma produção discursiva profundamente heterogênea. As produções consideradas fechadas, aquelas cuja comunidade de enunciadores tende a coincidir com a dos consumidores, são sempre desdobradas em outros gêneros menos nobres, igualmente necessários.

Para ser mais precisos, podemos distinguir:

- os textos ou gêneros *primeiros* (ou *fontes*) e os gêneros *segundos*, distinção que está na base das problemáticas de divulgação: de um lado, os discursos que supostamente produzem os conteúdos em sua “pureza”; de outro, os discursos que se limitam a resumir, explicitar etc., uma doutrina anteriormente constituída.

- os gêneros de discurso *fechados* e os gêneros *abertos*: de um lado, discursos dos quais os leitores são escritores potenciais ou efetivos de enunciados do mesmo gênero (é o caso do discurso científico); de outro, discursos em que os leitores, em número muito mais restrito que os escritores, não estão em posição de escrever enunciados do mesmo gênero (é o caso de um jornal diário, por exemplo).

- os textos *fundadores* e textos *não fundadores*. Distinção ambígua, que designa tanto os textos de pretensão fundadora, isto é, os que se apresentam como tais, quanto aqueles que a posteridade julgou fundadores retrospectivamente em relação à história do pensamento.

O locutor de um gênero do discurso cotidiano, assim como o professor que dá uma aula ou o jornalista que redige um *fait divers*, trabalha no interior de um quadro preestabelecido que sua enunciação não pode modificar. Ao contrário, quando se trata de discurso constituinte – mais exatamente textos “primeiros” de discursos constituintes, aqueles que são fontes da mais alta autoridade –, o locutor deve dizer construindo o quadro desse dizer, elaborar dispositivos pelos quais o discurso encena seu próprio processo de comunicação, uma encenação inseparável do universo de sentido que o texto procura impor. A situação de enunciação não é, com efeito, um simples quadro empírico, ela se constrói como *cenografia* por meio da enunciação. Aqui *-grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica em um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação que valida a própria instância que permite sua existência. Por esse ponto de vista, a cenografia está ao mesmo tempo na nascente e no desaguadouro da obra.

A *-grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um “código linguageiro” através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. O “conteúdo” aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte.

Uma cenografia implica certo uso da linguagem e é igualmente indissociável dele. Tratando-se de discurso constituinte, a língua (idioma escolhido e o uso que se faz dele) não pode ser, com efeito, um instrumento neutro, mas está investida como apropriada ao universo de sentido que o posicionamento pretende impor.

Um posicionamento não implica apenas a definição de uma situação de enunciação e certa relação com a linguagem: devemos igualmente levar em conta o investimento imaginário do corpo, a adesão “física” a certo universo de sentido. As “ideias” são apresentadas através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de *ser*, associada a representações e normas de disciplina do corpo. Discursos de atribuições de referenciais últimos, construção de um lugar enunciativo que dá sentido às práticas humanas, os discursos constituintes são portadores de uma esquematização do corpo, mesmo se eles negam essa dimensão. Retomamos aqui a problemática retórica do *ethos*. Concebendo-o dentro de uma perspectiva pragmática, esse *ethos* emana do “mostrado”: o enunciador é percebido através de um “tom” que implica certa determinação de seu próprio corpo, à medida do mundo que ele instaura em seu discurso. A legitimação do enunciado não passa somente pela articulação de proposições, ela é habitada pela evidência de uma *corporalidade* que se dá no próprio movimento da leitura.

Assim, a encenação da enunciação joga nesses três registros:

- um investimento *cenográfico* do discurso faz deste último o movimento em que se elabora uma re-presentação de sua própria situação de enunciação;
- um investimento em um *código linguageiro*, permite, jogando com a diversidade irreduzível de zonas e de registros de língua, produzir um efeito prescritivo que resulta de uma conveniência entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta;
- um investimento imaginário dá ao discurso uma voz atestada por um corpo condizente com a cenografia e com o código linguageiro.

O discurso constituinte implica assim um tipo de ligação específica entre operações linguageiras e espaço institucional. As formas enunciativas não são aí um simples vetor de ideias, elas representam a instituição no discurso, ao mesmo tempo em que moldam, legitimando-o (ou deslegitimando-o) esse universo social no qual elas vêm inscrever. Há *constituição* precisamente na medida em que um dispositivo enunciativo funda, de uma forma que é de certa maneira performativa, sua própria existência, fazendo como se extraísse essa legitimidade de uma Fonte da qual ela seria apenas a encanação (o Verbo revelado, a Razão, a Lei etc.). Há assim uma

circularidade constitutiva entre a imagem que ele dá de sua própria instauração e a validação retrospectiva de certa configuração da comunicação, da repartição de sua autoridade, do exercício do poder que ele cauciona, denuncia ou promove por seu gesto instaurador.

### 2.2.2. Paratopia

Para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se como com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Claro que muitos escritores, e não menos importantes, retiram-se para o deserto, recusando todo pertencimento à “vida literária”; mas seu afastamento só tem sentido no âmbito do espaço literário a partir do qual eles adquirem sua identidade: a fuga para o deserto é um dos gestos prototípicos que legitimam o produtor de um texto constituinte. Eles não podem situar-se no exterior de um campo literário, que seja como for, vive do fato de não ter um verdadeiro lugar.

Pode-se dizer que toda obra participa de três planos do *espaço literário*. É difícil, porém, definir as relações entre esses planos, pois cada um deles é atravessado pelos outros dois.

- Esse espaço é uma *rede de aparelhos* em que os indivíduos podem constituir-se em escritores ou público, em que são garantidos e estabilizados os contratos genéricos considerados literários, em que intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...).

- Trata-se igualmente de um *campo*, lugar de confronto entre *posicionamentos* estéticos que investem de maneira específica gêneros e idiomas. A análise do discurso foi levada a recortar espaços em que diferentes posicionamentos, para deter o máximo de autoridade enunciativa, se acham em relação de concorrência em sentido amplo, delimitando-se mutuamente. “Campo” é, portanto, usado aqui com o valor restrito de “campo discursivo”, solidário de primazia do interdiscurso com relação ao discurso.

- Esse espaço é, por fim, um *arquivo* em que se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma aprendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la. Aqui, “arquivo” designa apenas a memória interna da literatura, memória que, para além do intertexto no sentido estrito, isto é, outras obras, presentes em alguma biblioteca imaginária, inclui também “lendas”.

A literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território.

O pertencimento ao campo literário não é ausência de todo lugar, mas uma negociação entre o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível. Trata-se daquilo que antes denominamos “paratopia”.

Ainda que a obra tenha a pretensão de ser universal, sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local, e ela só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em que surge. É nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade.

A vida literária é estruturada por essas “tribos”, que se distribuem pelo campo literário com base em distintas reivindicações estéticas: academia, círculo, grupo, escola, cenáculo, bando... Uma tribo literária não se define de acordo com os critérios da divisão social canônica, que reconhece essencialmente duas espécies de grupos: os que se funda na filiação e aqueles (empresas, equipes, batalhões...) que estão unidos por uma tarefa comum a realizar.

A existência de uma tribo não implica necessariamente frequentar sempre os mesmos lugares. Ela pode resultar de trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes... Há assim certo número de “tribos invisíveis”, que desempenham um papel na arena literária, sem por isso assumirem a forma de um grupo constituído. Além disso, todo escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que ele inclui em seu panteão

peçoal e cujo modo de vida e cujas obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. Essa comunidade espiritual, que usa o espaço e o tempo, associa nomes numa configuração cuja singularidade não se distingue da reivindicação estética do autor.

A situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade: boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios americanos... a depender das circunstâncias. Basta que seja estabelecida na sociedade uma zona percebida como potencialmente paratópica para que a criação literária a possa explorar.

A paratopia caracteriza-se assim, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura e a condição de todo criador, que só vem a sê-lo ao assumir de maneira singular a paratopia do discurso literário.

A paratopia só existe se integrada a um processo criador. O escritor é alguém que *não tem lugar/uma razão de ser* (nos dois sentidos da locução) e que deve construir o território por meio dessa mesma falha. Não se trata de uma espécie de centauro que tivesse uma parte de si mergulhada no peso social e outra, mais nobre, voltada para as estrelas, mas alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar, que alimenta sua criação do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e a sociedade. Sua paratopia trabalha na verdade com dois termos – o espaço literário e a sociedade – e não na relação exclusiva entre criador e sociedade.

Nem suporte nem quadro, a paratopia envolve o processo criador, que também envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para frente, o movimento de elaboração da obra.

Toda paratopia envolve no mínimo o pertencimento e o não-pertencimento, a inclusão impossível numa “topia”. Assumindo quer a aparência daquele que *onde está não está em lugar*, daquele que *vai de lugar a lugar sem deixar fixar-se* ou daquele que *não encontra lugar*, a paratopia afasta de um grupo (paratopia *espacial*) ou de um momento (paratopia *temporal*) distinções que são de resto superficiais: como a própria palavra o indica, toda paratopia pode ser reduzida a um paradoxo de ordem espacial. Adicionaremos a essas as paratopias *linguísticas*, que são cruciais em matéria de criação literária.

A paratopia de identidade – família, sexual ou social – apresenta todas as figuras da dissidência e da marginalidade, literais ou metafóricas: meu grupo não é meu grupo. A paratopia espacial é a de todos os exilados: meu lugar não é o meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar. A paratopia temporal, por sua vez, funda-se no anacronismo: meu tempo não é meu tempo.

O único motivo para distinguir essas diversas representações de paratopia é a clareza, dado que elas interferem umas nas outras e acumulam constantemente seus efeitos.

A noção de paratopia só interessa para a análise do discurso literário se for remetida ao “contexto”, se for tomada a um só tempo como condição e produto do processo criador. Essa relação dinâmica e paradoxal deixa marcas no enunciado.

Pode-se falar aqui de uma espécie de *embreagem* do texto sobre suas condições de enunciação e, em primeiro lugar, sobre a paratopia que é seu motor.

A embreagem linguística, como se sabe, inscreve no enunciado sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (os embreantes) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuem signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os produz. Naquilo que poderíamos denominar *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se instituiu o autor que constrói esse mundo.

Essa embreagem pode assumir formas bastante variadas. É, no entanto, possível distinguir alguns eixos semânticos maiores, que recuperam os diversos

tipos de paratopia: de identidade, espacial, temporal, linguística, com todas as interseções e metaforizações imagináveis. Um papel essencial é aqui desempenhado pelas posições *máxima* e *mínima*, bem como pela conversão de uma na outra; o escritor obtém de fato uma situação de inscrição privilegiada nas posições limítrofes, superior ou inferior, da coletividade, ou seja, nas posições potencialmente paratópicas. Essas “posições” têm a particularidade de só ser “posições” entre aspas, uma vez que escapam a toda tópica social, como é regra nos discursos constituintes.

A complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição tão grosseira e estática quanto a que distingue um “escritor”, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um “enunciador”, correlato de um texto.

A problemática da enunciação, de qualquer maneira, desestabiliza as tópicas que opõem simplesmente aquilo que releva do texto e aquilo que releva de um “fora-do-texto”. O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é o nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual, há a cena de enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais se *institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva de entrelaçam e se sustentam mutuamente.

Como quer que se considerem as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciador como duas entidades sem comunicação, ligadas por alguma harmonia preestabelecida. Cumpre distinguir não duas, mas três instâncias, que propomos denominar *a pessoa*, *o escritor* e *o inscritor*.

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto –

“cenografia” – e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O “inscritor” é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante.

Essas três instâncias não se dispõem em sequência, seja em termos de cronologia ou de estratos. Não há em primeiro lugar “a pessoa”, passível de uma biografia, em seguida “o escritor”, ator do espaço literário, e depois “o inscritor”, sujeito da enunciação: cada uma dessas instâncias é atravessada pelas outras, não sendo nenhuma delas o fundamento ou pivô. Claro que a análise por vezes requer que se considere apenas uma de cada vez, mas nem por isso a constituiremos abusivamente em fundamento. Cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra “o” criador.

Pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis deste se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam. É-se sempre tentado a reduzir o nó a um de seus anéis: *a pessoa*, para a história literária, seja ela sociologizante ou psicologizante; *o escritor*, para as pesquisas sobre as instituições literárias; *o inscritor*, para os adeptos da obra ou do texto em detrimento de tudo mais. Mas não se pode isolar ou reduzir nenhuma dessas instâncias às outras; sua separação é a condição do desencadeamento do processo de criação.

A “identidade” criadora, seja qual for o ângulo a partir do qual a apreendemos, não se restringe a uma posição, uma substância ou um suporte. Essa dificuldade traduz a dificuldade de responder à questão aparentemente mais banal: “*Quem é o autor da obra?*” Ao invocar um nome próprio, designam-se tão-somente instáveis imbricações de instâncias que se recobrem: um estado civil, uma trajetória de escritor e um processo de enunciação cuja harmonia impossível só se mantém através de uma constante fuga para a frente.

Essa complexificação da instância autoral leva à reavaliação de um considerável conjunto de obras que representam tradicionalmente um problema para os especialistas em literatura. A representação dominante do fato literário precisa privilegiar o inscritor e, com ele, as obras que ocultam o máximo possível a presença da pessoa e do escritor.

Mais do que traçar a impossível fronteira entre o que seria propriamente literário e o que estaria fora da literatura, é realista ao admitir que a literatura mescla dois regimes: um regime que se poderia dizer *delocutivo*, em que o autor se oculta diante dos mundos que instaura, e um regime *elocutivo* no qual “o incritor”, “o escritor” e “a pessoa”, conjuntamente imobilizados, deslizam uns nos outros. Longe de ser independentes, esses dois regimes, o delocutivo e o elocutivo, alimentam-se um do outro segundo modalidades que variam a depender das conjunturas históricas e dos posicionamentos dos diferentes autores.

O regime delocutivo é necessariamente dominante, mas é constantemente afetado pelo regime elocutivo, cuja necessidade está ligada ao próprio funcionamento dos discursos constituintes.

Alguns criadores assumem a hierarquia entre os dois regimes: ao lado de textos delocutivos, criam eventualmente produções elocutivas: diários, relatos de viagem, lembranças da juventude... São inúmeros os exemplos disso. Outros operam sistematicamente com a fronteira entre os dois regimes, tornam imprecisa a hierarquia.

Por questões de clareza, é importante ressaltar a distinção de *figuração* – a encenação do criador – e uma dimensão de *regulação* por meio da qual o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito da comunicação. De modo geral, um manifesto ou um prefácio têm como função principal pôr as obras em conformidade com as normas, seja para mostrar que se seguem as normas existentes ou para propor soberanamente as do autor. Essa função de “regulação” também tem relação com colocar em perspectiva um texto, seu perfil com referência ao que poderíamos chamar de a *Opus*, isto é, a trajetória de conjunto em que cada obra singular assume um lugar. Com efeito, ser escritor é também gerar a memória interna dos próprios textos e atividades passadas e reorientá-la em função de um futuro. Quanto mais se enriquece a *Opus*, tanto mais importante se torna essa função de regulação.

Trata-se de duas dimensões inseparáveis: construir uma identidade criadora na cena do mundo (*figuração*) e conferir um estatuto às unidades que constituem a *Opus* (regulação). A primeira tem como manifestação privilegiada gêneros de texto relativamente “autônomos”, como o diário íntimo, o relato de viagem, as lembranças

de infância; a segunda vincula-se mais com os gêneros paratextuais, metatextuais etc., inseparáveis dos textos que eles acompanham.

Ampliando a distinção delocutivo/elocutivo, pode-se considerar que a produção de um autor associa na verdade dois espaços indissociáveis, mas que não estão no mesmo plano: *um espaço canônico* e *um espaço associado*.

O discurso literário não é um território compacto que gera simplesmente algumas dificuldades locais de estabelecimento de fronteiras, mas um espaço radicalmente duplo. Funciona com base num duplo movimento de *desconexão* (no espaço canônico) e de *conexão* (no espaço associado) das instâncias subjetivas. Alguns fixam assim sua atenção na desconexão (abordagem textualista) e outros na conexão (abordagem contextualista); aqueles privilegiam “o inscritor” e estes, “a pessoa” ou “o escritor”.

### **2.2.3. Unidades tópicas e não tópicas**

Quando nos defrontamos com a noção de formação discursiva, somos obrigados a situá-la em relação a dois tipos de categorias que se privilegiam hoje em dia na análise do discurso: umas giram em torno do “posicionamento” da construção e da gestão de uma identidade em um campo discursivo, outras em torno do “gênero”, isto é, dos dispositivos de comunicação verbal em dada sociedade.

A noção de “formação discursiva” sofre e se beneficia simultaneamente de uma dupla paternidade: a de Michel Foucault, que a introduziu em 1969 na *Arqueologia do saber*, mas que não reivindica absolutamente a análise do discurso, e a de Michel Pêcheux, que fez dessa noção a unidade de base chamada “escola francesa de análise do discurso”, em sentido estrito, que ancora sua inspiração no marxismo althusseriano, na psicanálise lacaniana e na linguística estrutural.

No caso de Michel Foucault, é difícil fixar o valor do conceito de “formação discursiva”, que se transforma sem cessar no fio da *Arqueologia do saber*.

A formação discursiva é apresentada simultaneamente como conjunto de enunciados submetidos a uma mesma “regularidade” e “dispersão” que exceda toda “coerência”.

Para Michel Pêcheux, dispomos de uma formulação muito mais clara no artigo escrito em colaboração com Claudine Haroche e Paul Henry, “A semântica e o corte saussuriano”. A referência aos “clássicos do marxismo” lhe permite definir a formação discursiva como “determinando *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de um discurso, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, e um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada” (Pêcheux et al., in Malidier, 1990:148).

Percebe-se que a noção de formação discursiva é tomada, desde a origem, segundo duas problemáticas muito diferentes, que não definem claramente suas relações com o par “gênero”/“posicionamento”.

Atualmente, os analistas de discurso estão longe das linhas programáticas de Foucault e Pêcheux. A diferença das definições de “gênero” e de “posicionamento” ou de suas transformações terminológicas, em relação às quais os pesquisadores discutem abundantemente, a de “formação discursiva” é, na maioria das vezes, empregada como evidente.

Poderíamos fazer levantamentos sistemáticos dos empregos de “formação discursiva” nos trabalhos de análise do discurso, para circunscrever mais precisamente sua área de uso, sua margem de variação, segundo as vias tradicionais da análise lexicológica. Confiando em minha experiência de leitor, na maioria das vezes emprega-se ‘formação discursiva’, nas situações em que o analista depara um conjunto de textos que não corresponde a uma categorização clara.

Esse embaraço não é próprio de um ou outro pesquisador; quando Maingueneau redigiu o verbete “Formação discursiva” para o *Dicionário de análise do discurso*, codirigido com P. Charaudeau, substituiu “formação discursiva” por “posicionamento”, devido à incapacidade em que encontrava de atribuir-lhe um estatuto bem claro.

Não se pode dar um estatuto mais claro à noção de formação discursiva se não se leva em conta o conjunto de termos que designam as categorias sobre os quais a análise do discurso trabalha. Maingueneau, então, distingue dois grandes tipos de unidades: as unidades *tópicas* e as unidades *não tópicos*.

Há unidades que poderiam ser chamadas de unidades *territoriais*, que correspondem a espaços já “pré-delineados” pelas práticas verbais. Pode-se tratar de *tipos de discurso* relacionados a certos setores de atividades da sociedade: discurso administrativo, publicitário, político etc., com todas as subdivisões que quisermos.

A noção de tipo de discurso é heterogênea; trata-se de um princípio de agrupamento de gêneros que pode corresponder a duas lógicas diferentes: a do copertencimento a um mesmo *aparelho institucional* e a dependência de um mesmo *posicionamento*. Com efeito, não é a mesma coisa falar de “discurso hospitalar” e de “discurso comunista”.

No primeiro caso, estamos em uma lógica de *funcionamento* do aparelho. No segundo, em uma ótica *de luta ideológica*, de delimitação de um território simbólico contra outros posicionamentos; os gêneros aí se agrupam, então, em dois níveis: o nível do posicionamento e o do campo ao qual esse posicionamento concerne.

Em análise do discurso, recorreremos igualmente às unidades que poderíamos chamar de *transversas*, no sentido em que elas atravessam textos de múltiplos gêneros de discurso. Podemos falar aqui de *registros* definidos a partir de três tipos de critérios:

- a) Linguísticos – frequentemente definidos a partir de bases *enunciativas*;
- b) Funcionais – conhecemos o célebre esquema das seis funções de Jakobson, mas há outros, que se esforçam em classificar os textos postulando que a linguagem é diversamente mobilizada segundo desempenhe uma ou outra função dominante;
- c) Comunicacionais – há também as unidades definidas por uma combinação de traços *linguísticos* (em geral enunciativos) funcionais e sociais para atingir registros de tipo *comunicacional*: “discurso cômico”, “discurso de divulgação”, “discurso didático” etc. Esses discursos investem em certos gêneros privilegiados, eles não podem estar fechados nesses gêneros. A divulgação é a finalidade fundamental de certas revistas ou manuais, por exemplo, mas ela aparece também no jornal televisado, na imprensa cotidiana etc.

As unidades não tópicas são construídas pelos pesquisadores independentemente de fronteiras preestabelecidas (o que as distingue das unidades “territoriais”). Por outro lado, elas agrupam enunciados profundamente inscritos na história (o que as distingue das unidades “transversas”).

Unidades como “o discurso racista”, “o discurso colonial”, “o discurso patronal”, por exemplo, não podem ser delimitadas por outras fronteiras senão aquelas estabelecidas pelo pesquisador; e elas devem ser historicamente especificadas. Os *corpora* os quais elas correspondem podem conter um conjunto aberto de tipos e de gêneros do discurso, de campos e de aparelhos, de registros. Podem também, segundo a vontade do pesquisador, misturar *corpus* de arquivos e *corpus* construídos pela pesquisa (sob a forma de testes, entrevistas, questionários). É para esse tipo de unidade que, para Maingueneau, o termo “formação discursiva” pode convir.

Com efeito, pode-se afinar bastante a caracterização dessas formações discursivas, que abrem outras possibilidades além daquelas que exemplificam entidades como “o discurso racista”. A delimitação e o estudo dessas últimas implicam realmente a construção de *corpora* heterogêneos, mas os textos de gêneros diversos que se encontram assim reunidos são unificados em um nível superior por um foco único que os faz convergir: atrás da diversidade dos gêneros e dos posicionamentos que dizem respeito aos textos do *corpus* assim construído, encontra-se a onipresença de um “racismo” inconsciente que governa a fala dos locutores. Mas nada impede que se definam as formações discursivas que não estejam igualmente organizadas a partir de um só foco.

Proporei, então, discutir dois tipos de formações discursivas: aquelas que são “unifocais” (o “discurso racista”, por exemplo) e as que são “plurifocais” (a configuração que associa os romances de Júlio Verne e os manuais escolares, por exemplo).

Quando há plurifocalização, a configuração não relaciona conjuntos autônomos, mas cria uma unidade específica, que não se deixa reduzir a seus componentes. É, difintivamente, a orientação dada a pesquisa que permite decidir se se trata de uma simples comparação ou de uma plurifocalização.

É então necessário ressaltar o caráter dinâmico e agentivo do termo “formação” em “formação” discursiva. Em vez de considerá-lo em uma perspectiva puramente estática, como referindo-se a uma entidade já existente, o analista, em função de sua pesquisa, *dá forma* a uma configuração original. Isso permite o afastamento de uma concepção “espetacular” da construção de *corpus*. Frequentemente, com efeito, considera-se o *corpus* como uma espécie de condensado, de espelho de um conjunto de textos cuja unidade seria dada de antemão; daí as discussões acirradas para saber se o *corpus* é suficientemente “representativo”. A questão da representatividade é, sem dúvida, fundamental, mas não deve permitir que se esqueçam as operações que permitem instaurar esse *corpus*. Isso é verdadeiro quando se trata de uma formação discursiva “unifocal” e é ainda mais evidente, quando se trata de uma formação discursiva “plurifocal”: nesse último caso, os conjuntos textuais postos em relação não são dados, mas seu encontro em uma mesma formação discursiva é uma espécie de ato violento do analista, uma contestação das fronteiras que estruturam o universo do discurso.

O recurso às formações discursivas plurifocais é arriscado. O analista deve, com efeito, satisfazer simultaneamente duas exigências cuja compatibilidade não é evidente. É preciso, de um lado, liberar-se parcialmente dos recortes preestabelecidos, de modo a definir um modo de acesso a certo setor da produção discursiva; de outro lado, é preciso que configuração que se constrói não seja arbitrária, a fim de dar uma inteligibilidade àquilo para o qual foi concebida. Procedendo assim, o analista se encontra exposto a todas as formas de delírio interpretativo e de circularidade, ameaçado de encontrar no fim aquilo que formulou no início. Além disso, é difícil não reduzir, *in fine*, toda forma de plurifocalização a uma forma de “unifocalização”, porque, diante de um texto ou um conjunto de textos que parecem heterogêneos, as rotinas interpretativas que as instituições universitárias valorizam incitam a procurar um princípio unificador, uma coerência oculta.

Praticamos também em análise do discurso o estabelecimento em rede de unidades de diversas ordens (lexicais, proposicionais, fragmentos de textos) extraídas do interdiscurso, sem procurar construir espaços de coerências, constituir totalidades. O pesquisador pretende, ao contrário, desestruturar as unidades

instituídas, definindo percursos não esperados: a interpretação apoia-se, assim, sob a atualização de relações insuspeitas no interior do interdiscurso.

Podemos ainda considerar os percursos de tipo formal (por exemplo, tal tipo de metáfora, tal forma de discurso relatado, de derivação sufixal...); mas, nesse caso, se não trabalharmos com um conjunto discursivo bem especificado (em particular um gênero de discurso ou um posicionamento), cairemos em uma análise puramente linguística. Podemos igualmente considerar percursos fundados sobre materiais lexicais ou textuais (por exemplo, a retomada ou as transformações de uma mesma fórmula em uma série de textos, ou ainda as diversas recontextualizações de um “mesmo texto”).

Entre os modos de agrupamentos de unidades discursivas, aqueles que despertam mais facilmente alguma suspeita são as unidades não tópicas: “formações discursivas” e “percursos”. Com efeito, elas não são estabilizadas por propriedades que definem fronteiras pré-formatadas (qualquer que seja a origem dessa formação), o princípio que as agrupa é a decisão tomada exclusivamente pelo analista. Não se poderia, no entanto, exagerar a distância entre unidades tópicas e não tópicas. De uma parte, as unidades tópicas, por mais “pré-formatadas” que sejam, colocam ao pesquisador múltiplos problemas de delimitação, como sempre ocorre nas ciências humanas ou sociais. Por outro lado, a construção de formações discursivas ou de percurso não está submetida a um único capricho dos pesquisadores: há um conjunto de princípios, de técnicas que regulam esse tipo de atividade hermenêutica.

Segundo Maingueneau, não pode haver análise do discurso, no sentido de uma disciplina empiricamente caucionada e integrante das ciências humanas, se ela não construir um saber sobre as unidades tópicas, aquelas que se apoiam sobre cartografias dos usos languageiros. Mas não pode também haver análise do discurso se houver exclusão das formações discursivas e dos percursos, isto é, de unidades que contrariam as fronteiras preestabelecidas. Restringir a análise do discurso apenas às unidades tópicas seria denegar (no sentido psicanalítico) a realidade do discurso, que é relacionamento permanente do *discurso* e do *interdiscurso*: este último “trabalha” o discurso, que em retorno o redistribui perpetuamente. É esse impossível fechamento que me parece testemunhar a persistência da noção de

formação discursiva: não haveria análise do discurso se não houvesse agrupamentos de enunciados inscritos nas fronteiras, mas, por outro lado, também não haveria análise do discurso, se o sentido se fechasse nessas fronteiras.

Tanto Foucault quanto Pêcheux procuraram preservar simultaneamente o caráter tópico das unidades mobilizadas pela análise do discurso e sua inconsistência. A problemática de Pêcheux fazia assim coexistir uma visão do discurso profundamente “analítico” – de inspiração precisamente psicanalítica - que acentuava o processo de deslocamento, de condensação ou a presença escondida e invasiva do interdiscurso no discurso, e uma visão cartográfica em termos de “posição de classe”, de “formação ideológica”. Em outro registro, Foucault também apresentava uma visão dupla da discursividade, consistente e inconsistente ao mesmo tempo: “sistema” e “dispersão”. É preciso levá-la em consideração de uma maneira ou de outra: a análise do discurso não pode se fechar em um espaço homogêneo e compacto.

### 2.3. O discurso pornográfico como discurso atópico

Mainqueneau propõe, por meio da obra “O Discurso Pornográfico”, a problemática que envolve uma denominação: “as noções de “literatura” e “pornografia” são compatíveis?

“(…) se nos concentramos no fato de que o termo “pornografia” contém o elemento *grafia*, a expressão “literatura pornográfica”, longe de ser contraditória, pode parecer redundante. A *pornô-grafia* é, de maneira constitutiva, *littera*, inscrição. Não se trata de alguma pulsão, aquém de toda linguagem, mas de um conjunto diversificado de práticas semióticas restritas, inscritas na história, com uma finalidade social, distribuídas em tipos e em gêneros associados a determinados modos de circulação.” (Mainqueneau, 2010, p. 10)

O termo *porné*, em grego antigo designa a prostituta. Somente no início do século XIX o derivado “pornografia” foi construído, fazendo referência à prostituição.

Progressivamente, essa referência caiu em desuso e passou a designar qualquer representação de “coisas obscenas”.

Atualmente, a “pornografia” é, ao mesmo tempo, uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas e um julgamento de valor.

Os textos pornográficos pertencem à paraliteratura e têm como objetivo provocar a excitação sexual do leitor. Contudo, não pode ser considerado pornográfico todo texto que provoque excitação sexual, somente os textos decorrentes da escrita pornográfica devem ser considerados, pois nada impede um leitor de encontrar tais estímulos em um texto que não vise excitar seus leitores.

Uma divisão impõe-se no interior da literatura pornográfica: as obras pornográficas que referem-se aos textos cuja intenção global é a pornográfica e as que dizem respeito aos textos com trechos de extensões muito variáveis que derivam da escrita pornográfica, mas cuja intenção, desses textos, não é essencialmente pornográfica.

Os textos pornográficos não supõe uma leitura única e linear, voltada para o desfecho, eles possibilitam um modo de leitura singular.

“Na verdade, vários leitores só leem as sequências pornográficas, e desordenadamente. Além do mais, eles frequentemente praticam leituras repetidas da mesma sequência, por menos que ela seja apreendida como particularmente excitante.” (Maingueneau, 2010, p. 18)

A literatura pornográfica, geralmente considerada como um “gênero” da literatura ou da paraliteratura, deve ser considerada mais como um tipo de discurso, já que há uma tendência em fazer um uso mais restritivo da noção de gênero.

Os relatos não são necessariamente obras pornográficas, porém a escrita pornográfica só funciona com pleno rendimento em relatos em prosa. Essa escrita, com as formas textuais que são fortemente didáticas, taxonômicas e com gêneros como a poesia, é pouco compatível, pois impedem que a excitação seja o objetivo principal.

Todos os regimes políticos criam um limite, aceitável e inaceitável, referente à representação da sexualidade na sociedade. Certas práticas, assim como a pornografia, podem ser classificados de discursos “atópicos”, não têm lugar para “existir” em sua plenitude. Diferentemente, os discursos reconhecidos pela sociedade devem ser distinguidos entre discursos tópicos e paratópicos – particularmente os discursos religioso,

filosófico, literário, científico que servem de garante aos outros, os discursos tópicos, porque eles devem se localizar, simultaneamente, na sociedade e fora dela.

A questão da não existência plena da literatura pornográfica é marcada pelo fato de que ela está presente na sociedade, mas, pela ordem da norma, é clandestina, nômade, parasita, ocultada...

Além daquilo que chamamos “escrita pornográfica”, é necessário considerarmos dois outros modos de representação das relações sexuais, a obscenidade e o erotismo.

A principal finalidade da obscenidade não é a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva para a satisfação dos próprios desejos. A inversão de valores – o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto – é característica da literatura carnavalesca a qual mantém uma estreita relação com a obscenidade.

Já o erotismo pode ser percebido tanto como, por vezes, uma pornografia envergonhada, quanto como aquilo em que a pornografia nunca seria capaz de se transformar. Isso, por serem atravessadas por uma série de oposições: direto x indireto, selvagem x civilizado, grosseiro x refinado, chavão x criatividade, banal x original, matéria x espírito etc.

O erotismo representa a sexualidade de acordo com os valores reivindicados pela sociedade e é dado como solução quanto à repressão x liberdade de representação da sexualidade. A desvalorização do pornográfico em proveito do erótico recebe, então, uma acolhida mais favorável.

A literatura privilegia o erotismo que, pela estética e o jogo de deslocamento – do carnaval para o espiritual –, seduz o espectador ou leitor, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras.

Existe um contraste no qual diz respeito às estratégias de escrita:

“Enquanto as passagens eróticas fazem o véus proliferarem, no sentido próprio e figurado (metonímias, metáforas ...) e multiplicam as mediações (evocação de civilizações exóticas, recursos a uma imagética estetizante), o pornográfico inclina-se aqui para a eficácia máxima: aceleração progressiva do ritmo, transparência da representação.” (Maingueneau, 2010, p. 36)

O espaço pornográfico é tido a partir da distinção, mais ou menos precisa, daquilo que a sociedade pode ou não mostrar de acordo com o que rege os bons costumes. O “tudo” que a pornografia se dá o direito de mostrar é na verdade aquilo que não deve aparecer. Pelo fato do dispositivo pornográfico transgredir as proibições ao introduzir terceiros no espaço íntimo, naturalmente, a pornografia vai ser considerada obscena.

É relevante observarmos a distinção de duas zonas de representação da sexualidade pelo dispositivo pornográfico: a zona das práticas lícitas – pornografia canônica e tolerada – e das práticas ilícitas – pornografia interdita. As práticas que não contravêm ao princípio de satisfação compartilhada e com uma doxa sobre o que é uma conduta sexual “normal” são classificadas como canônica. As que mantêm o mesmo princípio, mas que apresenta práticas consideradas “anormais” – como o sadomasoquismo – são classificadas como pornografia tolerada. A pornografia interdita infringe o princípio de satisfação compartilhada e/ou cai sob a tação da Lei – como a pedofilia, estupro etc.

A pornografia canônica está destinada a ser dominante, pois pretende inscrever a sociabilidade sexual na órbita de alguns valores sociais fundamentais enquanto a pornografia interdita entra deliberadamente em conflito com as normais sociais dominantes.

A legitimidade das práticas descritas nos textos de pornografia não canônicos, assim como sua própria escrita, são questões para reflexão sobre aquilo que funda suas próprias normas, uma vez que ela precisa construir seu mundo e legitimá-lo.

A existência de uma pornografia canônica permite aos autores e consumidores/leitores estabelecerem o que seria uma “boa” e uma “má” pornografia.

Uma sequência pornográfica pode coincidir com uma cena, mas não necessariamente, pois uma sequência pode desencadear diversas cenas – aquilo que se inscreve entre a mútua apresentação dos parceiros sexuais e o orgasmo. Dessa forma, a escrita pornográfica inverte aquilo que durante muito tempo constituiu a norma da literatura “visível”, aquela com direito à cidadania.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISE

#### 3.1. Sobre “A casa dos Budas ditosos”

A obra começa com uma nota do autor dizendo que recebeu os relatos de CLB gravados em fita. A baiana de 68 anos resolve rasgar o verbo sobre a sua vida e pede para que o autor publique sua história. Distante dos fatos, o escritor menciona que apenas transcreveu o texto, que se transformaria no volume sobre a luxúria, da série Plenos Pecados, publicada pela editora Objetiva.

De fato, a vida de CLB é pautada em seu pleno apetite sexual, já quem ela mesma, em um momento epistemológico, diz que a vida se resume a foder. Contudo, ao contrário de muitos livros sobre a lascívia, A casa dos budas ditosos traz uma reflexão intensa sobre a forma como a sociedade vê não apenas o sexo em si, mas a ética e o papel das mulheres no cotidiano.

CLB defende que todas as pessoas são seduzíveis. Partindo deste princípio, nossa narradora mostra como é capaz de corromper outra pessoa (homem ou mulher) por meio da oferta do prazer. É assim que ela consegue notas enquanto cursa Direito na universidade. É assim que - por meio de uma barganha nunca cumprida - cursa a pós-graduação no exterior. Também é assim que consegue drogas, quando passa a consumi-las. Entretanto, ela não usa o sexo como um negócio apenas, já que nossa narradora realmente sente prazer não apenas em conhecer o próprio corpo, mas também em explorar os corpos das pessoas com quem se relaciona.

João Ubaldo Ribeiro é um escritor visionário neste sentido. Em vários momentos ele - por meio de sua narradora - defende que as mulheres tenham a mesma liberdade que os homens ao se relacionar. No centro do livro, ela explica diversas vezes que seu desejo é que suas histórias façam com que as mulheres sintam-se mais a vontade para falar e fazer sexo, sem se restringir ao que ouvem que é certo ou aceitável. Além disso, em vários trechos, sua obra condena a visão

que muitos homens têm de relacionar a experiência sexual feminina a algo vulgar. CLB relata que muitas vezes teve que fingir que não sabia o que fazer na hora da transa para conseguir que seu parceiro relaxasse e aproveitasse o momento. Ela diz que se fizesse de cara o que pretendia - e acabava fazendo quando o homem se sentisse mais à vontade e seguro, normalmente não na primeira saída -, o parceiro a julgaria e perderia o tesão por ela.

A obra defende, a todo o instante, a liberdade feminina, entretanto, condena a visão estereotipada que muitos têm sobre o feminismo. Nossa protagonista diz - e com razão - que ser feminista não é querer ver os homens numa posição inferior a das mulheres, mas sim ter os direitos de igualdade, de liberdade de fazer o que quiser com o seu corpo sem ser julgada, de trabalhar e ocupar os espaços sem ter alguém olhando torto, de agir conforme a própria vontade e não como a sociedade acha melhor. Se hoje podemos discutir sobre esta maneira de pensar mais aberta e facilmente em 1999 (ano de publicação da primeira edição do livro) a coisa não era tão fácil quanto parece. Só pela coragem em trazer esta questão à roda, João Ubaldo Ribeiro merece o destaque tão merecido que o livro teve.

Embora tenha esta carga reflexiva e algumas intertextualidades - CLB é uma pessoa que, por ser estudada, conhece e cita outros escritores e filósofos ao longo de suas digressões -, a narrativa é de fácil entendimento. A narradora fala como se estivesse conversando diretamente com o seu leitor, contando os fatos como lhes vem à mente. Às vezes, eles podem chocar os leitores menos abertos ao amor livre (como quando conta dos relacionamentos com o irmão, com o tio e com algumas mulheres a quem amou), mas tudo é contado com sentimento e sinceridade. Aliás, a sinceridade é um dos ingredientes que prendem o leitor para querer saber que fim, afinal, a história terá.

### **3.1.1. Sobre o *Corpus***

Segundo Maingueneau na sinopse da obra “O discurso pornográfico” (2010), a escrita pornográfica é um discurso compensatório, reativo, que se nutre da inquietude gerada pela diferença sexual, com o homem confrontado com uma

sexualidade feminina que ele não domina com suas categorias. Na pornografia, o homem constrói um universo onde tudo é feito a sua medida...

Julgamos oportuno a análise do recorte a seguir por apresentar as condições necessárias de análise a cerca da representação da sexualidade por meio do discurso pornográfico de João Ubaldo. Sua obra “A casa dos Budas ditosos” não é dividida por capítulos, são relatos, onde o sujeito da enunciação deixa claras evidências de seu objetivo principal ao escrever tais relatos, além de expor sua cultura, posicionamento, espaços sociais etc. Apesar de não haver um enredo propriamente dito, com início meio e fim, a enunciação apresenta várias *cenas pornográficas* encadeadas, diversas vezes, por digressões reflexivas.

Os trechos que seguem encontram-se entre as páginas 97 e 109.

Desde que meus peitos cresceram, nós começamos a brincar de mamãe e neném, mesmo ele sendo mais velho do que eu. Eu me sentava, ele deitava a cabeça no meu colo, eu tirava um peito, punha os dois dedos perto dos mamilos, ele mamava de olhos fechados e mais ou menos gemendo, e ficávamos assim um tempão. Depois eu mudava de peito e ele continuava a mamar. Depois a gente evoluiu e eu ficava afagando o pau dele, enquanto ele mamava. Depois evoluímos ainda mais. Eu nunca ficava nua, só tirava os peitos, mas ele ficava nu. Depois foi indo, a gente praticamente começou a transar, e eu fiquei para sempre cativa da bunda dele. Não havia nada melhor no mundo do que comer a bunda dele. Ele botava um travesseiro embaixo dele, e eu o cavalgava com um prazer que nunca senti, nem com homem nem com mulher, nem com veado, aliás eu não gosto muito de transa com veado, só por amizade, amigos veados eu tenho muitos, me dou bem com eles. Com Rodolfo, a bunda era um gozo monumental, não só porque ele era especial, como porque fazia a mulherzinha sem deixar de ser macho, é indescritível, só presenciando, só vivenciando. Eu o possuía todo, esse tem que ser o termo, enroscada nele, me esfregando nele com força, abrindo-o para me esfregar bem fundo, e ele se deixava comer lindo, um deus dourado debaixo de mim, e eu mordida a nuca dele, amassava os peitos dele, apertava o pau dele, e ele voltava o rosto para me dar a língua quando eu pedia. E depois ele me comia. Geralmente ele me chupando e eu alisando a bunda dele, mas eu também gostei muito quando ele passou a me comer por trás, e eu levantava a bunda na hora em que ele ia meter e adorava quando ele me pincelava e fazia que ia entrar e não entrava, até que aquele

pau grossão se enfiava todo em mim – ninguém me venha com essa história, muito citada por aí e até sacramentada em pesquisas pseudocientíficas, de que pau pequeno não faz diferença, claro que faz, um pau bem dimensionado preenche apropriadamente a mulher e é um visual estimulante e excitante, nada desse negócio de pau pequeno. Isto é uma das muitas balelas que nos forçam pela goela abaixo. As únicas mulheres que apreciam pau pequeno são as que, de uma forma ou de outra, têm medo de pau, seja porque sentem dor, seja porque são ruins da cabeça. A mesma coisa é pau mole. Claro, são os homens que espalham histórias terríveis sobre o que outros, nunca eles, ouviram de mulheres com quem brocharam. As mulheres, de fato, não costumam esculhambar os homens que broxam com elas, são invariavelmente compreensivas e até solidárias tanto quanto podem ser, e algumas chegam a se culpar pelo malogro. Mas mulher plenamente sadia gosta de pau duro e gosta de penetração. O resto é conversa e consolação, que até convém a algumas, que com isso ocultam o que lhes interessa ocultar. Escreva-se: a) nenhuma mulher gosta de pau mole; b) excetuadas dimensões aberrantes e as outras variáveis sendo equivalentes, o pau maior e mais vistoso é preferido. Evidente que o principal, principalíssimo, é quem é o proprietário do pau. Mas aí, se é pequeno, a mulher apenas deixa pra lá, embora preferisse que fosse maiorzinho; é mais satisfatório, por alguma, ou várias razões. Esta é que é a realidade, o resto, repito, é onda e pensamento voluntarista. Não que não haja muitos casos em que o homem de pau pequeno oferece compensações inestimáveis, mas mil vezes um pau digno desse nome, Rodolfo, Rodolfo!

---

Rodolfo é irmão da nossa protagonista. O trecho lido apresenta diversas características do discurso pornográfico, podemos começar nossa análise observando o cuidado do autor com a estética textual, pois os parágrafos parecem não ter fim, o co-enunciador pode encontrar, nessa obra, parágrafos que se desenrolam por duas ou três páginas, sempre desenvolvendo as *cenar pornográficas* e digressões reflexivas sobre as *cenar*. É como se as *cenar* seguissem como um carro numa estrada e ganhasse, cada vez mais, velocidade, porém as digressões funcionam como uma lombada, onde a *cena* “o carro” diminui sua velocidade para, em seguida, retomá-la e seguir até o destino final.

Nota-se a escolha de um vocabulário próprio desse tipo de discurso, expressões como *mamar, cavalgar, pau, comia, enfiava* etc., são importantes para o

cumprimento do objetivo do enunciador, causar prazer. Todo discurso tem um objetivo concreto e para que tal seja alcançado em sua plenitude, algumas condições são necessárias. A utilização de palavras e expressões de caráter vulgar é comum nesse tipo de discurso, assim caracteriza-se também sua marginalização, pois não é cotidiana a aplicação desses termos na maioria das situações discursivas da sociedade, não fazemos uso desses termos em salas de aula, no trabalho, em reuniões familiares entre outros. Mas também não podemos afirmar que eles não existem. E é justamente sobre essa dupla impossibilidade de existência que Maingueneau se refere, é impossível ela não existir; é impossível ela existir.

Após a *cena* e a digressão, temos a continuação do discurso:

(...) e então Rodolfo e eu evoluímos outra vez, como é bom contar isso. Eu dava de mamar a ele nos peitos e, em seguida, tirava as calças, separava meu clitóris dos grandes lábios, apresentava-o com todo o carinho e ficava vendo ele mamar, geralmente tocando depois de uma punhetinha nele. Ficamos ótimos nisso, fizemos isso até ele morrer, apesar de também transarmos de todos outros jeitos. Quando ele mamava entre minhas pernas, quase sempre com a cabeça recostada na parte interna de minha coxa, eu me sentia a mais completa das mulheres, me sentia a grande Mãe, me sentia não sei como, só alguém que já fez isso é que sabe, só as mulheres. Os homens, quando sensíveis, sabem também um pouco, porque têm uma teta que é um pau e espirram um leite que é o esperma, mas seguramente na mulher esse sentimento é muito mais amplo e visceral, é intransmissível oferecer o clitóris como quem oferece um bico do peito e ver aquele homem mamando, ainda mais quando é um irmão. Ele encaixava tão bem aquele queixo lindo em meus baixios mais secretos, eu queria que o corpo dele todo entrasse em mim queria me misturar, sexo apenas não era o bastante, eu queria me fundir com ele. Rodolfo. Rodolfo. Meu amor.

---

Percebemos como existe uma evolução dos fatos, nossa heroína sai daquele estágio inicial, onde o pudor ainda se faz presente, e adentra um novo mundo do qual quer explorar o máximo possível. Algo a ser observado é o *princípio de cooperação*, pois não seria possível o desencadear da *cena* ou mesmo seu desfecho caso o parceiro sexual se negasse a interagir. A reafirmação do princípio de cooperação é apresentada: “Ficamos ótimos nisso, fizemos isso até ele morrer, apesar de também transarmos de todos outros jeitos”.

Fica evidente, portanto, que o princípio de cooperação foi plenamente respeitado e, além disso, que o conjunto do dispositivo pornográfico é legítimo.

O relato continua e o sujeito da enunciação faz a seguinte e interessantíssima reflexão:

Eu não vou fazer conferência, prometo que não vou fazer conferência, sei que é um hábito intolerável, mas não posso deixar de fazer um adendo em relação ao incesto. Sou como Bernard Shaw, não basta mostrar, tem que explicar, senão as pessoas não entendem. Claro que as mulheres de Rodolfo estavam cansadas de saber que muitas coisas mais do que beijinhos havia entre nós, eu nunca escondi que tinha loucura por ele, embora sem precisar até que ponto e assim por diante, mas sempre me indignou ter que esconder o que para mim é a coisa mais natural do mundo. Tenho absoluta certeza de que o número de irmãos que transa com irmãs, tios e tias com sobrinhos e sobrinhas, pais com filhas e mães com filhos, *ad infinitum*, é muitíssimo maior do que a nossa hipocrisia admite, e não há razão por que deva ser de outra forma. E primos criados juntos? (...) Incesto era normal no Egito antigo, Juno era irmã e mulher de Júpiter, todo mundo comia todo mundo, é natural, artificial é a noção de incesto como um mal em si, não há nada de intrinsecamente mau no incesto, antes muito pelo contrário, é uma força da Natureza, é natural. Acho burro ou mentiroso quem se escandaliza com eu ter comido meu irmão e meu tio, para não falar em primos, cunhados e quejandos. Eu me arrependo de não ter comido meu pai, hoje me arrependo, tenho certeza de que, armando um bom esquema, eu conseguiria, ele também era normal, e eu adorava ele e bem que eu podia ter contracorneado minha mãe, ia fazer bem a todos os envolvidos, até tio Afonso, quem sabe? E nisso eu sinto lá a cara feia do preconceito, fico puta com essas contradições, mas neurose é neurose.

---

Cabe ressaltar o tipo de atopia pornográfica apresentada até aqui, já que Mainqueneau define três tipos: *a pornografia canônica*, *a pornografia tolerada* e *a pornografia interdita*.

O incesto pode ser considerado *pornografia tolerada*, certos de que ela não infringe o princípio de satisfação compartilhada ou cai sob o tacão da Lei. Vale mencionar que essa definição para o discurso pornográfico depende do contexto sócio-histórico-cultural, além disso, o discurso tolerado pode se tornar canônico à

medida que a sociedade passa a perceber essas representações sexuais como atividades normais.

O trecho a seguir revela o caráter transgressor da pornografia.

(...) Ficar casado com a mesma pessoa a vida toda, ótimo; até tenho admiração sincera por esse tipo de santidade e pode-se mesmo alegar que passei a minha vida toda casada com Rodolfo e presentemente sou viúva dele. Agora, nunca ter querido dar uma escapuladinha de vez em quando, nunca ter fantasiado uma trepada fora é mentira. Mentira que muito raramente pode ser sincera, mas, mesmo nestes casos, não deixa de ser mentira.

---

A literatura pornográfica não se interessa em representar a atividade sexual de um casal que cumpre o *mínimo* necessário de um desempenho *comum*, a atividade sexual que é mostrada deve ser *espetacular*, ela deve escapar do comum, ser sexualmente performática.

A opinião expressa pelo sujeito da enunciação sobre “dar uma escapuladinha” é algo tido como uma transgressão do que “deve” ser aceito e praticado na sociedade. Lembramos que o leitor é posto em posição de *voyeur* pelo dispositivo pornográfico e que esta posição transgride as proibições ao introduzir terceiros no espaço íntimo. Portanto, a pornografia vai ser considerada naturalmente “obscena”.

Caso as representações sexuais mostrassem apenas o óbvio, certamente deixariam de cumprir seu objetivo: fazer nascer em seu leitor o desejo de gozar, instalá-lo em um estado de tensão e de falta, do qual ele precisará se libertar por um recurso extraliterário.

Dando continuidade a nossa análise, a narradora conta que em 62 foi morar com um homem chamado Fernando, os dois tinham um combinado: “fodeu na rua, contava ao outro”. Depois disso, começa a narrar uma *cena* introduzindo desta forma:

(...) Em Los Angeles, teve o caso de Mark e Kate, que eram recém-casados, fumavam maconha, faziam o gênero avançadex. Ela não saía assim à rua, mesmo porque corria até o risco de ser presa, naquele tempo em que a

*Playboy* não mostrava pentelho e era banida de muitas comunidades e vista pelos liberais como símbolo da liberdade e da democracia – para a gente ver como são as coisas, a *Playboy* já foi baluarte da democracia e da liberdade, inclusive aqui no Brasil, eu me lembro de tudo -, ela não saía desse jeito, mas andava de vestido de malha em cima da pele pelos corredores de nosso prédio, mesmo andar. Gostosíssima, lábios carnudos, cabelos fartos caindo pelos ombros, olhos azuis enormes, uma bunda de Rosanna Schiaffino, um pau de mulher, enfim, como se diz a ilha, um burro duma mulé mesmo.

Aqui, padrões da época são postos diante do leitor. O que chama a atenção, no entanto, é a referência a *playboy* como representação sexual “libertária” e, mesmo assim, ressaltando seu caráter marginal quando diz: “não mostrava pentelho e era banida de muitas comunidades”. Cabe aqui uma pequena observação; a distinção entre erótico e pornográfico pode ser definida pelo contraste entre as respectivas estratégias de escrita do erotismo e da pornografia. Enquanto o objetivo final do erotismo é produzir a contemplação, a pornografia visa causar excitação do seu leitor, o objetivo da excitação sexual implica determinada atitude do leitor.

O desejo mostrado pela protagonista por uma mulher cria certa expectativa no leitor, o anseio da consumação. O texto que segue tem uma aceleração do ritmo, bem como em todas as *cenar* descritas na obra, porém, antes da conclusão da *sequência pornográfica*, temos um conflito:

E os dois já estavam praticamente no papo. Eu me esfreguei em Mark uma porção de vezes e toda vez que batia com ele sozinho no elevador dava-lhe um chupão rápido, disse a ele que queria ir para a cama com ele, só não pintou porque não tinha que pintar, e também patolei Kate e dei um beijão na boca dela na varanda, e Fernando pegou no pau de Mark e nos peitos de Kate, tudo certo, certo, certo, *in the bag* só faltava o alinhavo final. E chegou o dia em que nós compramos uma garrafa de champanhe francês, desses de cinco mil contos a *flûte*, pegamos o champanhe, fomos para o apartamento deles como combinado, queimamos dois baseados, servimos o champanhe e, naturalmente, abrimos o jogo. Ah, pra quê? A vergonha, em última análise, foi deles, tenho certeza de que acabaram se separando e se arrependendo, mas na hora a vergonha foi nossa, foi chatíssimo. Eles primeiro tomaram um susto, mas logo assumiram um ar afetadamente simpático e de mal disfarçada condescendência – ô, hipocrisia, ô praga da humanidade, até quando? – e disseram que naturalmente continuariam nossos amigos de sempre, mas a cultura deles era diferente, compreendiam nosso equívoco,

mas aquela não era a deles, não queriam que ficássemos magoados, compreendiam nossos padrões de conduta e nada tinham contra eles, mas não podiam adotá-los. Tanto Fernando quanto eu fomos elegantes, nem mencionamos, como poderíamos ter feito, o ponto a que, separadamente, tínhamos chegado com os dois, agora quem não queria mais era a gente, eles perderam o interesse. Um horror, um horror, um horror. Foi tão chato que Fernando propôs logo que a gente se mudasse, para nunca mais dar de cara com eles, e eu topei.

---

Essa impossibilidade de quebrar condutas impostas pela sociedade revelada pelo casal Mark e Kate à nossa “protagonista” põe à prova o caráter transgressor da pornografia. A justificativa dada de que “a cultura deles era diferente” expõe a “linha” do aceitável e inaceitável empregada diante do parceiro e da sociedade, antes disso, esses padrões não eram um impedimento quando estavam isolados, no elevador por exemplo. O desejo era evidente, mas “a vergonha”, talvez sobre um possível mau julgamento de valor, impossibilitou a concretização do ato almejado.

Insatisfeitos, o casal transgressor mudou de casa e buscaram satisfação sexual de diversas outras formas, como é mostrado a seguir:

Mike também tinha um estúdio fotográfico em casa, equipamento de primeira, até com fundo infinito e diversas paisagens, o maior *high tech*, e nós tirávamos fotos nus, não só nós quatro, mas muita gente mais, é assombroso como tem gente que sonha em tirar fotos nua, embora a maioria reprima, é uma pena e um desperdício. Botamos todo tipo de gente peladona naquele estúdio e em outros lugares que a gente descolava, era uma festa. Tiramos até fotos de uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente e adorava suruba, ou então transar comigo, transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos. E arrumou dois padres para a turma, um veado e outro homem de todas as armas, grande *Father Pat Mulligan*, que topava qualquer coisa e trocava com Fernando numa boa, eu não sei o que era mais lindo, se Fernando enrabando ele, ou ele enrabando Fernando, às vezes de quatro, muitas vezes de frente, que era a minha posição favorita para eles, o pau entra mais dramaticamente, eles se encaram, é muito bonito mesmo, uma das coisas mais sensuais e excitantes que eu conheço. Também era muito bonito eles se chupando de olhos fechados, pondo com volúpia o pau do

outro na boca. Eu ficava fora de mim e quase nunca conseguia permanecer somente apreciando, como planejava antes, e participava de alguma forma.

(...) Eu adorava quando podia ir como mulher de padre Pat, porque ele era excelente marido e companheiro e adorava perverter aquelas peruas cheirosas de cabelo armado e sapato brilhoso da mesma cor que o vestido, o cachecol, os brincos e tudo mais. Ele ensinava as coisas mais escabrosas, fazendo as caras mais inacreditáveis, e eu ali, batalhando pelo Oscar de coadjuvante, aprendi muito com ele também. Ele era privilegiado. Os irlandeses, que eu sabia, não têm fama de desmarcados, mas o dele era muito grande e grosso e ficava duro como uma viga de madeira, apontando para cima e gozando com uma força e abundância, que, onde quer que ele gozasse em alguém, esse alguém sentia uma inundação, eu amava isso. Às vezes ficava sentada com a boca junto ao pau dele, assistindo transportada a ele bater um punheta para, na hora de gozar, dirigir o jato à minha boca aberta. Fizemos muito isso em ocasiões em que a pressa era amiga da perfeição e tiramos vários finos, fomos quase pilhados diversas vezes, mas isso dava graça. Ele fez milagres, vai ver que ser padre tinha alguma coisa a ver com isso, ou então o Diabo lhe cava uma colaboração extraordinária.

---

Aqui, a escrita pornográfica acelera o ritmo e tensão até o desfecho da *cena*. Ao contrário do que foi apresentado no trecho anterior, nesse fragmento, observamos situações, que apesar de *toleradas* no que se refere à condição do princípio de satisfação compartilhada e não caírem sob o tacão da Lei, surpreendentes no que diz respeito aos desvios de padrões impostos pela sociedade. Como, por exemplo, o fato da inclusão de um padre e uma freira na *cena*.

Parece-nos que, a todo o momento, o sujeito do discurso pretende justificar a própria escrita pornográfica, revelando o processo criador como algo quase metalinguístico. Em algumas partes da obra chega a justificar até mesmo o motivo pelo qual a escreveu.

Para concluir essa sequência pornográfica, nossa protagonista desvenda sua satisfação e saudosismo.

(...) Eu queria ser pintora, prima de um Brueghel qualquer, um Bosch qualquer, para pintar aquelas noites. E dias. Saudades, por que não dizer, saudades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumprindo o percurso proposto inicialmente para a realização da análise do recorte da obra “A casa dos Budas ditosos” de João Ubaldo Ribeiro, passamos para algumas reflexões acerca da representatividade sexual presente na obra citada.

Cabe ressaltar que para considerarmos o recorte analisado como um discurso pornográfico e desse depreender efeitos de sentido, fez-se necessário lhe atribuir um sujeito que, por meio da língua, buscou estabelecer uma relação com seu co-enunciador e conseguir sua adesão ao conteúdo desenvolvido. Por isso, marcas discursivas, tais como a seleção do vocabulário, o tema, o estatuto do enunciador e do co-enunciador entre outras dimensões da semântica global corroboraram estrategicamente no processo construtivo de efeitos de sentido para o discurso.

Os textos de pornografia não canônicos, como o apresentado no recorte escolhido, ao suscitarem a questão da legitimidade das práticas que elas descrevem e da legitimidade de sua própria escrita, participam do poder de toda literatura, que é inevitavelmente reflexão em ato sobre aquilo que funda suas próprias regras: pelo simples fato de ela definir soberanamente suas normas, ela precisa, simultaneamente, construir um mundo e legitimá-lo. O pornográfico dá-se o direito de mostrar tudo, mas esse “tudo” é na realidade tudo aquilo que não deve ser mostrado.

A enunciação de cada cena reafirma que a sexualidade pode ser encerrada em fronteiras e oferecer soluções variáveis para todos, em todas as circunstâncias. De nada adianta objetivar, como geralmente se faz, que a sexualidade efetiva não pode ser dominada e que a pornografia é ilusória, pois é exatamente da negação dessa realidade que se alimenta o consumo de pornografia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA Brasileira de Letras, **João Ubaldo Ribeiro – Bibliografia**. Disponível em: <<http://academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=705&sid=319>> Acesso em 10 de março de 2015.

ACADEMIA Brasileira de Letras, **João Ubaldo Ribeiro – Biografia**. Disponível em: <<http://academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=702&sid=319>> Acesso em: 10 de março de 2015

MAINGUENEAU, Dominique. **A análise do discurso e suas fronteiras**. Matraca, v. 14, n. 20, p. 13-37. Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Discurso Literário**. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cenas da Enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Discurso Pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

OLINTO, Antonio, **João Ubaldo Ribeiro, o inventor de palavras e sons**. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1999041201.html>> Acesso em 10 de março de 2015.

PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. **Da Análise do Discurso no Brasil à Análise do Discurso do Brasil: três épocas histórico-analíticas**. Uberlândia: EDUFU, 2010.

POSSENTI, Sírio. **Observações sobre o interdiscurso.** Revista Letras, n. 61, especial, p. 253 – 269. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

PRETI, Dino. **A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica.** 2.ed. São Paulo: LPB, 2010.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A Casa dos Budas Ditosos.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

**ANEXO**