

MAGDA SHIRLEY CARVALHO ENGELMANN

O TEXTO CRÍTICO SOB AS INSTÂNCIAS DE UMA VOZ



1910001277



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DOUTORADO EM LETRAS

MAGDA SHIRLEY CARVALHO ENGELMANN

O TEXTO CRÍTICO SOB AS INSTÂNCIAS DE UMA VOZ

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).



7.1.277/04

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían

São José do Rio Preto, 2003



Muitas vezes o ser humano deixa-se iludir com a existência do saber absoluto e se esquece de que “todo dizer é necessariamente incompleto (assim como o sujeito)”.

Neste momento, qualquer dizer e qualquer agradecimento seriam também naturalmente incompletos. Por isso, em pensamento, apenas identifico várias pessoas que comigo compartilharam esta busca saborosa de um saber. Sinto-as, amo-as, porque fizeram parte de minha incompletude.

Para caminhar é preciso fixar metas e etapas; no final, o que interessa é o próprio caminho, e os desvios que nele se encontram. Pesquisar como se se soubesse o que se busca; levantar, universitariamente, hipóteses; adotar, cientificamente, métodos; efetuar, diligentemente, o trabalho. Mas saber que a hipótese é uma miragem, o método uma bengala que a certo ponto se pode jogar fora, e que todo trabalho que vale a pena se nutre do desejo e por ele se justifica.

PERRONE-MOISÉS, L. Roland Barthes: o saber com sabor (p. 80)

ENGELMAN, Magda Shirley Carvalho. O TEXTO CRÍTICO SOB AS INSTÂNCIAS DE UMA VOZ. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, 2003.

RESUMO

Tomando por base oito obras de Leyla Perrone-Moisés, analisamos o *modo de funcionamento do discurso crítico* na produção dos sentidos, com vistas à apreensão de construtos teóricos e de suas relações de saber. Agrupamos as obras da ensaísta em três momentos distintos, porque percebemos um itinerário discursivo-crítico apoiado por uma voz em contínuo deslocamento, evidenciando, concomitantemente, o desenvolvimento progressivo do pensamento crítico. A palavra *discurso*, etimologicamente, contém a idéia de percurso e movimento. É exatamente nesse processo dinâmico de enunciação que se evidencia, de uma obra a outra, o discurso crítico de Perrone-Moisés. Em *Texto, crítica e escritura* e *Falência da Crítica*, o discurso ainda está permeado por um construto teórico representado por uma voz de tom acadêmico, de linguagem lógico-formal, sujeito à memória de um saber institucionalizado. Nesse caso, o dialogismo crítico funciona em termos de hierarquia, em que o texto crítico submete-se ao texto analisado. A partir da escritura dos ensaios, a voz enunciativa adquire mais autonomia e perfaz um outro percurso, aliando à memória do saber o sabor da palavra. Nesse universo discursivo, a linguagem transforma-se, desenvolve-se por efeitos metafóricos, por deslizamentos de sentidos, abre-se, enfim, a novos gestos de leitura-escritura. No último momento, representado por *Vinte luas*, a interdiscursividade é atravessada pelo plano do imaginário narrativo e o discurso assume uma outra categoria de enunciação: o da ficcionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Construtos teóricos; Crítica-escritura; Discurso crítico; Relações de saber; Sentidos.

ENGELMAN, Magda Shirley Carvalho, THE CRITICAL TEXT UNDER THE COMMAND OF A VOICE. Doctor's dissertation presented to *Universidade Estadual Paulista*, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2003.

ABSTRACT

This is an analysis of the *modus operandi of the critical discourse* in eight works by Leyla Perrone-Moisés as to their production of meanings aimed at the apprehension of theoretical constructs and their relations with knowledge. The essayist's works have been grouped according to three distinct moments because a critical discursive itinerary supported by a voice in continuous dislocation has been noticed, concomittantly evincing the progressive development of the critical thought. The word *discourse* etymologically contains the idea of course and movement. It is exactly in this dynamic enunciation process which Perrone-Moisés' critical discourse from one work to the other is evinced. In *Texto, crítica, escritura* (Text, criticism, writing) and *Falência da crítica* (The failure of criticism) the discourse is still pervaded by a theoretical construct represented by a kind of academic voice, of logic and formal language subject to the memory of an institutionalized knowledge. In this case, critical dialogism works in terms of an hierarchy in which the critical text is submitted to the text under analysis. Starting from the writing of the essays the enunciative voice becomes more autonomous and completes another course allyin memory of knowledge with the flavor of the word. In this discursive universe langua; transformed and developed by metaphorical effects and by slips of meanings, and is finally opened for new gestures of reading and writing. In the last moment, represented by *Vinte luas* (Twenty moons), interdiscursivity is crossed by the narrative imaginary level and discourse assumes another category of enunciation: that of fictitiousness.

KEYWORDS: Critical discourse; Critical writing; Knowledge relations; Meanings; Theoretical constructs.



SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	06
1 PRIMÍCIAS TEÓRICAS	
1.1 <i>Texto, crítica, escritura: uma travessia epistemológica</i>	<i>16</i>
1.2 <i>Falência da crítica: os passos e impasses de um momento crítico</i>	<i>50</i>
2 PÓLO ENSAÍSTICO	
2.1 Ensaaios breves	
2.1.1 Três textos, uma voz, um percurso crítico-criativo: <i>Flores da escrivantina – Altas literaturas – Inútil poesia.....</i>	<i>70</i>
2.2 Ensaaios longos	
2.2.1 <i>Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro</i>	<i>108</i>
2.2.2 <i>Ressonâncias elocucionais de Roland Barthes: o saber com sabor</i>	<i>134</i>
3 UM LANCE ROMANESCO	
3.1 <i>Vinte luas: um discurso crítico intervalar</i>	<i>150</i>
4 PISTAS DO ITINERÁRIO DISCURSIVO-CRÍTICO.....	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
BIBLIOGRAFIA	184



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*A tarefa do crítico é considerar os textos enquanto formas de discurso, olhá-los como troca de opiniões no interior da sociedade, perceber de que modo esses textos representam, dentro de uma sociedade histórica específica, quer a corrente de crenças dominante ou uma tendência ideológica em busca da sua própria definição.**

Como num "lance de dados", entramos num percurso de leitura inicial sem nos preocuparmos com as convenções interpretativas, mas tendo como princípio impulsionador o desejo descontraído de estabelecer contato com a produção de textos críticos de autoria de Leyla Perrone-Moisés. Aguçava a nossa curiosidade um certo conhecimento discursivo adquirido ao longo de nossa experiência no ensino da linguagem e de suas múltiplas funções, especialmente as relacionadas com o campo da Literatura e, por extensão, da Crítica literária. Da linguagem, como meio de processamento discursivo, chegamos à Análise do Discurso, teoria com a qual pretendemos dialogar progressivamente, na medida em que praticarmos cada leitura, em particular, das obras de Perrone-Moisés.

A nossa hipótese é de que a Análise do Discurso e a Lingüística Textual constituem um campo ideal de subsídios para as concepções da *discursividade* e da *textualidade*, categorias importantes para a compreensão da modalidade de um *discurso-crítico*, que compõe o núcleo deste estudo. Entendemos que a teoria e a prática devem ocorrer em

* FOWLER, Roger. *Crítica lingüística*. Trad. Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 307.

recíproca interação e em movimento contínuo, para que possamos apreender os mecanismos discursivos que dinamizam o processo de enunciação textual, conferindo-lhe representatividade no universo crítico.

A estratégia de leitura das oito obras a serem analisadas seria, então, vivida em três momentos distintos: o primeiro – de observação – envolvendo o *impacto inicial* da leitura, sem pretensões a um aprofundamento investigativo; o segundo – de abstração – instituindo um *pacto* na releitura, com o propósito de tentar elaborar uma reflexão conceitual; o terceiro – de teorização – com o intuito de testar a possibilidade de uma abordagem relativa à questão da discursividade, visando alcançar os seguintes objetivos:

1. Percorrer a linha de pensamento da autora para averiguar os motivos que a levam a dizer o que diz; por que o diz de uma certa maneira e num determinado contexto sociocomunicativo.
2. Analisar os critérios e procedimentos de investigação crítica que aproximam ou distanciam os textos que serão objeto de análise.
3. Verificar a natureza e a origem do discurso crítico para perceber se se trata de uma linha argumentativa com caráter opinativo, judicativo, explicativo, interpretativo, comparativo etc.
4. Apreender nas "rasgaduras" do discurso as marcas individualizadoras da voz da autora, pelas quais se distinguem opiniões, pressuposições, teorias, crenças, reações ou outras manifestações que a linguagem verbal permite detectar.

Conforme as leituras forem ocorrendo, é nosso propósito analisar os mecanismos do discurso que estariam atuando como pólo mobilizador da produção textual e, conseqüentemente, do(s) sentido(s) subjacente(s) ao texto. Alimentamos a idéia de que o sentido não reside

exclusivamente no que é dito, mas no ato de mesmo de dizer, na enunciação. A enunciação é, portanto, um elemento determinante da construção do sentido e, ao integrar o universo discursivo num determinado contexto, assume qualidades intrínsecas ou um estado específico, desencadeando assim o processo da discursividade. Nasce aí o princípio organizador do discurso, que confere ao texto (produto) características funcionais, permitindo-lhe uma manifestação verbal ou estético-verbal peculiar. As diversas dimensões da discursividade envolvem transformações no processo de produção do sentido. Por isso, cada obra é um construto singular, embora nela possam ocorrer múltiplos sentidos, dependendo de suas manobras discursivas.

No caso de qualquer discurso enunciado, mesmo que se trate de um escrito, ele apóia-se em uma voz específica: voz do enunciador ou sujeito da enunciação. Diríamos que se cria, em tais circunstâncias, um "ethos enunciativo" (ou maneira de dizer), que vai se corporificando através de trajetos interdiscursivos, sobretudo quando há tendência de articulação dialogizante. Ocupando-se um espaço de enunciação qualquer, o que é dito e, particularmente, o *tom* como é dito, serão igualmente importantes e inseparáveis.

Com o apoio dessas noções que circundam as teorias da Análise do Discurso (AD) e, por algumas aproximações, também as da Lingüística Textual (LT), pensamos em buscar a convergência de alguns tópicos que poderão servir de base para a aplicação prática dos critérios analíticos a serem adotados, passo a passo, obra a obra, pois reconhecemos que *A História é feita assim de pequenos estalos de vidas, de mortes sem revezamento(...)*, conforme afirma Perrone-Moisés em seu livro *Roland Barthes: o saber com sabor* (p. 88-9).

Visando complementar tais "estalos de vida" ou pontos de apoio teórico, daremos também uma atenção especial a certas concepções da Análise Crítica do Discurso (ACD), abordagem especificamente *fundamentada em estudos de gêneros textuais e suas implicações*, contendo subsídios para o ensino da linguagem, com ênfase na investigação de fenômenos discursivos diversos. Essa abordagem integra a obra *Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*, organizada por José Luiz Meurer e Désirée Motta-Roth, ambos professores, sendo o primeiro da Universidade Federal de Santa Catarina e a segunda da Universidade Federal de Santa Maria, RS.

Entre os teóricos da Análise do Discurso, que nos fornecerão recursos para aplicarmos à prática de leitura analítica, destacamos alguns nomes, como: Dominique Maingueneau, em *Novas tendências em análise do discurso*; Helena H. Nagamine Brandão, em *Introdução à análise do discurso* e em *Subjetividade, argumentação, polifonia: a propaganda da Petrobrás*; Eni Pulcinelli Orlandi, em *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, e em *Discurso, leitura e Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*; José Luís Fiorin, em *Elementos de análise do discurso*. No grupo dos teóricos da área de Teoria e Análise do Texto e da Lingüística Textual, serão valiosas as noções desenvolvidas por Ingedore G. Villaça Koch, sobretudo as obras *Argumentação e linguagem*, *Lingüística Textual: introdução* e *O Texto e a Construção dos Sentidos*; também contaremos com alguns elementos esclarecedores dessa área, em *Lingüística e Teoria de Texto* de Siegfried J. Schmidt. Outra contribuição importante será a de Roger Fowler na obra *Crítica lingüística*.

Essas obras, complementadas por várias outras relacionadas na bibliografia, formam o quadro teórico com o qual pretendemos examinar a "trama textual" sob a qual o sujeito, como uma instância discursiva, se inscreve e escreve, pontuando seu *modo de dizer* e marcando-se *na e pela* linguagem. *Todo gesto de interpretação é caracterizado pela inscrição do sujeito (e de seu dizer) em uma posição ideológica, configurando uma região particular no interdiscurso.* Por sua vez, o interdiscurso compõe um tripé que envolve a *memória do dizer*, o *saber discursivo* e a *filiação de sentidos* (ORLANDI, 1998, p. 100 e 139).

Abrimos aqui um parêntese para lembrar que, ao citarmos alguns teóricos, não tivemos o propósito de excluir outros, talvez mais importantes nesse âmbito de estudo, mas somente a intenção de delimitar o nosso quadro de referência teórica.

Para podermos iniciar o percurso da leitura analítica, partiremos do princípio de que, para se compreender a natureza do discurso crítico, haverá necessidade de se entender o processo enunciativo ou a dinâmica da enunciação que integra cada obra em particular e, posteriormente, todas em conjunto. Os enunciados, na nossa opinião, representariam a concretização do processo enunciativo – fenômeno da discursividade – que se completa na tessitura ou textura ("textu", do latim), que ousamos designar como "trama textual", desde que consideremos o texto como um ato de elocução ou de expressão verbal do pensamento, que marca a inscrição do sujeito do discurso, num dado momento e num determinado contexto situacional ou sociocomunicativo.

Assim considerado, todo texto implicaria, na sua produção de sentidos, ações e intenções do falante, favorecendo ainda a catalisação de idéias, inferências, pressuposições que os mecanismos da linguagem, ao

serem articulados discursivamente, deixam transparecer ou mantêm implícitos sob a "trama textual". Convém registrar que o contexto situacional ou sociocomunicativo em que o discurso se realiza predetermina, de certa forma, a modalidade textual, razão por que consideramos de suma importância examinar cada obra separadamente para verificarmos posteriormente a sua dimensão significativa no conjunto.

Consideramos o *discurso* como uma atividade comunicativa capaz de não somente veicular mensagens como também produzir efeitos, reações, atuando ou interagindo social e culturalmente. Tratando-se de um discurso crítico, como este que é objeto deste trabalho, cuja força reside no processo de argumentação, importante se torna a análise dos mecanismos enunciativos pelos quais o enunciador busca persuadir o enunciatário quanto à "verdade" de sua posição crítico-investigativa.

Os estudos da Teoria da Enunciação deram origem a procedimentos ligados à análise do discurso e, em decorrência, ao processo da argumentatividade, enfatizados sobretudo pelos filósofos americanos John Austin e J. R. Searle, os quais postularam a existência dos atos de linguagem reconhecidos como *atos ilocucionários* e *perlocucionários*. Os primeiros destacam a força com que os enunciados são produzidos, e os segundos referem-se aos efeitos visados pelo uso da linguagem, entre os quais os de convencer e persuadir.

Essa concepção teórica sobre os atos de linguagem verbal é retomada posteriormente por um outro filósofo – C. Perelman – que distingue o *ato de convencer* do *ato de persuadir*, considerando ser o primeiro voltado unicamente à razão, através de um raciocínio estritamente lógico e por meio de provas objetivas, ao passo que o segundo procura



atingir a vontade, o sentimento do(s) interlocutor(es) por meio de argumentos plausíveis ou verossímeis, tendo, por isso, caráter ideológico, subjetivo.

Admitimos o conceito de que a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia na acepção mais ampla do termo. Essa posição nos leva a crer que a linguagem pode mascarar e/ou desmascarar o "imaginário científico", fazendo implodir ou explodir o sujeito intelectual que, como crítico, experimenta os efeitos de uma enunciação nunca isenta de traços ou pressupostos individualizadores de certos princípios ou teorias que lhe são próprios.

Adotaremos, portanto, como princípio básico para o desenvolvimento deste estudo, essas visões teóricas que se apóiam na análise interpretativa da *textualidade* como produto de um processo discursivo-crítico, que implica os elementos lingüísticos e extra-lingüísticos constituindo uma unidade formal, semântica e pragmática.

Essa modalidade de leitura textual analítica, pontuando aspectos que induzem a considerar o texto como um "tecido verbal ou malha de relações visando à construção de significados", ao mesmo tempo que motiva e seduz, possibilita certos questionamentos relacionados ao *modo* como o próprio evento textual empreende a tarefa de fazer sentido. Assim, sob a hipótese de que a organização dos significantes pode evidenciar o caráter teórico-crítico e ideológico, relacionado a todo ato de linguagem verbal, surgem algumas questões desafiadoras sobre o assunto. Estas, embora instigantes, são muito amplas, variadas, e nos fizeram refletir durante algum tempo, levando-nos a admitir certas hipóteses que poderiam revestir pontos essenciais da discussão sobre o *discurso crítico*, como as seguintes: a) que dinamismo interno – implícito ou explícito – move a

linguagem crítica, dando origem aos princípios éticos ou estéticos engendrados no ato da comunicação textual? b) que vias de sentido o discurso crítico proporciona, através do jogo do dizer ou do dizer-se, individualizando a voz do sujeito da enunciação? c) que convenções, dogmas, pressupostos ou aporias da crítica estariam compondo subliminarmente a abordagem teórico-crítica desenvolvida pelo sujeito enunciador?

Repensando os fios dispersos dessas indagações preliminares, resolvemos verticalizar a nossa linha de raciocínio, centralizando-a numa única questão diretamente voltada para o objetivo desta pesquisa, que é o *construto discursivo* como *leitmotiv* de uma manifestação crítico-textual fundadora de sentidos. À vista de todas essas considerações, que nortearão este estudo, propusemo-nos algumas questões como ponto de apoio:

Que procedimentos teórico-críticos são adotados pela autora em sua forma de articulação do processo de verbalização textual em cada obra em particular e no conjunto: estabelecer conceitos e idéias axiológicas? Interpretar? Apreciar? Comentar? Julgar? Opinar?

Com esses questionamentos pretendemos apreender e compreender a função da crítica consubstanciada na práxis discursiva instituída por Leyla Perrone-Moisés, o que parece justificar o nosso empenho em reconhecer e prestigiar essa área de investigação tão importante para o estudo da Literatura e de outros campos de conhecimento com ela relacionados.

O *corpus* da pesquisa abrangerá oito obras da autora, agrupadas pela natureza da abordagem discursivo-crítica.



Compondo o primeiro grupo de textos, incluiremos as obras: *Falência da crítica* (1973) e *Texto, crítica, escritura* (1978) nas quais a autora investiga e cria os fundamentos teóricos da própria crítica. No segundo grupo, serão inseridas as obras-ensaio *Flores da escrivainha* (1990), *Altas literaturas* (1998) e *Inútil poesia* (2000). Ocupará um espaço peculiar o livro *Vinte luas* (1992), por se tratar de uma espécie de relato romanceado, baseado em pesquisa documental, no qual se observa a convergência dos discursos histórico e ficcional. Os dois outros livros, intitulados *Roland Barthes: o saber com sabor* (1983) e *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro* (1982), servirão de contraponto para uma provável constatação das recorrências significativas que permitem o delineamento da voz crítica da autora em cada evento textual, bem como a conseqüente relevância de sua argumentatividade.

Mesmo reconhecendo o valor histórico-cultural de *O novo romance francês* (1966), de autoria de Leyla Perrone-Moisés, não incluiremos no conjunto das obras a serem analisadas por se tratar de um livro cujo objetivo é apresentar “um panorama das tendências inovadoras do romance francês contemporâneo” (*Nouveau roman*).

Acrescente-se ainda que as obras constantes do *corpus* foram selecionadas tendo em vista algumas proximidades discursivas e não em relação ao critério cronológico, apesar de ele estar de certa forma implícito no processo de associação das obras.



1.1. Teoria e prática: a importância da reflexão crítica

Reflexão crítica é um processo de pensamento que visa a compreender e avaliar criticamente as ideias, as ações e os valores.

Este processo envolve a análise das ideias e das ações à luz de critérios de validade, coerência e consistência. A reflexão crítica é essencial para a formação de uma consciência crítica e para a tomada de decisões fundamentadas.

Além disso, a reflexão crítica é fundamental para a construção de uma cultura de diálogo e de respeito às diferenças. Ela nos permite compreender o mundo e a nós mesmos de forma mais profunda e crítica.

1 - PRÍMICIAS TEÓRICAS

As primeiras teorias da reflexão crítica surgiram no contexto da filosofia ocidental, com autores como Platão e Aristóteles.

No entanto, foi com o desenvolvimento da pedagogia crítica, especialmente a partir dos anos 1970, que a reflexão crítica ganhou destaque no campo da educação. Paulo Freire, um dos principais autores desta abordagem, defende que a educação deve ser um processo de conscientização e de transformação social.

Segundo Freire, a educação tradicional, baseada na transmissão de conhecimentos prontos, não permite que o educando desenvolva uma consciência crítica. Pelo contrário, ela tende a reproduzir a cultura de opressão e de dominação.

A pedagogia crítica, por sua vez, busca promover a participação ativa do educando no processo de aprendizagem. Ela incentiva o diálogo, a reflexão crítica e a tomada de decisões coletivas.

Assim, a pedagogia crítica é uma abordagem educacional que visa à formação de cidadãos críticos e responsáveis, capazes de transformar a realidade social.

Fonte: FREIRE, Paulo. Pedagogia da conscientização. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

1.1 *Texto, crítica, escritura* : uma travessia epistemológica

*Nosso trabalho teve um caráter mais teórico que crítico.**

Apostando no *sujeito-que-escreve*, pretendemos participar da travessia teórico-conceitual de Leyla Perrone-Moisés ao assumir a palavra escrita no contexto discursivo que compõe seu livro: *Texto, crítica, escritura*.

Temos consciência de que estar lado a lado dessa conceituada ensaísta constitui uma tarefa desafiadora, mas a esta nos propomos, porque partimos de um objetivo justificável – o de nos sentirmos “sob a pele” da palavra construída “com o saber e com o sabor” provavelmente experimentados por essa autora, através da leitura das obras de Roland Barthes, especialmente a que recebeu o título: *O saber com sabor*, que será também, entre outras, objeto de nossa análise.

Os textos, objeto de estudo desta pesquisa, serão considerados como um evento discursivo e, no caso de *Texto, crítica, escritura*, além desse aspecto da discursividade argumentativa, atentaremos ainda para o fato de se tratar de um momento de concepção teórica da autora, conforme ela própria enuncia na epígrafe acima destacada, o que nos leva a admitir que traços específicos compõem esse tipo de discurso. Sendo dessa natureza, o discurso deve consubstanciar uma etapa de reflexão e manifestação de um pensamento crítico mediante uma linguagem peculiar, pressupondo o uso de recursos argumentativos e persuasivos: elementos indispensáveis na constituição de um texto de gênero ensaístico.

* PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio-45), p. 128



Iniciaremos o nosso percurso analítico-textual admitindo, por um lado, a dimensão ampla que envolve este tipo de atividade intelectual, que requer uma formação e uma capacidade análogas às de Leyla Perrone-Moisés; e, por outro, a nossa idéia da relatividade das concepções teóricas que, necessariamente, darão suporte a nossos pontos de vista sobre tópicos como *linguagem, enunciação, discurso, texto* e demais elementos que compõem a discursividade.

Admitimos, como hipótese inicial, que o texto é traspassado pelo desejo singular de um *eu*, de uma instância ilocucional, que deixa suas marcas como atividade de expressão humana, de onde emana o discurso, o desabrochar da palavra, tanto de origem artística como conceptual.

Tendo como apoio algumas leituras teóricas constitutivas da Análise do Discurso e da Lingüística Textual, optamos por determinadas noções que nos parecem as mais adequadas ao percurso analítico que adotaremos como possibilidade de estudo dos textos de Leyla Perrone-Moisés. Passamos a esclarecer essas noções, conforme as entendemos, com o objetivo de situá-las entre outros pressupostos teóricos :

- a) Linguagem: apropriação da língua pelo sujeito falante;
- b) Enunciação: manifestação lingüístico-discursiva de um sujeito pensante;
- c) Discurso: ato específico de comunicação que se constitui das operações mentais e dos fenômenos da linguagem enunciativa;
- d) Discurso crítico: articulação de um raciocínio argumentativo envolvendo os condicionamentos socioculturais e os investimentos emocionais do sujeito falante;
- e) Texto: produto da contextualização de uma atividade discursiva estruturada de modo coeso e coerente.

Não pretendemos considerar esses parâmetros teóricos como única e absoluta fonte de reflexão epistemológica; por isso, quaisquer outras teorias que se prestem ao entendimento do discurso crítico poderão ser alvo de alguma referência neste trabalho. Entretanto, sabemos que, assumindo tal propósito, enfrentaremos alguns riscos, mas por outro lado, riscaremos a possibilidade de incorrerem num reducionismo teórico em favor de uma visão holística, até porque acreditamos que “a parte está no todo, assim como o todo está na parte”, numa inter-relação dinâmica e paradoxal.

Como ilustração, cabe aqui um parêntese referencial, lembrando a sutileza conceptual presente no jogo semântico destes versos de Gregório de Matos:

*O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo o todo.**

De fato, o que queremos é perceber a dimensão textual – o todo – de cada obra de Leyla Perrone-Moisés, e a singularidade – a parte – discursiva que marca cada uma delas, com as prováveis recorrências enunciativas de uma(s) sobre a(s) outra(s), indicando a tendência da crítica exercida pela autora. Estaremos, assim, adotando um gesto de “escuta” de uma voz específica no cruzamento de várias linhas de sentido e integrando *o todo* à parte, e *a parte* ao todo, numa espécie de polifonia semântica.

Para tentarmos detectar as intenções, os (entre) meios que a autora utiliza para expor suas opiniões, consideraremos a concepção do *discurso crítico*,

* MATOS, Gregório de. In: WISNIK, José Miguel (Org.). *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 307.

conforme enunciamos anteriormente; ou seja, como uma linguagem específica de um modo de pensar, sujeita às determinações do meio sociocultural e das contingências psicológicas e emotivas do sujeito falante. E ainda mais, o texto escrito como um conjunto de indícios sintático-semânticos organizados, que permitem uma leitura: no nosso caso, uma leitura metacrítica, uma vez que estaremos lendo e tentando explicar outra(s) leitura(s) também de caráter crítico.

Assim, por se tratar de um texto contextualizando um *discurso crítico*, é imprescindível considerar a linguagem como instrumento de operações intelectuais de abstração e construção teórica, que permite passar de situações convencionais, como a escolha e análise interpretativa dos textos, à manipulação de conceitos, o que torna possível até mesmo desenvolver o pensamento sobre o pensamento.

A partir dessas considerações iniciais, delineamos as seguintes questões: como os textos críticos se articulam na prática discursiva, gerando a enunciação do pensamento? A enunciação confirma o princípio da objetividade, como requer um discurso de natureza crítica? Que mecanismos perceptíveis da linguagem e, conseqüentemente, da estruturação do discurso, evidenciam os processos cognitivos, as estruturas epistemológicas e conceituais?

Essas questões devem direcionar, portanto, as análises e reflexões que serão feitas no decorrer deste trabalho.

Encaminhamo-nos agora para as observações dos procedimentos discursivos que mediatizam as relações entre o sujeito enunciador, na obra *Texto, crítica, escritura* (TCE), e o objeto do conhecimento – os referenciais teórico-críticos – contextualizados no processo da enunciação.



O que a princípio nos chama a atenção, nessa obra é a consciência crítica manifestada pelo sujeito-enunciador ao pontuar explicitamente sua posição ideológica, como se nota neste fragmento:

Quanto à nossa própria prática discursiva, no presente trabalho, devemos reconhecer que esta se encontra mergulhada na ideologia, como discurso institucionalizado (tese) e como discurso não-poético. Mesmo nossa denegação seria um atestado flagrante de ideologia. (TCE: p. 27-28)

Essa postura autocrítica da autora decorre certamente de uma visão pragmática que leva em conta os interlocutores – quem fala/para quem/em que contexto situacional – nesse caso, o acadêmico, com suas convenções socioculturais – elementos que, em conjunto, repercutem na produção do texto. Assim, a história individual dos interlocutores, seus papéis sociais, o contexto cultural que os envolve, bem como as intenções (explícitas ou implícitas) no momento da enunciação devem ser considerados, como o fez Leyla Perrone-Moisés, usando essa estratégia metacognitiva e demonstrando com isso possuir consciência metaconceptual.

Acreditamos que essa consciência metaconceptual revitaliza a instância enunciativa, permitindo ao enunciador do discurso crítico comparar posições, opiniões, pontos de vista, apreciando-os sob a perspectiva da própria experiência, que naturalmente poderá dar origem a conceitos teóricos novos, conscientes e coerentes com a visão holística a que nos referimos e à qual pretendemos nos submeter nesta pesquisa.

Em uníssono, e “sob a pele da palavra” da autora, recorremos ao que ela afirma: *aceitemos, pois, que nosso discurso seja mais um véu da ideologia, mas esperemos que ele ajude a efetuar um*

deslocamento, desvendando certas realidades e contribuindo para o desvendamento de novas (TCE p.28).

Essa posição autocrítica da autora demonstra sua lucidez de raciocínio ao reconhecer que o seu discurso, sendo uma atividade teórica tendente a formalizar um campo de saber específico, acabará expondo uma determinada ideologia que os textos, “sob o véu” da neutralidade, tentam em vão recobrir.

Em *Texto, crítica, escritura*, observamos um processamento de discurso realizado de modo dinâmico, promovendo os tais “deslocamentos” aos quais ela mesma se refere, num constante movimento de intercruzamento de vozes, como as de Barthes, Butor, Blanchot (dentre outros). Estas vozes constituem uma espécie de “conjunto vocal harmônico” sob a batuta da voz crítica da autora, que vai paulatinamente interrogando-as e reconhecendo-as em suas peculiaridades. No seu conceito, um processo crítico-especulativo requer *dois modos de invenção: uma lógica e outra experimental* (TCE: p.32). Tais princípios, adotados pelo sujeito-enunciador, em *Texto, crítica, escritura*, denotam ainda certa influência do construto textual barthesiano, mas, posteriormente, o discurso vai alcançando novos contornos enunciativos, obra a obra, até passar à condição de escritura. Nessa condição, *pela* e na *leitura*, ou nas re-leituras, o discurso crítico da ensaísta se expande, re-construindo-se, re-produzindo-se, re-formulando-se, re-criando-se, numa dinâmica progressiva, atingindo novas dimensões experimentais, que o ato de ler instaura enquanto restaura, resgata a palavra.

Para Barthes, conforme esclarece Leyla Perrone-Moisés, a *escritura* é algo de valor não localizável e não aprisionável. A ensaísta, em

tom barthesiano e auto-reflexivo, ratifica esse conceito explicitando sua própria convivência na seara da escritura:

Se a experiência da escritura é irrecuperável, um certo discurso sobre a escritura (o nosso, por exemplo) é ele próprio recuperado pelo sistema (aqui o universitário) sob a forma de jargão especializado. Eis porque tal discurso não deve eternizar-se, reproduzindo-se indefinidamente. Sua única justificativa é a de empurrar os leitores (de se empurrar ele próprio) para uma estrutura futura, e calar-se então como discurso especializado. (TCE: p.34 – NR)

Confirma-se aí a nossa opinião sobre a profunda consciência crítica manifestada pela autora com relação ao seu papel de ensaísta, comprometida com um discurso crítico-acadêmico do qual emergem convenções e princípios que o torna moldado, mas que lhe permite, entretanto, a visualização de horizontes novos e talvez inovadores no campo em que se institui e, ao mesmo tempo, se constitui.

O discurso crítico, por sua circunstância pragmática, envolvendo uma ação interventiva e intencional do sujeito falante ligada ao aparato da linguagem, passa a ser um espaço de amostragem ou ocultamento de uma origem e uma determinação dentro de uma formação social, histórica, cultural. A maioria dos teóricos relacionados com esse ramo do saber – a discursividade – afirma *não existir um discurso neutro*, pois subjaz a todo discurso um *sentido intencional*, uma influência do contexto no qual se insere, revelando paralelamente as condições de sua produção.

Partindo da concepção de que um *texto crítico* é porta-voz de um saber interligado a outros saberes, passamos a observar alguns

recortes intertextuais, provavelmente evidenciadores das intenções da autora quando tenta aproximar determinados saberes com os quais sua voz interage, ora questionando-os, ora esclarecendo-os ou expandindo-os, como por exemplo em relação a Barthes e seu conceito de crítica-escritura: *A crítica-escritura pode ser ensinada? Pode o crítico-escritor ser acolhido numa instituição de ensino como mestre? O sistema pode abrigar em seu seio o anti-sistema?* (TCE: p. 118).

Depois dessas indagações, a ensaísta ainda acrescenta as seguintes afirmações, mediante as quais se posiciona quanto à sua experiência concreta como participante do seminário barthesiano, destacando também a experiência de Roland Barthes como professor: *A experiência de R. B. como professor, as páginas que escreveu a esse respeito e nossa própria experiência como membro do seminário, permitem que se coloque aqui a questão candente do ensino da literatura, da crítica e da escritura* (Ibid.).

Essa manifestação discursiva da autora marca sua tendência experimentalista em *Texto, crítica, escritura*, obra que constitui um espaço de preocupações pragmáticas com o contexto acadêmico, no qual se inserem tanto o discurso crítico de Barthes quanto o de sua discípula, dando assim um caráter específico para essa natureza de texto.

Eis um outro fragmento elucidativo dessa consciência acadêmico-profissional da autora: *No seminário, o professor-escritor se exhibe em plena produção de enunciados. Este é um risco que nenhum Mestre poderia correr. O magister é o homem dos enunciados prontos (um bom professor prepara suas aulas, vem com algo a dizer)* TCE: p. 120.

Dando continuidade a esse fragmento, e ampliando sua linha de pensamento, a autora modifica o campo semântico da expressão

“professor-escritor”, afirmando que *o crítico-escritor, enquanto professor, é portanto o demonstrador de um fazer e não o expositor de um saber. Nesse sentido, seu ensino é problemático como o de toda arte (Ibid.).*

Com tais “anamorfoses” – processo de transformação vigiada – segundo explica Barthes, em *Crítica e verdade* (1970, p. 221), ao se referir à crítica como uma duplicação de sentidos, Leyla Perrone-Moisés vai re-alimentando seu espaço de auto e interdiscursividade, ao mesmo tempo em que revigora suas posições teórico-críticas. É assim que, ciente e ciosa, isto é, com conhecimento e zelo, a crítica-ensaísta parece estar sempre “saboreando com sabor” a palavra barthesiana, num processo dinâmico e constante, para então transformá-la, criando novos sentidos e conseguindo, com isso, renovar o próprio discurso.

Como membro do famoso Seminário barthesiano em Paris (ao qual a autora faz inúmeras referências factuais, citando datas e comentando procedimentos do seu grupo de estudos), a ensaísta vai extraindo conhecimentos na expectativa de compreender a função pragmática de Roland Barthes como *professor-escritor e crítico-professor*, sempre na tentativa de “alinhar” ou aproximar seu discurso ao dele, mas com o cuidado de não “desalinhar” o próprio pensamento crítico, como revela o fragmento a seguir :

O ensino de R.B. é um ensino em crise. A suspensão silenciosa do seminário foi (talvez inconscientemente) um ato de desmistificação dirigido não contra o próprio seminário mas justamente no sentido proposto por R.B. : ‘o seminário diz *não* à totalidade; ele realiza por assim dizer, uma utopia parcial’. (TCE: p. 124).

Revendo em detalhes o fragmento citado anteriormente, percebe-se que o primeiro enunciado – de natureza conceitual – é uma

amostra do discurso didático, indicando o pensamento epistêmico da autora. O segundo – de tom especulativo – parece insinuar os limites do dizível e do não dizível, como denota o uso dos parênteses, intercalando dois modalizadores lingüísticos: “talvez” e “inconscientemente”. Trata-se de um recurso gráfico destinado a atenuar o efeito de sentido da referência ao “ato de suspensão silenciosa do seminário”. Esse tipo de “manobra” discursiva pode ser considerada como um exemplo de atitude ética, dada a circunstância que envolve uma relação hierárquica – mestre/discípula – como é o caso de Leyla Perrone-Moisés/Roland Barthes.

A voz da autora, isenta da arrogância dogmática que muitas vezes traspassa o discurso intelectual, está situada numa espécie de *entrelugar enunciativo*, marcando aí seu tom peculiar resultante da assimilação do “saber” barthesiano e do “sabor” desejante de uma re-escritura. Na acepção de Roland Barthes(*op.cit.* p. 230), *passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem* ; e é nessa perspectiva – a do desejo da linguagem – que o discurso crítico de Leyla Perrone-Moisés vai ganhando forma, num processo interdiscursivo sob dois eixos condutores: um que lhe exige um procedimento textual de cunho técnico-científico, por se tratar de uma *tese*; outro que direciona sua voz para uma escritura: categoria enunciativa com características próximas do discurso poético. A escritura corresponderia a uma “aventura no verbo” mediante a construção de uma linguagem “intransitiva”, que *se abre para algo que está fora do alcance da ciência lingüística, e até mesmo de uma teoria do discurso tributária da lingüística e submissa a seus pressupostos e métodos*, no conceito barthesiano (TCE: p. 42).

É nesse contexto situacional do discurso que ratificamos nosso ponto de vista a respeito das considerações anteriores sobre a

consciência conceptual que permeia a obra em análise, pois percebemos, durante o nosso percurso de leitura, uma voz crítica numa espécie de atitude de “espreita”, fazendo suas tentativas conceituais no desejo de chegar à noção de “escritura”, defendida por Barthes. Por isso, acreditamos tratar-se de uma voz consciente de suas responsabilidades como divulgadora de noções teórico-conceituais no espaço acadêmico, onde habitualmente circulam tantos e tão variados protocolos discursivos que compõem a crítica em geral.

Em outro fragmento, e em tom emotivo, a consciência dessa sua função ensaística e acadêmica se torna explícita: *Triste condição, a do crítico. Se ele guia o veículo, não tem a liberdade de levá-lo onde quer: a energia e a decisão do percurso vem de alhures. Ao mesmo tempo ele é responsável pelos contratempos da viagem* (TCE: p. 137).

Complementando essa afirmação, a autora indaga ainda sobre o papel do crítico : *Será o próprio fato de falar ou o tom de sua fala que é mal acolhido?* (Ibid.).

Inserida nesse universo discursivo, cujas recorrências ao *tom questionador* se estendem ao longo da obra, percebem-se trechos nos quais a voz enunciativa assume características didáticas – expressando preocupações com o exercício do magistério e suas circunstâncias institucionais: *Lançar uma crítica-escritura no circuito escolar é fazer circular sentidos suspensos, como no jogo de “passar anel”* (TCE: p. 121).

O nosso objetivo básico é analisar o ato da enunciação como um fenômeno que mediatiza a interpretação e a compreensão do discurso, por isso recorreremos com frequência a fragmentos discursivos para ilustrar o nosso raciocínio.

Em *Texto, crítica, escritura*, entre outros aspectos, ressalta-se a presença de uma *polifonia enunciativa* compondo-se de vozes que se entrelaçam no discurso pelo seu caráter sociocultural e histórico, como as já citadas de Barthes, Butor, Blanchot, Kristeva. Além destes, há vários outros críticos-ensaístas com os quais Leyla Perrone-Moisés parece melhor se identificar pelas características de sua formação acadêmica de origem francesa. Nessas circunstâncias, é possível perceber a opção da ensaísta por determinadas concepções teóricas, que perfazem seu ato discursivo-crítico, cujos traços enunciativos, entretanto, vão dando configuração a um novo discurso. Este, embora atravessado por outras perspectivas discursivas, mantém-se como um “princípio de agrupamento”, ou como “foyer” de sua coerência, na terminologia de Foucault (apud BRANDÃO, 1997, p. 67).

Na opinião de Leyla Perrone-Moisés: *Toda tese concluída tem algo de funéreo, o último capítulo é a pá de cal que precede as abundantes e indiferentes pazadas de terra da bibliografia* (TCE: p. 128).

Com essa lucidez e refinada ironia acadêmica, a autora aponta a gênese de seu livro *Texto, crítica, escritura*, já na parte final, coerentemente por ela denominada “Inconclusão”, parte iniciada com uma “Nota prévia”, cuja última afirmação corrobora o sentido estruturante do discurso-crítico vivenciado pela autora, e por nós inferenciado:

Este é o nosso objeto: inaugural, nascente, dificilmente descritível e talvez não-teorizável. Tal é nosso risco e nosso prazer: pergunta formulada à linguagem, do interior da linguagem.

Paris, março de 1973.

São Paulo, março de 1975. (TCE: p.13).

Diante da auto-reflexão evidenciada nesses fragmentos, a autora mostra-se fiel à idéia de estar numa etapa “inaugural”, “nascente” de

prática de linguagem e de um discurso crítico propositalmente “inconcluso”, por se ligar, de certa forma, a certas teorias que subjazem aos discursos críticos que circulavam naquele momento – entre 1973 e 1975 – e naqueles espaços – Paris e São Paulo. Dessa forma ela desenvolveu sua caminhada acadêmico-cultural, razão por que reafirmamos nossa concepção relativa à sua tendência *pragmática*, de interação social, revelada por uma voz enunciativa nascente, ainda “não-teorizável”, que se configura *na e pela* linguagem (como acentuam alguns teóricos representantes da Análise do Discurso), procurando evitar o dogmatismo de certas correntes críticas. Eis, na nossa opinião, o maior mérito e a principal marca do processo discursivo desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*. Ali se insere um processo que se nutre de uma linguagem não autoritária, cujos argumentos, embora pautados pelos princípios do rigor científico, priorizam o vigor da palavra, sem a ostentação de certas terminologias que tornam hermético e enfadonho o percurso da leitura.

A seguir, transcrevemos o último fragmento daquela obra, incluso no capítulo final, intitulado criativamente de *criticategoria*. Este capítulo, apesar de ser quase todo elaborado com uma linguagem de tom literário, mantém a característica de “práxis escritural”, conceito destacado pela própria autora (TCE: p.130), e aplicado como recurso enunciativo experimental, conforme se observa e pode-se inferir no decorrer da leitura de *Texto, crítica, escritura* e em trechos específicos como este:

À medida que os escritores pensarem menos nas questões de hierarquia, de propriedade e de direito, a medida que os críticos forem assumindo a paixão e o risco da escritura, menos freqüentes serão essas pitorescas alegorias (curiosos objetos de museu), que só eram suscitadas pela necessidade de colocar o crítico (a crítica) em seu devido lugar. (TCE: p.152).

Essa conduta crítico-discursiva polarizada por uma linha de pensamento auto-reflexivo, permeando todo o processo da enunciação, permite afirmar que a leitura do texto em análise consubstancia um momento privilegiado da crítica acadêmica brasileira: o das relações interlocutivas em benefício de um saber múltiplo, ancorado na visão holística já mencionada no início de nossas reflexões.

As observações mais detalhadas sobre o processo enunciativo, envolvendo a dinâmica textual de *Texto, crítica, escritura* levam-nos a deduzir que o eu enunciador sofre o impacto da formação ideológico-cultural da autora, embora esta esteja empenhada em “disseminar sentidos”, em busca daquela “aventura do verbo”a que nos referimos. Tal afirmação pode ser comprovada mediante vários fragmentos dessa obra que – ora linearmente, ora sublinearmente – indicam ou sugerem a presença de coerções pré-determinantes de uma sistematização formal do “corpus” discursivo.

Com o objetivo de ilustrar tais considerações, destacamos a seguir alguns trechos exemplificativos das referências explícitas à atividade acadêmica da autora:

I – Falar em ideologia é sempre tarefa arriscada, porque ninguém pode vangloriar-se de estar fora dela, e ainda menos quando se está redigindo uma tese universitária, artefato ideológico privilegiado. (TCE: p. 22)

II – Ora, por obediência ao gênero tese e talvez por temor ou incapacidade de nos aventurarmos na escritura, limitar-nos-emos a levantar, nos textos que adiante analisaremos, algumas características de escritura (portanto, de escripturabilidade). (*Ibid.* p.80)

Como se nota, por esses fragmentos, a autora mostra-se atenta às limitações próprias de um *discurso institucionalizado* que, de certa forma, não lhe permitem *aventurar-se na escritura*. Tanto é verdade que, ainda à página 27, ela afirma o seguinte: *a menos ideológica, a menos submissa das linguagens não é a linguagem científica mas a linguagem poética, enquanto “processo do sujeito” e de seus pressupostos*. E, para ratificar essa preocupação, a autora busca uma justificativa teórica em Júlia Kristeva (*La révolution du langage poétique*), reportando-se à seguinte afirmação: *A linguagem poética coloca o sujeito em crise, forçando-o à mais radical das críticas com relação a si mesmo e à sua ideologia (Ibid.)*.

Sob o impacto dessas questões que permeiam o discurso crítico em forma de tese, a autora indaga: *um discurso poético-cognitivo é possível? Uma crítica-escritura pode existir?* afirmando posteriormente ter a intenção de *responder provisoriamente a essas perguntas*. E ainda diz logo a seguir: *nosso discurso será primeiramente teórico, portanto com pretensões (modestas) a uma certa objetividade científica*.

Essa forma de expor opiniões, valendo-se dos parênteses, com o intuito de relativizar o próprio pensamento crítico, torna “*sui generis*” o discurso, o que constitui uma marca pessoal da ensaísta, visando resguardar-se de quaisquer (pré) conceitos dogmáticos.

Destacamos o trecho a seguir, por considerarmos de suma importância as referências conceituais que o compõem, as quais constituem o corolário da posição epistemológica de Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, crítica, escritura*, à luz das teorias barthesianas:

A linguagem rigorosamente formalizada não deixa lugar para a constituição de um sujeito particular. Na escritura, o sujeito individual cede seu lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e se

desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito subjetivo e todo o contexto em que irrompe seu texto. (TCE: p. 33)

Assumindo um tom enunciativo pouco usual em seu discurso, sobretudo se observarmos, no fragmento a seguir, o emprego de expressões conclusivas e redutoras como *portanto*, *o único modo*, usadas na introdução, a autora discorre a respeito da “armadilha” ideológica que perfaz toda linguagem e, com maior ênfase, a linguagem de um discurso argumentativo-crítico:

Portanto, o único modo de evitar a armadilha ideológica, para o crítico, é fazer ele próprio seu processo enquanto sujeito do saber, sabotar os subsistemas em que sua função ideológica é prevista, em suma, não ser mais um crítico no sentido institucional do termo e assumir a prática revolucionária da linguagem poética. (TCE: p.27)

Sabemos que a estrutura formal de um texto depende não só de mecanismos lingüísticos de nível sintático e semântico, como também de elementos extra-lingüísticos que compõem o campo pragmático ou interacional e contextualizante.

Segundo as noções da Pragmática – campo de estudo da linguagem visando compreender o uso da língua como meio de ação e de atuação sobre os leitores ou ouvintes – os textos não são neutros, pois ao mesmo tempo refletem a dimensão cognitiva do mundo e espelham a visão do autor e o contexto histórico nos quais foram produzidos. Tratando-se de textos de natureza argumentativa, pautados por um discurso cuja meta é desenvolver um raciocínio crítico, além das características comuns a qualquer tessitura expressivo-verbal, eles exigem também certas

“manobras” da linguagem destinadas a atuar sobre os leitores com o propósito específico de persuadi-los a respeito de determinados valores.

Tais manobras ou táticas expressivas podem ser percebidas no arcabouço da linguagem que compõe a obra *Texto, crítica, escritura* cuja modalidade discursiva, de modo recorrente, se delineia por meio de *perguntas e respostas* da voz enunciativa, evidenciando quase sempre o pensamento incisivo da autora e, conseqüentemente, sua posição ideológico-cultural, como se observa nos fragmentos a seguir. *Seria R.B. um reformista? Nem tanto ao mar, nem tanto à terra? De modo algum. A tática do deslocamento, em sua teoria, em sua escritura, como em sua prática de professor não se reduz a um nem... nem.* (TCE: p. 124)

Em nota de rodapé (p. 125), a autora esclarece a posição de Roland Barthes quanto à expressão derridiana destacada no fragmento transcrito acima, dizendo que *ele próprio desmistificou repetidas vezes o discurso liberal do ni...ni..., em particular nas Mythologies: La critique Ni-Ni.*

Revendo a linguagem desse mesmo fragmento, pode-se deduzir que a resposta incisiva da autora: *De modo algum* serve como parâmetro de sua intenção persuasiva implícita nessa espécie de diálogo com um interlocutor virtual.

Contrapondo-se a essa resposta, em que o uso da linguagem é objetivamente preciso e determinado, a elaboração da pergunta é atenuada pelo emprego de uma expressão verbal de sentido hipotético: *Seria R. B. um reformista?* Eis aí uma estratégia típica do modo de enunciação da autora em *Texto, crítica, escritura*, conforme observamos durante a leitura. Trata-se de uma atitude recorrente em vários outros fragmentos enunciativos, dos quais destacamos algumas afirmações,

geralmente seguidas de um posicionamento conceitual, evidenciando, assim, o *ethos enunciativo* peculiar do discurso da ensaísta, como no fragmento:

(...) o “bom” professor, o “bom” estudante são aqueles que aceitam filosoficamente o plural de suas determinações, talvez porque eles sabem que a verdade de uma relação de palavra está *alhures*. (TCE: p. 122).

Assim, através dessa modalidade discursiva que, em geral, pontua a linguagem argumentativo-crítica pautada na elaboração de perguntas/respostas, a ensaísta vai delineando seu tom didático, com plena consciência profissional, sobretudo ao enunciar conceitos advindos de seus conhecimentos:

Esse “alhures” é o inconsciente como origem e o texto como fim. Não só o texto escrito que desse encontro pode nascer, de um lado ou de outro da cátedra, mas o próprio texto vivo do seminário (...) TCE: p.122.

A referência ao “inconsciente como origem e ao texto como fim” parece estar revestindo (implicitamente) um momento de experiência acadêmica, num determinado espaço, o que viria corroborar a tese lacaniana de que *é o discurso concreto em seu movimento universal que localiza o sujeito em seu lugar* (VALLEJO e MAGALHÃES, 1981, p. 78).

Com tais usos da linguagem, cria-se um processo de *interação texto-leitor*, uma vez que o jogo de perguntas/respostas exige uma efetiva inserção do leitor na linha de raciocínio do autor. Valendo-se desse procedimento enunciativo, a autora cria uma espécie de *entrelugar discursivo* (conforme já destacamos anteriormente) permitindo-lhe *jogar* com hipóteses, (in)certezas, formalizando assim um texto-ensaio que vai

ganhando “corpo” ou corporificando-se através de outros discursos, num movimento intenso de interdiscursividade.

Para o teórico Dominique Maingueneau, *dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como geralmente é pretendido, de algum retorno às próprias coisas, ao bom senso, etc.*, mas de um trabalho sobre outros discursos (1997, p. 120).

A práxis discursiva de Leyla Perrone-Moisés comprova o seu empenho em compatibilizar o seu discurso com outros discursos, cujo processo, na obra *Texto, crítica, escritura*, ganha uma *dimensão dialógico-conceitual* significativa, dando condições de se observar uma voz e um pensamento crítico muito mais próximos de Roland Barthes do que de Butor e Blanchot.

Embora cada um desses teóricos tenha sido destacado no capítulo IV, intitulado “Os críticos escritores”, é Barthes quem ocupa um espaço privilegiado na obra. A ele a autora se refere com maior frequência, com ênfase e com certa “familiaridade”, designando-o pelas iniciais R. B., procedimento compreensível, tendo em vista seu convívio acadêmico com Barthes durante o seminário realizado em Paris, fato destacado inúmeras vezes no livro que ora analisamos.

Entretanto, convém ressaltar que no capítulo acima mencionado, há também um estudo consistente da autora a respeito de Butor e Blanchot. Mas este – como já dissemos – é menos enfático, isento daquela *sedução* textual oriunda do *prazer do texto*, princípio tão preconizado por Roland Barthes e alvo de várias referências também em *Texto, crítica, escritura*.



A leitura semântica dos subtítulos do capítulo IV, bem como a observação da escala ordenativa em que se inserem esses subtítulos: “A crítica-obsessão de Blanchot”, “A crítica-invenção de Butor”, “A crítica-sedução de Barthes” ajudam o leitor a pressupor uma progressiva ascendência do sentido intertextual, cujo ponto alto, intencionalmente, é voltado para Barthes, característica que a nossa leitura comparativa posterior acabou confirmando.

Conseguimos perceber, com relação à interdiscursividade ligada a Blanchot e Butor, um processo inferencial e metacognitivo por parte do sujeito enunciador que, por analogia, pode ser comparado ao papel exercido pelo narrador heterodiegético, introduzido no campo da narratologia por Gerard Genette. Ou seja, essa figura ficcional corresponderia a uma outra, representada por uma voz heterodiscursiva, cuja função seria semelhante à do narrador genettiano: *Relatar uma história de que não integra ou não integrou como personagem* (REIS & LOPES, 1988, p. 121).

No caso da discursividade, a voz enunciativa teria o papel de explicar um outro discurso de que não participou, mas pelo qual se responsabiliza por meio de um comentário argumentativo.

Referindo-se a Blanchot, assim se posiciona a autora:

- a) Não se pode conceber uma crítica de Blanchot: uma obra destinada a dizer o indizível escapa, mais do que qualquer outra, ao comentário. Só podemos entrar no discurso de Blanchot e, histericamente, mimar sua errança louca. (TCE: p.92).
- b) Como sistema filosófico, o discurso de Blanchot é portanto inoperante, porque ele indefinir ao invés de definir, ele cala ao invés de falar, obscurece ao invés de esclarecer. (TCE: p. 92).

- c) A obra de Blanchot é uma obra de crítica-escritura. Crítica porque ela nos ajuda a ler outros autores. Não se pode negar a pertinência de suas observações acerca dos autores estudados, que se tornam 'claros', coerentes, a partir do texto blanchotiano. (TCE: p.93).

Preocupada com o conceito de *intertextualidade* a autora inclui Butor em suas reflexões afirmando o seguinte:

- a) Na verdade essa dissolução dos autores (Butor inclusive) num texto novo, esse pastiche ao nível do ato, esse aspecto romanesco do conjunto, tudo isso tem um nome: intertextualidade. (TCE: p.100).
- b) Se examinarmos com atenção o uso da psicanálise por Butor, veremos que este nada tem de ortodoxo, nem do ponto de vista da ciência, nem do ponto literário. (TCE: p.103).
- c) Para Butor, o escritor (crítico e inventor) deve ensinar o leitor a ler, excitar sua curiosidade, treiná-lo para uma visão mais aguda das estruturas textuais, o que o conduzirá a uma visão mais clara das estruturas do mundo, que o leitor poderá assim criticar e finalmente mudar. (TCE: p. 107).

A nossa opção por esses excertos talvez não seja a melhor. Sabemos que toda escolha pressupõe perdas e ganhos. Corremos esse risco, mas preferimos acreditar na nossa cuidadosa e insistente leitura, pensando na hipótese do acerto ou, quem sabe, do "prazer" da busca.

Antes de passarmos à análise relativa a Barthes, citaremos mais dois fragmentos relacionados a Blanchot e Butor, com o intuito de pontuar a visão contrastiva e também evidenciar a progressão semântica do discurso opinativo do sujeito enunciatador a respeito desses dois escritores :

- a) Maurice Blanchot não é um esteta, alguém que olha a obra de fora e erige sobre ela um discurso



sem risco. Blanchot fala a obra literária de dentro da escritura, na vizinhança perigosa do 'centro da esfera' (origem, silêncio e morte) malogra em dizer esse centro, mas persiste, dizendo e redizendo incessantemente a impossibilidade da obra. (TCE: p.84).

- b) Butor é um crítico decifrador, amante dos enigmas e dos jogos, assim como o escritor Butor gosta de propor decifrações a seus leitores. Butor é um crítico afetuoso, que adere aos autores lidos com uma amizade e um respeito extraordinários; correlativamente, Butor solicita de seus leitores o mesmo tratamento afetuoso, sem o qual a leitura de suas obras é impossível. (TCE: p. 105-106).

Veja-se, a seguir, como o sujeito da enunciação aproxima Butor de Barthes criando uma espécie de *colóquio interlocutivo* mais intenso e mais próximo. Seria essa nova posição fruto da influência de Barthes sobre a autora, tornando o eixo impulsionador dessa ligação interdiscursiva mais avançado?

Pensamos nessa hipótese, talvez em decorrência da leitura dos enunciados a seguir apresentados:

- a) 'La fascinatrice' é, nesse sentido, um dos mais belos textos de Butor, ao mesmo tempo que um dos mais belos textos jamais escritos sobre Barthes [...] (TCE: p. 107).
- b) Este parágrafo é a amorosa tessitura do estilo dos dois escritores, como o texto inteiro é uma tessitura de suas obsessões recíprocas. Barthes *escreveria* carecesse lumineuse? Se não se tratasse de Barthes, Butor teria escolhido o verbo dérober (furar) e o advérbio infiniment? (TCE: p. 108).

Para Barthes, a autora reserva a seguinte introdução já por si mesma insinuante e indicadora de uma outra postura enunciativa: '*R. B. o impostor*'. A esse propósito também perguntamo-nos: seria uma manchete de jornal? Procurando uma explicação plausível (aliás, não encontrada), dentre outros comentários, chamou-nos a atenção o seguinte perfil de Barthes:

Este homem tranqüilo, que um grande auditório intimida, incapaz de dizer 'não', de tal forma receia desagradar as pessoas, este homem cheio de delicadeza e de humor, que um longo período em sanatório habituou à reclusão, aos prazeres íntimos da música e dos livros, este homem traz consigo o escândalo. (TCE: p. 109).

Em nota de rodapé (p. 110), a autora faz ainda questão de esclarecer sobre o que significa escrever a respeito de Barthes:

Escrever sobre R. B. também atrai as fúrias de uma irritação generalizada: a autora deste trabalho tem tido essa experiência, quer escreva no *Suplemento literário* de *O Estado de S. Paulo*, quer na *Quinzaine Littéraire parisienne*.

Em outros fragmentos, a autora traça um perfil mais pormenorizado de Roland Barthes que proporciona ao leitor a oportunidade de conhecer melhor a polêmica personalidade intelectual do crítico:

Inconstante, charlatão, esnobe, reacionário, brilhante mas pouco profundo, hábil mas (ou portanto) perigoso – esses qualificativos o seguem, de perto ou de longe com aquela impressionante

constância que caracteriza, através dos séculos, a repulsa a toda vanguarda artística. (TCE: p. 110)*

Nem Butor nem Blanchot mereceram informações tão detalhadas, o que já mostra uma diferença na interação discursiva da autora com Barthes, denotando, por conseguinte, um certo grau de sua preferência cultural, conforme vimos observando.

Quanto à função enunciativa e sua especificidade, o papel do sujeito da enunciação corresponderia (por analogia) ao que Genette denomina no plano da narratividade como *narrador homodieético* – entidade ficcional que *narra uma história que conhece pela sua experiência de testemunha dessa história*. (REIS & LOPES, *op. cit.* p. 21)

No que tange à *discursividade*, a voz enunciativa sob o “controle” da autora deixa algumas “marcas” no processo de enunciação, dando indícios de sua atuação como discípula/testemunha de um discurso teórico barthesiano, por ela vivenciado dialogicamente e construído intersubjetivamente, mas num outro espaço significante, onde o sentido pode também ser outro.

A Professora Diana Luz Pessoa de Barros, referindo-se à teoria do *dialogismo* defendida por Bakhtin, em artigo intitulado “Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso” afirma que *a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto*. (*apud* BRAIT, 1997, p. 31).

* Em nota de rodapé, consta o seguinte comentário da autora: Uma pequena edição espanhola do *Eléments de sémiologie* traz na capa um vidro de veneno, com a caveira e os dizeres: “No tocar. Peligro de muerte”.

Como nosso propósito é examinar as estratégias, os procedimentos e os recursos da linguagem que fundamentam o processo discursivo adotado por Leyla Perrone-Moisés, insistimos na questão do *dialogismo* e da *interdiscursividade* que, na nossa opinião, são instâncias discursivas perfeitamente conciliáveis em *Texto, crítica, escritura*.

Por que conciliáveis? Tendo em vista: a) a *acepção bakhtiniana de que do ponto de vista discursivo não há enunciado desprovido da dimensão dialógica*; b) o *conceito de que discurso é o efeito de sentido construído no processo de interlocução* (BRANDÃO, *op. cit.* p. 89-90), deduzimos que ambas as proposições destacam a questão do *dialogismo* como eixo impulsionador da *discursividade* e, por isso, são compatíveis.

A análise do processo enunciativo em *Texto, crítica, escritura* proporcioana a observação de recorrências constantes a outros discursos – *interdiscursividade* – instituindo, assim, uma *relação interdiscursiva*, que gera um novo discurso, cuja reconfiguração resulta da interação dos fenômenos lingüísticos e dos processos socioculturais.

Como bem o sublinha Bakhtin, (*apud* MAINGUENEAU, 1997, p.152) *todo discurso, através de suas palavras, é envolvido no interior de um imenso rumor 'dialógico'*. Percebemos esse “imenso rumor dialógico”, permeando de ponta a ponta o discurso crítico de Leyla Perrone-Moisés e predeterminando uma modalidade discursiva singular que, por sua vez, incorpora a criação de novo(s) sentido(s).

Segundo entendemos, todas essas noções teóricas – *dialogismo, discursividade, interdiscursividade* – se compatibilizam semanticamente, constituindo uma nova função enunciativa dialética, cujo produto é o *texto* – *'tecido de muitas vozes'* – ou de muitos textos ou

discursos que se entrecruzam, se completam, (co)respondem uns aos outros ou polemizam entre si no interior do novo texto em processo de resignificação (BARROS, *apud* BRAIT, 1997, p. 34).

Ao sujeito enunciador compete promover a travessia do(s) discurso(s) criando a interlocução de uma voz, num incessante processo de re-enunciação ou de interação como trocas verbais.

Em *Texto, crítica, escritura*, podemos observar que o discurso se desdobra em duas dimensões intertextuais constantes: de um lado, diríamos estar situado o hemisfério da palavra barthesiana eclodindo com uma intensidade que suplanta a de outros discursos; de outro lado, a palavra da ensaísta tentando equilibrar a forma de estratificação discursiva (tese) e a liberdade da *práxis da escritura* (ou reescritura?) em que o eu enunciador deveria pôr-se à deriva, solto, circulante, mas sem perder o controle do leme. Assim constituído, *o texto é uma dupla escuta, escuta da doxa e do paradoxo, da identidade e da não identidade. O texto é também atenção à diferença, o texto é a diferença no dizer de Stephen Heath* (*apud* PERRONE-MOISÉS, TCE: p. 52).

Com base nessa visão e no conjunto das evidências de significações relacionadas ao estatuto enunciativo, constatamos que os circuitos dialogantes vão testemunhando a evolução do pensamento crítico da autora, conferindo ao seu discurso crítico um perfil peculiar. Por isso, sua experiência como crítica-ensaísta leva-a naturalmente a distinguir com lucidez os objetivos da *crítica* e do *texto*: *O objetivo da crítica é a explicação e a avaliação de outros textos (atividade transitiva, comunicativa, endoxal); o objetivo do texto é sua própria produção (atividade intransitiva, significante, paradoxal)* TCE: p. 54-55.

A ausência proposital de uma síntese conclusiva, sugerida pelo título “Inconclusão” (TCE: p. 128), comprova o sentido da existência de um texto deslizando como uma *atividade intransitiva, significante, paradoxal*, fazendo supor aquele *entrelugar* em que se situa o desejo de “disseminar sentidos” (conforme “La dissemination” na acepção derridiana) – livro ao qual a autora se refere e, em nota de rodapé, faz questão de esclarecer teoricamente: *O conceito de significância como abertura para a infinidade dos sentidos assemelha-se ao conceito de disseminação em Derrida (...). Este conceito hermenêutico de polissemia deveria ser substituído pelo de disseminação* (TCE: p.50).

Aí reside a coerência mais importante da obra: um discurso que se auto-explica na própria trajetória de sua construção, em plena efervescência da palavra crítica: *Nosso discurso será primeiramente teórico, portanto com pretensões (modestas) a uma certa objetividade científica* (TCE: p. 33).

À medida que tentamos destrinçar a linha de pensamento crítico da autora tendo como âncora a força ilocucional – força expressiva do ato discursivo – vamos percebendo uma preocupação cada vez mais intensa em alinhar seu discurso em dois níveis: um *intradiscursivo*, representado pelas contingências institucionais que dele exigem uma determinada postura técnico-científica; outro *interdiscursivo*, abrindo a oportunidade do diálogo com outras vozes, com outros saberes.

É justamente em razão dessa responsabilidade e consciência da dupla face do seu discurso que a autora confessa sua “rendição”:

Rendamo-nos à evidência fascinante e assustadora: a escritura só pode ser colhida por outra escritura. Ora, por obediência ao gênero tese e talvez

por temor ou incapacidade de nos aventurarmos na escritura, limitar-nos-emos a levantar, nos textos que adiante analisaremos, algumas características de escritura (portanto, de escripturabilidade). O que significa que não satisfaremos nem aos que esperam de nós uma verdadeira tese, nem aos que, mais ousados e generosos, esperam encontrar em nós uma crítica-escritora. (TCE: p. 80)

E em que consistiria afinal uma crítica-escritura constituída como um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo que enunciasse outra coisa; que entrasse numa relação simbólica (de linguagem) e não mais imaginária (de ideologia) com outro(s) texto(s)? (TCE: p. 57).

Nesse ponto exato de reflexão autocrítica, a voz enunciativa ganha um contorno mais poético e se expressa a partir do entrelugar reconhecendo o “momento ambíguo” em que duas práticas se superpõem” e o sujeito crítico/escritor toma consciência de estar em crise: Tal seria nosso objeto: híbrido, paradoxal, inclassificável, como o sujeito que o produziria: sujeito a cavalo entre dois campos, entre dois mundos, sujeito em crise. Crítico = escritor em crise (Ibid.).

Complementando suas concepções sobre o papel do **crítico-escritor**: ser de aparição e de desaparecimento, de prazer e de gozo, de consistência e de perda (Ibid.) e sobre a **crítica-escritura**: como uma utopia, um sobressalto, uma impertinência (TCE: p. 132), a autora, antes de concluir a “Inconclusão”, ainda demonstra sua fidelidade aos protocolos discursivos inerentes à atividade acadêmica da pesquisa, afirmando em nota de rodapé: Escrever uma tese universitária sobre os críticos-escritores talvez funcione também, involuntariamente, como uma tentativa de assimilação (Ibid.).

A formulação deste último enunciado permite observar o tom de reverência (uso dos advérbios talvez, involuntariamente e do

substantivo tentativa), revelando a atitude epistêmica que recobre a voz enunciativa e instaura uma configuração representativa da condição empírica do discurso de Leyla Perrone-Moisés, que se expande ao longo da obra *Texto, crítica, escritura*.

Mas percebemos que não termina aí – nesta parte da “Inconclusão” – o desejo, a sedução, o gozo da palavra, pois a face não conclusa do discurso é renovada e inovada com uma espécie de **Posfácio** aglutinante, cuja substância semântico-poética surge a partir do título “Criticalegoria” (Ibid.).

Trata-se de uma **colagem**, conforme a própria autora define, afirmando ter por objetivo o levantamento das alegorias da crítica sem nenhuma pretensão à exaustividade. E, continuando, ela ainda confessa, com uma certa dose de ironia implícita:

Preferimos a alegria do *patchwork* ao tédio das listas e das classificações rigorosas. Esperemos, na melhor das hipóteses, que uma determinada figura se desprenderá quase que espontaneamente dessa montagem. Não respeitaremos nem a ordem cronológica, nem a topológica; os retalhos serão reunidos a partir de certas harmonias, de certas tonalidades. Nosso objetivo é sobretudo ornamental. (TCE: p. 134)

Após a leitura e a observação atenta desse novo evento enunciativo – alegria do *patchwork* – verificamos que há um processo de libertação do sujeito do discurso com relação àquela “grade” que aprisionava o pensamento teórico-argumentativo, até então confinado em uma **tese** universitária. E, assim liberto, o discurso crítico ganha novo perfil e se aproxima do discurso poético, de tom mais expressivo, metafórico,

privilegiando as figuras de linguagem e a espontaneidade enunciativa, como mostram os fragmentos a seguir:

- a) Quadro idílico das relações entre o crítico, as obras e o leitor, a paz que reina nessa paisagem se deve ao fato de que o autor, aquele indivíduo aborrecido, dela está ausente (TCE: p. 134-135).
- b) O rio crítico não oferece nenhum risco de inundação, ele ‘banha sem arranhar’. O viajante-leitor também se contenta com uma contemplação distante e respeitosa. Nenhuma violação da propriedade privada, nenhuma transgressão dos limites instituídos. (TCE: p. 135).
- c) Trata-se de um comércio entre pessoas bem educadas, o guia conhece o seu ofício e seu lugar. De caráter ameno, maleável, compreensivo, mimético – o espírito crítico merece toda confiança. Talvez ele seja um pouco fútil em sua fluidez insinuante, mas isto também é uma qualidade, quando o que se deseja é fazer turismo e distrair-se (*Ibid.*).

Observa-se, com relação ao fragmento c , um certo tom hipotético, lúdico e irônico (implícito), deixando transparecer o fato de que *quem sai para uma pesquisa com bolsa de estudos acaba fazendo mesmo é turismo (cultural?)*. Seria essa suspeita decorrente do convívio da autora com os membros do Seminário barthesiano ao qual se filiou em Paris? (Ou seria um resultado da própria experiência de Perrone-Moisés?)

Vários fragmentos que compõem a “Criticalegoria” poderiam ser citados para justificar a mudança no tom do discurso que, embora mantenha ainda a forma de interlocução e interação com outros discursos, a “regra” do jogo interdiscursivo sofre modificações, com o objetivo de promover uma reenunciação, cujos efeitos de sentido

concretizam uma interação discursiva que é, ao mesmo tempo, de ordem cognitiva e sociocultural.

A originalidade de “Criticalegoria” nasce do próprio título (como já dissemos) e evolui para uma estrutura enunciativa que põe em evidência

longos fragmentos em itálico, representativos da crítica estrangeira (na maioria, crítica de origem francesa) com os quais a autora estabelece um diálogo interpretativo e apreciativo “face a face”.

Nesse novo contexto de enunciação, a linguagem torna-se mais espontânea, fluindo com maior naturalidade e até aproximando-se da forma coloquial para contrapor-se às formalidades da linguagem acadêmica, como se verifica nos fragmentos a seguir, cada um deles antecedido de um título e seguido de comentário valorativo da autora.

a) “A viagem”

A leitura como viagem é um sonho tão velho quanto o da viagem como leitura do mundo. Embarquemos com Sainte-Beuve:

O espírito crítico é por natureza fácil, insinuante e compreensivo (...)
(*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. 1830) (TCE: p. 134)

b) “A fiscalização”

Já que por toda parte há leis e regulamentos, o meio mais cômodo de impor a sua palavra é inscrevê-la nos quadros de uma autoridade qualquer (...)

Apareceram nas nações modernas que cultivam as letras, pessoas que se estabeleceram como críticos de profissão (...) (VOLTAIRE.
Dictionnaire philosophique. 1764) (TCE: p. 138)

c) “O foro”

Quanto ao crítico, o melhor é abandonar os empregos fiscais, diretamente repressivos, e tentar colocar-se mais alto, no lugar onde se decidem as leis e sua aplicação (...)

A crítica é a filha legítima da inteligência sábia e regrada, e, numa sociedade cristã e francesa, ela tem por brasão a cruz, a balança e a espada. (AUREVILLY, Barbey d'. *Les oeuvres et les hommes*. 1895.) (TCE: p. 139)

d) “A medicina”

Ao invés do direito, o crítico pode tentar a medicina. Para Voltaire, ele era uma espécie de veterinário (o linguadeiro), para Butor, ele podia ser um farmacêutico zeloso da saúde pública. Por que não seria ele, ao invés de um emissor de “decretos”, um fornecedor de diagnósticos?

O crítico literário do dia-a-dia não é o charlatão ou o curandeiro da informação espetacular, também não é o grande especialista (...) (KANTERS, Robert. In: Arts. 1965) (TCE: p. 140)

A recorrência a esse modelo enunciativo de diálogo “face a face” compõe-se ainda de mais cinco títulos: “A servidão” (diálogo com Sainte-Beuve), “A castração” (diálogo com Théophile Gauthier), “O casamento” (diálogo com Benedetto Croce), “A necrofilia” (diálogo com Cesare Segre), “Finale” (diálogo com Pope).

A autora conclui essa “estratégia lúdico-discursiva” construindo uma espécie de “Gran finale” em que traça um perfil ambíguo e plurissignificativo do crítico: *Animal inferior (zangão, cavalo capado, sapo), animal indefinido (mula, inseto semiformado), ser equívoco (de dupla fala?)*. A essa afirmação acrescenta ainda: *exemplos recentes nos mostram que a alegoria continua florescente nos textos dos teóricos da*

crítica. Tudo permanece pois em seu lugar. (Restaria ainda verificar se a alegoria tende ou não a desaparecer nos textos modernos em geral.)

O recurso gráfico dos parênteses faz parte do “jogo-enunciativo” e indica, semanticamente, hipóteses sobre o futuro incerto do crítico e de seu papel de escritor/crítico-em-crise, características que podem ser deduzidas do processo reflexivo-argumentativo, compondo este novo contexto do discurso crítico da autora, na obra até aqui analisada.

Esse “Gran finale”, denominado “Criticalegoria”, tece um discurso que, liberto da “rede de proteção” operacional (tese) alcança uma “performance” diferente, constituída por uma voz de ressonância em outro tom. Trata-se de uma voz crítica recém-nascida, mas em cujas nuances já se notam traços peculiares, colhidos na trajetória crítico-discursiva ainda inspirada em Roland Barthes.

No seu percurso de aglutinação da voz barthesiana, a autora, como sujeito do discurso, parte do modelo da “écriture” (escrevência), podendo ser aí considerada preferencialmente como portadora de mensagens teórico-críticas e passa, posteriormente, a um outro modelo: o da “écriture” (escritura), fenômeno que requer uma linguagem produtora de sentidos, de outras significâncias, para abranger, nesse contexto, a conjunção do pensamento com os impulsos inconscientes, como se observa em “Criticalegoria”.

Somente o plano enunciativo da “écriture” possibilitaria ao sujeito do discurso se manifestar de modo amplo, abrangente, em pleno domínio discursivo, expandindo sentidos, multiplicando significâncias,

criando efeitos polissêmicos no uso da linguagem. Assim procede a autora em “Críticategoria”, parte conclusiva da obra *Texto, crítica, escritura*.*

Resta-nos agora observar o itinerário dessa voz enunciativa nas demais obras que serão objeto de nossas leituras posteriores, com o intuito de apreender as contingências de sua configuração (ou reconfiguração?) discursiva com um propósito ainda mais amplo: o de verificar certos procedimentos expressivos com que o enunciador tenta persuadir o enunciatário. Ou seja, procuraremos nos posicionar frente e três objetivos lembrados por Leyla Perrone-Moisés: *Julgar? Classificar? Explicar?* Ou, quem sabe, apenas experimentar o “prazer do texto”?

* A terminologia barthesiana de *écriture* e *écrivance* encontra-se devidamente explicada no quadro incluído na página 42 da obra em exame.



1.2 *Falência da crítica*: os passos e impasses de um momento crítico

*O discurso crítico é um sistema que deve relações constantes e homogêneas com a totalidade do objeto estudado, assegurando o mesmo tipo de relação entre as unidades e os níveis de seu próprio sistema.**

Para análise de *Falência da crítica*, adotamos como pressuposto inicial a seguinte questão: como o processo discursivo evolui no espaço enunciativo – de uma obra a outra – de modo a permitir uma leitura eficiente do discurso crítico?

Essa hipótese pode ser, de certa forma, referendada por um comentário da própria autora, quando diz que *a crítica busca as diferenças e não as semelhanças; essas só interessam na medida em que fornecem a base para o estudo das diferenças* (FC: p. 76). Ao afirmar que *só as diferenças poderiam ser esclarecedoras dos processos inventivos de Lautréamont* (FC: p.80), Perrone-Moisés começa a pontuar sua concepção crítica diferenciadora a respeito da obra de Lautréamont.

No livro em análise, a autora discute os princípios críticos que orientam o comentário de vários estudiosos de Isidore Ducasse, conhecido no meio literário como Conde de Lautréamont. Este autor, tanto quanto sua obra *estão marcados com o selo da estranheza* (FC: p.9), na opinião de Leyla Perrone-Moisés. Seria tal estranheza a razão de um certo malogro da crítica da época, conforme se deduz das reflexões e conseqüentes comentários levantados pela ensaísta. Os fragmentos a seguir ilustram esse aspecto, ao mesmo tempo em que revelam dois tons de voz da

* PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 160.



autora, sendo o primeiro carregado de emotividade, e o segundo marcado pela objetividade :

Estranhas contradições! A primeira: a de uma ator que invoca o ódio do leitor, desde as primeiras páginas de sua obra e que, ao mesmo tempo, confia seu julgamento aos jornalistas.

Com efeito, a crítica francesa do fim do século XIX não estava armada para enfrentar *Maldoror*. A repercussão imediata da obra foi praticamente nula, e isto se explica não só por seu caráter desconcertante, mas também pelas dificuldades encontradas em sua distribuição. Mas essas dificuldades não se deviam exatamente ao aspecto desconcertante da obra? (FC: p 18).

Embora de tom indagativo, a última frase indica um posicionamento metacrítico da autora relativamente à crítica francesa da época. “Espanto”, “estranheza”, “estupefação”, “originalidade” são algumas palavras-chave registradas pelo primeiro crítico de *Cantos de Maldoror*, obra composta de dois livros pouco extensos, conforme esclarece Leyla Perrone-Moisés. O outro, intitulado *Poesias*, apesar do título, não contém textos versificados. Trata-se de uma coletânea de máximas e pensamentos, em tom parodístico.

Na opinião da ensaísta, *o uso exagerado de processos retóricos nos Cantos de Maldoror, encontra nas Poesias o seu oposto. Ducasse anula a retórica para mostrar o pensamento nu. É o strip-tease da frase, o questionamento abrupto de seus significados* (FC: p. 13-14).

Consideramos essas informações pertinentes para pincelar o quadro referencial de nossas reflexões sobre o processo enunciativo que engendra o discurso crítico de Perrone-Moisés em *Falência da crítica*.

A autora apresenta um elenco de correntes críticas como elemento referencial ou célula semântica geradora e ordenadora do *corpus* a

ser discutido na obra em exame. Essas correntes compõem o sumário do livro e passam a ser o instrumental teórico destinado à análise e ao questionamento dos princípios adotados por vários comentadores franceses da obra de Lautréamont.

A leitura semântica dos títulos já pode ser encarada como um indicador da progressão crítico-argumentativa delineada pela autora que, partindo da crítica de caráter impressionista – “A crítica da perplexidade” e “A crítica do gosto e do desgosto” –, transita pelas críticas de tendência lógico-racionalista – “A crítica da razão impura”, e de cunho moral, “A crítica ética” – passando pela crítica ligada às experiências de vida do autor – “A crítica biográfica” – até atingir o plano místico transcendental – “A crítica mistificadora” e “A crítica ocultista” –, às quais se associa “A crítica de fontes”, cujo postulado, de certa forma, assemelha-se às anteriores, pois encara a obra como um produto a ser explicado remontando-se às origens. E, numa visão mais avançada, o percurso teórico-crítico culmina em “A crítica psicológica e psicanalista”, que correlaciona a obra com a personalidade do escritor. Segue-se a esta tendência, “A crítica temática” canalizada para o conteúdo da obra, tendo o tema como fonte de análise. A outra corrente evocada pela autora é de origem sócio-ideológica – “A crítica marxista”.

Como resultado do advento da Lingüística, destaca-se “A crítica estruturalista e semiológica”, voltada para o estudo da materialidade da linguagem. Fechando o circuito desses modelos de procedimentos críticos, a ensaísta acrescenta “A autocrítica de Lautréamont”, que ela distingue como *processo de produção da obra e como “bula” da obra*, parte à qual sobrepõe o seguinte ponto de vista: *O aspecto crítico e*

autocrítico da obra de Lautréamont situam-na no limiar da modernidade (FC: p. 153).

A autora se manifesta ainda afirmando: *Entretanto, não se pode considerar o autocomentário dos Cantos e das Poesias como a verdadeira crítica. A crítica exige um certo distanciamento entre aquele que escreve e a obra sobre a qual escreve* (FC: p. 138).

Mudando de tom, a autora, enquanto sujeito da enunciação ou enunciador, emite, em seguida, alguns questionamentos sobre a autocrítica exercida por Lautréamont: *E que acontece com o espectador, com o 'alocutado', com o leitor verdadeiro? (...) A obra de Lautréamont é pois remédio ou veneno? Será ele ainda ativo hoje em dia? Que elementos do processo de comunicação são ainda atingidos por ele?* (FC: p. 152). Logo depois, a ensaísta recompõe o seu ponto de vista inicial revalidando assim o procedimento autocrítico de Lautréamont: *Aquilo mesmo que era veneno para o leitor tímido – a ambigüidade, o movimento dialético inerente à obra, a distância que ela força a tomar com relação a ela mesma – tudo isso assegura a sobrevivência do leitor crítico.* (FC: p. 153)

Essas alternâncias na modalidade expressiva são típicas do discurso crítico de Perrone-Moisés que, fugindo à linha argumentativa dogmática, prefere “disseminar” sua voz entre a “escritura e a diferença”, na acepção derridiana. Trata-se de uma *escritura* que se cria *não a partir de um centro único e essencial (outrora garantido pela centralidade, pela unidade e pela essencialidade divinas), mas a partir da força anônima e inominável da própria linguagem*” (FC: p. 155) e de uma *diferença* deliberada que, no nosso ponto de vista corresponderia à ênfase dada por Derrida ao *sentido do sentido*, ou seja, ao *reenvio indefinido* *significante a significante* (Derrida, 1995, p. 45).



Tal postura discursiva parece remeter a voz crítica a uma espécie de posição ambígua, com a qual o sujeito enunciator abre brechas ao leitor para que possa discernir os remanejamentos da escritura e de seus conseqüentes efeitos. O crítico exerce aí nesse lugar – entre a escritura e a diferença – o papel concomitante de analista e analisando do texto, assumindo, dessa forma, uma dupla posição: a *crítica* e a *autocrítica*, exemplificadoras da modernidade a que se refere Perrone-Moisés.

Os desdobramentos do raciocínio crítico da ensaísta, tanto no livro *Texto, crítica, escritura*, como em *Falência da crítica*, marcam sua tendência avessa aos eufemismos e quaisquer outras fórmulas expressivas edulcoradas, denunciando sua intenção de não pretender apenas resolver problemas teóricos, mas aprofundar os mecanismos da criação de um discurso crítico com traços de “obra aberta”, na acepção de Umberto Eco.

Diante dos postulados que acabamos de enumerar sumariamente, cumpre-nos destacar alguns pontos-chave nos quais se apóia a voz crítico-reflexiva de Perrone-Moisés, abrindo ao leitor a oportunidade de compreender as informações veiculadas em seu texto *Falência da crítica*, bem como a situacionalidade dos vários discursos críticos no contexto pragmático em que foram produzidos.

Por um lado, e num certo sentido, o *crítico* escreve para a sua época, informa, expõe gostos, tenta persuadir por idéias; por outro lado, a *crítica* visa produzir sentidos, por meio da ciência do discurso ou da discursividade: fenômeno nuclear desta nossa pesquisa. Esta, aliás, não se apóia em uma teoria única, sectária, mas se pretende aberta a teorizações que devem nascer da observação dos procedimentos discursivos, que se manifestam no processo de textualização de cada obra em análise.

Em *Falência da crítica*, na medida em que o sujeito enunciador vai desdobrando os sentidos (ou a falta de sentidos?) recria a palavra crítica, revigora-a, ressubstancia-a, abrindo-lhe novas relações de enunciação, de pluralidade sêmica, de significância. *A significância é algo aberto, disseminado, circulante, portanto irrecuperável fora do próprio texto, onde os sentidos “cintilam”*, na opinião de Perrone-Moisés (TCE: p. 81).

Por isso, entendemos ter a ensaísta realizado uma “escuta” (termo derridiano) crítica das vozes que se manifestaram a respeito dos dois textos formadores do *corpus* poético de Lautréamont com o intuito de dessacralizar determinados modelos ou métodos críticos, os quais se mostraram ineficazes diante das armadilhas enunciativas criadas pelo autor das *Poesias* e dos *Cantos de Maldoror*. Esses críticos quedaram-se perplexos – “a crítica da perplexidade” -, vacilaram entre o prazer e o desprazer – “a crítica do gosto e do desgosto” -, posições que levaram a autora à previsão de que haveria um juízo negativo sobre o crítico: *a obra de Lautréamont será julgada alternadamente ou ao mesmo tempo como irracional, moralmente nociva e esteticamente inaceitável* (FC: p. 31).

Também “os espíritos cartesianos”, diante dos *Cantos*, caíram em estado de perplexidade – “a crítica da razão impura” – e, sob a luz da lógica clássica, não conseguiram perceber a articulação da linguagem segundo outra lógica (a lógica ilógica que permite ao artista dar rédeas à sua imaginação).

Segundo Perrone-Moisés, a crítica moral ou “crítica ética”, assim como as anteriores, *malogra não só porque o olhar que ela lança sobre a obra vem do exterior, mas sobretudo porque ela despreza as diferenças entre a linguagem referencial e a linguagem poética* (FC: p. 50).



Dando seqüência ao seu “percurso desconstrutivista” a respeito das críticas equivocadas sobre Lautréamont, a ensaísta justifica teoricamente sua opinião:

A crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. (...) Ela se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, “narrador e personagem são seres de papel” (FC: p. 58).

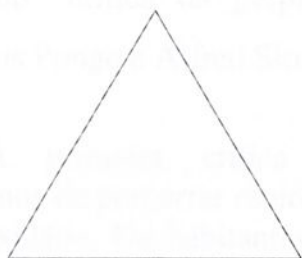
Designamos como percurso “desconstrutivista” (na acepção derridiana) a *leitura crítica progressiva* que Perrone-Moisés realiza em *Falência da crítica* reavaliando o processo de reflexão e pensamento interpretativo de vários comentadores críticos que se equivocaram a respeito de Lautréamont e de sua produção literária. Foi possível constatar, durante a nossa trajetória de leitura, que *não se trata de destruir mas, de reconstituir não a verdade absoluta inacatável* da obra do Conde Lautréamont, e sim de traçar novas possibilidades de *vê-la, senti-la, vivê-la sob nova ótica crítico-literária* (parafraseando CORACINI, *apud*. ARROJO, 1992, p. 21).

Observa-se que a ensaísta manifesta-se sobre o valor dos *Cantos de Maldoror* e das *Poesias* por meio de um exame criterioso e ético, destacando o posicionamento crítico de comentadores como Francis Ponge que, segundo ela, em 1946, dizia: *Abram Lautréamont! E eis toda a literatura revirada como um guarda-chuva! Fechem Lautréamont! E imediatamente tudo reencontra seu lugar!* (FC: p.14). A esse trecho Perrone-Moisés se refere, acrescentando: *Poderíamos parafraseá-lo: ‘Abram a crítica de Lautréamont e eis toda a crítica revirada como um*

guarda-chuva!'. Esse objeto privilegiado constituiu desde logo e constitui ainda uma prova de fogo para qualquer método crítico (FC: p. 14-15).

Pode-se verificar nesse processo discursivo-crítico da ensaísta que sua leitura dos críticos maldororianos é calcada nos elementos da tessitura textual, que lhe propiciam falas teóricas, não como justificativas fechadas ou institucionalizadas, mas como meio de enriquecer sua investigação teórica.

Poder-se-ia até mesmo afirmar que esse conjunto de “significâncias críticas”, mediatizado pela instância da enunciação, formaria um tripé enunciativo enfatizado pelo verbo *fazer*, e seria ilustrável pela seguinte figura geométrica:



Essa figura esquematiza a nossa leitura metacrítica, aplicada ao texto *Falência da crítica*, pois, segundo entendemos, este estrutura-se por meio de um discurso descentrado; ou seja, de permanente interrogação do referente e em busca de outras células interpretativas e reinterpretações, por se tratar de um discurso de *escritura*. Nessa circunstância, tratar-se-ia de um texto consignado como lugar de uma ação, de um *fazer* que se processa mediante o *fazer saber* (prestar informações),

acrescido do *fazer crer* (discutir o crível, o acreditável) e complementado pelo *fazer fazer* (fazer o realizável, o exequível).*

Com esse modelo estratégico de enunciação crítica, a ensaísta vai *desconstruindo e reconstruindo* os **passos** diante dos **impasses** vividos pelos críticos maldororianos, dos quais citaremos alguns nomes e a respectiva “desconstrução” explícita do discurso de Perrone-Moisés.

Sobre o crítico Alfred Sircos, diz ela: *O crítico se encontra assim no impasse, entre a afirmação da originalidade da obra e do desejo de acomodá-la num quadro literário conhecido, portanto não original* (FC: p.20).

Aderindo a um discurso de tom poético, no qual se observa uma certa dose de ironia implícita, eis como a voz enunciativa sintetiza a modalidade designada como “crítica da perplexidade”, em que estão incluídos os nomes de Francis Ponge e Alfred Sircos :

A primeira crítica de Lautréamont, que acabamos de percorrer rapidamente, é pois a crítica da perplexidade. Os habitantes da terra bem conhecida das Belas Letras dão volta ao disco voador, procurando encontrar uma porta, uma brecha, um sinal. (FC: p. 23)

Em “a crítica do gosto e do desgosto”, aparecem com maior destaque os nomes dos críticos Léon Bloy e Rémy de Gourmont, a quem a ensaísta se refere com a seguinte opinião:

Crítica de desgosto (Leon Bloy) ou crítica do gosto (Rémy de Gourmont) ambas têm exatamente o

* Utilizamos nesse nosso fazer interpretativo o verbo fazer, correlacionando-o à visão semiótica greimasiana (apud Sílvia de Santana Júnior. “Reflexão sobre lingüística, comunicação e semiótica”). In. AZEREDO, José Carlos de. (org.) *Letras & Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 134.

mesmo peso: ambas permanecem estranhas à obra, já que, na verdade, elas não revelam senão o indivíduo crítico e, por detrás dele, a sociedade de onde elas emanam (FC: p.27).

Nessas circunstâncias, acreditamos que o discurso estaria situado entre o *elogio* (elogiu, do latim) e o *logos* (do grego) revelando um confronto, ou então uma cisão, entre a apologia da palavra e a intenção hermenêutica.

Em tom argumentativo-conceitual, o sujeito enunciador assim justifica “a crítica do gosto e do desgosto” :

A crítica desse período é dirigida por critérios racionalistas, estéticos ou éticos. Uma grande trindade preside a formação do gosto: a Razão, o Bem e a Beleza. Mais precisamente: o julgamento da Beleza decorre dos preceitos da Razão e do Bem. (FC: p. 31).

Essas considerações nos levam a considerar a escritura de Perrone-Moisés como um texto crítico produzindo novas significações – crítica do significante – em que uma voz se faz ouvir suscitando a descoberta de fatos e relações (ato de *fazer saber*) até então mal percebidas e com o intuito de *fazer crer* (o leitor), para que este tenha condições de *fazer* o seu próprio *fazer* cognitivo (*fazer fazer*), conforme demonstramos esquematicamente pela figura anteriormente apresentada.

No tocante à “crítica da razão impura”, convém lembrar que o título remete a um processo intertextual parodístico relacionado com *A crítica da razão pura* de E. Kant, pois, enquanto o filósofo alemão discute os limites da capacidade de conhecer, a ensaísta examina o *caso limite* maldororiano, aparando as arestas que a levaram à *falência*: *Falência da crítica* (e dos críticos?).

Convém também destacar a explicitação dos papéis desempenhados pelo *crítico* e pela *crítica*, procedimento comum no discurso da autora em *Falência da crítica*. Essa atitude, de certa forma, demonstra sua consciência *metacrítica* que ainda é comprovada pelo elenco de correntes teóricas que compoem o Sumário da obra, além de sua constante preocupação em se posicionar de modo autocrítico, conforme exemplificam os fragmentos a seguir, extraídos da página 15.

Para usar uma imagem maldororiana, diremos que o crítico é uma espécie de vampiro que suga o sangue da criador para nutrir as veias de seu discurso paralelo. Parasita hipócrita (um piolho, diria Lautréamont), porque ao mesmo tempo que finge estar a serviço do escritor, tem a secreta pretensão de concorrer com ele e suplantá-lo.

O crítico literário sempre foi um agregado e um dependente, sempre precisou do apoio do escritor-criador para existir. As metáforas usadas pelos críticos para definir sua condição revelam esse sentimento de incompletude, de mutilação:

Para Sainte-Beuve, o crítico é um impotente; para Georges Poulet, o cego; para Roland Barthes, o afásico do *eu*, o escritor em *sursis*.

Eis o que nos levou a tomar Lautréamont como objeto privilegiado para servir de teste aos métodos da crítica literária. A crítica, mais do que Lautréamont, constitui o verdadeiro objeto de nossa indagação.

Fica evidente que a imagem criada por Roland Barthes, para esclarecer a condição *quase-macabra* do crítico, por ele considerado como “o afásico de *eu*, o escritor em *sursis*”, leva à conclusão de que ele (o crítico) está perdendo a capacidade de falar por incapacidade mental (lesão

cerebral?), ficando assim condenado à sanção penal (sursis) cuja pena seria a suspensão de seus direitos à palavra.

Dando seqüência ao exame das opiniões da ensaísta sobre a malfadada crítica dos *Cantos de Maldoror* e das *Poesias*, merecem uma reflexão as seguintes conceituações sobre as correntes críticas destacadas em *Falência da crítica*:

As críticas biográfica, mitificadora, psicológica e psicanalítica estão centradas no emissor. A crítica do gosto e a crítica ética estão centradas no receptor. A mesma crítica ética (enquanto reflexão filosófica sobre o Bem e o Mal), a crítica ocultista e a crítica marxista partidária estão centradas sobre o referente. A crítica sociológica determinista está centrada nas condições em que ocorre a comunicação. A crítica das fontes, de gênero e de estilo estão centradas no código. (FC: p.162)

Entre tantos conceitos “achados e perdidos”, o balanço sobre as várias inadequações interpretativas da obra de Lautréamont, que geraram comentários viciosos e distorcidos dos críticos franceses do século XIX, levou a autora a apontar o grupo *Tel Quel*, representado por Júlia Kristeva, Marcelin Pleynet e Philippe Sollers, como pioneiros de uma nova concepção crítica sobre a polêmica obra do escritor francês. Esse grupo vislumbra *o texto literário como uma rede de conexões*, recriado a cada escritura e a cada leitura. Ou seja, o texto é concebido como um *jogo da escritura*, em que predomina a ambigüidade da enunciação. Em tal circunstância, a obra do instigante e, ao mesmo tempo, intrigante poeta francês Lautréamont, causador de múltiplas suposições, encantos e desencantos, seria então considerada uma *crítica-escritura*, na acepção do grupo *Tel Quel*.

Numa linha retrospectiva, retomamos alguns aspectos que nos chamaram a atenção durante a leitura de *Falência da crítica* como, por exemplo, o fato de a ensaísta pontuar de maneira negativa, e progressivamente, as vozes críticas que experimentam o “gosto e o desgosto” de lidar com os textos de Lautréamont. Estas, motivadas por “razões impuras”, chegaram a transformá-lo em mito na “crítica mitificadora”. Isso, possivelmente, ocorreu pelos desígnios da “crítica ocultista”, buscados em fontes ilusórias pela “crítica das fontes”. O propósito de salvar o homem e a obra, atribuindo-lhes um diagnóstico à luz da psicologia e da psicanálise, evidencia-se na “crítica psicológica e psicanalítica”. Poderia provir daí um determinado tema – “a crítica temática” – que, sendo de natureza sócio-ideológica, constituiria “a crítica marxista”.

Essa ascensão crítico-investigativa culmina no resgate da palavra crítica, que deve ser ao mesmo tempo estruturadora e reestruturadora da linguagem em sua função específica: a exploração do significante e não do significado: *uma crítica imanente ao texto, objeto primeiro e último dos estudos literários* (FC: p. 124).

A ensaísta reforça sua opinião sobre esse campo investigativo afirmando ainda:

Com efeito, os objetos privilegiados para a semiologia literária são textos *ilegíveis*, isto é, resistentes à interpretação; os textos que se apresentam antes de tudo como sistemas regidos por leis próprias, produtores de uma significação neles e por eles (FC: p. 125).

Por uma ou várias razões, tanto os *Cantos* quanto as *Poesias* foram considerados não passíveis de interpretação por alguns

críticos da época; até mesmo por seu caráter “esquizofrênico”, segundo diagnosticou, em 1964, o Dr. Jean-Pierre Soulier, em livro intitulado *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, no qual faz uma *análise da linguagem de um ponto de vista clínico e a mesma análise de um ponto de vista literário* (FC:p.89-90).

As especulações dessa natureza surgiram por influência da psicanálise que, naquela época, começava a aplicar seus conceitos à Literatura, tendo sido o próprio Freud o introdutor desse tipo de investigação. Considerando “leviana e abusiva” essa especulação, Perrone-Moisés assume a tarefa de distinguir o crítico literário (que se vale da psicanálise para explicar a obra de arte) do psicanalista (que usa a obra de arte para explicar a psicanálise). Em outras palavras, a obra de arte, que é o fim da atividade crítica, torna-se meio para o psicanalista:

É preciso primeiramente separar os psicanalistas que se ocupam da literatura, dos críticos literários que utilizam a psicanálise. Para o psicanalista, a obra é um meio de atingir algo para além dela: um conhecimento científico. Para o crítico, os conceitos científicos são meios para atingir um conhecimento da obra. (FC: p.89).

No caso de Lautréamont, a autora se posiciona de modo decisivo sobre a impropriedade da análise psicanalítica, reservando, entretanto, para Lacan um espaço privilegiado, como se lê nos dois fragmentos a seguir, extraídos da página 101:

No caso de Lautréamont, os estudos de psicanalistas e psicólogos se mostraram pouco científicos e pouco literários. Não se conseguiu descrever a constituição psíquica do indivíduo Ducasse, porque os fatos da sua infância são quase desconhecidos e não constituem, no mais das vezes, senão meras suposições. Não se

conseguiu também apresentar uma imagem coerente do universo psicológico da obra.

Uma leitura de Lautréamont, tornando-se por base as teorias de Jacques Lacan, conduziria certamente a resultados mais interessantes, na medida em que Lacan encara o inconsciente como linguagem, preocupando-se menos com uma verdade semântica do que com uma realidade sintática.

Cabe aqui um parêntese para lembrar as várias referências da ensaísta ao crítico Maurice Blanchot*, mencionado praticamente em todas as correntes críticas discutidas por Perrone-Moisés, como também Roland Barthes*. Pode-se perceber que tanto um quanto o outro ocupam um lugar privilegiado no discurso crítico da ensaísta; o primeiro por ter apresentado provavelmente uma reflexão crítica um pouco mais profícua do que os demais críticos daquela época; o segundo pela forte influência exercida na formação acadêmica e crítica de Perrone-Moisés. Outro, também bastante destacado na obra, é Gaston Bachelard, a quem a ensaísta distingue com a seguinte apreciação:

O primeiro grande crítico a fazer uma análise psicanalítica de Lautréamont foi Bachelard, em seu *Lautréamont*, (1939), obra decisiva sobre o poeta dos *Cantos*, embora ela nos pareça hoje envelhecida em certos pontos (...) Não se pode falar hoje de Lautréamont sem levar em conta as conquistas da crítica bachelardiana. Nesse caso, a psicanálise serviu à crítica. (FC: p. 94).

* No índice onomástico (p. 175), constam onze referências a Blanchot, chegando a ser citado quatro vezes na mesma página enquanto Barthes é mencionado dez vezes no mesmo índice.

A trajetória de leitura, a caminhada, os *passos* dados lado a lado com a ensaísta permitiram-nos enfrentar os *impasses* criados por uma crítica insipiente para, em seguida, podermos percorrer uma pista dupla, sem obstáculos, aberta ao conhecimento e ao entendimento. Na ida, passamos pelo estudo de várias correntes críticas (a construção teórica); na volta, perfizemos o percurso em sentido contrário (a desconstrução, eliminando equívocos). Percurso longo, mas, e sobretudo, fecundo e agradável, porque mediatizado por um texto de natureza acadêmico-científica. Enfim, texto de escritura/crítica e de finalidade metacrítica, cuja meta principal nos é apresentada pela própria autora:

Liberado, como todo escritor, de um sistema de sentidos plenos emanados de um centro (origem, presença, verdade), o crítico pode finalmente lançar-se no jogo livre da linguagem, onde o conhecimento e o valor (do mundo, do texto) não dependerão do Criador ou do criador, mas serão o fruto da invenção crítica. (FC: p. 166)

A autora reafirma e enfatiza (p. 165) sua preferência pela crítica semiológica por julgá-la mais adequada a interpretações de textos incômodos, como os de Lautréamont, pois, segundo ela, estes resistem à leitura interpretativa por serem “descentrados” (termo derridiano). São textos modernos que causam estranhamento pelo seu “caráter não expressivo e não representativo” provocando impacto pelo jogo inusitado da linguagem. Em tais circunstâncias, a crítica semiológica se justifica porque admite as relações múltiplas que nascem dos inúmeros arranjos enunciativos.

Por essa razão, a ensaísta expõe seu ponto de vista em tom *autocrítico*, preservando a crítica semiológica ao mesmo tempo em que esclarece a natureza de sua pesquisa:



Se concedemos um grande destaque, nesse trabalho, à crítica semiológica, isso decorre de nossa convicção de que somente uma crítica dos significantes e de suas relações pode prestar contas de um objeto como os *Cantos-Poesias*. (FC: p. 165)

Sobre Lautréamont, Perrone-Moisés, quando discorre sobre as marcas de sua auto-expressividade crítica em “A autocrítica de Lautréamont”, faz a seguinte previsão:

Sua ação agitadora foi absolutamente necessária para preparar o advento da escritura. O futuro por ele anunciado, do qual seu texto é o “prefácio”, começará a existir no momento do “lance de dados”, no momento em que a revolução dará prosseguimento à agitação, e constituirá o resultado de toda crítica. (FC: p.157).

Sobre a ensaísta, e parafraseando-a pelo avesso, diríamos o seguinte: sua atitude resgatadora e restituidora foi inegavelmente fundamental para suscitar o re-nascimento da crítica como escritura. As perspectivas analíticas apresentadas pela ensaísta, das quais seu texto é uma espécie de farol, darão lugar a um novo momento do discurso crítico, uma vez que as estratégias enunciativas por ela apresentadas instauram uma etapa inovadora de produção crítica, especialmente no Brasil.

Apoiada nas novas tendências teórico-críticas que priorizam a investigação da linguagem, como as de Freud, Barthes, Kristeva, Lacan, Derrida e Bachelard, Perrone-Moisés reforça sua tese sobre a importância da prática da *crítica-escritura*, que, aliás, compõe o núcleo temático de sua *tese acadêmica*, publicada posteriormente no livro *Texto, crítica, escritura*.

Na introdução de *Falência da crítica* (1973), a autora prenuncia sua tendência a poetizar o tom de referencialidade requerido por um discurso de natureza crítica:

Duplamente destituído, de seu lugar de filho e de seu lugar de pai, o crítico é lançado à sua própria sorte. Não pode mais seguir a corrente remansosa da obra, lançando sobre ela, do interior do seu barquinho seco, os raios de sua supervisão. Lautréamont o joga n'água, isto é, na literatura. Ou ele se afoga, ou aprende definitivamente a nadar. (FC: p. 16)

Esse fragmento metafórico encerra a introdução do livro e é assinado pela autora e datado (Universidade de São Paulo, outubro de 1972), o que confere ao texto um significado documental, semelhante ao que ocorre em *Texto, crítica, escritura*, no qual várias datas foram inseridas.

Desse contexto surgiu nossa opção no sentido de aproximar essas duas obras em um único capítulo, uma vez que ambas estão voltadas para objetivos semelhantes: a investigação teórico-crítica, priorizando a função inovadora da crítica como uma *escritura*, ou melhor dizendo, *texto-escritura* que deve contemplar concomitantemente a linguagem e a metalinguagem. Ou ainda, texto que se diz metalingüisticamente, como exemplifica a própria voz da autora ao concluir *Falência da crítica*:

À medida que a crítica se torna escritura, o texto criticado se torna pré-texto para uma aventura na linguagem, para aquela navegação primeira e arriscada de que fala Derrida referindo-se à escritura. Ao mesmo tempo, à medida que a literatura faz de sua especificidade seu referente e seu objetivo, ela se torna exploração crítica da linguagem. (FC: p. 166)

Associamo-nos a essa voz poética e proficiente de Perrone-Moisés para, assim, podermos direcionar nossos *passos* rumo à leitura de

outros livros de sua autoria, que certamente nos servirão como fonte de conhecimentos teóricos, atenuando também os *impasses* eventualmente brotados no caminho.



2.1 Epígrafes breves

2.1.1 J. B. de Alencar, *As Minas de Prata*, 1851, p. 10.
Flora de Prata - *Flora de Prata* - *Flora de Prata*

A língua não é só uma de criação, é o
próprio lugar de criação. Não, a palavra
de criação é o próprio lugar de criação.

Neste espaço de discussão crítica, optamos por acurrar três
obras de Lygia Fagundes Telles: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).

2 - PÓLO ENSAÍSTICO

Se pudermos nos lembrar de alguma coisa, é que a obra de Lygia Fagundes Telles é uma obra de ficção. É uma obra de ficção que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).

Toda a obra de Lygia Fagundes Telles é uma obra de ficção. É uma obra de ficção que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).

Para a obra de Lygia Fagundes Telles, a obra de ficção é uma obra de ficção que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).
A obra *Flora de Prata* (1951) é a primeira de uma trilogia que se desenvolve em três volumes: *Flora de Prata* (1951), *As Minas de Prata* (1951) e *Flora de Prata* (1951).

2.1 Ensaios breves

2.1.1 Três textos, uma voz, um percurso crítico-criativo:

Flores da escrivainha – Altas literaturas – Inútil poesia

*A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim.**

Neste espaço de discussão crítica, optamos por incluir três obras de Leyla Perrone-Moisés: *Flores da escrivainha* (FE), 1990 — *Altas Literaturas* (AL), 1998 e *Inútil poesia* (IP), 2000, tendo em vista alguns de seus traços comuns relacionados à discursividade. Por conseguinte, o núcleo de nossas observações será o construto da linguagem como uma das forças propulsoras da enunciação crítica.

Se partirmos da observação dos títulos das duas obras anteriormente analisadas (*Falência da crítica* e *Texto, crítica, escritura*), comparativamente aos citados acima, podemos presumir que o caráter figurativo-metafórico dos três os distingue dos dois outros, provavelmente prenunciando uma diferenciação na práxis discursiva.

Tratar-se-ia de uma espécie de “fetiche” da palavra circunscrita ao processo enunciativo? É o que tentaremos verificar no percurso da leitura atenta das três obras, confrontando aspectos da discursividade, que julgamos necessários para fundamentar esse tipo de abordagem analítica.

Partindo dos **prefácios** das três obras, observamos que todos foram escritos pela própria autora, com os títulos: **Notas prévias** (FE), **Introdução** (AL) e **Prólogo** (IP). Nessa abertura, o núcleo de

apresentação das obras mostra determinadas correlações semânticas, pois, pela linguagem, percebe-se uma auto-determinação da autora no sentido de ir além do esclarecimento do motivo de suas escolhas, uma vez que ela abre também algumas pistas relativas ao direcionamento de suas tendências críticas, conforme comprovam os fragmentos seguintes:

1. Flores da escrivaninha

Os ensaios críticos aqui reunidos tratando de escritores tão diversos como Balzac, Stendhal, Flaubert, Guimarães Rosa, Cabrera Infante, Michel Butor, Danilo Kis e Clarice Lispector, manifestam todos o mesmo espanto diante da criação literária e procuram penetrar em seus segredos.(p. 11)

Os ensaios teóricos que constituem o núcleo do livro, reafirmam o que nas obras se encontrou: que a linguagem literária perde o mundo para recriá-lo melhor. (p. 11)

2. Altas literaturas

Os escritores que constituem o “corpus” de minha pesquisa pertencem a literaturas de diferentes países, e têm em comum, inicialmente, o fato de possuírem uma obra crítica extensa e abrangente, versando sobre diversas literaturas, de várias épocas e em várias línguas. (p.12)

A escolha desses oito escritores-críticos não implica uma valorização particular ou exclusiva dos mesmos com relação a seus pares no que se refere à qualidade de seus trabalhos de criação ou de crítica. (...) Minha escolha foi empírica, baseou-se em exemplos coincidentes. (p. 13)

* PERRONE-MOISÉS, Leyla *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13.



3. Inútil poesia

É com muito gosto que procuro mostrar as ambigüidades, as contradições e os paradoxos dos grandes escritores, os seus “nós” (metáfora recorrente em meus textos), para contestar as leituras monológicas, piedosas ou politicamente corretas. A literatura é arte (...) mas a crítica literária, embora necessite de apoio em outras disciplinas, é em primeiro lugar crítica estética. (p. 13).

Os autores que habitam meu discurso, como entidades tutelares, são Lautréamont, Pessoa, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Barthes, Guimarães Rosa. Eles aparecem aqui a torto e a direito, quando se espera (...) e quando menos se espera (...) Assim, mesmo que originalmente esparsos, separados por anos ou países, estes textos se interligam, senão numa coerência pontificante, que não pretendem ter, pelo menos numa insistência amorosa. (p.13-14)

Diríamos que, sob certos aspectos, esses fragmentos se assemelham, pois formalizam os **prefácios** dentro das convenções habituais, mas, do ponto de vista da enunciação, podem-se perceber também alguns pontos comuns relativos à instância interpretativa, que se instaura a partir de duas modalidades de linguagem : uma interdiscursiva, representando a interação com outros discursos – os de objeto da investigação da autora – e outra intradiscursiva, em que a voz da autora enuncia o seu próprio pensamento crítico de forma mais solta, afetiva, subjetiva.

Essa intradiscursividade aparece como uma espécie de jogo de linguagem e de idéias da voz enunciativa que, além de lançar o olhar atento sobre o discurso de outrem, parece ter ainda consciência da necessidade de “seduzir” pela palavra e pelos princípios da escolha:



A sedução pretende justamente abrir a questão da linguagem ao Outro, ao inconsciente (FE: p. 17).

A forma breve sempre me agradou nos textos dos outros, e me seduziu como desafio de escrita pessoal (IP: p. 11).

A própria idéia de minha pesquisa é, em certa medida, poundiana: ela pressupõe a escolha como fundamental e fundadora, e implica o estabelecimento de listas ou ideogramas críticos (AL: p. 15).

Sendo nosso propósito específico examinar a *discursividade*, isto é, o *modo de expressão verbal* — o fazer verbal ou a crítica-escritura — utilizaremos, com uma certa frequência, citações dos livros-ensaio que constituem a referência básica de nossa análise investigativa.

As questões que nos propusemos como hipótese fundamental para discussão nesse espaço de nossa pesquisa são as seguintes: Qual seria a esfera de ação que o discurso privilegia nos três ensaios: o campo semântico-conceitual? O estético literário? o ideológico? Como se processa a linguagem em sua função de convencer, seduzir ou persuadir o leitor?

Observa-se que, em *Altas literaturas*, predomina uma voz de tom mais analítico-reflexivo, voltado para as questões de natureza teórico-conceitual e para o sentido das “altas literaturas”, que suscitam determinados questionamentos: *Se todas as minorias reclamam os seus direitos, por que não os reclamaria a minoria representada pelos leitores de alta literatura?* (p. 213).

Um pouco mais adiante, em linguagem metafórica, e com uma certa dose de ironia, a voz enunciativa indaga: *Será que, ao efetuarmos*

a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica literária, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava literatura? (p. 214).

Na **Introdução**, e em linguagem formal, configurando um tom acadêmico, a ensaísta reflete sobre as estratégias de sua atividade crítica, dando indícios de como desenvolverá o ato discursivo :

Essas grandes questões não serão tratadas aqui com o rigor metodológico e formal dos trabalhos acadêmicos (...) Na medida do possível, fornecerei a meus colegas universitários as fontes de minha pesquisa. Mas a opção por uma forma de exposição clara e informativa, assim como pela tradução das citações, se deve ao desejo de que não apenas os especialistas tenham acesso ao que aqui se discute. (AL: p. 16-17)

Tanto em *Inútil poesia* com em *Flores da escrivainha*, o discurso ganha o húmus da palavra poética, com ela se fertiliza e alcança um outro tom, situando-se numa espécie de *entrelugar* onde a linguagem ocupa os vãos da formalidade, com pinceladas estéticas colhidas aqui e ali, propiciando-lhe traços de originalidade que, às vezes, também se associam aos de coloquialidade ou de sutil ironia, como nos dois fragmentos seguintes:

Falar de crítica literária, hoje, soa como antiquado. *Crítica* não é mais uma palavra muito usada pelos teóricos da literatura. A crítica foi uma atividade muito exercitada e muito respeitada nos tempos modernos, você ainda deve estar lembrado. Hoje, em tempos ditos pós-modernos, ela anda um pouco anêmica, reduzida ao rápido resenhismo jornalístico, necessário mas não suficiente. (IP: p. 335)

Nesta ensolarada terra de Deus e do Diabo, a tendência do maniqueísmo se revela em todos os campos. No terreno da crítica, as querelas se instalam em nome de uma velha e superada dualidade: forma e conteúdo, forma *ou* conteúdo. Os críticos tendem a uma divisão crônica em dois grupos, que se acusam mutuamente de “formalismo” e de “conteudismo”. (FE: p. 84)

Retomando o **Sumário** de *Inútil poesia*, há um trecho em que o discurso permite perceber a consciência intelectual e histórica, aliada às convicções acadêmico-profissionais, que particularizam sobretudo a voz enunciativa da autora, como no exemplo a seguir :

As seções que compõem o sumário espelham fielmente meus interesses e meu âmbito de atuação como crítica literária: a literatura francesa, por ser a área de minha especialização acadêmica; a literatura portuguesa, por ser a minha língua, a literatura brasileira, por ser a de meu país e por eu ter tido a possibilidade de divulgá-la fora dele; a reflexão teórica sobre a crítica literária e o ensino da literatura, porque um crítico e professor que não reflita sobre as bases teóricas e os objetivos de seu trabalho, é um amador ou um mero funcionário. (IP: p. 12)

Essa auto-consciência sobre a relevância da tarefa que deve ser assumida por um crítico e professor pode ser ainda observada num outro fragmento de *Inútil poesia* no qual se discute a necessidade de “conhecimento do ofício” por parte do poeta, cuja tarefa a ensaísta reconhece ser muito próxima à do crítico-criativo: aquele que possui sensibilidade estética, conforme se lê a seguir:



(...) a crítica literária, embora necessite de apoio em outras disciplinas, é em primeiro lugar crítica estética. (...) Considerando que “poesia” é trabalho de linguagem que pode ocorrer em qualquer gênero literário, são também constantes minha desconfiança da pura inspiração e a insistência no conhecimento do ofício: trabalho do texto, pelo escritor, e cultura literária, no exercício da crítica. (p. 13)

Pela própria etimologia da palavra, crítica implica julgamento (krinein = julgar), na opinião de Leyla Perrone-Moisés (AL: p. 9). E dando seqüência a esta sua reflexão, ela explica que a autoridade do juiz estético não reside em sua capacidade de responder ao objeto, mas em sua capacidade de articular essa resposta (AL: p. 14), reforçando ainda seu ponto de vista com a seguinte afirmação: Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios. Na leitura, como na escrita, o julgamento é uma questão de invenção (AL: p. 16).

E como seria possível “inventar” ou “reinventar” o gesto de uma leitura verdadeiramente destinada ao exercício da crítica, que implicasse também critérios de julgamento, no meio acadêmico, ou até mesmo fora desse espaço cultural privilegiado?

É a autora que abre algumas pistas nessa direção, na três obras:

Em Inútil poesia:

A literatura, tal como a entendemos desde o início da modernidade, não é ensinável. Mas a leitura literária não apenas pode ser ensinada como necessita de uma aprendizagem, e é por isso que os professores de literatura ainda existem. (p. 350)

Em Flores da escrivania:

Ler é viajar, em vários sentidos. Primeiro, porque lendo o olho viaja sobre a página, de signo a

signo, de linha a linha: em seguida porque o livro nos transporta, imaginariamente, para outros lugares; além disso, há modernamente o hábito de ler nos meios de transporte, o que provoca uma superposição de viagens. E viajar é também ler, porque é decifrar os novos signos que nos oferecem as diferentes línguas, as diferentes cidades e suas culturas. (p. 150)

Em Altas literaturas:

O que proponho ao leitor é um passeio pelo espaço literário, tendo como guias alguns escritores modernos. Este é um pequeno livro sobre um assunto vasto e talvez infinito: o da oscilação dos valores na Bolsa Literária. É um livro para amantes da literatura, num momento em que se detectam (com indignação ou resignação, às vezes com indiferença) sinais muito claros de despreço pela leitura e de declínio do ensino das “humanidades”. (p.17)

Neste último fragmento, além do tom de denúncia de uma peremptória situação de “queda” da literatura na “Bolsa Literária” e da decadência do ensino do saber humanitário, chama a atenção o tom da linguagem, por transparecer uma forte dose de ironia oriunda da competência cultural, reflexiva e sociocomunicativa da ensaísta.

Outra relação, evidenciada nos fragmentos destacados, é a deliberação consciente e coincidente do sujeito da enunciação ou enunciador quando, nas três obras, parece dobrar-se sobre sua própria ação discursiva na medida em que consolida o raciocínio crítico. Cria-se, assim, um jogo interlocutivo respaldado pelas vozes do sujeito-investigador – o responsável pela escolha e julgamento de determinados autores – e do sujeito leitor-investigativo – aquele cujo ato de ler impulsiona e pré-determina a organização do pensamento crítico-teórico.

Diríamos que no *entrelugar* desses dois pólos da enunciação nasce o espaço de originalidade da chamada crítica-escritura cuja dinâmica enunciativa requer uma espécie de “transposição” da linguagem para um outro nível: o da invenção – termo também justificado em *Altas literaturas*, devido ao seu caráter de modernidade:

Ao termo romântico *criação*, os modernos preferirão aquele mais afim ao progresso tecnológico moderno: *invenção*. O amor à novidade é não apenas uma valorização do presente, mas é também um desejo de futuro. É próprio da modernidade conceber-se como *pro-jeto*, anúncio e preparação do porvir (p. 172).

Nessa camada da “inventividade” insere-se o gênero ensaio crítico concebido por Leyla Perrone-Moisés : (...) o ensaio crítico tornou-se tão engenhoso e inventivo, que deixou de ser o simples artigo ou conferência universitária, para realizar um novo tipo de discurso que podemos chamar de ‘crítica-escritura’ (FE: p. 142).

Excepcionalmente caracterizada como um “pro-jeto” moderno, a crítica literária passaria então a exercer um papel essencial na construção de múltiplas significâncias geradas pela invenção ou pela engenhosa manipulação discursiva dos ensaístas. E, com as comportas abertas ao “amor à novidade”, o gênero ensaístico poderia seduzir tanto os seus leitores virtuais quanto os especialistas em literatura.

Como princípio de reflexão, buscamos na memória os versos de Murilo Mendes – poeta que já foi objeto de um dos nossos estudos em Teoria da Literatura e em cujos textos nos alimentamos pelo sensível “prazer” de sua leitura: engenhoso trampolim de verdades místicas.

*Toda palavra é adâmica.
Nomeia o homem que nomeia
o objeto.*

Por analogia, pode-se afirmar que a construção da escritura, o ato de nomeá-la como crítica-escritura representaria também a inserção do sujeito do discurso no mundo adâmico da expressão verbal; mundo da energia da palavra que seduz e se deixa seduzir no ato do desejo fascinante de uma outra linguagem: a da escritura. *A escritura não conhece progresso, ela é mudança espiralada em torno do mesmo, ela é aquela 'coisa' de cada escritor de que falava Barthes, presente em todas as obras, da primeira à última* (FE: p. 83).

É exatamente aí, nesse “locus” privilegiado, que a escritura se faz diferença: *L'écriture et la différence*, como conceitua o filósofo francês Jacques Derrida, em seu livro assim intitulado. Ainda do mesmo autor, lembramos o conceito de que o texto, como um jogo do significante, não é mais a representação da coisa. É a coisa representada se representando a si mesma. A antiga oposição da palavra (“la parole”) e da escritura (“l'écriture”) se constrói agora no “desvio”, na diferença que o texto deliberadamente desconstrói.

A linha de força do pensamento derridiano consiste, pois, na teoria da diferença. Derrida criou também o vocábulo *différance* não só para contrapor ao termo francês *différence* como também para complementá-lo. Esse trocadilho grafo-sonoro – *différance* – foi inventado para caracterizar um processo de geração de sentido, em que um significado continuamente se refere a outro significado e a toda rede de significados da língua.

Com base na acepção derridiana, chegamos à noção de que a *escritura*, marcada pelos traços de uma *diferença* discursiva pode proporcionar novos modos de pensar, novas concepções do mundo, novos saberes, pois nada impede o sujeito do discurso de sair, de deslocar-se ou desviar-se para alcançar outros níveis de percepção, usando sua engenhosidade ao lidar com a linguagem, o pensamento e a imaginação criadora, inventiva.

Somente um contexto de tamanha amplitude e densidade discursiva permitiria a eclosão de uma crítica-escritura criativa, artística, harmonizando-se, mediante a sua “diferença” expressiva, com a expansão do raciocínio argumentativo. Essa abrangência discursiva leva-nos a refletir sobre uma provável dialética entre o saber e o sentir, entre a palavra intelectual e o gesto enunciativo que *fascinam* porque estariam surgindo já ancorados na palavra que poetiza, des-poetiza no *entrelugar* da enunciação: espaço de fruição destinado especialmente a um crítico-escritor, crítico hábil, que consegue explorar o(s) múltiplo(s) sentido(s) da linguagem, dando novos sentidos à multiplicidade infinita de signos que configuram o mundo.

É necessário esclarecer os conceitos discutidos por Leyla Perrone-Moisés distinguindo o “escritor-crítico” do “crítico-escritor”, categorias que ela analisou com eficácia em seu livro *Texto, crítica, escritura*, às quais novamente ela se refere em *Notas* (AL: p.217), explicando que:

o escritor-crítico é o escritor que também pratica a crítica. O crítico-escritor é o crítico que pratica a *escritura*, tipo de discurso teorizado pelo pós-estruturalismo. Alguns críticos-escritores não são escritores-críticos (não têm obra de ficção ou de poesia): Roland Barthes, por exemplo. Alguns

críticos-escritores são também escritores-críticos:
Michel Butor, Maurice Blanchot.

Preocupada com a função deliberativa da crítica, da qual se espera uma enunciação argumentativa sensata, diz a autora: a autoridade do crítico não está no performativo “Eu afirmo que”, mas na capacidade persuasiva de suas análises, providas ao mesmo tempo de coerência interna e de aderência ao objeto (IP: p. 332).

Ainda nessa mesma página, e dando continuidade às suas reflexões sobre o provável perfil adequado a um crítico, ou melhor, a um grande crítico, assim se manifesta a ensaísta:

Os grandes críticos são dotados de uma generosidade de mão dupla: na disponibilidade com que recebem a obra, buscando ver qual o seu projeto e em que medida este realiza, e na afabilidade com que oferecem sua leitura a outros leitores, tratados como interlocutores inteligentes e não como receptores beócios de um saber superior, ditado de cátedra.

Resguardados tais comentários, constatamos ser importante o fato de a leitura crítica pressupor um discurso intelectual, mediatizado por uma linguagem de “alta inventividade”, produzida no próprio ímpeto da *escritura* que, na nossa opinião, deveria integrar a práxis discursiva não só do crítico-escritor como também do escritor-crítico.

À vista disso, o que vimos tentando, prioritariamente, é entender o “pro-jeto” de leitura-crítica-escritura de Leyla Perrone-Moisés, enquanto rastreamos o processo de criação e de operacionalização do seu discurso, para que possamos então desvelar os traços específicos de sua voz interpretativa e interpretante dos discursos com os quais interage e/ou dialoga. Tarefa que, aliás, julgamos bastante desafiadora e instigante,

porque a discursividade tem sua origem no campo “dos mecanismos sedutores da linguagem (deslocamentos, contaminações, predações, automatismos)”, conforme assinala a autora em *Flores da escrivainha* (p. 15).

O discurso crítico de Leyla Perrone-Moisés reveste-se de um movimento dialógico freqüente com os textos-objeto de sua investigação. Como se trata de textos literários, a abordagem, em tom às vezes metaforizado, compondo alguns trechos do discurso ensaístico, harmoniza-se bem com a argumentatividade lógica. Essa interação discursiva contribui na ampliação do(s) sentido(s), dando ao discurso crítico uma nova força interlocutiva. Essa característica talvez venha a ser uma estratégia ideal para que se possa criar e proporcionar a “sedução” que o texto prazeroso provoca no leitor:

Assim, a escrita sedutora é ainda mais perversa do que a fala sedutora, porque pretende agir sobre um interlocutor ausente, porque mexe com todos os desejos vagos, múltiplos que a linguagem é capaz de mobilizar e atingir por ela mesma. (FE: p. 18-19).

Os movimentos dos sentidos entre a formalidade do discurso lógico-argumentativo e os deslocamentos ou desvios da linguagem para um tom mais metafórico – como ocorre com freqüência no processo enunciativo de Leyla Perrone-Moisés – cria uma espécie de tessitura discursiva compartilhada, de troca verbal, propícia à sedução do leitor. “*É esse caminho enviesado da sedução, entre o saber e o delirar, que é interessante*” (FE: p. 17).

Uma leitura crítica singular como essa da ensaísta origina-se, provavelmente, de um projeto discursivo compartilhado, resultante do entrelaçamento de saberes múltiplos, cultivados no meio acadêmico, mas,

sobretudo, deve ter sua origem em determinações muito pessoais. Seus textos ganham estatuto próprio justamente por formarem um tecido de muitas vozes que se entrecruzam com a do sujeito da enunciação, surpreendendo pelo jogo da linguagem e criando aquele espaço de sedução que permite o momento da fruição.

É nesse lugar de fruição da palavra, onde se instala o viés daqueles “mecanismos sedutores da linguagem”- espaço diferenciado, único - que se insere a leitura crítico-criativa da ensaísta, fluindo dialeticamente, sem embates, mas em combate, em luta pela criação/invenção do texto reflexivo-crítico. Luta que faz lembrar os versos de Drummond: *Lutar com palavras é a luta mais vã. Entretanto, lutamos mal rompe a manhã.**

Ainda em *O prazer do texto*, Barthes afirma o seguinte: *ao se transportar aos limites do dizer, numa mathesis da linguagem que não quer ser confundida com a ciência, o texto desfaz a nomeação e é essa defecção que o aproxima da fruição* (BARTHES, 2002, p. 55).

Aproximando a palavra poética drummondiana ao conceito barthesiano, pensamos que o texto crítico com traços criativos – como o de Leyla Perrone-Moisés – processa-se discursivamente mediante uma verdadeira luta contratual, cujas cláusulas prevêem a *mathesis* da linguagem, baseada na formalidade, e a *aisthesis*, instaurada pela harmonia entre o artístico e o lógico. Por isso, reafirmamos que o discurso crítico da ensaísta possui tais características, uma vez que, do ponto de vista da linguagem, insere-se nesse campo intermediário entre a ciência e a arte, reconhecido pela própria ensaísta.

* ANDRADE, Carlos Drumont de. “Os ombros suportam o mundo”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio: Aguilar, 1973, p. 126.

De certo modo, a crítica sempre oscilou entre o pólo da ciência e o da arte. Sua história nos mostra a passagem cíclica de uma atitude à outra, segundo a valorização ocasional da função cognitiva ou da função estética. (TCE: p. 29).

O processo discursivo, ocorrendo mediante esse movimento “dialético”, harmoniza as vozes interlocutivas, levando-as e elevando-as a um nível de expressividade e de significâncias tanto cognitivas como imaginárias, pelo que já nos foi possível constatar através da leitura das três obras. Diríamos que esse é um traço da modernidade ensaística da autora, que ela mesma destaca em *Altas literaturas* e que encontra eco em seus próprios textos: *A completude da modernidade é coerência interna, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo* (p. 160).

O redimensionamento da linguagem crítica em direção a um discurso de tendência mais criativa, como vimos pontuando, deve-se ao toque de sensibilidade artística demonstrado pela autora que, habilmente, consegue mobilizar sua voz com expressividade, mantendo um gesto constante de reflexão e de autoconsciência de sua função, conforme se observa nos fragmentos a seguir:

A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra *escritura*, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser. (FE: p. 90)

A crítica literária, que lidava com uma literatura concebida ela mesma como crítica, transformadora,

inovadora, revolucionária, utópica, corre assim o risco de perder, juntamente com seu objeto, sua razão de ser e sua conveniência. Será a crítica uma boa coisa? (IP: p. 337)

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. (AL: p. 11)

O processo discursivo, ocorrendo mediante esse movimento “dialético”, harmoniza as vozes interlocutivas, levando-as e elevando-as a um nível de expressividade e de significâncias tanto cognitivas como imaginárias. Constitui-se, assim, um *ethos enunciativo* cujo princípio é a *arte de discutir* (princípio dialético).

O fato de nos referirmos à sensibilidade artística da autora decorre de dois ângulos de observação: um, relacionado com o próprio uso conotativo da palavra que, muitas vezes serve para indicar a figurativização ou a metaforização do discurso, ampliando-o “esteticamente” (trechos a); outro, decorrente do nível de consciência da autora a respeito da noção de estética e de sua importância no campo artístico-literário (trechos b):

Trechos a:

1. E é lamentável que os críticos se digladiem em torno de uma questão mal colocada, uns brandindo o texto, outros o contexto, como a falsa mãe da história de Salomão, querendo cortar a criança ao meio. (FE: p. 84)
2. Na linguagem, o que lhe parecia insuportável era a repetição, o coágulo do lugar-comum, a necrose do estereótipo: a ideologia apresentando-se como

natureza. Como Flaubert, Barthes sentia que a obsessão pela tolice tinha algo de tolo. (IP: p. 65)

3. A literatura não desapareceu, mas recolheu-se a um canto, que é tanto o luxo dos *happy few* que continuam a cultivá-la como o trabalho forçado dos que ainda são obrigados a conhecê-la para passar de ano na escola ou para passar no vestibular (...)

Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light para serem consumidos rapidamente. (AL: p.178)

Trechos b:

1. Ora, não pode existir crítica literária se não houver um conjunto de valores estéticos reconhecidos e, por conseguinte, um cânone de referência. Não pode mais existir crítica se não houver um conceito forte de literatura, tal como houve durante os dois últimos séculos e como ainda havia na alta modernidade literária.(IP: p. 341)
2. A estética é uma das esferas da vida social, e o que ocorre numa delas repercute nas outras. A agonia e a possível morte da arte e da literatura já vêm sendo anunciadas há tanto tempo que não nos comovem mais. Sabemos que, em todos os períodos de mutação, o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando. (AL: p. 207)
3. Se a atenção à forma é formalismo, a estética é uma disciplina formalista. Aliás, outras disciplinas estão abertas aos que não têm essa paixão pela forma, assim como outros modos de ação, menos ambíguos do que a ação na linguagem, oferecem-se aos inimigos do indireto. (FE: p.88)

A configuração discursiva assim constituída gera um tecido textual fronteiro em que a arte da linguagem harmoniza-se com a manifestação verbal do pensamento cognitivo. Essas considerações incitam a refletir sobre a “meta investigativa” por nós estabelecida que se pauta pelo discurso crítico sobre um outro discurso crítico, ou seja, a *metacrítica*.

À guisa de complementação, extraímos do prefácio da obra *Metalinguagem e outras metas* a seguinte afirmação: *Crítica é metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto — linguagem-objeto — dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade* (CAMPOS, 1992, p. 11).

Acreditamos que a linguagem-objeto da metalinguagem, que nos propomos averiguar, ou seja, a *linguagem crítica*, embora não seja “obra de arte”, é também um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. E reconhecemos que, trantando-se de uma linguagem crítica sobre outra linguagem também crítica, este estudo que estamos realizando sobre os ensaios críticos de Leyla Perrone-Moisés assume, nessa perspectiva, o caráter específico de *metacrítica*.

Além dessa função, o nosso discurso implica ainda as convenções de um outro discurso – o institucionalizado – por ser tratar também de uma tese. Assim, entramos no mesmo “barco” usado pela ensaísta (o de uma travessia acadêmica mediante uma tese), e estamos tentando entrecruzar nossa voz à dela, como quem busca uma bússola para não se perder no caminho.

Apesar da complexidade que envolve uma análise interpretativa, apoiamo-nos na afirmação de que *um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões* (ECO, 2001, p. 45).

Digamos, então, que a nossa tarefa básica é tentar apreender “possíveis” traços da voz da autora que são “passíveis” de uma reconstituição das marcas singulares de seu discurso crítico, que ocorre como meio e como objeto de investigação, assumindo, portanto, uma função textual sob a qual também se concretiza a intencionalidade de um sujeito histórico.

Diante de tais pressupostos, devemos distinguir dois pontos de ancoragem do discurso: a do autor-empírico, representando a instância discursiva que preside à construção da obra e a do autor-enunciador, representando a instância intelectual, responsável pelas informações a serem veiculadas no texto. Há que se pensar ainda na interpelação do enunciatário, espécie de leitor virtual, supostamente interessado pelo assunto (quanto a este último, cabe aqui uma analogia com a figura ficcional do narratário, na teoria de Gerard Genette).

Considerando o plano da *discursividade*, é importante reconhecer que, embora os textos-objeto de nossa análise concretizem uma *escritura*, eles são sustentados por uma voz tácita, que responde por sua origem e eficácia – a do autor empírico – e uma outra que lhe serve de porta-voz – a do autor-enunciador, ou sujeito da enunciação. Esta última – voz que habita a enunciação do texto – pode assumir características flexíveis, dependendo de seu *modo de dizer* ou de expressar-se, criando, assim, modalidades discursivas e/ou estruturas textuais variadas. Em função dessa característica, cada texto pode apresentar problemas particulares quanto à enunciação, o que permite observar não só o que é dito como também o tom com que a voz enunciativa se manifesta.

Como o núcleo de nossa análise é o fenômeno complexo da discursividade como instância de significação verbal, que interage



socioculturalmente com outros discursos – processo de interdiscursividade – cabe-nos verificar que motivos levam o sujeito enunciador a dizer algo, de uma determinada maneira e em certo contexto ensaístico – processo de intradiscursividade. E, a partir desse duplo caminho investigativo, cremos ser possível atingir a meta principal de nossa pesquisa: percorrer a linha de pensamento da autora para tentarmos entender seu posicionamento crítico.

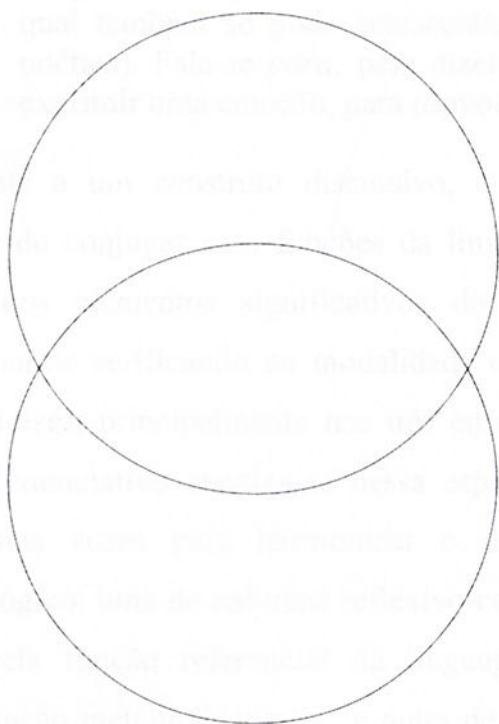
Na concepção de Dominique Maingueneau, *os textos são inseparáveis de uma 'voz', de um 'tom' particular (...) o mesmo escritor pode assumir de um texto ao outro ou no interior de um único texto ethos muito diferentes* (1996-a, p. 92-93). Por isso, a base de nossa investigação são as operações discursivas e seus efeitos de sentido; ou seja, interessa-nos verificar como a voz enunciativa julga, avalia e cria seus princípios, seus valores apreciativos e conceituais, já que lidamos com textos de natureza crítica.

Trata-se, por conseguinte, de uma análise de tendência pragmático-discursiva uma vez que visamos ao entendimento dos traços marcantes da linguagem, inserida numa determinada situação enunciativa e em contexto(s) específico(s), cujos elementos expressivos podem servir para pontuar o pensamento crítico da voz que se manifesta textualmente.

Sob esse ângulo, ratificamos a possibilidade de se considerar o texto ensaístico de Perrone-Moisés como uma *práxis discursiva* revigorada pela *poíesis* a partir da força de articulação de linguagens intercambiáveis que desencadeiam a reflexão crítica.

Por isso, observando em conjunto e de modo amplo, o discurso das três obras ora analisadas: *Flores da escrivainha*, *Inútil poesia* e *Altas literaturas*, foi-nos possível perceber que a *escritura-crítica* de Leyla Perrone-Moisés flui em círculos concêntricos, numa espécie de

intercâmbio verbal. Essa característica nos leva a refletir sobre um processo que designaríamos de dialético, por representar uma intersecção dinâmica da linguagem, gerando uma totalidade discursiva aberta a múltiplos sentidos. Para traduzir essa idéia, imaginamos a seguinte ilustração:



Esse ícone representativo de nossas reflexões sugere o conceito de uma *crítica-escritura* moderna – no caso, a de Leyla Perrone-Moisés – em que é possível harmonizar dois *tons de discurso* através do jogo intercambiável das linguagens de caráter lógico-argumentativo ou referencial-funcional e de natureza metafórico-figurativa ou emotivo-estética. A primeira seria movida pelo conhecimento racional e a segunda pelo conhecimento intuitivo ou dos sentidos. Entretanto, dada a

impossibilidade de se estabelecer uma linha demarcatória entre tais linguagens, elas passam a conviver em *simbiose elocucional*.

Podemos reforçar essa nossa linha de pensamento aliando-a ao do filósofo Mikel Dufrenne (1998, p. 140) que assim se manifesta:

A linguagem só funciona verdadeiramente se assume, ao mesmo tempo, outras funções: referencial em primeiro lugar, mas também emotiva e conativa (à qual também se pode acrescentar: metalingüística e poética). Fala-se *para*: para dizer alguma coisa, para exprimir uma emoção, para provocar uma resposta.

Frente a um construto discursivo, o pesquisador-crítico tem, pois, a chance de conjugar essas funções da linguagem para criar a força articulatória dos elementos significativos do texto. E é isto, exatamente, que estamos verificando na modalidade discursivo-ensaística de Leyla Perrone-Moisés, principalmente nos três ensaios ora analisados. Nestes, o processo enunciativo encaixa-se nessa espécie de intercâmbio verbal, juntando duas vozes para harmonizar o desenvolvimento do raciocínio epistemológico: uma de natureza reflexivo-crítica – concretizada em sua essência pela função referencial da linguagem (muitas vezes intensificada pela função metalingüística) - e outra de tendência emotivo-poética, constituída por uma linguagem de caráter figurativo ou metafórico, resultante do uso da função expressiva, emotiva ou mesmo de efeito poético da linguagem. Eis o que consideramos como *simbiose elocucional*, que pode ser exemplificada com alguns trechos das obras em análise:

As leituras de Butor pretendem sempre “decapar” certas obras do passado, removendo camadas de discurso velho que, segundo ele, impedem sua legibilidade atual.(AL: p. 152)

O clichê é uma moeda de taxa estável, que vai ser pouco a pouco substituída por valores menos seguros, implicando o receptor num câmbio arriscado. (FE: p. 48)

Do rio de palavras, Leminski se ri, e à verborragia desatada ele pede, exigente, um momento de silêncio. Para bom entende-dor, meia palavra raspa; e para bom gozador, uma piscada basta. (...) Quando o jogo de palavras é só graça, não cola. (IP: p. 234)

Organizados nessa seqüência, os fragmentos mostram um avanço progressivo do discurso que vai evoluindo da abertura especulativa ou crítica para uma “trans-figuração” da linguagem, que alcança um nível mais artístico. Transforma-se, desse modo, o exercício racional em experiência estética sem, contudo, sacrificar o discurso analítico-especulativo em favor apenas da emotividade estética: pelo contrário, o raciocínio lógico convive em “situação de promiscuidade” com o afetivo ou emotivo, através do “jogo de sedução da linguagem”, resultando numa agradável e ao mesmo tempo proveitosa expressão crítica.

Como se pode notar, esse processo discursivo é muito mais evidente nos dois últimos fragmentos. Nestes há uma correlação discursiva entre a sensibilidade e o intelecto, promovendo a densidade da linguagem crítica, que se forma mediante o que chamaríamos de “círculos concêntricos amalgamados”, conforme ilustramos anteriormente.

Nesse contexto discursivo, a palavra ganha vigor artístico, sem perder, entretanto, o rigor crítico. O que aí se verifica mostra que as linguagens referencial e poética constituem pólos conciliáveis e, em conjunto, propiciam a formação de uma síntese do pensamento em posição

dialética privilegiada, des-construindo a oposição tese/antítese, própria do pensamento filosófico ocidental desde Hegel (1770-1831).

Os três títulos das obras – *Altas literaturas*, *Inútil poesia*, *Flores da escrivainha* - prenunciam o referencial semântico que as compõe, segundo esclarece a própria autora:

O exame dos padrões sobre os quais se esteiam as escolhas dos escritores-críticos modernos levará a uma discussão sobre a questão dos valores na pós-modernidade. A modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pelo conceito de “projeto” que implica a questão da escolha e do valor. (AL: p. 16)

Tendo peneirado os textos que escrevi, reli os que ainda me pareciam ter algum interesse ou graça, e verifiquei algumas teimosias com relação a certos tópicos de literatura e certos autores que os ilustram. (IP: p.12)

Balzac descreveu buquês de flores irrealizáveis no mundo físico. Essas flores, puramente verbais, são as “flores da escrivainha”. Concorrem com as da natureza porque a ambição da literatura não é dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe um valor. (FE: p. 11)

Altas literaturas, *Inútil poesia*, *Flores da escrivainha*: três ensaios que, examinados nessa sucessão e sob a voz da ensaísta, constituem uma cadeia significativa, dando a idéia de uma progressão discursiva que vai se deslocando do campo da referencialidade analítica em direção a uma outra dimensão verbal, aquela mencionada por Leyla Perrone-Moisés quando afirma que *nesse paraíso verbal tudo é ainda possível, o significativo é fundador, faz existir o que nomeia* (FE: p. 65).

De *Altas literaturas* a *Flores da escrivantina*, o percurso discursivo vai abrindo-se a esse “paraíso verbal” numa espécie de rasgo metafórico às margens da enunciação, circunscrevendo-a de outros valores, que permitem inseri-la no domínio da *crítica estética* ou crítica da modernidade: *crítica-escritura* a que já nos referimos. “A modernidade”, diz Habermas,

não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para sua orientação, *ela tem de criar em si própria as regras por que se rege* (...) foi no domínio da crítica estética que surgiu, inicialmente, a questão de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria (...) (AL: p. 10-11).

Depositária da palavra metaforizada para compor o título, a *escrivantina* sugere o espaço ideal para se a-colher as “flores” (palavras) que ornamentam o discurso, poetizando-o. Colhem-se “flores” para que se impossibilite a invenção de uma poesia útil (no sentido utilitário), por isso, deve-se acolher uma *In-útil poesia*. Esta deve ser cultivada pétala a pétala, no jardim ou no “paraíso” onde habita a palavra artística, para poder então re-florescer entre as *Altas literaturas*, reino em que as linguagens se transfiguram e ganham foro íntimo.

“Seduzida” pela práxis discursiva de Leyla Perrone-Moisés – práxis emoldurada por essa linguagem especial – a da *crítica escritura* – vimo-nos repentinamente parafraseando seu gesto enunciativo, tentando, às vezes, “re-florescer” a nossa própria linguagem.

Os poetas são sedutores porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela própria linguagem. Corrompidos por essa capacidade sedutora da língua materna, os poetas se tornam seus cúmplices para seduzir terceiros. (FE: p.14).

A crítica-escritura da ensaísta é também, assim, uma crítica da sedução pela palavra e *o próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido*, segundo constata a própria autora, em *Flores da escrivaninha* (p. 13).

Essa vivência do ímpeto avassalador da palavra é bem mais intensa no processo enunciativo de *Flores da escrivaninha*, sendo observável, com menor frequência, em *Inútil poesia* e, minimamente, em *Altas literaturas*, texto que examina os parâmetros críticos da modernidade. *Inútil poesia* compõe-se de 43 ensaios, selecionados dentre mais de duzentos publicados pela autora, relativos às literaturas francesa, portuguesa e brasileira. E, no que tange à *Flores da escrivaninha*, Leyla, atenta a esse caráter móvel e plural do texto, ensina a ver nas entrelinhas e deixa o leitor experimentar as surpresas da sua proposta crítica, na opinião do crítico Alfredo Bosi (conforme consta na sobrecapa do livro).

A manifestação de Alfredo Bosi nos leva a repensar o conceito evidenciado por Perrone-Moisés de que: *As palavras são diabólicas. Sozinhas, já fazem o diabo; quando se juntam, então, nem se fale* (FE: p. 14). Esta constatação serve, de certa forma, para ratificar a afirmação do respeitável crítico de literatura, pois configura o ato consciente da ensaísta sobre *o caráter móvel e plural do texto que permite ver nas entrelinhas e experimentar as surpresas*. Tais aspectos revelam uma crítica discursivamente moderna, porque se processa mediante um modo específico de dizer, de expressar através de palavras *diabólicas*, oriundas de um certo *jogo fantasmático* da linguagem.

A estratégia enunciativa adotada em *Flores da escrivaninha*, e às vezes em alguns dos ensaios de *Inútil poesia*, reveste-se dessa modalidade de jogo de linguagem, que serve para complementar e

enriquecer a convencional, própria dos ensaios de natureza crítica, sobretudo os de origem acadêmica. Assim, nessa nova circunstância - a de um *jogo elocucional* - o texto crítico assume as características da modernidade a que Jürgen Habermas se referiu.

Dadas essas constatações, já podemos afirmar que o *gênero ensaístico* veiculado pela voz de Leyla Perrone-Moisés atinge a jurisdição da modernidade uma vez que se concretiza através de um discurso de inclinação emotivo-poética, provavelmente originário de sua formação acadêmico-cultural cultivada *chez Barthes, en France*.

Reconhecemos, portanto, os traços marcantes da especificidade discursiva da ensaísta, lembrando aqui uma importante afirmação do crítico Davi Arrigucci, por ocasião de uma entrevista realizada na cidade de Goiânia e publicada pela jornalista Gêza Maria, em O Popular - domingo, 03 de setembro de 2000, com o título "A prática do ensaio como forma de arte". Dessa entrevista, julgamos interessantes os seguintes comentários, devido à sua pertinência em relação aos textos-ensaio de Leyla Perrone-Moisés:

Um dos meus pontos teóricos é justamente a crítica da simplicidade (...) Desde o início de minha formação, considero o ensaio como uma obra de arte e parti para escrever assim. Na verdade, procurei fugir do linguajar técnico e do jargão universitário (...) Embora no Brasil as pessoas ainda não estejam habituadas a ler nessa direção, creio que já começou a surgir o leitor que encara o ensaio como obra de arte (...) Vamos dizer que há uma estratégia de aproximação e recuo que dá a dimensão crítica e artística ao ensaio.

Nos textos ora analisados, percebemos também essa estratégia de aproximação e recuo que dá a dimensão crítica e artística ao ensaio. Com base em sua experiência ensaística, aconselha ainda Arrigucci: deve-se ler uma intenção incluída na obra, travada no texto, que ele busca tentar desentranhar, ciente da existência de uma linguagem especial: linguagem que é uma espécie de mimese, de imitação do objeto. É por aí que funciona.

Na nossa opinião, os textos de Leyla Perrone-Moisés servem como protótipo dessa nova modalidade discursivo-crítica, de tons artístico. E, nessa seara do “dizer artístico”, outras “flores” vão ornamentando a “escrivantina” de Leyla Perrone-Moisés, representando a lucidez de seu pensamento crítico, que é mediatizado por aquela espécie de “percurso enviesado da palavra”, palavra que fascina por estar situada num ângulo diferenciado: “entre o saber e o delirar”, tornando assim o discurso ensaístico muito mais interessante. Eis aí o que designaríamos como um atraente jogo elocucional ensaístico, por analogia com O jogo elocucional feminino: título de nossa dissertação de mestrado, publicada em 1996.

O jogo elocucional ensaístico de Leyla Perrone-Moisés é mesclado de nuances expressiva variadas, pois o processo enunciativo ora alcança um tom lúdico, ora outros tons de características que variam do coloquial ao metafórico, todos parecendo destinados à busca da adesão prazerosa do leitor, ao qual caberia a tarefa de “desentranhar” a linguagem, aderindo ao jogo que ela insinua. Vejamos alguns fragmentos, escolhidos nos ensaios de Inútil poesia e Flores da escrivantina, que nos parecem adequados à justificativa deste nosso ponto de vista:

De Inútil poesia:

Samurai e malandro, Leminski ganha a aposta do poema, ora por um golpe de lâmina, ora por um jogo

de cintura. Tão rápido que nos pega de surpresa; quando menos se espera, o poema já está ali. E então o golpe ou a ginga que o produziu parece tão simples que é quase um desaforo. (p.235)

Saramago já declarou que não se interessa pelo engenheiro futurista (...) Quem quiser que siga a sua pista, num estaleiro de Glasgow ou num sofá lisboeta. A história ainda está aberta. Pessoa não acabou de morrer. E, se depender de seus leitores, não morrerá tão cedo. (p.174)

Ela escrevia para aprender e para ensinar. O quê? Queiram desculpar, as palavras são pretensiosas e Clarice, desconfiada, não responderia o seguinte: aprender e ensinar o que é a vida. A vida é voraz e assassina. (p.224-5)

(...) em 1965, A.C. descreveu as “inquietações na poesia de Drummond” de maneira tão abrangente que se tornou difícil dizer, da obra passada e futura do poeta, algo que não estivesse pelo menos sugerido nesse estudo. Enfim, fazer o elogio de A.C. é chover no molhado e por isso paro por aqui. (p. 334)

De Flores da escrivania (os fragmentos foram extraídos da parte conclusiva dos ensaios e estão datados) :

O texto poético é o olhar cego e vidente desse fundo sem fundo. (p. 126) (1978)

O mundo deixa a desejar, as palavras estão sempre em falta; A literatura o diz, insistente e plenamente. (p. 110) (1984)

A escritura se alimenta das zonas mortas da individualidade e das ruínas da literatura, essa esplêndida múmia. (p.83) (1980)

Essas flores impossíveis são as flores da escrivaninha: palavras flores arranjadas num poema-buquê, vivendo não à imagem da natureza, mas como as obras da natureza. (p. 66) (1980)

A ordem de apresentação dos fragmentos de *Flores da escrivaninha* resulta de uma determinação de nossa parte e tem como objetivo mostrar, além da seqüência do pensamento lógico-reflexivo da ensaísta a respeito do *texto poético*, da *literatura*, da *escritura*, também a *metaforização* da linguagem que ocorre de modo especial no último fragmento e indica a tendência à “essencialização” da palavra persuasiva, experimentada em sua máxima força artística.

Fruindo e usufruindo desse entrelaçamento estonteante da linguagem de Leyla Perrone-Moisés, aprendemos a conviver com o “prazer” de seus textos e, paralelamente, também convivemos com a leitura das mais “altas literaturas” de vários escritores e críticos-escritores, tanto do Brasil quanto da Europa. E, para nós, está sendo uma leitura entre *palavras-flores: luxuriantes, carregadas de conotações sensuais*, conforme expressão da ensaísta, quando se refere sobretudo a textos de linguagem de alto padrão (daí o título *Altas literaturas*), cuja modalidade pode ser esclarecida mediante a seguinte afirmação:

Qualquer linguagem deforma as coisas, e a linguagem plena do escritor, para dar verdade às coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e de ilusão. Daí a importância da forma e sua relação com a verdade, na literatura (FE: p. 106).

A *crítica-escritura* de Leyla Perrone-Moisés assume todos os possíveis “artifícios da linguagem”, mediada pela voz do sujeito-enunciador, sem perder, entretanto, a plenitude da reflexão originária da voz

do sujeito-que-escreve com o propósito de concretizar suas idéias, seus pontos de vista, seus conceitos, realizando, assim, um gesto enunciativo crítico e comprometido com a “verdade”. O grande mérito dessa forma de expressão verbal do pensamento seria a tentativa de driblar a tendência ao “didatismo” que corrói o “prazer do texto”, e de sua instigante leitura.

Leyla Perrone-Moisés acumula um grande número de experiências de leitura das literaturas nacional e internacional, o que lhe confere maturidade intelectual, que se incorpora em seu discurso de maneira atraente, pela forma cuidadosa de lidar com a linguagem, ao mesmo tempo que permite ao leitor penetrar num amplo campo de saberes e de conhecimentos, sem apelar a conceitos teóricos dogmáticos.

As perguntas formuladas, como hipótese inicial desta parte de nossa pesquisa: “que esfera de ação o discurso privilegia nos três ensaios: o campo semântico-conceitual? o estético-literário? o ideológico? Como se processa a linguagem em sua função de convencer, seduzir ou persuadir o leitor?” já obtiveram respostas na medida em que vimos discutindo o eixo de ação discursiva dinamizador do texto crítico de Leyla Perrone-Moisés, dando-lhe uma característica específica. Vemo-nos, pois diante de uma *crítica-escritura*, contendo uma abrangência das características enfatizadas naquelas questões iniciais.

Nesse sentido, os textos de Perrone-Moisés podem ser considerados de “alta” qualidade expressiva, pois são engendrados artisticamente, conservando a clareza necessária para que o leitor menos preparado no gênero possa aprofundar seus conhecimentos, sem submeter-se a fórmulas teóricas herméticas e complicadas lingüisticamente. São textos-ensaio resultantes de uma enunciação leve, escorreita, cujas apreciações críticas promovem a persuasão do leitor, sem contaminá-lo com



uma ideologia autoritária, radical; pelo contrário, a ele cabe selecionar as idéias, fruí-las a seu modo e criar seu próprio ângulo de reflexão através das brechas que o “jogo da linguagem” proporciona.

Como exemplo desse enquadramento discursivo, valemos de mais alguns fragmentos:

Talvez seja o momento de nos deslocar, com relação à *dóxa* triunfante, a *dóxa* pós-moderna (...) Deslocar-se não é voltar atrás, para manter imutáveis os valores e métodos do passado, mas reavaliá-los, elaborar novos conceitos e novos discursos adequados à situação presente. (IP: p. 344)

Para não exaurir eu mesma meus leitores, terminarei esta breve discussão do pós-moderno com uma especulação que não é só minha (...) A pós-modernidade pode ser vista como apenas mais uma etapa da modernidade, convalescença para uns, doença senil da modernidade para outros. Se o paciente (no caso, a literatura) vai se restabelecer, morrer ou ressuscitar transformado, só o futuro dirá. Por enquanto, ele está na UTI. (AL: p. 189)

O que é historicamente certo é que os limites entre os gêneros se esfumaram, e que já existem numerosos gêneros complexos ainda não suficientemente estudados. Resta saber se se trata de novos gêneros ou de uma mudança tão radical na arte da linguagem que a noção de gênero não faz sentido. (FE: p. 143)

Supõe-se que o objetivo da fala seja dizer o mundo ou agir sobre ele (FE: p.13). Não é nosso propósito “dizer o mundo” da linguagem e do pensamento crítico de Leyla Perrone-Moisés, pois, para isso teríamos que percorrer um amplo repertório de leituras relacionadas com o campo da lingüística, da filosofia, da psicanálise e tantas outras ciências cujos fundamentos teóricos poderiam complementar nossa linha de pesquisa.

Limitamo-nos a determinados conceitos mais coerentes com a Análise do Discurso, nos quais buscamos apoio para desenvolver as nossas reflexões críticas.

Lembrando as várias vozes que compõem o universo discursivo das três obras, cabe aqui registrar “o lugar de Barthes” (título de um dos ensaios da IV parte do livro *Inútil poesia*), que se destaca entre os vários autores selecionados pela ensaísta, ocupando um espaço privilegiado entre os “críticos-escritores”; ou seja, entre os que praticam a *escritura*, texto que, à semelhança dos gêneros literários, poderia se constituir mediante um tipo de linguagem “não-institucional, não-hierárquico e, portanto, não genérico. *No texto da escritura, os gêneros se fundiriam anarquicamente, desaparecendo como tal* (FE: p. 144), conforme explica Leyla Perrone-Moisés, ao se referir aos gêneros discursivos tradicionais. Mas, entre os argumentos sobre essa mesma questão, ela diz o seguinte:

Quando escrevemos, inscrevemo-nos “naturalmente” num gênero, cujas características e normas situam nosso lugar de palavra e demarcam seus limites. A linguagem é ela própria uma grande instituição, a convenção soberana; e os gêneros discursivos são aparelhos secundários dessa grande instituição (FE: p. 143).

Também “naturalmente” consideramos a presença de certos traços da linguagem que sugerem uma proximidade interdiscursiva mais intensa com Barthes, cujo lugar é ímpar entre seus pares ou críticos importantes, como Derrida, Ezra Pound, T.S.Eliot, Jorge Luís Borges, Antonio Cândido (A.C., assim designado pela autora) e tantos outros que foram incluídos nos textos-ensaio até aqui examinados. Por analogia com as noções da citação destacada anteriormente, podemos afirmar que se trata

daquela tendência *natural de situar o lugar da palavra, inscrevendo-a, quando se escreve*. E o lugar da palavra da ensaísta é junto a Barthes, com quem teve a oportunidade de dialogar face a face, durante o seminário realizado na França, como também interagir como tradutora de vários textos barthesianos, publicados no Brasil.

Convém lembrar que os princípios da interdiscursividade ou do dialogismo - na terminologia de Bakhtin - foram depois retomados por Kristeva e designados como processo de intertextualidade, sendo também discutidos e desenvolvidos por Barthes, Todorov, Genette e outros, na França. Sobre o conceito de intertextualidade, Perrone-Moisés manifesta-se dizendo o seguinte:

O objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova. As “influências” não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação.(FE: p.94)

O texto-ensaio assim concebido – como um sistema de trocas verbais ou um processo de diálogo intertextual – pode ser a forma de revelar, e até mesmo de “ensinar” como se faz o “artesanato literário, cuja meta final seria provocar o desejo de ler, reler, interpretar, re-interpretar outros discursos, através dos quais o gesto da *critica-escritura* se ampliaria, transformando-se e formando-se a si mesma.

Como ponto “alto” desse *diálogo intertextual*, destacamos a última parte da obra *Inútil poesia*, intitulada “Pastiches críticos”, cujo discurso “absorve e integra” novos elementos ao discurso literário de *O Ateneu* – texto de Raul

Pompéia - com o qual interage criando uma outra dimensão expressiva, de caráter parodístico. Estrategicamente, a voz do sujeito da enunciação vai entremeando seus “pastiches” com uma boa dose de ironia, veiculada em certo tom acadêmico-doutrinário:

Antes de começar uma tese de literatura, é conveniente que o candidato escolha algum dos estilos disponíveis na praça. Para orientar o neófito nessa árdua tarefa, darei alguns exemplos de estilos críticos, aplicados aqui à frase inicial de *O Ateneu* (1888). A escolha deve ser feita em função das preferências do Orientador e, se possível, da futura banca. Qualquer engano a esse respeito pode ser fatal (p. 352).

Dando continuidade à essa introdução dos pastiches críticos, o processo de des-montagem, des-construção ou deslocamento dos elementos do discurso literário é efetuado a partir da frase inicial de *O Ateneu*: “Vais encontrar o mundo, disse meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta”. Esta frase é analisada mediante a aplicação de dez modalidades de discurso teórico-crítico, na seguinte sequência: 1. Narratologia – 2. Estudo dos incipit romanescos – 3. Crítica psicanalítica lacaniana – 4. Crítica sociológica marxista – 5. Crítica genética (estudo dos manuscritos) – 6. Crítica semiótica – 7. Crítica desconstrucionista – 8. Crítica pós-moderna – 9. Crítica feminista – 10. Crítica gay – todas elas des-montando, des-construindo e, finalmente, disseminando ironicamente o aparato conceitual que poderia marcá-las com uma espécie de identidade cultural.

Consideramos fundamental apresentar ainda os dois últimos trechos representativos das modalidades 9 e 10 dos “Pastiches críticos” – **Crítica feminista** e **Crítica gay** – que compõem a parte final da

obra *Inútil poesia* e que, na nossa opinião, fecham com “chave de ouro” essa amostragem teórico-crítica da ensaísta, por chamar a atenção do leitor para um outro tipo de enunciação, conforme dissemos, em tom parodístico e com acentuados traços de criatividade, imitando com humor estilos canônicos de análises literárias. Convém destacar que, em Nota de rodapé, está inserida uma justificativa da autora sobre esses “Pastiches críticos” na qual, dentre outras coisas, ela diz o seguinte: *Acrescentei aqui mais um tipo de crítica, pelo fato de tê-la visto efetivamente aplicada ao Ateneu* (p. 352).

9. Crítica feminista

Como a esmagadora maioria dos romances, *O Ateneu* é uma história de homens escrita por um homem. O livro começa com as palavras de um homem dirigidas a outro homem. Note-se que o próprio nome do liceu, Ateneu, é um nome próprio masculino e que designava, na antiga Grécia, um local de reunião de literatos do sexo dito forte. Esse universo masculino se anuncia como um palco de luta, um lugar agressivo, destituído de sensibilidade, de afetividade, de fluidez, qualidades femininas que têm sido exploradas pelo patriarcado para oprimir as próprias mulheres. Por isso é que nós, mulheres, devemos lutar contra todos os Ateneus, todos os pais, todos os filhos e, portanto, exigir a retirada do romance de Raul Pompéia de nossos programas escolares e universitários. (p. 357-8)

Observado do ponto de vista semântico-discursivo, esse fragmento mais parece uma denúncia social-feminista, feita num palanque situado no espaço acadêmico, imaginando-se aí um microfone e uma professora de literatura ou de teoria literária elevando sua voz a um tom bastante retumbante, visando à persuasão da massa estudantil.

10. Crítica gay

O “mundo” que o filho encontrará no Ateneu é, evidentemente, um mundo *gay*, já que se trata de um internato masculino. As mulheres pelas quais ele eventualmente será atraído na verdade não contam, e a “luta” do filho terá por objetivo “sair do armário”. Aliás, o próprio Raul Pompéia... (p. 358)

A ironia que perpassa os fragmentos 9 e 10 constitui uma das facetas mais significativas do estilo parodístico e, em sua força polissêmica produzindo ambigüidades, reside o impulso da palavra e da criação expressiva de uma outra linguagem, provavelmente nascida da “sedução” a que se refere Leyla Perrone-Moisés: *A sedução cria a vizinhança do gesto pelo qual uma outra linguagem aconteceria* (FE: p 17).

Diríamos então que, nesse caso, estariam incluídas as linguagens da paródia, dos “pastiches” etc, que muitas vezes exigem a parte ativa do leitor na construção do(s) sentido(s). Essa reflexão nos leva a relembrar uma das referências ao desconstrucionismo derridiano feita por Leyla Perrone-Moisés, no ensaio intitulado “O efeito Derrida” (IP: p. 301):

A desconstrução nasceu na área filosófica mas não é exclusivamente filosófica, nem mesmo filosófica no sentido tradicional da filosofia. Não é um sistema nem um método. É uma prática de leitura crítica e, em Derrida, uma *escritura* dessa leitura.

A prática de leitura crítica, derridianamente assim concebida - como uma *escritura* dessa leitura - conforme esclarece a ensaísta, traz-nos à memória uma constatação sobre crítica, emitida pelo filósofo Mikel Dufrenne: *a crítica é, então, ao mesmo tempo co-devaneio e decifração* (1998, p. 40). Ou seja, cabe ao crítico efetuar a *escritura* das leituras por ele selecionadas, reefetuando e rearticulando o(s) sentido(s) com os quais interage, num verdadeiro rito de passagem e

ultrapassagem a partir do entrelugar da fantasia (ou do imaginário) e do intelecto (ou do raciocínio). Ainda na opinião de Dufrenne, *a aventura do crítico renova a do escritor*. (op. cit. p. 185-6).

Nessas circunstâncias, haveria um prazer mental que se dissemina no ato dessa leitura crítica, transformando-a numa *escritura* ímpar, criativa e criadora até mesmo de um provável “fetiche” da linguagem; aliás, de um “perigoso fetiche”, porque os sentidos também se disseminam quando atravessados pela voz que tenta apreendê-los em sua essência primeira.

Talvez por isso Dufrenne tenha levantado os seguintes questionamentos: *Mas como desempatar exatamente entre fantasia e intelecto? Como separar a parte da estrutura e do sentido?* para os quais, na nossa opinião, restaria apenas uma única chance: a adoção de uma cumplicidade entre os pares: fantasia/intelecto e estrutura/sentido.

Na função de co-partícipe da *leitura-escritura* das três obras aqui colocadas em discussão, o que tentamos efetivamente foi exercer a função interlocutiva pressuposta para um leitor ativo, que se acha envolvido num arriscado e, ao mesmo tempo, fascinante mundo de palavras (“diabólicas”?) que, ao se juntarem, dão a impressão de que *tudo faz sentido, ao lado* (FE: p.14). Em consequência disso, surge o espaço ambíguo do “co-devaneio” e da “decifração” provocando uma simbiose elocucional, que se frutifica e expande a cada nova leitura e releitura e a cada nova escritura e reescritura, em contínuo efeito suspensivo, como o das reticências... A aventura de uma *leitura crítica* é assim! E por esse caminho, continuaremos em busca de uma nova aventura: a leitura de outros textos de Leyla Perrone-Moisés.

2.2 Ensaios longos

2.2.1 *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro:* uma interface discursiva

*Porque a crítica já é, por natureza, um discurso abstratizante, um discurso de onde o texto analisado está ausente, onde ele se torna texto pensado, texto fantasma.**

Ante o arrebatamento da linguagem poética de Fernando Pessoa, os "fantasmas" do discurso enunciado acabam proliferando-se, e a palavra da crítica está sujeita a sofrer as metamorfoses próprias do ritual "fetichista" da criação poética. Esse foi o impacto inicial que nos causou a leitura da obra *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro* (FP), com a qual ora estabelecemos um pacto de leitura mais profícua e voltada para a *articulação discursiva* produzida pelo sujeito-autor.

Partimos da premissa de que um discurso crítico cujo objeto de análise é um texto literário-poético, como o de Fernando Pessoa, dificilmente permitiria ao investigador especulá-lo de modo objetivo, neutro e isento de qualquer envolvimento emotivo. Ainda mais difícil se torna quando se trata de um poeta moderno como Fernando Pessoa, criador de um discurso que ainda incorpora certos traços problemáticos da pós-modernidade, como "heterogeneidade, fragmentação, indeterminação", dentre outros destacados por Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas* (p. 183).

* PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. 3ed. revisada e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 136.



Cabe-nos agora indagar: o *discurso crítico* da ensaísta volta-se mais para o poeta ou para a poesia? Ou para ambos: poeta e poesia?

Como instância textual, diríamos que o sujeito da enunciação ouve e sente a voz do poeta e, paralelamente, insinua-se no discurso para pressentir o fenômeno poético e tentar abstrair suas múltiplas significações. E, por esse meio, interage com o discurso face a face, criando uma interface discursiva que congrega os pólos da criação-poética e da criação-crítica.

Assim, o sujeito da enunciação apropria-se dos recursos literários adotados pela "voz fantasmática" do sujeito poético e produz um texto híbrido, de carácter dialógico, intencionalmente relativizado quanto às convenções do discurso crítico tradicional, sobretudo as de origem acadêmica.

A concepção dinâmica do discurso crítico – como a que acabamos de apontar – exige pensar num ato enunciativo que se processa a partir das condições pragmáticas predeterminantes da construção verbal; mas, e sobretudo, há que se pensar também na posição fronteira ocupada pelo sujeito-enunciador que se vê *entre* a ciência (implicando a investigação analítica) e a arte (envolvendo a razão e a emoção). É imprescindível, portanto, conciliar os impulsos emotivos para se chegar a uma manifestação reflexivo-crítica equilibrada, re-dimensionada dialeticamente.

Dentro desse panorama de duplo envolvimento discursivo, ou de *interdiscursividade*, a voz enunciativa alcança uma *nova forma crítica de dizer*, por estar sintonizada com as estratégias artísticas criadas pelo sujeito-poético. Surge aí um discurso que não advém apenas de uma mente preponderantemente analítica ou conceptual, pois a voz que o veicula

deixa transparecer também traços de uma consciência estética: consciência que se revela em trechos como estes:

A poesia nos mostra que *ficção não é mentira*. O imaginário é terrivelmente verdadeiro, na medida em que nele fala o desejo, na medida em que, nele, o real se transveste e se desvenda, abrigado nos buracos do discurso, dirigindo "*à bon entendeur, salut*". O simbólico da poesia é a palavra plena dessa realidade transvestida. (FP: p. 116-7).

Ao lado dessa *consciência estética*, em que a tessitura figurativa do discurso se destaca, a *autoconsciência crítica* é outro aspecto importante na articulação interna do discurso da ensaísta, uma vez que o transpõe para o mesmo universo de referências: a referência crítica intelectual e a criação verbal. Eis como isso acontece nos fragmentos a seguir:

O crítico de Pessoa sabe que não deve escavar indiscretamente esse campo afetivo tão penosamente guardado e tão parcialmente (embora tão intensamente) revelado. (...) O crítico prefere entrar no jogo da inteligência (que é distanciamento), a entrar no jogo dos afetos (que é implicação) FP: p. 138.

A leitura crítica do Vácuo-Pessoa tende a deixar um vazio. (...) Uma crítica fascinada pelo vácuo pode vir a ser, então, mais niilista do que a poesia em que esse vácuo é detectado (FP: p. 136).

Pelo que percebemos, a ensaísta tenta se desviar, conscientemente, do fascínio das "implicações afetivas", para não entrar no perigoso vácuo poético (Vácuo-Pessoa), que pode vir a esvaziar seu discurso crítico. Seus propósitos parecem claros, ou seja, conseguir

participar do "jogo da inteligência", conforme ela diz, tentando convencer a si mesma: *O Pessoa conceitual, oximórico, fabulosamente inteligente, é o que provoca nossa admiração* (FP: p. 138).

No entanto, logo a seguir, o sujeito-autor parece perder a consciência da palavra empenhada e, como sujeito da linguagem, assujeita-se à linguagem do inconsciente e cai no "jogo da afetividade", sensibilizada pelo espírito poético: *Pessoa não é só um pensamento; é sobretudo um canto, melodia e ritmo que são os rastros de um corpo desejante – poesia. (...) A história de seu corpo é uma história de afetos represados*. (FP: p. 139).

O uso de termos da psicanálise é constante na obra, evidenciando a opção consciente da ensaísta pela visão lacaniana dessa ciência, que ela considera mais adequada para o estudo de textos poéticos modernos, à vista de sua relação com a linguagem do inconsciente, como é o caso de Fernando Pessoa: *Situando o problema do inconsciente em nível de linguagem ("o inconsciente é estruturado como uma linguagem"), a psicanálise lacaniana convém particularmente à análise de textos*. (FP: p. 100)

Movido talvez por seus próprios impulsos inconscientes, ao lidar com a linguagem poética pessoana, o sujeito-que-escreve assimila provavelmente os seus efeitos estéticos e entra no "jogo dos afetos" pensando e sentindo como Pessoa, e isto o leva a subestimar esse jogo e superestimar o "jogo da inteligência": *Além disso, para o discurso crítico, é muito mais fácil (consubstancial, diria) mover-se no terreno do pensamento do que no do sentimento* (FP: p. 138). Paradoxalmente, o sujeito-autor entra no jogo dos afetos pela "paixão e compaixão" que o texto pessoano lhe suscita: *Na poesia de Pessoa está inscrita uma história pessoal, que se*

pode reconstituir e partilhar em emoção, em simpatia e compaixão, no sentido etimológico desses termos. (FP: p. 139)

Como se observa, o fascínio do texto poético leva o sujeito da leitura a manifestar-se teoricamente sob o domínio do princípio do prazer, fenômeno que abre perspectivas para uma apreciação ou julgamento com espírito crítico aliado à sensibilidade estética.

Diante de tais considerações, fica evidente que *o charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita. Se a recepção do texto recorre às capacidades reflexivas do leitor, influi igualmente – talvez, sobretudo – sobre sua afetividade*, conforme afirma Vincent Jouve (2002, p. 19).

É a partir desse ângulo de análise que estamos tentando acompanhar e compreender o processo discursivo-crítico empreendido pela voz do sujeito da enunciação ou sujeito-enunciador, na função de porta-voz do sujeito-autor.

Em *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, pode-se perceber que a voz enunciativa vivencia o texto sem se posicionar *alguém* dos dogmatismos intelectuais teorizantes e teorizáveis e sem avançar *além* dos fluxos sentimentais. É nessa perspectiva que cremos se encaixar "*A dialética travada*", mencionada por Leyla Perrone-Moisés (FP: p. 38) – expressão com a qual a ensaísta distingue e pontifica a essência da poética pessoana:

A poética de Pessoa é uma poética do *entre* (*Interlúdio, Intermezzo, Interregno, Interseccionismo* – palavras privilegiadas em sua obra); esse *entre* não é o *entre* do devir hegeliano (passagem do Nada ao Ser e do Ser ao Nada), mas o *entre* imóvel da indeterminação (Ser = Nada, Um = Outro, presença = vazio). Não se trata de um *entre* histórico (no sentido

de passagem ou progresso), mas de um *entre* estacionário, da indecisão e do impasse (FP: p. 38).

Para complementar as noções a respeito da *dialética pessoana*, a ensaísta esclarece o seguinte:

Toda dialética, em Pessoa, é uma dialética fingida, na qual a tese e a antítese não levam a nenhuma síntese, porque nunca há ultrapassagem (...) Sendo a dialética o movimento do pleno, ela não pode realizar-se no vazio. Sem devir, não há existência; compreende-se, agora, a não-vida do vivo (FP: p. 39).

Com lucidez, e demonstrando amplo conhecimento do campo analítico em que insere sua voz crítica, a ensaísta desenvolve um discurso singular e substancial sobre Fernando Pessoa, permitindo ao leitor não só compartilhar como harmonizar as impressões que a poética pessoana pode causar. Por que isso acontece? Porque a argumentatividade não se restringe à via intelectual apenas. Vai mais além, porque se consubstancia mediante uma linguagem propícia ao "prazer do texto", realizada nos interstícios do dizer – naquele "*intermezzo* privilegiado" – de onde partem as sensações vinculadas ao movimento da enunciação poética, culminando afinal no discernimento crítico.

O texto crítico de Leyla Perrone-Moisés constrói-se discursivamente através das intersecções entre Literatura e Crítica Literária e, ao longo da enunciação, intensifica-se pelo gosto particular de sua leitura: *leitura-escritura* sem pretensões, mas com intenções de seduzir e fazer o leitor pensar...

Num dos seus gestos de auto-reflexão, a ensaísta reconhece a característica determinante da voz crítica como instância textual: *o que o crítico deve saber, isto sim, é que seu eu é apenas um efeito de linguagem, e*

só como tal pode ter algum interesse (FP: p. 5). E, a seguir, explica as circunstâncias em que esse *eu* virtual fez a leitura de Fernando Pessoa:

O meu caso pessoano foi o de um *eu* entre duas línguas, um *eu* cuja identidade lingüística Pessoa, o sem identidade, decidiu. Pessoa é também a coragem de dizer *eu* numa aflitiva desproteção; e é saber, a duras penas, que o *eu*, afinal, não existe (FP: p. 5).

Vários são os momentos em que a consciência crítica se manifesta, justificando-se ou justificando a origem de seu interesse pela poética pessoana, mediante processos enunciativos de linguagens distintas, que revelam a capacidade expressiva do sujeito-enunciador. Seleccionamos alguns trechos da **Introdução** nos quais estão mais presentes as ressonâncias de Pessoa na memória discursiva da ensaísta: *Pessoa era uma presença em mim desde a adolescência. Mas escrever sobre essa presença só se faz premente num contexto de ausência. (...) Pus-me então a falar do Poeta, obsessivamente* (FP: p. 3).

As ressonâncias de Pessoa na memória discursiva da ensaísta são freqüentes e, sobretudo na *Introdução*, elas espelham a origem de um *desejo* marcante, que parece infiltrado na mente do sujeito-leitor, desde muito cedo. Assim, esse sujeito se sente desafiado por um discurso que se constitui no *limite da vertigem intelectual* (FP: p. 44) – espaço vago em que o sujeito se esvazia na experiência prática e na vacuidade da linguagem.

Depois de um longo preâmbulo sobre sua insistente convivência com a figura desafiadora do Poeta que, de tão sedutora e fascinante, se torna até mesmo uma espécie de "fetiche", o sujeito-autor expõe subjetivamente suas impressões pessoais: (...) *parece muito*

egocêntrico: eu e Pessoa, Pessoa em mim, eu em Pessoa; muito 'pessoísta' (a expressão, pejorativa, é do Poeta) (FP: p. 5).

Em seguida, o sujeito-autor, vendo-se ante uma obra como a de Pessoa, que apresenta no tema central a questão da identidade, através de uma linguagem fluídica, marcada pelas *rasgaduras discursivas*, de onde apenas se vislumbra um *eu aquém* ou *além do outro*, admite caber então ao crítico a tarefa de questionar também a sua própria identidade:

Convenho em que o *eu* do crítico não deva ser tão exibido que se tropece nele a cada passo; mas também não me parece honesto que ele se apresente como a voz neutra do discurso competente, fingindo que suas escolhas e interpretações não são subjetivas, apresentando-as como autorizadas por um saber impessoal, isto é, absoluto (FP: p. 5).

Consciente do desafio imposto por uma leitura que exige a capacidade de materializar as abstrações oriundas da invenção de um imaginário poético, que privilegia o "vácuo da palavra", a ensaísta registra suas sensações, provocadas pelo ato de ler Pessoa:

Ler Pessoa (e digo *ler* no sentido forte da leitura constante, da leitura em que o consciente trabalha e o inconsciente se trabalha) é viver arriscadamente à beira-vácuo, é sofrer com ele à beira-mágoa, é quase não saber mais assinar seu próprio nome, minado pelo nome, como que predestinado, daquele que se sentia um "mero Vácuo-Pessoa" (FP: p. 7).

Com a convicção de que o gesto da leitura, sob um olhar crítico-especulativo, é um processo de mão dupla que envolve tanto a leitura como a *escritura* dessa leitura, a voz enunciativa faz uma importante

auto-afirmação, clara e transparente, do que representou sua determinação de escrever sobre Pessoa:

Entretanto, escrever sobre Pessoa não era, para mim, uma opção racional mas uma paixão, e as paixões não se justificam. Nenhum álibi profissional me sustinha, nenhum objetivo preciso seria com tal trabalho alcançado. Essas desrazões passaram a ser a razão maior (FP: p. 9).

Cremos que a ensaísta incluiu em seu discurso a visão psicanalítica com o desejo de entender o *mito* Pessoa, pois demonstra, ao longo do processo enunciativo, querer indagar *por que e como Pessoa é um ninguém; mas, principalmente, mostrar como esse ninguém fez-se alguém, coisa de que o próprio Poeta chegou a duvidar* (FP: p. 87). Reside aí, possivelmente, um núcleo gerador de *Incertezas da razão e desrazão* (título de um artigo do psicanalista Joel Birman, professor titular do Instituto de Psicologia da UFRJ)*. Nesse artigo, Birman enfatiza o papel estratégico exercido por Renato Mezan – membro da nova geração de psicanalistas – que, dentre outras questões, dá a entender que *a psicanálise é habitada por um paradoxo, qual seja, os impasses da razão e a sedução da desrazão*, a partir de um jogo de oposição e superposição entre as palavras "face" e "interface", que são motivo de discussão na obra *Interfaces da Psicanálise*, à qual se refere Joel Birman.

O que enobrece o pensamento discursivo da autora é seu despojamento intelectual ao referir-se aos passos e impasses que fizeram parte do seu percurso de leitura-escritura da poética pessoana, o que não a impediu, todavia, de enfrentar os desafios e assumir tão arriscada tarefa:

* In: Suplemento MAIS, n. 571, Folha de S. Paulo, 26/01/2003, p. 10



Pessoa exige, de seu leitor crítico, inteligência e saber (...) Em muitos momentos, estive prestes a desanimar, por não me achar à altura dos problemas enfrentados. Mas uma certeza me reanimava: a de que, mesmo se meu saber (filosófico, psicanalítico, lingüístico, sociológico, poético) fosse bem maior, Pessoa, como todo grande poeta, o ultrapassaria sempre. (FP: p. 7-8)

Assumi assim todos os riscos, inclusive o de redizer o já dito, ou de contradizer o talvez solidamente defendido por outros, sabendo que as coincidências e divergências seriam autorizadas pela própria obra pessoana (FP: p. 9).

Como se pode observar, trata-se de uma verdadeira confissão sobre o fascínio antigo que Fernando Pessoa exerceu na vida de Leyla Perrone-Moisés. É provável que essa empatia, cultivada intelectualmente, tenha contribuído na formação de uma constante auto-análise crítica que a ensaísta revela quando escreve.

Os últimos fragmentos, sobretudo, apresentam uma argumentação encadeada numa progressão semântico-discursiva, desenvolvendo um raciocínio crítico que parte da constatação histórica e pessoal sobre o fenômeno poético Pessoa, passa pelo impacto do ato de leitura-escritura e culmina num processo de autocritica consciente, lúcida.

No final da Introdução – que vem seguida da data: São Paulo, outubro de 1981 – em *tom poético*, e continuando a demonstrar modéstia, assim se manifesta a autora: *Essa e outras falhas ficam aqui registradas como um leve tremor da mão que se aventurou a abrir o leque, que se obstinou a escrever este livro.* E conclui a Introdução da obra reconhecendo, lacanianamente, que *A falta é a condição para que o desejo continue a circular* (FP: p. 10).

Vimos, assim, tentando estabelecer um *diálogo interdiscursivo* com os enunciados textuais, procurando entrecruzar os nossos pontos de vista com os da autora, para podermos, dentro dos nossos limites, delimitar sua linha de raciocínio crítico situada *entre* as "razões e desrazões" que uma discursividade crítica possa revelar ou desvelar.

No entanto, reconhecemos que estamos também entrando num "jogo de pensamento" desafiador, porque as nossas reflexões se voltam para uma fala imbuída de criticidade e provinda da competência discursiva de uma autora que, se foi por nós escolhida, está sendo também de modo afetivo apreciada. Nessa circunstância, entramos ainda no "jogo de afetos". É preciso, pois, muita lucidez para poder jogar com uma linguagem que tenha alcance suficiente para se colocar *vis-a-vis* com a linguagem crítica da ensaísta, sem jamais pretender "subestimá-la", mas, talvez, arriscando a "superestimá-la". Na verdade, temos consciência de que "Escolher e/é julgar": título de um trabalho de Leyla Perrone-Moisés, publicado na revista *Colóquio/Letras* da Fundação Gulbenkian de Lisboa (número 65, janeiro/1982).

Nesse artigo a ensaísta ressalta que *cada vez que o crítico elege uma obra como objeto de discurso, essa escolha já é a decorrência e a expressão de um julgamento* (p. 6). Complementando sua argumentação sobre a questão contemporânea do julgamento literário, ela afirma também que *A crítica do século XX tem estabelecido, com crescente insistência, a correlação e a interdependência entre escritura e leitura* (p. 8), visão que consideramos altamente significativa para o campo de estudos da *discursividade* crítica e que vem permeando nosso percurso metadiscursivo, desde o início deste trabalho.

É importante registrar que o destaque dado à crítica literária elaborada por escritores-críticos e/ou críticos-escritores foi ampliada pela autora nesta obra, uma vez que já fora incluída em *Altas literaturas*, obra que já foi objeto de estudo em capítulo anterior.

Com a afirmação consciente de que *Muita coisa lida passou a circular como intertexto implícito* (FP: p. 10), o "sujeito-autor" (expressão usada pela ensaísta, p. 300) destaca a inclusão da *intertextualidade* em sua obra. Todavia, em nosso trabalho, estamos priorizando o termo *interdiscursividade*, porque o entendemos como decorrente da discursividade e como um processo de *intersubjetividade*, experienciado pelo sujeito como uma instância da enunciação. Apoiamo-nos na afirmação de Marcuschi (2002, p. 24), que distingue *texto* e *discurso*, alertando para a sua diferente constituição:

(...) deve-se ter o cuidado de não confundir *texto* e *discurso* como se fossem a mesma coisa. Embora haja muita discussão a esse respeito, pode-se dizer que *texto* é uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada em algum gênero textual. *Discurso* é aquilo que um texto produz ao se manifestar em alguma instância discursiva. Assim, o discurso se realiza nos textos.

Vemos, assim, o *texto* como um produto e o *discurso* como um processo ao qual se vinculam as relações semânticas da linguagem, que constituem pistas importantes para a apreensão do(s) sentido(s) em qualquer atividade de leitura.

Segundo a teórica Eni Orlandi (2002, p. 21), *As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentido entre locutores.*

A Análise do Discurso concebe o texto em sua *discursividade*, como prática de linguagem, considerando que as palavras recebem seus sentidos de formações discursivas relacionadas e, nessas circunstâncias, configuram-se como um efeito interdiscursivo provindo da memória. Por isso, interessamos, sobretudo, observar e analisar o processo da enunciação que, segundo Orlandi, constitui o espaço no qual o sujeito se marca no que diz e ainda fornece pistas para entender o modo como o discurso se textualiza (*op. cit.*, 2002. p. 65).

Tais pistas, a nosso ver, podem ser percebidas já na parte introdutória da obra *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, quando a voz do sujeito da enunciação deixa transparecer efeitos do interdiscurso – memória discursiva – ligados a prováveis conceitos psicanalíticos, mais próximos da teoria lacaniana, que concebe o *inconsciente como estruturado lingüisticamente* (JAPIASSU e MARCONDES, 1996, p. 247), retomando, de certa forma, a distinção entre *significado* e *significante* estabelecida no estruturalismo lingüístico por Ferdinand Saussure.

Consubstanciando algumas expressões da psicanálise, recolhidas da memória discursiva ou arquivo lingüístico-mental: "sujeito como significante", "vazio ou vácuo", "desejo como aspiração a preencher brechas", "falta como condição do desejo", dentre outras, observa-se a tendência à aplicação da teoria psicanalítica na leitura da poética pessoana, explicitamente declarada pelo sujeito-autor:

(...) proponho então que o leiamos agora à luz do pensamento atual, em particular à luz da psicanálise. Por que a psicanálise? Porque, com a descoberta do inconsciente, a psicanálise encampou e subverteu, a um só tempo, a questão filosófica do sujeito. (FP: p. 99)

Ao que nos parece, a busca de apoio teórico na psicanálise está relacionada ao desafio que constitui a questão da identidade (ou da não-identidade?) do sujeito-Pessoa, do Vácuo-Pessoa, de Pessoa-Ninguém; expressão esta que, além de identificar o primeiro capítulo da obra (p. 11), é título de um escrito originalmente em francês (*Pessoa personne?*), como é explicado pela autora na mesma página, em nota de rodapé: *O trocadilho que aí introduzi já estava fixado, curiosamente, no sobrescrito de uma carta da noiva Ophélia Queiroz. Aí se lê: 'Monsieur Ferdinand Personne'(...).*

Alguns subtítulos também sugerem o uso do vocabulário psicanalítico, o que vem confirmar a opção teórica do sujeito-autor: "Falta e excesso", "A cisão", "O Vácuo-Pessoa", "O sujeito em questão", "A brecha do inconsciente", "O sujeito como significante vazio", "O desejo como 'falta de ser' (manque à être)". Outros sugerem ainda uma certa aproximação da terminologia filosófica e, às vezes, da psicologia e do campo artístico-literário, como os seguintes: "A dialética entravada", "Niilismo e decadentismo", "Niilismo e vontade de potência", "O um e o múltiplo", "O gênio-para-si-mesmo", "A multidão, o subsolo e a mansarda", "O emissário sem credenciais", "A função do desqualificado", "O sujeito como ficção", "Derpersonalização poética e História", "A volta dos afetos" e "O fingedor".

A habilidade do sujeito-autor em lidar com a linguagem, conforme demonstra a elaboração criativa e versátil desses subtítulos, comprova o que disse Orlandi (*op. cit.* 2002, p. 42-43):

Os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Estão **aquém** e **além** delas (grifo nosso). (...) As palavras falam com outras palavras. Toda palavra é sempre parte de um discurso. E todo discurso se delineia na

relação com outros: dizeres presentes e dizeres que se alojam na memória.

As palavras que compõem os títulos e, por extensão, os subtítulos, exercem uma função não só estrutural, mas também contextual, uma vez que prenunciam e articulam sentidos. Por isso, títulos e subtítulos são considerados uma porta de entrada para a leitura interpretativa. Sobre eles, Elisa Guimarães (1995, p. 50) assim se expressa: *Parte componente e importante da mensagem, o título é um fator estratégico da articulação do texto, podendo desempenhar tanto função factual e de chamada como função poética e expressiva.*

No universo discursivo-textual, que compõe as obras de Leyla Perrone-Moisés, temos apreciado a escolha pertinente dos títulos, nos quais se articulam tanto as funções expressivo-poéticas como as cognitivas, compondo um amplo desenvolvimento crítico-reflexivo, como mostram os títulos *Texto, crítica, escritura; Falência da crítica; Altas literaturas* (campo cognitivo); *Flores da escrivantina; Inútil poesia*, obras já examinadas neste estudo, *Fernando Pessoa, alguém do eu., além do outro; Vinte luas e Roland Barthes: o saber com sabor*, as duas últimas a serem analisadas (campo poético).

Essa competente criatividade no emprego da linguagem de títulos e subtítulos dá uma configuração particular a cada obra, se considerarmos o seguinte conceito:

O título estabelece uma *ligação catafórica* com aquilo que se segue, induzindo a uma dada leitura do texto. (...) em função poética e expressiva, o título da obra literária também nela se integra, resumindo-a, explicando-a, oferecendo uma chave para a leitura interpretativa (GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 52).

Os títulos poéticos, além de figurativos, antecipam com propriedade o núcleo temático e, ao mesmo tempo, levam-nos a perceber a sensibilidade artístico-literária peculiar ao discurso de Leyla Perrone-Moisés. No caso específico de *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, e provavelmente também em *Roland Barthes: o saber com sabor*, poderíamos supor uma crítica-escritura "às margens" da escritura desses dois conceituados escritores. Além do mais, acreditamos que a sedução e os impactos advindos de um discurso como os de Pessoa e de Barthes possam até mesmo levar o discurso crítico a um paroxismo expressivo que situa o sujeito da linguagem na mesma "encruzilhada" do texto-objeto de análise, como reconhece a própria ensaísta: *Os caminhos pelos quais o animal falante busca situar-se, e conviver com a brecha do seu desejo impossível, dão voltas recorrentes e, em determinados pontos, enfrentam as mesmas encruzilhadas* (FP: p. 203).

O discurso sob tal ótica (da criação e da elaboração literária) requer que, tanto o leitor (interlocutor) quanto o locutor (sujeito-enunciador), assumam posições dinâmicas, inter-ativas, em relação ao que lê, pois a enunciação é marcada por forças sociais, culturais, ideológicas, poéticas e, ainda, pela intencionalidade subjacente própria de textos de tal natureza.

Consciente de que a grande questão ligada a Pessoa *não é apenas o talento imenso com que ele trabalhou sua língua, mas também a questão do sujeito na linguagem*" (FP: p. 93) – destaque nosso – a ensaísta, pela voz do sujeito da enunciação, vai criando transações ativas com a linguagem poética e, com isso, re-ativa o seu próprio discurso, dando-lhe um perfil específico: o de *escritura crítico-criativa*.

Apesar da afirmação de que, (...) *para o discurso crítico, é muito mais fácil (consustancial, diria) mover-se no terreno do pensamento do que no do sentimento* (FP: p. 138), percebe-se que o processo enunciativo está contaminado aqui e acolá por traços de afetividade do sujeito da enunciação, que deixa marcas ora explícitas, ora implícitas de sua admiração pelo Poeta e pela sua poesia: *Conviver com a poesia de Pessoa é debruçar-se sobre o vácuo (...) experimentar a vertigem da des-subjetivização* (FP: p. 137).

Essa contaminação discursiva se desdobra, aguçando a percepção emotiva do sujeito-autor: *o efeito, em nós, do transbordamento pessoano é tanto mais intenso quanto mais o sentimos raro, involuntário e absolutamente irreprimível* (FP: p. 141).

Mesmo em outros momentos, nos quais o sujeito da enunciação, situado na "encruzilhada" discursiva, ora indaga, ora exclama diante da expressividade fugidia e causadora dos *impasses* na leitura da poesia pessoana, que parece obrigar o leitor a destrinçar os *nós*, ou o *efeito em nós* – como diz a ensaísta – a linguagem se mostra carregada de emotividade e a voz enunciativa demonstra ter consciência de seus efeitos: *Valerá a pena retomar aqui a velha dicotomia sentir-pensar? Perda do sentimento no pensamento, perda do pensamento na linguagem ... Sabemo-lo de sobra* (FP: p. 21). E acrescenta ainda: *Se ao menos esse sofrimento pudesse ser dito, isto é, dominado pela consciência na linguagem! Mas ele permanece inter-dito. O sofrimento dito se fixa como máscara do sofrimento não dito* (FP: p. 25).

Há ainda momentos em que se nota a emoção aproximando-se do desabafo: *Como definir e precisar essa ipseidade ameaçada? (...) Que chave! Cada fechadura abrirá uma porta dando para*

outra porta, indefinidamente. (...) Que bela peça pregada ao crítico idealista!(FP: p. 28).

São ocorrências bastante significativas dos *impasses* veiculados por uma linguagem não isenta de emoção, conforme se observa na própria pontuação dos enunciados. Apesar de todas essas nuances enunciativas, o processo discursivo revela a plenitude de um entendimento crítico e consciente diante da face oculta e fantasmática do Poeta português, ao qual a ensaísta se refere como se fora um "novo embaraçado": *Mas os nós eram para ser destrinchados, e a grandeza da poesia pessoana reside justamente nessa trama última e indivisível.* (FP: p. 206).

Impossibilitada de enlaçar os fios desse novo embaraçado, o sujeito-leitor-escritor vai, pouco a pouco, tecendo as próprias artimanhas da linguagem e entrecruzando sua voz com a voz poética, em total cumplicidade criativa, o que confere ao texto um caráter intrinsecamente literário, sem a perda de sua referencialidade crítico-especulativa. São esses aspectos que se destacam no discurso da ensaísta, que é geralmente atravessado por uma enunciação híbrida e, às vezes, tensa e intensificada semanticamente, mas cuja linguagem não perde seu tom artístico.

Nessas circunstâncias, o jogo elocucional vai permitindo, assim, uma leitura recíproca de duas linhas de força que margeiam o discurso: uma representada pelo plano do *desejo* do saber cultural, pela qual o sujeito-enunciador se interroga, questionando o *mito fantasmático* do poeta (trecho I); e outra, mostrando uma argumentação crítica de tom ascendente quanto à linguagem, mas oscilante do ponto de vista semântico, uma vez que parece processar-se enunciando e, concomitantemente, des-

enunciando o perfil configurativo do Vácuo-Pessoa (trecho II): texto, aliás, tipicamente crítico-criativo:

I - Mas, os que o viam, a quem viam? O comerciário, o literato, o homossexual envergonhado, o amigo fiel, o sobrinho da tia Anica, o astrólogo, o maçom ... ou algum dentre os dez ou doze outros eus, outros nomes, outros *nãos* que assinavam seus textos? (FP: p. 18)

II - Estavam todos ali, e ninguém estava. Só a virtualidade de um acontecimento verbal. Nada mais do que um ponto de intersecção, ponto de convergência-divergência aonde e donde a língua portuguesa não cessaria de chegar e partir, para fabulosas navegações (*Ibid.*).

O que aí se demonstra é que o discurso, por princípio, não se fecha. É um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos mas uma prática (ORLANDI, 2002, p. 71). É nesse contexto que estamos percebendo a dinâmica discursiva em Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro.

Para falar de Pessoa-Ninguém, a experiência crítica tende a criar uma certa "pirueta verbal" (expressão usada pela autora na página 24), para conseguir dizer e desdizer o Vácuo-Pessoa no vácuo da linguagem. Por isso, há subtítulos como "O finge-dor", retomados semântica e poeticamente assim: Teatro mental, grande palco da escritura, poeta-mimo, sim, tudo isso. Persona (FP: p. 25). Este cenário teatral parece expandir-se também na mente do sujeito-enunciador, desdobrando mais ainda a idéia enunciada, que culmina no mesmo vácuo: o da peça imaginária (teatral) e o da mental (do raciocínio crítico), conforme se verifica no fragmento a seguir:

Teatro, seja. Mas que lugar é o seu nesse teatro? Dramaturgo? Sim. Mas também: personagem, ator, figurinista, cenógrafo, maquinista, diretor, lanterninha, ponto, cenário, bastidores, palco, espectador. E, no dia da estréia, nada está pronto e todos faltam (FP: p. 27).

O poeta João Cabral de Mello Neto afirmou que *Escrever é estar no esgar de si mesmo*, por isso, um gesto de escritura crítica que se debruça numa poesia situada no ápice da palavra, como a de Pessoa, talvez esteja, analogamente, vivenciando uma experiência também extrema, esgarçante.

Há vários trechos da leitura-escritura de Leyla Perrone-Moisés que são exemplos importantes da cumplicidade artística, nascida do seu extremo fascínio pela poesia pessoana que, durante anos, "desassossejou" a escritora, conforme ela declara no início do prefácio: *Passaram-se quase vinte anos desde a publicação do livro que agora se reedita, e quase trinta desde a redação de seu primeiro capítulo* (FP: p. XIII).

Ao que nos parece, todavia, o maior "desassossego" vivido pela ensaísta foi provocado pelo instigante *Livro do desassossego*, por ela incluído nesta nova edição da obra *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, com o título "A prosa do desassossego".

Pelo que conseguimos observar no plano da *discursividade*, essa parte apresenta uma enunciação intensificada pelas ressonâncias poéticas do eu pensante que, como sujeito da linguagem, se mostra aí mais polêmico, como se fora "um fio no labirinto" (expressão usada pela autora na página 211) de uma criação artístico-verbal: *O Livro é, assim, altamente desassosseicante para quem o lê pronto (...). Qualquer leitor pode verificar*

que é difícil suportar a leitura ininterrupta desse Livro, de tal forma ele nos contagia de sua negatividade insidiosa (...) (FP: p. 210).

Vários são os questionamentos levantados pelo sujeito-enunciador diante da fluidez discursiva que inquieta, desassossega e, paradoxalmente, seduz, contagia o leitor-especulador e crítico: (...) *a obra seria um laboratório, um cadinho, um campo de experimentações nem sempre bem sucedidas? seria ocasionalmente anterior e/ou marginal à verdadeira obra (a poética)?*" (FP: p. 212). Indagações que – a nosso ver – poderiam ser sintetizadas com a pergunta: qual é a lógica do *Desassossego*, para desassossegar tanto um leitor?

Na medida em que as noções sobre as características artístico-discursivas do *Livro do desassossego* vão sendo desdobradas pela voz do sujeito da enunciação, numa linguagem clara, acessível, o sujeito-leitor vai sendo seduzido para a leitura e pela leitura-escritura que o ressignifica, reativando-o interdiscursivamente. Isto nos leva a crer que à crítica compete abrir ou fechar a porta de entrada para uma leitura sedutora, aprofundada, mas guardando a chave de alguns segredos da obra, ao mesmo tempo em que vai desembaraçando certos fios (nós) intrincados da linguagem.

O processo enunciativo-crítico que se delineia na prosa do *Desassossego* vai encadeando e/ou desencadeando uma espécie de viés interdiscursivo, alinhavado por uma linguagem vibrante e vibrátil, mas denunciando o desassossego por meio de um dizer, de certa forma fragmentário, pautado pela *intransitividade da linguagem poética levada a extremos* (FP: p. 224). Esse desconforto gera indagações especulativas freqüentes sobre a categoria literária do *Livro*: *Livro de prosa; mas de que tipo de prosa? Quais as possibilidades artísticas desse gênero com relação*

ao verso? Que diferenças essa prosa apresenta, quando comparada à poesia do ortônimo e dos heterônimos? (FP: p. 225).

Entre *impasses* indagativos e *desejo* de elucidação teórica, cria-se o que designamos como *viés interdiscursivo*, porque este se constrói na *interface* do discurso do outro: o do *Livro*. Este, dada a natureza fluídica da linguagem, acaba contagiando a dinâmica enunciativa do texto crítico. Em consequência, os propósitos do sujeito-leitor-crítico, que se mostra a princípio hesitante na busca de uma visão teórica para uma "prosa desassossegante", encontram, posteriormente, um equilíbrio enunciativo representado por uma prática refletida e empenhada no construto tanto do pensamento lógico-argumentativo quanto no prazer artístico-literário. A linguagem aí se torna, então, sóbria, elegante e muito mais determinada, como exemplifica o fragmento a seguir:

O *Livro do desassossego*, esse livro tão triste, esse diário íntimo aparentemente tão desnudado, é um livro assumido como tal, que se autodescreve como um projeto *artístico*. (...) Seu objetivo não é registrar estados de alma, por auto-análise ou projeção em paisagens, como se pode crer numa leitura ingênua. Tudo aí é pretexto de uma busca de linguagem (FP: p. 224).

Diríamos que a dinâmica da enunciação crítica assim construída não representa aquela "dialética entravada", apontada em relação à poética pessoana, e sim uma dialética desentravada, liberta das entranhas fragmentárias da linguagem do *Livro*, agora não mais tão desassossegante como transparecia. Seria, portanto, uma dialética destinada a harmonizar o discurso da ciência e da arte, conjugando seus processos enunciativos a partir da *interface discursiva* que os singulariza, permitindo uma conexão entre linguagens de tendências diferenciadas.

O sujeito-leitor-crítico, como sujeito da enunciação, contraria a própria afirmação ao criar uma enunciação não monológica mediante a intercomunicação de seu discurso especulativo-analítico com o artístico-literário, de onde emerge uma escritura produtora de sentidos, "única, irrepetível", apesar de ele afirmar que:

Enquanto a enunciação do ensaísta tende a ser centrada e monológica, a enunciação do Livro é descentrada e dialógica (diálogo entre os autores dos diferentes momentos do livro, diálogo interior de Bernardo Soares e diálogo deste com o Pessoa ensaísta." (FP: p. 227),

Em *Texto, crítica, escritura*, a própria autora fornece noções a respeito da natureza do texto ensaístico:

Presa entre dois tempos, a escritura está igualmente amarrada a dois objetivos aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma). A auto-reflexividade da escritura implica, ao mesmo tempo, em renunciar a um referente e a um destinatário exteriores (TCE: p. 37).

Tal concepção nos leva a reiterar a idéia de que o processo discursivo, não só especificamente do *Livro do desassossego* como da obra *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, apóia-se naquele princípio dialético já mencionado, visando à sedução e ao convencimento do enunciatário pela confluência da *emoção* - resultante da leitura do texto artístico-literário - e da *razão* - elemento pressuposto para o desenvolvimento de um raciocínio teórico-crítico. Eis como vimos observando o processo típico da leitura e escritura-crítica de Leyla Perrone-Moisés, cuja sutileza enunciativa do sujeito da linguagem faz com que o

discurso abra espaços para o leitor ou enunciatário poder interrogar e se pôr em atitude de "escuta". Isso decorre do processo dialógico instaurado pela intertextualização dos dois discursos: o *emotivo* e o *racional*, resguardando aquela perspectiva de um *eu alguém ou além do outro*.

Para melhor situarmos esta percepção das características peculiares da escritura da ensaísta, diríamos que assim como dessimbolizou a palavra *fingidor*, transformando-a fonologicamente em *finge-dor* (FP: p. 25), o enunciador desconstrói o termo *desassossego*, recria-o semânticamente, jogando com os significantes: "Des-a-sós-sem-ego". E aí ainda levanta a seguinte hipótese: *Seria demasiado arriscado ler, em Desassossego: Des-a-sós-sem-ego?* para, posteriormente, concluir afirmando o seguinte:

No exato centro da palavra *Desassossego*, não posso deixar de ler o núcleo: *só*. Esse núcleo parece expandir-se, suspirante, para os dois lados da palavra. (...) Bernardo Soares, como os outros Pessoa, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente (FP: p. 221).

Essa dessimbolização ou des-enunciação da palavra mostra a importância do "trabalho do significante" que serve para contextualizar a teoria desenvolvida, passo a passo, no *Livro* e acontece numa linguagem ora mais ora menos literária e, às vezes, conciliando as duas.

Esse trabalho do significante, que se exhibe em todo o *Livro* está cifrado em sua palavra-título, prenhe de desdobramentos leiturais. O conjunto inconjunto do *Livro* nos convida a voltar sempre a essa palavra, e a sentir, em seus fonemas e conotações, uma virtualidade infinita de significação. Cada leitura parece encontrar nessa palavra, novos acenos de sentido, remetendo todos para os grandes temas do

Livro. Desassossego torna-se, assim, um significante formalmente desassossegado (FP: p. 221).

No *Livro*, o título do primeiro capítulo – "O lixo/luxo de Bernardo Soares" –, o jogo da linguagem já antecipa a tendência artístico-literária da ensaísta, revelada por sua astúcia na criação e recriação de elementos fonéticamente expressivos:

E seria este realmente um quinto? Ou o Ele-mesmo disfarçado em quinto, onde os quatro se lavram, larvares? Síntese dos outros ou os outros sem eles mesmos? Mais gente ou menos gente do que os outros? Poeta maior, igual ou menor do que os outros? A verdade é que esse *Livro* deixa todos os leitores de Pessoa desassossegados, se é que, alguma vez, Pessoa nos deu sossego (FP: p. 209).

Continuando a observar tais efeitos da linguagem, vamos percebendo uma enunciação entremeada de questionamentos, semi-afirmações, afirmações, numa forma de dizer às vezes acabada e às vezes inacabada, porque aí prevalecem hipóteses e/ou linguagens metafóricas, sugerindo ao leitor que reflita para poder aprofundar ele mesmo uma provável leitura da obra pessoana, principalmente a do *Livro*.

São vários os reflexos da linguagem artística moderna interpenetrando "amorosamente" o discurso crítico de Leyla Perrone-Moisés, tornando-o originalmente estético: *A prosa de Bernardo Soares é ela mesma um alongamento difuso e nebuloso. Mas, em sua passagem descontínua, essas nuvens prosaicas abrem largos espaço de céu, constelados de pura poesia* (FP: p. 235).

Não há como negar a profunda influência da linguagem poética pessoana no construto geral da discursividade, processo que, na voz de Leyla Perrone-Moisés, vai *além* das operações mentais cognitivas, mas

também não fica *aquém* do discurso artístico-literário, alcançando um interessante equilíbrio e sobriedade, como se nota nos dois fragmentos: o primeiro referente a *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro* e o segundo, ao *Livro do desassossego*:

Através dessa obra, que pode ser lida como uma vasta investigação sobre o ser e o nada, mil *marcas* estão dispersas, como pedrinhas deixadas para a reconstituição de um outro percurso: o percurso de um corpo. Pessoa não é só um pensamento; é sobretudo um canto, melodia e ritmo que são os rastros de um corpo desejante – poesia (FP: p. 139).

O *Livro do desassossego* é uma armadilha infernal para a crítica, que nunca poderá dominá-la como "obra", nem descartá-la como "lixo". (...) Escusado dizer (suponho) que é a obra poética que nos interessa em última instância (FP: p. 219 e 301).

E aí, nesse ponto de equilíbrio, ou nessa *interface discursiva* do texto crítico da ensaísta que estamos querendo inserir também a nossa voz para scarmos um novo cenário textual: o do próximo livro que incluiremos neste estudo: *Roland Barthes: o saber com sabor*.

2.2.2 Ressonâncias elocucionais de Roland Barthes: saber com sabor

*Uma única saída resta àquele que deseja contribuir, com sua linguagem, para mudar o mundo: aceitar, aparentemente, os constrangimentos da língua e os usos discursivos correntes, entrar no jogo e sabotar suas regras do interior.**

O "fetiche" da obra *Roland Barthes: o saber com sabor* (RB) emana, a princípio, da excepcionalidade de seu título, o qual sugere uma experiência estética provinda de um ato de escritura crítico-criativa. Tratar-se-ia de um ato de um sujeito do discurso propenso a criar uma simbiose elocucional entre o *saber* conceitual – o das idéias, do raciocínio crítico – e o *sabor* sensual, artístico das palavras, cujas ressonâncias discursivas resultariam de um colóquio intenso com as obras barthesianas. Essas são as expectativas com as quais o leitor desse texto entra no jogo da leitura.

Em "Notas do seminário" (1972-3), Leyla-Perrone Moisés, estudiosa de Barthes, relembra a concepção do teórico de que *é preciso introduzir objetos sensuais no discurso. Eles seduzem tanto mais quanto mais vêm de longe (quanto mais são inesperados)*. (TCE: p.114)

Acompanhando as pegadas de seu Mestre, a ensaísta deixa-se conduzir ao *sabor da sensualidade* de suas palavras, agregando-as em seu próprio discurso, na medida em que com elas vai tentando destrinçar os sentidos "disseminados" na escritura típica de Roland Barthes: o reivindicador do prazer e da sedução do texto.

* PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 74.



Segundo depoimento de Perrone-Moisés, nos pequenos seminários, Barthes revelava algumas táticas apropriadas para um contexto discursivo sedutor, como, por exemplo, inserir no discurso conceitual significantes sensuais para perturbar, de modo salutar, a seriedade e a objetividade desse tipo de discurso.

Essas insinuações, ao que nos parece, foram sendo passo a passo assimiladas pela ensaísta, servindo-lhe como força vital e determinante para compor o cenário enunciativo que, de modo geral, integra o tecido textual de suas obras. Assim, aquela espécie de "metáfora viva" da escritura barthesiana re-nasce na escritura crítica de Perrone-Moisés, fertilizada e revigorada por novos traços ou enlaces discursivos. O *saber*, na escritura, passa a ser uma enunciação em que *as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa* (BARTHES, 1997, p. 21).

No campo da ensaística, do discurso das idéias, geradas na esfera do saber, é que "o sal das palavras" é capaz de dar à escritura um novo sabor, pois, segundo Barthes, *saber* e *sabor* possuem a mesma etimologia, em latim.

É com esse gosto das palavras que Perrone-Moisés vai fecundando o seu discurso, tornando-o bem próximo ao de Barthes que, conforme ela mesma constata, corresponde a um "estado de enunciação", aberto a significantes inabituais, a metáforas inusitadas, à germinação de uma *sabedoria saborosa*, colhida e acolhida em plena gestação artística do texto. Texto fetiche!

Também para o escritor e psicanalista Rubem Alves (2002, p. 52): *Um escrit o r não escreve para comunicar saberes. Escreve para*

comunicar sabores. O escritor escreve para que o leitor tenha o prazer da leitura. O texto tem de dar provar de que me deseja, dizia Barthes.

Para dar uma direção mais precisa ao que vimos pontuando até agora, de modo genérico, enfatizaremos alguns tópicos mais específicos do processo discursivo da obra em análise, cujo *corpus* textual compõe-se de oito capítulos, assim intitulados: "Biografemas", "Mitologias", "A 'nova crítica'", "O 'semiólogo'", "Escritura e prazer", "Amor e poder", "O Mestre anarquista", "Anamneses".

Diríamos que cada capítulo constitui uma criteriosa releitura intertextual da trajetória humana e teórico-acadêmica de Roland Barthes, alinhavada discursivamente por uma voz-testemunha, cujo propósito é muito mais voltado à reverência do que propriamente à análise crítica. Não se trata, entretanto, de um mero discurso apologético, mas de uma atividade de leitura configurando-se como uma paráfrase, em que os termos mediadores interagem aproximando duas linguagens.

Passamos agora a uma sintética demonstração de fragmentos representativos de cada capítulo, os quais sugerem um transcurso de leitura para a palavra do outro – momento de interseção discursiva – indicando em geral a intencionalidade apreciativa do sujeito da escritura:

Capítulo 1 - "Biografemas"

Biografemas, pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido e agora recuperável como um simples "plural de encantos". A vida não como destino ou epopéia, mas como texto romanesco, "um canto descontínuo de amabilidades". (RB: p. 9-10)

Essa "soltura" semântica, criando ambigüidade de sentido, é característica do discurso barthesiano que se representa como um convite

ao jogo movediço da enunciação, estratégia discursiva que vai sendo também incorporada paulatinamente aos textos de Perrone-Moisés.

Capítulo 2 - "Mitologias"

O *mito* é aí entendido em seu sentido corrente de falsa evidência, de mentira aceita por uma comunidade. Os "mitos" que atraíam a atenção de Barthes eram certas representações da vida quotidiana, menores e aparentemente inocentes (...) (RB: p. 20)

Diferentemente do fragmento anterior, neste a voz enunciativa expressa-se pelo viés metalingüístico, pondo em relevo a função referencial da linguagem, numa conduta analítica que também vai se repetir no fragmento ilustrativo do capítulo seguinte. Trata-se mais de uma preocupação metacrítica que também é comum nos textos de Perrone-Moisés.

Capítulo 3 - "A 'nova crítica'"

Na verdade, era impróprio chamar apenas a "velha crítica" de "universitária"; porque a "nova crítica" também era obra de universitários, e as escaramuças entre as duas indicavam apenas duas grandes correntes no ensino da literatura. (RB: p. 36)

Capítulo 4 - "O 'semiólogo'"

O inclassificável Barthes ficou sendo então, para alguns, "o semiólogo"; o que permitiu que lhe imputassem, depois, todas as limitações, os usos e abusos da "semiologia francesa". (RB: p. 45)

A expressão "na verdade" (do fragmento do capítulo anterior) e o termo "inclassificável" (deste fragmento) dão indícios de uma

certa tendência analítico-judicativa, sem que se perceba, todavia, um tom dogmático no contexto geral dos dois enunciados.

Capítulo 5 - "Escritura e prazer"

Para escândalo dos que exigem do intelectual senão uma estabilidade ideológica pelo menos uma evolução coerente e lógica (justificada), verificou-se que Barthes *se deslocava* com um à-vontade despudorado. Ora, o deslocamento barthesiano era uma tática extremamente coerente com suas convicções fundamentais – essas permanentes." (RB: p. 52)

Nesse enunciado, sim, o juízo de valor parece mais explícito, como se observa sobretudo na última frase, de característica opinativa e conclusiva.

Capítulo 6 - "Amor e poder"

Como um declarado *an-arquista* (contra a autoridade), Barthes reivindica uma "pluralidade de desejos", que se manifestaria numa "pluralidade de discursos", dando preferência aos discursos "fora do poder". (RB: p. 62)

Configura-se aí uma espécie de trânsito de um discurso no outro, cujo objetivo seria reinstaurar as idéias teóricas do "Mestre", jogando-se, semanticamente, em dois sentidos: o da recriação (an-arquista) e o da interação enunciativa (uso das aspas nas expressões reintegradas).

Capítulo 7 - "O Mestre anarquista"

Para Barthes, a tarefa do intelectual é a de deslocar, de criticar, de subverter; mas é também a de se impacientar com o *status quo*, e de desejar, sem esmorecer, outra economia de linguagens, outros sentidos, outro mundo. (RB: p. 77)

Nesse excerto, a voz enunciativa interage, conscientemente, desfrutando de um conhecimento intelectual partilhado e, ao mesmo tempo, compartilhando, interdiscursivamente, os princípios colhidos e acolhidos junto a uma outra voz: a de Barthes.

Capítulo 8 - "Anamneses"

Como uma *Petite Dame*, eu sou agora um dos depositários de sua memória. (...) Como crítica, tudo o que posso acrescentar ao que já escrevi sobre Barthes é o seguinte: sem Barthes, o mundo ficou um pouco menos inteligente e um pouco menos amável. Nada de muito espetacular. (RB: p. 89)

Relembramo-nos aqui de *Fragments de um discurso amoroso*, título de um dos livros de Barthes, que nos leva a pensar numa possível analogia de sentido, relacionada não só a esse enunciado, como também a outros fragmentos dentre os que acabamos de citar, em razão da perspectiva de ternura subjacente ao discurso de Perrone-Moisés, quando se trata de Barthes. Aliás, há vários fragmentos sugerindo a manifestação de um "discurso amoroso" relacionada àquele seu mestre, no conjunto de textos críticos da ensaísta, sendo mais enfáticos os da obra em análise, como sugere o próprio título, de significante altamente privilegiado: *Roland Barthes: o saber com sabor*.

Os fragmentos a seguir foram extraídos de três obras distintas e, em todos eles, chama a atenção a presença de "significantes afetivos" que apontam discursivamente para o elo de admiração da discípula e tradutora de Barthes:

A voz de R. B. é sedutora, sirênica (...). A reação a esse Don Juan é previsível. Sobre o sedutor pesa toda

a desconfiança de uma moral puritana. Cheio de encantos, repleto de insídias. (TCE: p. 112)

Barthes não foi substituído. Insubstituível, como qualquer pessoa, ele o era ainda mais pelo fato de não ter lugar. Seu ensino não era um discurso de saber, mas uma postura e uma impostação, indissociável de sua pessoa, de sua voz, de modo que o prosseguimento de sua fala só poderia produzir imitações irrisórias. (IP: p. 289)

E como ele tinha a generosidade de imaginar o meu ouvido afinado à sua voz, declarava a sua confiança em minhas versões. Encorajada por essa confiança, pude assumir totalmente aquele desejo ingênuo de todo tradutor que não traduz por necessidade profissional mas por escolha e amor: o desejo de reescrever a obra. Como o Pierre Mènard de Borges, tentei reescrever Barthes: não palavra por palavra, mas tom sobre tom. (RB: p. 91)

Essas citações levam-nos a ratificar o conceito de crítica-escritura, que vimos defendendo em relação aos textos de Perrone-Moisés. Ou seja, crítica experimentada por uma voz em plena "jouissance" (aquilo que arrebatava e sacode) da escritura, de seu *prazer* e de sua *fruição*, vivida num momento único, irrepetível, em que o sujeito do discurso ouve e capta interiormente as *ressonâncias* de um outro discurso, com o qual conjuga a plenitude da linguagem, como vem demonstrando a tessitura discursiva de Perrone-Moisés.

A nosso ver, assim se compõe o *corpus* discursivo da obra em análise, na qual vimos observando a frequência com que o sujeito do discurso ou da escritura constrói "circuitos dialogizantes" em que a atividade intertextual é consubstanciada pelo gosto instigante do texto barthesiano.

O forte fascínio que as idéias de Barthes parecem exercer sobre a ensaísta provavelmente teve raízes emocionais nascidas de sua inserção cultural e acadêmica no Seminário promovido por aquele teórico. Proviria daí a sua prosa crítica, alimentada com o *sabor* da linguagem barthesiana e entretecida pelo seu vasto *saber*. Não obstante as naturais diferenças que separam os dois discursos, a leitura comparativa, sobretudo entre a obra *Aula* e *Roland Barthes: o saber com sabor*, leva-nos a senti-las próximas, interconectadas pelo vigor da linguagem. Esta seria uma "vibração sonora", uma "ressonância verbal ou elocucional" daquela e, em ambas, os saberes se expandem em ritmo de cooperação mútua.

Em decorrência dessas nuances típicas do discurso barthesiano, associam-se na consciência do sujeito da escritura os aspectos conceituais como uma espécie de "memória do dizer"*. No caso de Perrone-Moisés: memória complexa e fascinante colhida possivelmente do Mestre, teórico, semiólogo e crítico de literatura. Portanto, pela memória do dizer é possível criar-se uma simbiose elocucional, revitalizada pelo processo de *interdiscursividade*.

Na análise do discurso, o interdiscurso é a memória do dizer, o saber discursivo, a filiação de sentidos (ORLANDI, 1996, p.139). Cabe-nos ressaltar, todavia, que essa dimensão interdiscursiva de leitura-escritura de Perrone-Moisés, ao que nos parece, decorre sobretudo de suas aptidões textuais criativas e críticas que diferenciam seu discurso, conferindo-lhe uma particularidade textual.

Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões, na opinião de Umberto Eco (1993, p. 45). Por

* Orlandi (1992, p. 04) define **Interdiscurso** como uma memória do dizer que abrange o universo do dizível e que fornece a cada sujeito sua realidade enquanto sistema de evidências e significações percebidas-aceitas-esperimentadas. In: BRAIT, (1997, p. 125).

isso, só uma intérprete como Perrone-Moisés consegue em suas obras criar no espaço discursivo uma vasta e profunda leitura intervalar, instaurando interconexões com várias vozes de *Altas literaturas*, como Dante Alighieri, Mallarmé, Joyce; com representantes de uma poesia não utilitária (*Inútil Poesia*), como Balzac, Flaubert, Rimbaud, Lautréamont, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Saramago, Calvino, Casais Monteiro, Osman Lins, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, além de críticos da pós-modernidade, como Derrida, Lacan. Também é possível para ela colher os "encantos e amavios", dos que cultivam suas *Flores da escrivantina*, como Stendhal, Balzac, Flaubert, Guimarães Rosa, Butor, Clarice Lispector. É justo, portanto, incluir Perrone-Moisés entre todos estes e aqueles nomes representativos das teorias mais modernas de crítica literária, como Kristeva, Bakhtin, Foucault, Deleuze, e os já mencionados Derrida e Lacan. Não resta dúvida quanto ao lugar especial ocupado por Barthes na ensaística de Perrone-Moisés.

Diríamos que, no espaço da "escrivantina" – lugar do "saber com sabor" – cultivam-se as "flores barthesianas", com os "encantos e amavios" da linguagem – linguagem fetiche – com a qual a voz do sujeito do discurso se interconecta com outras vozes – campo do dialogismo bakhtiniano – com o intuito de alcançar o prazer estético, numa espécie de "infinito jogo fantasmático". Este jogo, na nossa opinião, corresponderia ao pensamento de Barthes que é *deslizante, submetido a divergências, bifurcações e subversões dissimuladas*, conforme explica Alain Robbe-Grillet (1995, p. 44).

Justamente com tais características, constitutivas de um tipo de discurso aberto, indefinido, como se fora um jogo de peças soltas, é

que o texto ativa o pensamento do leitor, instiga-o a cultivar a imaginação e a dar sentido e multiplicar sentidos. Entre os "deslocamentos" da prosa conceitual do crítico e a prosa intuitiva do criador – na leitura intervalar de Barthes – insere-se a verbalização crítico-criativa de Perrone-Moisés: sua crítica-escritura, cuja enunciação, embora apoiada numa inconfundível realidade emotiva ante a obra barthesiana, assume marcas expressivas individuais, deixando transparecer a criatividade e a fruição estética, como exemplificam os trechos a seguir:

Suas palavras nunca emanavam ex-cátedra, mas pelo próprio tom de sua elocução eram leves, convidativas, amavelmente provocantes.

E como ele nunca assumia a propriedade do novo discurso, o aluno descobria, com prazer, que tinha dito algo muito mais interessante do que pensava.

Achava que se o aluno colhesse, em seu discurso, apenas aquelas palavras ou expressões que acenassem ao seu desejo, teria a chance de produzir um texto novo, pessoal, e era isso que ele queria receber de volta, e não a imagem especular de seu próprio discurso, para ele conhecido, portanto tedioso.

(Fragmentos extraídos da obra em estudo, p. 92-3)

Apesar de a linguagem se insinuar como se fora "fragmentos de um discurso amoroso", há traços de uma consciência crítica voltada à articulação do pensamento, acolhendo com afeição entusiástica as idéias do pensador-Mestre. Notamos que há aí efeitos de subjetividade na dinâmica enunciativa, levando em conta, porém, os espaços de interpretação onde subsistem os "deslocamentos" de sentido. Os lances de expressividade emotiva resultariam das vivências subjetivas do sujeito da

escritura que, em razão disso, promove uma enunciação entre dois pólos: o da ciência – função cognitiva – e o da arte – função estética.

Tais experiências discursivas levam-nos a resgatar as palavras de Perrone-Moisés: *A crítica-escritura é portanto um discurso dúplice (dupla e ambíguo), que mantém em si o velho e o novo, como uma serpente em muda* (TCE: p. 130). O "velho", representando a convencionalidade do discurso crítico em sua práxis cultural intocável, que poderia (e deveria!), todavia, ser exercida com imaginação, com inventividade, como acontece com a literatura. O "novo", caracterizado pelo ato de fruir, de saborear experimentalmente o discurso crítico – como faz Roland Barthes, com sua lógica neutralizada por deslocamentos conceituais. Essa con/juntura deveria dar condições para se emitir juízos de gosto e de valor sobre uma obra literária.

O crítico, com objectividade, mas também com amor, deve atender ao que toda obra propõe e prescindir, sem mais, de preconceitos e de fórmulas (IMBERT, 1986, p. 135). Apesar dessa acepção, entendemos que toda apreciação crítica é subjetiva, envolve a intuição, a sensibilidade, como também o domínio de conhecimentos teóricos e uma abrangência cultural ampla: aspectos que não faltam na crítica-escritura de Perrone-Moisés. Parafraseando Roberto Zular (2002, p. 19), diríamos que estamos diante de uma autora de texto móvel:

(...) texto que se constrói e se desconstrói a todo momento, segundo sua passagem pela re-presentação. Texto instável por sua mudança, mas estável por ser ligado ao grão de gozo – “texto móvel” portanto – o substantivo insistindo na sua identidade e o determinando no jogo permanente de construção-desconstrução.

A teoria da construção-desconstrução remete à visão crítica de Derrida que também, por aproximação, corresponderia a um tipo de texto que se desloca discursivamente na dinâmica enunciativa, mas sem perder sua especificidade.

Interessa-nos sobretudo a noção de "texto móvel" por considerarmos que o *construto discursivo*, inerente à prática ensaística de Perrone-Moisés, mobiliza várias camadas representativas do *dizer crítico* com ressonâncias do *fazer artístico*, no caso específico de algumas leituras, como as das obras *Flores da escrivainha*; *Inútil Poesia*; *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*; *Roland Barthes: o saber com sabor*. Há, nesses textos, uma espécie de temperatura emocional que permite harmonizar o pensamento crítico e a sensibilidade criativa.

Em outras obras, o discurso é uma "travessia epistemológica", em que a ensaísta investiga e cria fundamentos teóricos da sua crítica, como é o caso de *Texto, crítica, escritura*. Em *Falência da crítica*, ela desenvolve muito mais a função metacrítica.

Em *Altas literaturas*, o evento enunciativo prioriza a discussão dos critérios e dos valores atribuídos aos cânones literários da chamada pós-modernidade, numa modalidade discursiva de tom persuasivo, com uma certa aparência didática.

Outro momento significativo de re-presentação discursivo-ensaística relaciona-se à obra *Vinte luas*, que se compõe de uma tríplice estruturação enunciativa, representada pela confluência de três vozes intercaladas ou três instâncias subjetivas: um *eu* crítico, analisando um documento oficial (*Relação*), um *eu* ficcional, re-criando a história relatada no documento e um *eu* histórico, tentando desvendar e esclarecer fatos narrados com base em probabilidades (*Dizem que ...*).

Convém ressaltar que, apesar de toda essa mobilidade discursiva, os textos de Perrone-Moisés não se desvencilham totalmente da característica marcante do discurso barthesiano. Ou seja, discurso de "deslocamentos" com que se constroem e se desconstroem sentidos no afã de nada fixar, mas de compartilhar esses sentidos. Por isso, pode o leitor aderir ou não a eles, uma vez que a ênfase situa-se na construção essencialmente dialógica do discurso, que permite assimilar e, ao mesmo tempo, fazer circular saberes com o sabor da palavra: assim *como se jogam os afetos e as defesas numa Aula inaugural* – lembrando aqui também a obra *Leçon*, de Barthes, traduzida para o português, por Perrone-Moisés, como *Aula*. Essa tradução se completa num Posfácio, intitulado "Lição de casa", de autoria de Perrone-Moisés.

Da experiência de uma provável "Lição de casa", pensada inteligentemente pela autora, é possível repensar as palavras finais de Barthes, em *Aula – Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível* (RB: p. 47) –, suposta origem do título da obra em análise. Com essas palavras, Barthes concluiu sua "aula inaugural" da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977.

Esta aula foi sintetizada com profundo conhecimento por Perrone-Moisés em *Altas literaturas: A Aula de Barthes é uma celebração da literatura como mathesis (lugar onde giram os saberes), mimesis (lugar do fulgor do real) e semiosis (lugar do signo imaginário)*. (AL: p. 209).

De Roland Barthes, e de tantos outros escritores-críticos, poetas, filósofos etc., Perrone-Moisés nos fornece uma excelente "lição de casa", através de seus textos em contínuo processo de inventividade e de



críticidade, como modelo específico de sua competência e versatilidade textual adquiridas pela consciência de que (...) *a escritura não é um saber prévio, mas um fazer onde se encontram saberes vários, imprevisíveis*. (RB: p. 79).

A escritura, nesse caso, é única em cada ato e se instaura pela polissemia resultante do dialogismo interdiscursivo: interação entre o lingüístico e o discursivo, corporificando-se numa nova enunciação, de caráter singular.

Dessa consciência crítica, aliada à competência discursiva, origina-se a versatilidade criativa de Perrone-Moisés, que se renova a cada ato de construção textual, a cada re-escritura discursiva, como se fora uma caixa de *ressonâncias* das palavras de outrem. O discurso crítico ou a escritura crítico-criativa surge assim de um mundo já articulado pela palavra e colhe, posteriormente, suas ressonâncias significativas, revigora-as, dando-lhe novas nuances, novos sentidos. Como bem o explicita Bakhtin (*apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 152), (...) *todo discurso, através de suas palavras, é envolvido no interior de um imenso rumor "dialógico"*.

Em razão desse tipo de "fazer discursivo", marcado pelo "rumor dialógico", o conjunto de textos de Perrone-Moisés é caracterizado ora por uma *experiência estética* mais elaborada, no momento da interação dialógica com textos de "artistas da palavra", como Fernando Pessoa, Flaubert, Balzac, Rimbaud, Mallarmé, James Joyce, Dante Alighieri, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, dentre outros; ora por uma *experiência narrativa* de tom ficcional, como a da *Relação* ou relato histórico em forma de narrativa oficial.

Essas interações verbais nada mais são do que *ressonâncias elocucionais* decorrentes de um processo ativo e criativo de um sujeito da



escritura, cuja competência discursiva decorre da noção enunciada por Bakhtin (2000, p. 382):

Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos.

Diríamos que os textos de autoria de Leyla Perrone-Moisés gozam desse "enriquecimento recíproco", na sua constituição e recriação, pois, ao que nos parece, são geralmente engendrados através de ecos de outras vozes, mas mesmo assim conservam sua característica criativa e mantêm em aberto a própria *ressonância significativa*.



3.1 *Vinte Luas*: um discurso crítico intervalar

*Na história que vou contar, certos fatos superam aquilo que um romancista poderia imaginar, e alguns documentos têm uma graça estilística insuperável. Assim sendo, pretendo contá-la do modo mais simples, embora também do modo mais completo.**

Vinte Luas, obra cuja textualização decorre de um discurso que, diferentemente das outras já examinadas, não se apóia em textos de "altas literaturas" ou textos altamente representativos da "fortuna literária" consagrada ou "canonizada" no meio cultural ou acadêmico. Trata-se agora de um evento discursivo de outra natureza e que, a princípio, designaríamos como uma espécie de "narrativa de viagem" na qual se observa a convergência dos discursos histórico e ficcional, entremeados de comentários reflexivos e críticos da ensaísta. Essa espécie narrativa se estrutura mediante um processo intertextual estabelecido com um documento intitulado *Relação da viagem do capitão de Gonneville às novas terras das Índias*. Este texto foi escrito pelo capitão de um navio normando, que esteve na costa sul do Brasil, quatro anos após a vinda de Cabral. *É dessa viagem, rica em observações e fértil em desdobramentos históricos e culturais, que tratarei aqui*, assim se manifesta a autora na Introdução da obra (p. 9).

* PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vinte luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 10.



A escolha estratégica do título e do subtítulo – o que, aliás, confere uma nuance particular aos textos de Leyla Perrone-Moisés – nesta obra serve para pôr em destaque a linha historicista sob a qual será ancorada a discursividade. Acrescentamos a isso a noção de que o título, acrescido dos elementos paratextuais (subtítulo e epígrafe), também têm a função de ressaltar o aspecto sociocultural que permeia a obra. O fragmento em epígrafe marca um procedimento estilístico comum no discurso de Leyla Perrone-Moisés, que é explicitar, na Introdução de cada obra, o objetivo com o qual se propõe uma nova atividade textual.

O texto *Vinte luas* (VL) quebra as expectativas do leitor-estudioso da obra de Perrone-Moisés porque se alimenta dos jogos significantes de um outro discurso – o histórico-documental – *resultado de três anos de pesquisa em bibliotecas e arquivos franceses e brasileiros*, conforme a ensaísta esclarece à página 10, dizendo que *o relato histórico, tanto quanto o ficcional, é sem limites de extensão (...) Mas, na interpretação e na interligação dos documentos, é a imaginação que constrói a verdade possível, sobretudo quando os documentos são poucos e lacunares*.

Entre o ideal pressuposto da objetividade de uma análise crítica aplicada a um documento oficial e o desejo de recontar a história lida, instaura-se o *discurso intervalar* da ensaísta, que, num gesto consciente, declara: *Embarquei nesta viagem sem ser historiadora nem romancista. Digamos que a fiz na condição de “curiosa”* (VL: p. 10). Numa observação posterior, ela afirma: *A curiosidade é a qualidade (ou defeito?) maior do homem renascentista*, reconhecendo que a curiosidade é um componente essencial do espírito científico, que caracterizou os intelectuais do mencionado período.



O *modo* como se opera essa espécie de "viagem" discursiva, em que o exercício da linguagem narrativa está destinado à recriação dos valores históricos e socioculturais vinculados ao espaço ficcional, cria a *dimensão intervalar* que abriga um novo ato enunciativo: o da leitura crítica-criativa. Essa modalidade de leitura é apreendida no intervalo entre a ficcionalidade e aqueles valores que ali são questionados, reelaborados, recriados. O próprio texto em processo cria e recria dimensões intervalares pelas quais se possibilita uma releitura dos valores propagados no relato, objeto do ato de ler, seguido da interpretação crítica de Perrone-Moisés.

A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que aqui pode-se chamar de leitura do intervalo, conceito que, segundo pensamos, seria semelhante ao defendido por João Alexandre Barbosa (1990, p. 29), pois o fazer discursivo-literário em Vinte luas viabiliza esse tipo de leitura: o que se lê, antes de mais nada, é a articulação: o intervalo entre a linguagem ficcional e os valores que ela necessariamente põe em questão, segundo a concepção de Barbosa (op. cit., p. 29).

Entre o período empírico anterior – viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505 – e o do reencontro, através da leitura da ensaísta (a primeira edição do livro *Vinte luas* foi publicada em 1992), o documento-origem – *Relação da viagem do capitão de Gonneville às novas terras das Índias* – é possível uma releitura dos dados histórico e socioculturais e, conseqüentemente, uma re-articulação pelo imaginário, gerando novos sentidos. O viés da leitura, que apóia o crítico em sua tarefa, encontra outra acolhida ao ser inserido num novo paradigma crítico, sob o

qual é possível geralmente perceber a preferência do *modo de ler*, como se pode observar na releitura promovida pela autora de *Vinte luas*.

A leitura analítica da enunciação, em cuja dinâmica se processa o discurso, leva-nos a perceber, na obra em análise, que a prosa ensaística de Perrone-Moisés assume um perfil literário, e este permite distingui-la como *crítica-criadora*, revelando o pensamento sensível, próprio da índole criativa da autora. Configura-se, assim, sua maneira autônoma e versátil de escrever, mediante uma escritura de face original, cuja contraface é marcada muitas vezes pela organização subjetiva do discurso. Trata-se de uma modalidade discursiva que se caracteriza no espaço intervalar por duas vozes distintas: a do sujeito da enunciação crítica e a do sujeito da enunciação literária, ambas refletindo a consciência do sujeito-crítico, voltado à especulação analítica, e a do sujeito-autor, preocupado com a dimensão estética do discurso.

Merece ser destacada aqui a noção barthesiana de que *o autor, a obra, são apenas os pontos de partida de uma análise cujo horizonte é uma linguagem: não pode existir uma ciência de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mas somente uma ciência do discurso* (BARTHES, 1970, p. 219).

Com o olhar voltado não só para essa noção de "ciência do discurso", encarada sobretudo como prática discursiva ou fenômeno de discursividade, observamos que o texto *Vinte luas* é fruto de um exercício consciente, mas, acima de tudo, de uma consciência criadora que confere ao texto a característica de crítica-escritura, conforme já destacamos neste trabalho.

Por se tratar de uma atividade exercida por um crítico-escritor, a quem cabe a tarefa de "tornar sensível para os outros o poder de

sua enunciação", sobretudo, e particularmente, quando se trata da linguagem artístico-literária, o texto de Perrone-Moisés pode e, na nossa opinião, deve ser considerado uma *escritura*.

De modo geral, pelo que vimos constatando em relação à prosa-ensaística da autora, seus textos são engendrados mediante uma linguagem criativa, de tom expressivo, revelando uma espécie de "prazer estético", o que lhes confere uma marca *sui generis*. Em *Vinte luas*, essa peculiaridade alcança um alto nível e deixa indícios de que a tarefa da ensaísta está em ascensão constante, podendo ser considerada como um modelo da seguinte afirmação: *Se a vitalidade da literatura se mede também pela inventividade e audácia de sua crítica, é que a tarefa da crítica, da mesma maneira que a da literatura, é interminável* (ROGER, 2002, p. 178).

Sob a hipótese de que cada obra pode *inventar* sua forma discursiva, a ensaísta consegue superar, pela modalidade de sua escritura, o impasse criado pela coexistência de dois pólos de expressão do pensamento: a objetividade da produção de um saber e a aventura crítica como possibilidade de re-inventar uma história apresentada em forma de relato ou "relação", conforme o título do documento-fonte. Esta *Relação* da viagem do capitão de Gonneville às novas terras da Índia foi introduzida no livro-ensaio precedida do seguinte enunciado: *Passo a palavra aos protagonistas desta história* (VL: p. 13). A seguir, foi incluído o documento oficial (VL: p. 15), em sua forma de composição tipográfica original, que merece ser transcrito, devido às suas características sócio- históricas, discursivas e, sobretudo, por constituir o núcleo fundamental da discussão e da análise crítico-literária desenvolvida pela ensaísta:



RELAÇÃO AUTÊNTICA

Os oficiais do Almirantado de França
 Na Sede Geral da Mesa de Mármore do Palácio de Ruão
 fazem saber
 que dos registros do cartório da dita Sede,
 ano de mil quinhentos e cinco,
 foi extraído e colacionado com a minuta original o que segue.
DECLARAÇÃO DA VIAGEM DO CAPITÃO GONNEVILLE
E SEUS COMPANHEIROS ÀS ÍNDIAS,
 e observações feitas durante a dita viagem apresentadas à
 Justiça
 pelo Capitão e os ditos companheiros,
 conforme requerido pela gente do Rei nosso Senhor
 e ordenado lhes foi.

Esse documento compõe-se de quatro partes, elaboradas predominantemente em tom descritivo, nas quais o sujeito do discurso procura não se comprometer com a veracidade científica do relato, usando a expressão "Dizem que", duas vezes na primeira parte, seis vezes na segunda, nove vezes na terceira e nove vezes na quarta parte; em algumas delas, a expressão é intensificada semanticamente: "Dizem também" ou "Também dizem" e "Dizem ainda".

Em tom esclarecedor, assim se manifesta Perrone-Moisés:

O texto que aqui nos ocupa é uma *relação*, isto é, um relato feito por indivíduos que viveram pessoalmente os acontecimentos, e no qual os eventos presidem a estrutura narrativa. (VL: p. 77).

Em várias notas de rodapé, as referências a datas religiosas são também esclarecidas, como "dia de Monsenhor São João Batista" (24 de junho); "dia de São Lourenço" (09 de agosto); "dia de Todos os Santos" (09 de novembro); "até o dia seguinte ao de São Dinis" (10 de novembro); "dia

de São Tomás" (21 de dezembro). Outras informações importantes sobre nome de pássaros, de países e de expressões pouco familiares são atualizadas pela voz do enunciador, permitindo ao leitor acompanhar a "viagem" lado a lado com o sujeito do discurso.

O relato da viagem é concluído em linguagem formal, semelhante à de documentos lavrados em cartório: (...) *fizeram a presente declaração; dando fé de tudo o que foi dito à Justiça e, como tal a depositaram, neste dia de dezenove de junho de mil quinhentos e cinco; e a assinaram.* (VL: p. 29)

São apresentadas, depois deste relato descritivo, algumas *Fontes bibliográficas* que serviram de apoio à pesquisa da autora e que se destinam a pontuar a trajetória do documento e as escolhas feitas visando a sua análise e posterior interpretação crítico-criativa. Eis alguns fragmentos que comprovam essa visada inicial do documento:

O manuscrito dessa relação de viagem andou perdido durante três séculos e meio. (VL: p. 29)

(...) os textos de Gonneville e de Cartier foram aí modernizados, não apenas no que tange à ortografia, mas também em seu vocabulário e sintaxe. (VL: p. 30)

A tradução é bastante fiel, mas sua leitura é prejudicada pela ortografia particular usada por Araripe. (VL: p. 30)

Conclui-se aí a primeira parte do livro *Vinte luas*, com a qual a ensaísta criteriosamente apresenta o documento oficial que lhe servirá de âncora para assegurar o início de seu percurso discursivo, permeando o texto *Relação*, mas empreendendo sua própria viagem

narrativo-textual, convocando o leitor para com ela compartilhar: *Partamos, então, nesta viagem.* (VL: p. 10)

"Na história que vou contar (...)". Atraída pelo desejo de narrar, a voz enunciativa institui assim a origem de seu texto: texto-escritura, que se constrói ou se desconstrói no percurso intervalar entre o texto-fonte e a narrativa-textual como uma espécie de "rito de passagem" da representação do jogo de construção do *mundo narrado* e da referencialidade fatural relativa ao *mundo comentado*.

Segundo Ingedore Koch (2002, p. 35-36), "**Comentar é falar comprometidamente**":

Ao mundo narrado, pertencem todos os tipos de relato, literários ou não; tratando-se de eventos relativamente distantes, que, ao passarem pelo filtro do relato, perdem muito de sua força, permite-se aos interlocutores uma atitude mais "relaxada". Ao mundo comentado pertencem a lírica, o drama, o ensaio, o diálogo, o comentário, enfim, por via negativa, todas as situações comunicativas que não consistam, apenas, em relatos, e que apresentem como característica a atitude tensa: nelas o falante está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente.

Essas noções de *mundo comentado* e *mundo narrado* são oriundas dos estudos de H. Weinrich (*apud* KOCH: *op. cit.*, p. 35) que, em sua obra *Tempus*, refere-se à função dos tempos verbais no discurso. Na opinião desse teórico, *os tempos não têm vinculação com o Tempo ("Cronos")*. Analisando várias situações comunicativas, ele chega à seguinte conclusão:

do mesmo modo que os tempos verbais, as **situações comunicativas** se repartem claramente em dois

grupos, em cada um dos quais predomina um dos grupos temporais. Estabelece, então, sua distinção entre o **mundo comentado** e o **mundo narrado**."

A essa distinção entre *mundo narrado* e *mundo comentado* também se referem as lingüistas Helena Nagamine Brandão – *Subjetividade, Argumentação, Polifonia: a propaganda da Petrobrás* (p. 146) – e Maria José Coracini – *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência* (p. 93).

A título de exemplificação, apresentamos alguns fragmentos extraídos do capítulo 2, intitulado "Tamanha viagem", que configuram situações enunciativas relacionados ao *mundo comentado* e ao *mundo narrado*:

Entre os numerosos comerciantes e marinheiros sediados em Honfleur, nos primeiros anos do século XVI, estava um certo Capitão de Gonneville. (VL: p. 33)

Binot Paulmier não tinha filhos, pormenor importante para a continuação de nossa história, como se verá. E isso é tudo o que se sabe sobre o nosso Capitão, em termos factuais. (VL: p. 35)

Podemos imaginar os três normandos circulando pela cidade. Nos entrepostos, viam grandes sacos repletos de chá, pimenta e canela, em quantidades muito maiores do que o habitual. (VL: p. 38)

Assim, nossos normandos começaram por se informar, e acabaram contratando dois marinheiros portugueses, Batiam Moura e Diègue Cohinte (Diogo Coutinho ou Couto, os historiadores hesitam na tradução). (VL: p. 39)

Do ponto de vista da enunciação, nota-se nesses trechos a coexistência de duas vozes, uma incorporada ao discurso narrativo – *mundo narrado* – e outra ao discurso crítico – *mundo comentado* –, ambas resultantes do processo de diálogo intertextual com o documento-fonte: *Relação da viagem do Capitão Gonneville*.

Essa espécie de "manobra discursiva" vai permeando praticamente todo o *fazer textual* em *Vinte luas*, como uma demonstração de que é possível equilibrar a criação e a crítica, desde que se aglutinem as vozes do escritor e do crítico, formando uma simbiose elocucional. Esse é, em geral, o mérito da escritura de Perrone-Moisés, embora ela mesma tenha afirmado, em *Texto, crítica, escritura*, o seguinte:

Paradoxalmente, a fronteira entre a obra poética e a obra crítica continua estável até nossos dias. Isto porque a distinção entre os dois tipos de obra é mais do que uma simples distinção genérica. A crítica não é nem literatura, nem não-literatura; é uma espécie de paraliteratura, quase diríamos uma pária-literatura. (p. 65-6)

Na verdade, o que julgamos aplicável à modalidade discursiva da autora é outra afirmação que ela também faz em *Texto, crítica, escritura*, de que o discurso crítico *pode assumir características de texto poético, na medida em que enfatizar seu próprio sistema signifiicante e favorecer a produção de sentidos novos, inseparáveis do sistema em que se criam* (p. 52).

Os textos de Perrone-Moisés, a nosso ver, vão ganhando efeitos poéticos, pois abrem-se a uma linguagem inovadora, ao jogar com os significantes de modo a inseri-los numa dimensão estética propícia à disseminação de sentidos. Em *Vinte luas*, por exemplo, o texto-origem –

acidental e circunstancialmente sob influência e responsabilidade daquele Capitão – é re-criado numa situação contextual e discursiva inteiramente nova, em que os significantes discursivos/textuais ganham um *tônus* especial, sob a voz do sujeito da enunciação.

Outra característica interessante em *Vinte luas* é que o discurso interpõe-se, no espaço intervalar, como se fosse um processo de intersubjetividade enunciativa, pois as circunstâncias da enunciação permitem observar a criação de uma situação comunicativa em que "*comenta-se como se se narrasse ou narra-se como se se comentasse.*" (KOCH, *op. cit.*, p. 39). Os fragmentos a seguir exemplificam essas afirmações:

A data da partida, embora um pouco tardia, confirma que eles seguiam as recomendações dos portugueses, os quais consideravam julho como o melhor mês para dobrar o cabo da Boa Esperança. (VL: p. 44)

O relato de Gonneville é sóbrio, o aborrecimento é suportado sem grandes queixas.

Nessas longas travessias, não há lugar para elegâncias vestimentárias nem olfatos delicados. Os principais do navio dispõem de roupas para trocar. Os marinheiros usam a mesma roupa, semanas e meses a fio, e esta só é lavada pela água da chuva. (VL: p. 45)

Para homens que, desde sempre, viviam do mar, e que há séculos se guiavam pelas estrelas, enfrentar esse céu desconhecido era um destemor, que só a confiança nas recentes conquistas da ciência astronômica permitia.

Havia três meses não viam terra. Podemos imaginar a situação já lamentável dos víveres e da

água de beber, e o estado de espírito dos navegantes.
(VL: p. 47)

A verdade é que estavam já meio perdidos, e ainda teriam de enfrentar grandes provações. (*Ibid.*)

O contexto deixa aí entrever uma articulação discursiva ambivalente, exigindo uma leitura daquilo que está subentendido no intervalo entre a descrição da viagem contida no relato e a sua re-apresentação em novo texto narrativo, em outra época. Nessa circunstância enunciativa os valores históricos e socioculturais são relidos e reapreciados, uma vez que, ao serem ficcionalizados ou não, estão sendo objeto de uma re-apreensão e, conseqüentemente, de uma re-interpretação.

Na medida em que se cria essa nova modalidade discursivo/textual também se concretizam duas linguagens – a literária e a referencial –, que conferem ao novo contexto discursivo uma revitalização e outros efeitos de sentido. Nesse caso, os mecanismos do imaginário estariam implicados tanto quanto os do pensamento, instituindo, assim, um vaivém incessante: da crítica à literatura e desta à crítica. Haveria, pois, em *Vinte luas*, um discurso que mostra uma certa complexidade nas relações enunciativas que resultam do processo intertextual. Este, por estar ancorado explicitamente num texto verídico, implicaria não só uma interação discursivo-dialógica, como também uma dimensão contextual-pragmática. Ou seja, um intercâmbio do eixo da significação textual e do sentido, em situações comunicativas bem distintas, porém perfeitamente adaptáveis.

Encontramos em Koch (*op. cit.*, p. 28) as seguintes noções:

Visto à luz do processo de enunciação, o enunciado passa a ter um **sentido**, que incorpora o processo de significação e mostra a direção para a qual o enunciado aponta, o seu futuro discursivo. (...) Só como

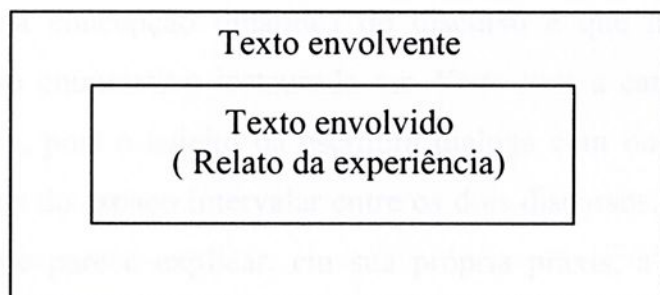
significação é que se dá essa transcendência, que tende a encaminhar para um sentido, o qual se concretiza no que denominamos **texto**. (...) enquanto a **significação** do enunciado é dada pela relação entre a linguagem e o mundo, constituindo, como já se disse, o domínio da Semântica, o **sentido** é dado pela relação entre a linguagem e os homens, constituindo o campo da Pragmática.

No caso do contexto discursivo de *Vinte luas*, as circunstâncias e os objetivos que presidem o evento enunciativo ou ato de enunciação constitui um *jogo* entre a *significação* do documento-fonte e o *sentido* que lhe atribui a ensaísta-pesquisadora ao ressignificá-lo discursivamente e com o intuito crítico. Situado, desse modo, entre o jogo da linguagem do relato de outrem e a trama da própria enunciação, o discurso configura-se mediante uma espécie de movimento dialético nascido de sua inevitável condição dialógica.

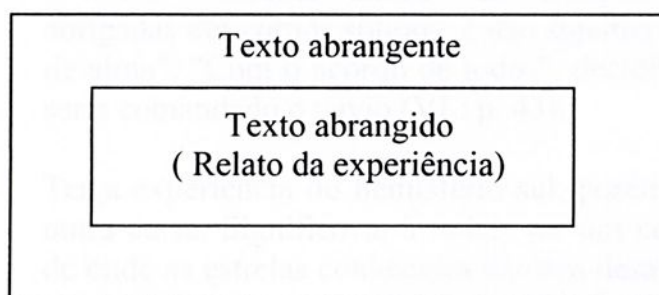
Do ponto de vista discursivo não há enunciado desprovido da dimensão dialógica, pois qualquer enunciado sobre um objeto se relaciona com enunciados anteriores produzidos sobre este objeto. Assim, todo discurso é fundamentalmente diálogo (BRANDÃO, 1997, p. 89).

À luz dessa perspectiva dialógica (de origem bakhtiniana), diríamos que o processo discursivo de *Vinte luas* nasce de um intercâmbio interlocutivo direcionado no sentido de apreender o outro discurso – o da *Relação* – através de um jogo de vozes cruzadas, que se complementam para reativar a cadeia de significantes textuais. Estas são, por conseguinte, as condições peculiares entre as quais se dá o ato de enunciação, cujos mecanismos expressivos dinamizam determinados processos de significação do *texto abrangido* e traz para o *texto abrangente* novos

sentidos. Utilizamos aqui os termos *abrangente* e *abrangido* por analogia com *envolvente* e *envolvido* empregados por Coracini (*op. cit.*, p. 85), cujo esquema é por ela assim apresentado:



Consideramos esse modelo bastante adequado para ilustrar o texto *Vinte luas* – texto abrangente – e a *Relação* – texto abrangido, pois este também é um relato de experiência (de viagem). Porém resolvemos substituir aquelas expressões de Coracini por outras, uma vez que a julgamos mais concernentes à leitura e à interpretação que vimos aplicando ao processo discursivo e, por extensão, ao interdiscursivo, dos quais se originam o(s) texto(s) ensaísticos de Perrone-Moisés:



Entendemos a produção do discurso como ato de enunciação, por isso, temos evitado considerar o discurso como texto, conforme explicitamos anteriormente. Na nossa opinião, o *texto* é produto, resultado concreto, e o *discurso* é processo. Assumimos também a noção de

interdiscursividade como a *relação de um discurso com outros discursos* e a de *intertexto de um discurso* como o *conjunto dos fragmentos que ele cita efetivamente*, de acordo com os princípios teóricos de Brandão (*op. cit.*, p. 90).

Essa concepção dinâmica do discurso é que nos leva a atribuir ao processo enunciativo instaurado em *Vinte luas* a característica dialógico-discursiva, pois o sujeito da escritura dialoga com outro evento discursivo e, a partir do espaço intervalar entre os dois discursos, funda um *intertexto* típico que parece explicar, em sua própria práxis, a práxis do texto-fonte. Eis alguns fragmentos ilustrativos dessas nuances enunciativas:

Quanto a sua personalidade, a *Relação* e a continuação da história ali narrada nos fornecem dados que, embora indiretos ou subentendidos, são muito eloqüentes. A esses traços nos referiremos no momento oportuno (VL: p. 35).

L'Espoir era uma *nau*, isto é, um grande navio redondo quanto ao casco e quanto às velas, com acastelamento na proa e na popa (VL: p. 40).

As "sessenta almas" do *L'Espoir* estavam abrigadas em corpos sólidos, e não sujeitos a "estados de alma". "Com o acordo de todos", decidiu-se como seria comandado o navio (VL: p. 43).

Ter a experiência do hemisfério sul, porém, era uma outra coisa. Significava, à noite, ver um céu inédito, de onde as estrelas conhecidas haviam desaparecido e onde brilhavam outras, jamais vistas (VL: p. 47).

Considerando também que a *linguagem possui uma lógica própria e caracteriza-se, acima de tudo, pela argumentatividade* (KOCH. *op. cit.*, p. 31), observamos que alguns dos enunciados acima apresentam

certos recursos discursivos – como os relacionados aos *tempos verbais*, aos *operadores argumentativos*, aos *modalizadores atitudinais* – que conferem à enunciação traços indicativos ora de certeza, ora de dúvida. Tais marcas lingüísticas deixam transparecer efeitos de sentido subjetivos sob os quais podem ser percebidas as posições assumidas pelo sujeito-enunciador na sua práxis de leitura do documento-fonte e dos valores históricos e socioculturais ali veiculados.

Esses aspectos discursivos são localizáveis em vários momentos da enunciação e, dentre eles, destacamos mais alguns fragmentos com algumas expressões propositalmente por nós grifadas:

Na verdade, esse Robinet encontrado por Bréard **devia ser** um antepassado ou parente, assim como outros Paulmier registrados na Confraria (...) (VL: p. 35)

Embalado em seu relato, Gonneville conta o episódio do mau filho punido pelo Rei. **Aí já é possível ter mais dúvidas** quanto à exatidão da história, já que se trata de uma interpretação que se faz sem entendimento lingüístico, fundamentada num código ainda restrito a sinais. A história **parece corresponder** mais à ética dos europeus do que à dos índios. (VL: p. 55)

Como, em seu relato, Gonneville não é dado a exageros, e além disso, na qualidade de comerciante, muito preciso nos números, **podemos supor** que estes sejam exatos, e aferir daí que as aldeias carijós eram densamente povoadas. (VL: p. 56)

De fato, esse primeiros comerciantes franceses que vieram ao Brasil não pretendiam instalar-se na terra e colonizá-la, mas apenas estabelecer boas relações com os índios, visando presentes e futuros negócios. (VL: p. 59)

Essas promessas nos deixam pensativos. **Parecem** bastantes complexas para um entendimento que, como se viu acima, **era** ainda gestual. Por outro lado, as expressões usadas pelos declarantes da *Relação* **fazem supor uma duvidosa sinceridade**: " Faziam-no crer que (...)", "tendo acreditado firmemente nessas coisas(...)"; e as promessas feitas são comparadas à de "ensinar-lhes a pedra filosofal". (VL: p. 60)

Examinando a subjetividade constitutiva dessas manifestações no processo de enunciação, é possível afirmar que o papel do "viajante-escritor" aí se dissemina, formando um jogo elocucional pautado num contínuo movimento que engloba tanto o caráter convencional de um discurso crítico, que requer reflexão, quanto a natureza de um processo de ficcionalização requerido pela imaginação criativa. Por isso, a modalidade discursiva, instituída pelo sujeito-enunciador, equilibra-se no *espaço intervalar* representado por duas vozes confluentes: uma do pensamento reflexivo-analítico e outra da imaginação-criadora. A primeira se presta à argumentação – *mundo comentado* – e a segunda, à ficcionalização – *mundo narrado* –. Ambas, entretanto, determinam e são determinadas pelo momento histórico-social em que foram instauradas e apresentam, como consequência desse aspecto, marcas discursivas impregnadas de determinadas condições pragmáticas, que lhes conferem características peculiares, como o contexto situacional da enunciação, a intencionalidade e a ideologia subjacentes ao texto, dentre outros.

Sob a perspectiva do *discurso crítico*, há de se pensar num sujeito-enunciador comprometido com um ato de dizer e de pensar a partir de certas convenções que determinam a construção verbal ou o processo da discursividade. Todavia, estimulado pela leitura da *Relação* e receptivo ao intercâmbio da experiência da *viagem* real ali relatada, esse sujeito vai

estabelecendo, durante o processo interdiscursivo, elos de trans-ações ativas com os dados cognitivos, afetivos que o texto-fonte lhe proporciona, até alcançar a dimensão estética e criativa, que dá à sua narrativa a característica de crítica-escritura.

Voltamo-nos agora, novamente, para a análise de outros elementos discursivos que promovem os efeitos de sentido resultantes do *modo* como o texto *Vinte luas* diz o que diz, dando indícios aqui e ali da trama enunciativa sobre a qual tecemos alguns comentários específicos:

É exatamente nesse momento que nosso Capitão e seus sócios vão traficar em Lisboa. (VL: p. 38)

De que viagem teriam eles voltado? Pela data em que Gonville os encontra, poderia ser a de Vasco da Gama, a de Cabral, a de João da Nova ou a de Gonçalo Coelho ou Fernão de Noronha. (VL: p. 39)

A rota seguida inicialmente pela nau normanda é a já comprovada como a melhor, no caminho das Índias. (VL: p. 44)

Nossos carijós eram menos desconfiados, e as pretensões de Gonville menos ostensivas. (VL: p. 59)

Como é possível observar, são enunciados em que o emprego dos tempos "comentadores", configurando o *mundo comentado*, sugere o comprometimento do sujeito-enunciador, pois, na visão de Weinrich, *a forma verbal presente nada tem a ver com o Tempo: ela constitui, justamente, o tempo principal do mundo comentado, designando uma atitude comunicativa de engajamento, de compromisso* (apud KOCH. *op. cit.*, p. 37).

No item "Registros do discurso" – In REIS & LOPES (1988, p. 286) – há também a seguinte afirmação:

Também os modos verbais marcam a presença do *eu*, na medida em que traduzem a atitude do locutor em relação aos fatos referidos (o indicativo, por exemplo, utiliza-se para criar um universo de referência considerado pelo locutor como certo, necessário ou altamente provável).

Diante de todas essas circunstâncias que sugerem uma verdadeira arte ou "engenharia discursiva", podemos reafirmar que o plano da enunciação, em *Vinte luas*, foi mesmo efetivado mediante um movimento dialético constitutivo do processo dialógico-discursivo daquelas duas instâncias: *mundo narrado/mundo comentado*. Trata-se, por conseguinte, de um evento expressivo-textual de face dupla, englobando a discursividade narracional e a discursividade crítica; ambas engendradas em defesa de determinados pontos de vista, sendo que, na primeira, a manifestação da voz enunciativa acontece de forma mais implícita e, na segunda, de modo explícito. São essas manobras enunciativas que às vezes dão a impressão de neutralidade discursiva, embora saibamos que a enunciação aí está e que sempre é possível perceber vestígios de *eu* enunciador que, ao assumir a sua condição de sujeito do discurso, vai deixando nele traços intencionais, mesmo que subjacentes ao tecido textual. Por isso, julgamos bastante pertinente a afirmação de Coracini: *Para mim, o texto em si não passa de uma massa amorfa de sinais gráficos, incapazes de reter sentido fora do sujeito e da situação da enunciação* (op. cit., p. 182).

Um texto, criteriosamente elaborado, como *Vinte luas* – que subverte os critérios convencionais do discurso crítico – configurando

uma expressão verbal não só crítica como também criativa, não poderia prescindir da *intuição* e da *imaginação*. Acreditamos que à primeira caberia a função seletiva de determinado "corpus" discursivo, pressupondo-se a necessidade de uma observação e análise criteriosa do mesmo, ao qual estaria vinculado o discurso crítico em sua modalidade de raciocínio lógico-argumentativo; e à segunda estaria reservada a atividade de criação artístico-literária.

Provavelmente estaríamos abrindo uma lacuna imperdoável, se deixássemos de nos referir ao capítulo 3, da obra *Vinte luas*, intitulado – "Análise textual da *Relação* – parte que, a nosso ver, representa o ponto alto do processo crítico-analítico da obra, uma vez que apresenta uma análise pormenorizada da *estrutura literária* que compõe a narrativa-relato do Capitão Gonneville.

Esse capítulo compõe-se dos sub-itens: *Características gerais do texto*" (p. 77) , *A "Relação" enquanto narrativa* (p. 79), *As personagens (principais, secundárias)* (p. 86-7), *Gonneville e Caminha* (p. 88), tendo como complemento informativo, também bastante detalhado, as *Fontes bibliográficas*" (p. 107).

Ampliando e aprofundando a modalidade não convencional de seu discurso crítico, o sujeito-autor, sob a pele do sujeito enunciador, e "colado" à sua voz, parece abrir um outro *momento intervalar*, agora destinado a uma espécie de "aula" densa, contendo abordagens teóricas específicas da Teoria da Literatura, relacionadas à composição de uma narrativa ficcional.

Com base nos conhecimentos amplos dessa área, a voz enunciativa vai entrelaçando a representação do real, contida no documento *Relação* e, sem descaracterizá-lo, consegue justapor estrategicamente sua

modalidade de enunciação crítica, criando um universo discursivo típico, original.

Dada a afinidade deste estudo com alguns traços da abordagem teórica da Análise do Discurso, não poderíamos deixar de apresentar aspectos da linguagem que ilustram os procedimentos enunciativos caracterizadores da *discursividade*. À vista disso, alguns dos enunciados abaixo servem para enfatizar as recorrências aos princípios de análise teórico-literária, feitas com competência pelo sujeito autor:

O relato se faz na terceira pessoa do plural (...). A linguagem utilizada é a dos documentos oficiais (...) o enunciador é o depositário de uma memória de bordo coletivizada.

A linguagem utilizada é a dos documento oficiais, com numerosos parágrafos abertos pela palavra latina *item* (também), remissões ao fato de que se trata de uma transcrição de um depoimento oral (“dizem que”) e a insistente repetição dos “ditos” e “supra mencionados”.

(...) relato de configuração precisa, acabada e por assim dizer *redonda*. (...) A narrativa tem uma estrutura tripartida (...). As informações temporais e especiais (datas, graus, léguas percorridas) são cuidadosamente fornecidas (...) o relato do viajante normando se compõe segundo as regras elementares da fabulação narrativa (...) carrega a cena de *pathos* (...). É, portanto, um *topos* essa atitude semelhante.

Esses fragmentos compõem o mencionado capítulo 3 e foram extraídos da página 77 à página 100.

A abordagem teórica do sujeito-autor culmina numa análise literária de alto nível, mas bastante acessível até mesmo para um leitor

mediano, tendo em vista a clareza da linguagem e a objetividade discursiva com que ele expõe a teoria:

É claro que essas componentes aristotélicas devem ser consideradas nas suas devidas proporções. Não convém esmagar este singelo relato sob o modelo teórico pesado. O texto, além de ser breve e sintético, não tem nenhuma pretensão literária, e o aristotelismo de sua "poética" não é uma intenção artística dos narradores, mas um saber clássico mínimo e difuso da arte de narrar, uma relativa mas real competência narrativa.

Além da riqueza de seu *mythos* e da habilidade em sua formulação, a narrativa mantém um notável equilíbrio entre o tempo referido e o tempo da narração; para usar a terminologia do formalismo russo, entre a *fábula* (*fable*) e a *trama* (*sujet*). (VL: p. 81)

Múltiplos aspectos da discursividade ainda poderiam ser extraídos da obra *Vinte luas* para pontuar suas marcas originais de textualização, sobretudo as de manifestação da *subjetividade discursiva* que, nessa obra, constitui o "núcleo sedutor" da ensaística de Perrone-Moisés, uma vez que se distingue de todas as anteriores pelo jogo *crítico/narracional*.

É uma obra que abre espaço a outras análises, talvez a outras teses de naturezas variadas, dada a amplitude de suas características composicionais e lingüísticas. Acreditamos, entretanto, que a nossa abordagem, em razão do objetivo previamente estabelecido, deveria ater-se ao âmbito delimitado pela Análise do Discurso, num percurso de leitura desta natureza.

4 - PISTAS DO ITINERÁRIO DISCURSIVO-CRÍTICO

*Nada é absoluto, em nenhum ramo do conhecimento**

* ANDRADE, Janilto. *Literatologia: uma ciência da literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 40.



Acreditamos que a obra sugere o caminho. Por isso, o percurso de estudo que adotamos teve como princípio o trajeto circular da obra à teoria e desta à obra. E, nesse vaivém de leituras interconexas/interativas, nasceu o nosso discurso metacrítico sobre o discurso crítico de Leyla Perrone-Moisés.

Como privilegiamos a *linguagem*, interessou-nos o processo em que ocorreram as dimensões significativas do discurso e de seus efeitos de sentido. Por conseguinte, obra a obra, passo a passo, fomos indutiva e dedutivamente, levantando hipóteses a respeito da atividade enunciativa de cada obra, para assim tentarmos compreender o modo analítico-discursivo instaurado pela voz do sujeito da enunciação. Assim, com base no microcosmo, representado pela linguagem, tentamos apreender o macrocosmo da *escritura-crítica* praticada pela autora.

Pela nossa concepção discursiva da interpretação, observamos que Perrone-Moisés faz recorrências a múltiplos textos, deixando no espaço discursivo – *espaço intervalar* – liberdade para que o leitor possa dialogar – *dialogismo* – com os discursos com os quais interage: *interdiscursividade*, tendo em vista que o *interdiscurso* é consequência prática do princípio dialógico defendido por Bakhtin.

Com base nessas considerações, o *corpus* textual deste estudo foi instituído a partir das relações interdiscursivas que dão origem a um mesmo campo discursivo, e este, por sua vez, resulta da singularidade de uma dada enunciação. Compartilhamos o princípio de que *O texto é unidade. Conseqüentemente, a significação se faz no espaço discursivo (intervalo) criado pelos (nos) interlocutores, em um contexto sócio-histórico dado* (ORLANDI, 1992, p. 79).

Desde as “primícias teóricas”, abrangendo as obras iniciais *Texto, crítica, escritura e Falência da crítica*, constituídas por um discurso em que o *dialogismo crítico* nascia afetado pelo reconhecimento hierárquico “dos direitos do proprietário” – texto analisado – e “dos deveres do não-proprietário” – texto analisante – a ensaísta já reconhecia que só a *crítica-escritura* poderia ser um discurso verdadeiramente intertextual (TCE: p. 70), dadas as suas tendências de abertura à poeticidade.

Com plena consciência dessa concepção, Perrone-Moisés afirmava o seguinte:

Na crítica-escritura, haverá realmente um diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto. O crítico não se porá diante dela como um explicador de ambigüidades, mas como um desenvolvedor de ambigüidades, isto é, como um escritor. (TCE: p. 71)

O texto de crítica-escritura resultaria, portanto, de uma espécie de contigüidade discursiva, instituindo-se e constituindo-se numa relação de igualdade e não de superposição de vozes. Configura-se, dessa maneira, o *dialogismo poético*, representado por vozes associadas, interconectadas no mesmo nível do dizer, formando, portanto, um único *ethos enunciativo*.

O momento inaugural desse novo processo discursivo - *interdiscursivo* ou *intertextual*, nas obras de Perrone-Moisés, começa a ser efetivamente expandido pela voz da enunciação a partir da opção da autora pelo gênero ensaístico, sobretudo em relação aos ensaios breves, pelos quais ela mesma declara preferência.

Observando todo o itinerário discursivo, até o momento dessa etapa de “travessia” ocorrida com os ensaios, percebemos uma mudança progressiva no campo semântico-metafórico, enunciada na constituição dos próprios títulos das obras: *Texto, crítica, escritura; Falência da crítica* (momento teórico); *Flores da escrivantina; Altas literaturas; Inútil poesia* (ensaios breves); *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro; Roland Barthes: o saber com sabor* (ensaios longos); *Vinte luas* (ensaio-ficção).

Por se tratar de um relato romanceado, baseado numa pesquisa documental, a obra *Vinte luas* serve-nos como ponto de apoio, ou melhor dizendo, é a nossa *ponte* de apoio principal para que possamos justificar o *modo* constitutivo de “travessia discursiva” das obras de Perrone-Moisés. *Vinte luas* é um texto cuja instância enunciativa parece situar-se a princípio no *entrelugar* ou na zona fronteira do discurso crítico e da narratividade. Nele observa-se uma voz peculiar, surgida da necessidade de equilíbrio entre a razão e a emoção, cabendo ao primeiro fenômeno a fidelidade aos fatos e, ao segundo, a harmonização do intelecto com o imaginário. Em tal circunstância o discurso do enunciador/narrador desautentifica de certo modo o caráter oficial do documento, ressignifica-o, reinventa-o e lhe dá feição romanesca ao transformar o histórico em fictício. O processo discursivo torna-se, então, mais solto, mais livre pela “trama” que a voz enunciativa vai urdindo nas subjacências da textualização e da intertextualização.

Vemos assim caracterizada uma outra modalidade interdiscursiva nesta última obra, dentre as demais selecionadas para compor esta pesquisa. Em *Vinte luas*, o modo de enunciação deixa até

mesmo transparecer a idéia de que a ensaísta começa a descrever do universo discursivo-crítico e a acreditar mais no fenômeno da criação literária.

Não resta dúvida de que o itinerário discursivo de Perrone-Moisés compõe um processo de aprofundamento do pensamento crítico e da própria escritura, uma vez que a voz do sujeito do saber, sobretudo a partir dos textos ensaísticos, passa a disseminar sentidos. Essa voz vai além do próprio discurso, identifica-se com o sujeito do “prazer do texto” ou sujeito do texto que dá prazer. Instaure-se, com isso, uma *simbiose elocucional*, desfaz-se, assim, a zona fronteira entre o discurso crítico e o ficcional, porque ambos se abrem ao exercício da imaginação, da inventividade. Cria-se, por conseguinte, uma nova *práxis* escritural: a da *crítica-escritura*, pontuada pelas vozes do sujeito-crítico e do sujeito-escriptor, em simbiose. Por essa razão, *Vinte luas* se abre a uma leitura diferenciada, como se fora um “lance romanesco”, complementando, a final, o *ethos enunciativo* de um itinerário crítico-discursivo nascido de uma voz que se abre a outras leituras-escrituras.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Dois fatores determinam um texto e o tornam um enunciado: seu projeto (a intenção) e a execução desse projeto. Inter-relação dinâmica desses dois fatores, a luta entre eles que imprime o caráter no texto. Uma divergência entre os dois fatores pode ser muito significativa.**

Reverendo agora o nosso próprio texto, com seu *projeto* e intenções iniciais ali registradas, passamos a examinar as inter-relações entre o que pretendíamos realizar e o que efetivamente realizamos. É chegado, pois, o momento da execução do "balanço cultural", para verificarmos "os lucros e as perdas" de sentido, ou, dizendo de outra forma, o "superávit" e o "déficit". A este último, ligam-se provavelmente os "impasses" da leitura, da qual surgiram reflexões esparsas, "pensamentos ébrios", raciocínios turvos, "pedras no caminho", talvez mais recuos do que avanços. Ao primeiro, correspondem as progressões de idéias, a aquisição do conhecimento, o "prazer e a fruição do texto", a "circularidade saborosa dos saberes". Diante desse cenário panorâmico, resgatado pela memória, perguntamo-nos: ganhamos? Perdemos? Não importa! O saldo é sempre mais positivo do que negativo, se considerarmos a função da leitura para a vida, como também o papel do leitor que é chamado a dar vida e sentido ao texto. *Texto: tecido verbal, malha de relações, trança. O texto só pode ser descrito (assim como a escritura, que é prática do texto) de modo fragmentário, constelado, relampejante (...) O texto é em suma um fetiche* (TCE: p. 51 e 115).

* BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (p. 330).

Todo processo de leitura deve reconstituir essa cadeia fluida, em movimento, que é o texto. Por isso, ratificamos a idéia de que o nosso empenho na leitura das oito obras de Leyla Perrone-Moisés alcançou um "superávit" inestimável, insubstituível, insuperável: o de uma prática eufórica de descobertas no texto e do texto para a vida.

Para Harold Bloom (2001, p. 17), *Um das funções da leitura é nos preparar para uma transformação, e a transformação final tem caráter universal*. Transpostas essas reflexões decorrentes de um longo processo de leitura vívida e construtiva, especialmente dedicada às oito obras de Perrone-Moisés e ampliada por um grande número de textos teóricos, podemos agora retomar as *metas* e descrever as *etapas* percorridas até chegar ao objetivo fundamental deste trabalho: "o *construto discursivo* como *leitmotiv* de uma manifestação crítico-textual fundadora de sentidos", conforme propusemos nas nossas considerações iniciais.

Depois do primeiro momento de leitura – a do *impacto inicial*, obra a obra – apreciando, com serenidade, muito mais o *fluxo da linguagem* do que seu processo articulatório, passamos ao segundo momento – o do *pacto na releitura*, agora com o cuidado de observar, com mais atenção, a modalidade expressivo-verbal, suas subjacências semânticas, seus contornos enunciativos, já refletindo, então, sobre certas probabilidades conceituais no campo discursivo. O terceiro momento foi iniciado com a revisão de alguns apontamentos aqui e acolá, todos rascunhados no transcorrer de cada capítulo das obras.

Essas anotações deram origem ao quadro analítico, na medida em que buscávamos aliar a leitura investigativa à teórica, dando, assim, os primeiros passos, mas enfrentando, paralelamente, os impasses desse momento desafiador de toda pesquisa.



Robert Scholes (1991, p. 26), afirma que *Ler consiste em reunir textos. Constitui uma atividade construtiva, uma espécie de escrita*. Reunir, agrupar os textos, distinguindo-os pela sua compleição própria, é a tarefa que justifica efetivamente toda a trajetória até agora descrita. Consciente disso, cabe-nos enfrentá-la, buscando a nossa "memória do dizer" com a qual projetamos o *corpus* deste estudo.

A dinâmica interna das obras *Texto, crítica, escritura e Falência da crítica* apresenta, de modo geral, uma voz/testemunha de outros discursos críticos, sobretudo nesta última obra, ressaltando certos princípios que fundamentam uma crítica-escritura. Ali se observa uma voz que se expõe eticamente, apresentando seus pontos de vista com a consciência de que esses não são irrefutáveis, num verdadeiro exemplo de postura cognitivo-holística, não doutrinária ou categórica, atitude que vai sendo mostrada discursivamente, obra a obra, caracterizando assim o perfil de discurso crítico de Perrone-Moisés. Podemos afirmar, por isso, que os mecanismos perceptíveis da linguagem e, conseqüentemente, da estruturação do discurso, evidenciam os lances cognitivos, as estruturas epistemológicas e conceituais que marcam, em geral, a modalidade ensaística da autora.

Outro aspecto recorrente em todas as obras é o da *intertextualidade* ou do dizer intertextual, correspondendo, a nosso ver, ao movimento contínuo da construção/desconstrução textual, do ponto de vista derridiano. Ou, segundo pensamos, o *intertexto* corresponderia a uma leitura feita através de travessias e vinculações confluentes.

Enquanto Dominique Maingueneau (1997, p. 120) defende o ponto de vista de que *um discurso nasce de um trabalho sobre outros discursos* – interdiscursividade –, Eni Orlandi (2002, p. 33-34), preocupa-se

em distinguir o interdiscurso do intertexto, afirmando que tanto o interdiscurso quanto o intertexto mobilizam relações de sentido, mas o primeiro corresponde a todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos, ao passo que o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos. Na conexão intertextual, o esquecimento não é estruturante, como o é para o interdiscurso.

Com base nessas noções da Análise do Discurso, entendemos que o discurso ensaístico de Perrone-Moisés ora situa-se no campo da *interdiscursividade*, ora no da *intertextualidade*, dependendo da *memória discursiva* que, no caso do interdiscurso, *disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada* (ORLANDI: *op. cit.*, p. 31).

O processo de inter-ação discursiva, seja esta de natureza interdiscursiva ou intertextual, se materializa, progressivamente, evidenciando-se como uma "trama textual", obra a obra. Ocorre, assim, uma manifestação lingüístico-discursiva do sujeito da enunciação, que deixa transparecer, pelas manobras do discurso, as operações mentais, ideológicas, socioculturais, bem como os condicionamentos emocionais que, em alguns textos mais do que em outros (no caso de Roland Barthes, por exemplo), emergem como *ressonâncias elocucionais*.

Esses ecos de outros discursos, de outros textos, são marcantes no caso das obras analisadas e, pelo que percebemos, são recortes que vão sendo re-configurados tendo em vista os propósitos específicos de cada leitura-escritura-reescritura que a ensaísta realiza de modo peculiar. E, com esse perspicaz manejo discursivo, vai instituindo a própria identidade de seus textos, de sua crítica-escritura. Trata-se, pois, de

uma modalidade textual que se constrói não com o propósito de "*recobrir explicitando*", mas *recobrir ambigüizando* (isto é a disseminação, isto é a significância) (TCE: p. 70).

Pelo que chegamos a constatar, o que caracteriza um discurso, como o de Perrone-Moisés, não resulta de funcionamentos enunciativos cristalizados, tendentes a formar uma determinada rubrica ou etiqueta tipológica, pois não se forma a partir de categorizações apriorísticas. Se há uma posição judicativo-valorativa, ela se sustenta eticamente, de modo não autoritário, não dogmático. O juízo de valor aparece aí mais como um elemento necessário à cognição dialógica, pondo em equilíbrio a compreensão e o próprio juízo de valor, dando a idéia de que *compreender sem julgar é impossível. As duas operações são inseparáveis: são simultâneas e constituem um ato total* (BAKHTIN, 2000, p.382). Esse é o ponto forte da "sabedoria saborosa" posta à disposição do leitor pela verve discursivo-crítica da ensaísta, no conjunto geral de suas obras. A fluência da linguagem permite perceber uma prática crítico-escritural cuja dinâmica se constrói através de idéias lúcidas e, às vezes, lúdicas. Neste caso, a articulação do discurso ganha também um tom mais artístico enfatizado geralmente pelo uso do jogo de significantes, como "o saber com sabor", "O finge-dor", "O Vácuo-Pessoa", "O lixo-luxo de Bernardo Soares", "Pessoa de todos (os) nós".

De modo geral, a sensibilidade estética de Perrone-Moisés no uso da linguagem denota uma espécie de concepção mágica da palavra e constitui uma tendência discursiva que é traço recorrente em seu processo de escritura. Da leitura de uma obra à outra, e no conjunto delas, percebemos que a ensaísta vai deixando traços que revelam sua intuição sensível, inventiva, intelectual: marca indiscutível de um *construto*

discursivo que confere à *textualidade* uma característica ímpar. E o exame final de discurso/texto, interdiscurso, intertexto, postos em convergência, no *entrelugar* ocupado pela visão crítica da ensaísta, nos deixa à-vontade para afirmar que sua crítica-escritura é, antes de tudo, análoga à de Barthes: "um saber com sabor".

Quanto às hipóteses subjacentes aos questionamentos constantes das considerações iniciais, a elas nos reportamos, pela nossa "memória do dizer", esclarecendo que os atos discursivos com o intuito de "estabelecer conceitos e idéias axiológicas, interpretar, apreciar, comentar, julgar, opinar" acham-se inscritos no discurso, veiculados pela voz do sujeito da enunciação, mas não constituem aspectos excludentes, e sim convergentes. Essa é, pois, a marca *sui-generis* da crítica-escritura de Perrone-Moisés: texto de natureza inventiva e denotando um processo dinâmico de idéias práticas, profundas, de crenças socioculturais eficazes e, o que é mais importante, inter-relacionando afetividade e eficácia, gosto e prazer textual.

Consideramos, finalmente, que não deixa de haver uma certa semelhança abstrata entre as características que acabamos de apontar e a seguinte afirmação de Maingueneau (*op.cit.* p.18):

Frente a um corpus, o pesquisador *a priori* não tem nenhuma razão determinante para estudar um fenômeno em detrimento de outro, da mesma forma que nada o obriga a recorrer a um determinado procedimento ao invés de a qualquer outro. Se, para atingir seu propósito, ele se interessa, por exemplo, pelos adjetivos avaliativos, por metáforas ou por algumas estruturas sintáticas, isto ocorre unicamente em virtude de hipóteses (...)

À vista disso, preferimos admitir que não chegamos a uma *conclusão*, e sim a estas *considerações finais*. Reconhecemos que outras possibilidades analíticas poderão alcançar maior relevância do que a nossa, que é a primeira relacionada às obras de Leyla Perrone-Moisés, conforme informações obtidas junto à própria ensaísta, mediante uma consulta por carta.

1.5. *Primeira edição: Poemas de Pauline J. Combarville no Brasil*. São Paulo: Graciliano das Letras, 1972.

1.6. *Alma Perrone-Moisés: ensaio crítico sobre as obras críticas do modernismo*. São Paulo: Graciliano das Letras, 1973.

1.7. *Dois poemas e um ensaio: poemas de Leyla*. São Paulo: Graciliano das Letras, 1983.

1.8. *Perrone-Moisés: poemas de Leyla*. São Paulo: Martins, 1984.

2. ARTIGOS PUBLICADOS EM PERÍODICOS:

2.1. "A literatura brasileira crítica". *Revista Brasileira de Literatura*, 1970.

2.2. "Pauline J. Combarville". *Colômbia*. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

2.3. "Obras póstumas: poemas e ensaios de Leyla e de Pauline". *Mais*. Folha de S. Paulo, 13 de dezembro de 1993.

2.4. "Litterature". *Mais*. Folha de S. Paulo, 13 de janeiro de 2001.

2.5. "A obra de Leyla e Pauline: poemas e ensaios de Leyla e Pauline". *Revista de Literatura*. São Paulo: 13 de agosto de 2003.

2.6. "Litterature". *Mais*. Folha de S. Paulo, 13 de setembro de 2001.

2.7. "Dois poemas e um ensaio". *Mais*. Folha de S. Paulo, 13 de agosto de 2001.

2.8. "Obras póstumas". *Mais*. Folha de S. Paulo, 13 de setembro de 2001.

3. TRADUÇÕES DE OBRAS DE BARTHES EM ANDAMENTO:

"Comunicar é impossível" e "Litterature" ("Viver novo" e "O novo"), a serem publicados simultaneamente no segundo semestre de 2003, pela Editora Martins Fontes.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE LEYLA PERRONE-MOISÉS, EXAMINADAS NESTE TRABALHO:

- 1.1 *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 1.2 *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- 1.3 *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 1.4 *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 1.5 *Vinte Luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 1.6 *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- 1.7 *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 1.8 *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

2. ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS:

- 2.1 “A intertextualidade crítica”. *Poétique*. Coimbra: Almedina, 1979.
- 2.2 “Escolher e/é julgar”. *Colóquio/Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.65, janeiro de 1982.
- 2.3 “Outras margens: pensamento alterou rumos da crítica e da teoria”. *Mais*. Folha de S. Paulo, 03 de dezembro de 1995.
- 2.4 “Literatura”. *Mais*. Folha de S. Paulo, 18 de junho de 2000.
- 2.5 “A cidade flutuante: novo romance revela amadurecimento de Milton Hatoum”. *Jornal de Resenhas*. Folha de S. Paulo, 12 de agosto de 2000.
- 2.6 “Entrevista. *Mais*. Folha de S. Paulo, 9 de setembro de 2001.
- 2.7 “Para que servem as humanidades”. *Mais*. Folha de S. Paulo, 30 de janeiro de 2002.
- 2.8 “Barthes: o mestre artista”. *Mais*. Folha de S. Paulo, 17 de novembro de 2002.

3. TRADUÇÕES DE OBRAS DE BARTHES EM ANDAMENTO:

“Comment vivre ensemble” e “Le neutre” (“Viver junto” e “O neutro”), a serem publicadas simultaneamente no segundo semestre de 2003, pela Editora Martins Fontes.

4. INCLUSÃO DE LEYLA PERRONE-MOISÉS EM OUTRAS OBRAS OU ENSAIOS:

- 4.1 ANDRADE, Janilto. *Literatologia: uma ciência da Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- 4.2 CAMPOS, Haroldo de. "Sobre Roland Barthes". In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- 4.3 HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Editora da USP, 1992.
- 4.4 KAMENSZAIN, Tâmara. "Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa". In: *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- 4.5 PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da USP, 1995.
- 4.6 PAULINO, Graça et alii. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte, Ed. Lê, 1995.
- 4.7 WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Editora da USP, 1993.



5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA:

ALVES, Rubem. *Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação*. 7 ed. São Paulo: Loyola, 2002.

ANDREOLI-RALLE, Elena. Critiques, discours critiques et critique du discours (aspect d'une écriture)". In: *Regards sur la littérature brésilienne*. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1993.

ARROJO, Rosemary (org.) *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura, o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

——— *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 2ed. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

——— *S/Z*. São Paulo: Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

——— *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

——— *Aula*. Trad e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

——— *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1979.

BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BIANCHETTI, Lucídio (org.). *Trama & texto: leitura crítica, escrita criativa*. São Paulo: Plexus, 1996.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G., WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. Trad. Henrique A Monteiro, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

——— *Subjetividade, argumentação, polifonia: a propaganda da Petrobrás*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
——— *Metalinguagem & outras metas*. 4ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

CERVONI, Jean. *A enunciação*. Trad. L. Garcia dos Santos. São Paulo: Ática, 1989.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1995.

CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.

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

CORACINI, Maria José. *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*. Campinas, SP: Pontes/EDUC, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Maria Clara. *Kant e Wittgenstein: os limites da linguagem*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DIONÍSIO, Ângela Paiva et al. (orgs.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

——— *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

——— *Conceito de texto*. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da USP, 1984.

FARACO, Carlos Alberto et alii. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

FÁVERO, Leonor Lopes e KOCH, Ingedore. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1992.

——— *Linguagem e ideologia*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1993.

——— *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

FOWLER, Roger. *Crítica lingüística*. Trad. Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves, Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo, Perspectiva, 1973.



— *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENNETE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Florips Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREGOLIN, Maria do Rosário. BARONAS, Roberto (org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. 2ed. São Carlos, Editora Claraluz, 2003.

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995.

HAMM, Peter. *Crítica de la crítica: crítica/de quién para quién/cómo*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1986.

JAPIASSU, Hilton. *A crise da razão e do saber objetivo: as ondas do irracional*. São Paulo: Letras & Letras, 1996-a.

— e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996-b, p. 247.

JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KOCH, Ingedore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

— *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

— *Argumentação e linguagem*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LAVAGETTO, Mario (a cura di). *Il testo letterario: istruzioni per l'uso*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1996.

LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Cultrix: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo: ensaios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MACHEREY, Pierre. "Critique et jugement". In: *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1980.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *Os princípios da crítica dinâmica: teoria literária*. 2 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3 ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

——— *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

——— *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

——— *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Gêneros textuais: definição e funcionalidade". In: *Gêneros textuais & ensino*. DIONÍSIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel e BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.) Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 24.

MARTINS, Maria Helena (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itáu Cultural, 2000.

MATOS, Nelson de. *A leitura e a crítica: ensaios*. Lisboa: Estampa, 1971.

MEURER, José Luiz, MOTTA-ROTH, Désirée. *Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: Ed.UFF, 1999



NEF, Frédéric. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NUNES, Bendito. *Crivo de papel*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia, Editora da UFG, 1998.

ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

——— *As formas do silêncio no movimentos dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

——— *Discurso e leitura*. 2 ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

——— *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

——— *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

PAGNINI, Marcello. *Struttura letteraria e metodo critico*. Messina Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1966.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da USP, 1995.

PAULINO, Graça et al. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

PAVIANI, Jayme. *Formas do dizer: questões de método, conhecimento e linguagem*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1988.

RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. 3ed. Coimbra: Almedina, 1981.



REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICHARDS, I A. *Princípios de crítica literária*. Trad. Rosaura Eichenberg et al. 2 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

— *A prática da crítica literária*. Trad. Almiro Pisetta e Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SANTOS, Leonor Werneck dos. (org.). *Discurso, coesão, argumentação*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

SCHMIDT, Siegfried J. *Linguística e teoria do texto: os problemas de uma linguística voltada para a comunicação*. Trad. Ernst F. Schurmann. São Paulo: Pioneira, 1978.

SCHMITT, M. P. e VIALA, A. *Savoir-lire: précis de lecture critique*. 5 ed. Paris: Editions Didier, 1982.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Trad. Lígia Guterres. Rio de Janeiro, Edições 70, 1991.

SENA, Jorge de. *Dialécticas teóricas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.

SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. Trad. Rodolfo Ilari e Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Criticidade e leitura: ensaios*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Lígia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VOGT, Carlos. *O intervalo semântico: contribuições para uma teoria semântica argumentativa*. São Paulo: Ática, 1997.

WILLEMART, Philippe. *Escritura e linhas fantasmáticas*. São Paulo: Ática, 1983.

——— *Universo da criação literária: contribuições para uma teoria semântica argumentativa*. São Paulo: Ática, 1997.

ZULAR, Roberto (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.



