

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA
NÍVEL MESTRADO

Viviane Maria da Silva Grespan

A (RE)ESCRITA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO:
UM ESTUDO ENUNCIATIVO DE RASCUNHOS EM OFICINA LITERÁRIA

São Leopoldo

2010

Viviane Maria da Silva Grespan

A (RE)ESCRITA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO:
UM ESTUDO ENUNCIATIVO DE RASCUNHOS EM OFICINA LITERÁRIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Marlene Teixeira

São Leopoldo

2010

G831r Grespan, Viviane Maria da Silva.
A (re)escrita no processo de criação : um estudo enunciativo
de rascunhos em oficina literária / Viviane Maria da Silva
Grespan. – 2010.
121 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada,
2010.
“Orientadora: Profa. Dra. Marlene Teixeira”.

1. Linguística aplicada. 2. Linguística. 3. Criação (Literária,
artística, etc.). 4. Escrita criativa. I. Título.

CDD 418
CDU 81'33

*Ao César e à Vitória,
por serem os outros em mim.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço às diversas pessoas que se fizeram presentes na minha vida durante o mestrado, que me constituíram, que foram os *outros* pontuais na minha história e fizeram toda a diferença:

À minha orientadora, Marlene Teixeira, pelo olhar sábio, pela inestimável troca, pela sustentação que deu segurança, pelas respostas que me fizeram querer mais, pela docilidade com que me conduziu e compreendeu, por me mostrar a beleza das teorias, por acreditar em mim e como uma forjadora de sonhos, fada madrinha, me inserir suas marcas e me encantar.

Às demais professoras do PPG de Língua Aplicada, queridas mestras, principalmente à Maria Eduarda Giering e à Maria da Graça Krieger, pelo *sabor* das aulas, e pelas importantes considerações na Banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Língua Aplicada da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, pela oportunidade de realizar esta pesquisa e ao Banco Santander, pelo apoio indispensável.

Às queridas colegas de Mestrado, com quem dividi angústias, discussões teóricas e risadas, Deise, Jorama, Caroline, Beti, Taiane e Daniela e aos colegas da pesquisa.

Aos colegas da Oficina de Criação Literária, das mágicas quintas-feiras à tarde, pelas trocas literárias, por termos sido *uns* nos *outros*, personagens de todos nós e ao querido mestre, professor Assis Brasil.

Aos colegas da Oficina de Escrita Criativa, que juntos reascenderam meus lampejos literários – *Aristimunho e as algariadas* - e à nossa querida mestra, Valesca, pelas sábias tesouras de açúcar.

Às amigas, queridas, Márcia, Carla, Sandra, pelo incentivo vital, logístico e pelo carinho, e ao cunhado Diego, pelas traduções e pelo apoio.

Aos meus alunos, por me ensinarem o valor de seus rascunhos e da escrita final.

À minha querida mãe, Clair, e à Paula, minha mana, por sempre me lembrarem do quanto sou capaz, por me emprestarem os ombros, por serem doces, por cuidarem da minha Vi e de mim, quando precisei.

Ao César, por ficar ao lado, por me dar segurança nesse tempo em que quase “só” estudei, por me entender, me acarinhar e me esperar...

À Vitória, querida filha, por suportar as ausências, por entender tudo o que ficou “pra depois”, por me ensinar o valor da família e do tempo, por me (re)significar.

Trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.

Roland Barthes

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, estudamos o processo de produção da escrita em oficina literária. As teorias da enunciação de Émile Benveniste e de Jacqueline Authier-Revuz fundamentam nosso estudo. Em Benveniste, tomamos as reflexões sobre a dupla significância da linguagem para daí derivar uma forma de compreender o uso artístico da linguagem. Em Authier-Revuz, ancoramo-nos na teoria das heterogeneidades constitutivas / não-coincidências do dizer, para fundamentar a compreensão do ato enunciativo como palco de uma negociação constante e obrigatória do sujeito-autor com o(s) outros(s)/Outro que o atravessa(m) no ato de produção da escrita literária. Tomamos como objeto de estudo oito rascunhos e a versão final de um conto elaborado a partir de exercício proposto em uma Oficina de Criação Literária. Com o auxílio de classificações formuladas pela crítica genética – supressão, inserção e substituição -, acrescidas de categorias propostas por Endruweit (2006), observamos as alterações ocorridas de uma para outra versão, entendendo-as como efeito da negociação do sujeito-autor com o(s) outro(s)/Outro que o atravessam. Os resultados revelam que a alteridade se deixa surpreender em rastros que se materializam na reescrita através da luta do sujeito-autor com a língua no intuito de fazê-la coincidir com um ideal de escrita literária.

Palavras-chave: enunciação, heterogeneidade constitutiva, oficina literária, negociação, rascunho.

ABSTRACT

This master's dissertation studies the process of writing production on a literary workshop. Émile Benveniste's and Jacqueline Authier-Revuz's enunciation theories are the basis for our study. From Benveniste, we borrow the reflection about the double meaning of language in order to derive a way to understand the artistic use of language. From Authier-Revuz, we take the theory of constitutive heterogeneity / non-coincidence of speech, to fundament the understanding of the act of enunciation as the stage for a constant and mandatory negotiation between subject-author and the other(s)/Other that cross him/her in the act of production of literary writing. Our object of study is comprised of eight drafts and a final version of a short story elaborated from an exercise suggested at a Workshop of Literary Creation. With the aid of classifications formulated by genetic criticism – suppression, insertion and substitution -, added of categories proposed by Endruweit (2006), we observed the changes that took place from one version to the other, understanding that they were a result of the negotiation between the subject-author with the other(s)/Other that cross him/her. The results reveal that the alterity is made apparent in traces that materialize in the rewriting through the fight of the subject-author with language in order to make it coincide with an ideal of literary writing.

Keywords: enunciation, constitutive heterogeneity, literary workshop, negotiation, draft.

SUMÁRIO

1 O COMEÇO.....	12
2 DA ENUNCIACÃO.....	18
2.1 EM BUSCA DE UMA TEORIA QUE ABORDA A LINGUAGEM ARTÍSTICA	20
2.1.1 Semiótico e semântico: dois modos de significância.....	22
2.2 A ÓTICA ENUNCIATIVA	24
2.3 O ESPAÇO DE NEGOCIAÇÃO COM A HETEROGENEIDADE CONSTITUTIVA ...	29
2.3.1 O atravessamento do outro/Outro: presença e onipresença.....	31
2.3.2 Voltar ao dizer para redizê-lo.....	35
3. DA LITERATURA.....	42
3.1 O GÊNERO CONTO	42
3.2 A LINGUÍSTICA E O TEXTO LITERÁRIO	47
3.3 A CRÍTICA GENÉTICA	52
3.3.1 Quando o foco é o processo.....	55
4 DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA	57
4.1 A OFICINA LITERÁRIA	57
4.2 A CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	59
4.3 OS FATOS ENUNCIATIVOS E AS CARACTERÍSTICAS DO <i>CORPUS</i>	63
5 ANÁLISE: A (RE)ESCRITA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	68
5.1 O CONTO EM MOVIMENTO.....	72
6 O (RE)COMEÇO	101
REFERÊNCIAS	107
ANEXOS – VERSÕES DE ANÁLISE	110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. O texto literário produzido em oficina literária	65
---	-----------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. As não-coincidências do dizer.....	37
Tabela 2. Movimentos da escrita.....	70

1 O COMEÇO

Poema furtivo

*O poeta ao falar de si fala dos outros,
que cada um tem um quê do outro.
Tudo é como se fosse um amarrio de cordas
seguidas, compassadas, continuadas.
O poeta ao falar dos outros fala de si,
que cada um outro tem um quê de nós,
cada um vive a vida alheia sem saber
e morre na morte do outro.
Cada poema é impessoal, é de todos,
ainda que impregnado de evidências da mão.
O meu seu poema dele não existe.*

Remisson Aniceto

A literatura sempre foi uma forma de expressão viva e latente em minha vida, tanto a leitura como a produção textual, principalmente de contos. Em vista disso, ao longo dos anos, senti a necessidade de procurar alternativas que pudessem colaborar para que eu desenvolvesse a escrita e viesse a produzir melhor e com mais qualidade, o que de certa forma parece um tanto pretensioso. O fato é que, nesta busca, penso ter encontrado um lugar privilegiado para o aprimoramento da escrita ou – me arrisco a dizer – um refúgio que acolhe com zelo o jovem escritor: as oficinas literárias.

Frequentei a primeira oficina em 2007, “Oficina de Desbloqueio para a Escrita Criativa”. Nela, através de exercícios e técnicas direcionadas, aprendi a remexer nos fatos da vida e transformá-los em personagens e pequenas histórias que misturavam a ficção com minhas impressões do mundo. A partir daí, surgiu o desejo de continuar estudando, então, em 2008, ingressei em uma Oficina de Criação Literária que funciona já há vinte e cinco anos em uma Universidade do Rio Grande do Sul. Tal oficina, que ocorre em dois semestres, constituiu-se, também, em duas disciplinas que integram o Mestrado em Teoria Literária desta Universidade, na linha de pesquisa “Criação Literária” e solicita, como pré-requisito seletivo, que os alunos participantes tragam como bagagem a intimidade com a escrita.

Na mesma época, tive a notícia de ter sido selecionada para cursar o mestrado em Linguística Aplicada na UNISINOS, fato este que me permitiu estudar simultaneamente o universo das letras sob mais de um olhar: enquanto ciência, no curso de linguística, e

enquanto arte na oficina literária.

Essa feliz coincidência originou um novo questionamento: Por que não estudar a literatura, produzida num ambiente de oficina, sob o olhar da linguística se ambas compreendem o universo das palavras?

De um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos lingüísticos, porque a literatura é um fato de linguagem; de outro não pode o linguista ignorar a literatura, porque ela é a arte que se expressa pela palavra; é ela que trabalha a língua em todas as suas possibilidades e nela condensam-se as maneiras de ver, de pensar e de sentir de uma dada formação social numa determinada época (FIORIN, 2002, p.7).

Oficinas literárias constituem-se em um lugar onde a arte e a prática da escrita narrativa se fundem, aliadas a algumas técnicas. São estudados o tempo da narrativa, o espaço, as estruturas que a atravessam, entre outros elementos que constituem um menu de ferramentas para auxiliar os escritores a encontrarem a expressão exata, seu estilo, sua escrita.

Quando escrevemos, nosso primeiro obstáculo aparece, muitas vezes, ao nos depararmos com a página em branco, é o “pânico da página em branco” (ou da tela em branco, ou do bloco em branco...). A falta de ideias ou de como expô-las é capaz de inibir a mais aguçada das mentes criativas. É como se o papel, gigante branco e ameaçador, se impusesse mostrando o tamanho de nossa insignificância ou de nossa incapacidade de tocá-lo. Como se as palavras se prendessem a nós com tamanha força que não conseguissem mais ganhar a página. Palavras reclusas, presas por vergonha ou medo da rejeição, ou da represália do leitor atento. Medo do julgamento de que a palavra eleita não tenha sido a escolha certa.

Os receios acompanham o autor durante todo o percurso da escrita. Ele persegue as palavras, escolhe-as com cuidado e minúcia para que se transformem no que considera uma escrita ideal. Entretanto, elas lhe fogem e o ato de escrever torna-se uma dificuldade. Então, sente a necessidade de refutá-las, descartá-las, trocá-las pela combinação de outras que melhor signifiquem, que melhor se dêem não só a entender, mas a sentir.

Tomamos a *literatura*, de acordo com Barthes (1977), como espaço de liberdade que criamos quando enganamos a própria língua.

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo de uma prática, a prática de

escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 1977, p. 17).

Desse modo, podemos afirmar que na literatura é possível projetar o irreal e, sobretudo, extrapolar regras, inclusive as de linguagem. Trata-se, antes de mais nada, de um jogo com os signos, que os coloca em uma “maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram” (BARTHES, 1977, p. 28).

O trabalho do autor com a linguagem constitui-se, então, em tarefa fundamental de criação. Suas tramas devem desenvolver-se de tal maneira que o leitor seja levado a ansiar pela próxima página, pelo próximo desastre ou reencontro, pela próxima viagem ou regresso, e a inquietação cessará somente após a leitura do desfecho.

Neste sentido, tencionamos buscar, na linguística da enunciação, que abre espaço para pensarmos a língua tanto por seus aspectos repetíveis (sistêmicos), quanto pelos irrepetíveis (a própria enunciação), elementos para compreender os impasses vivenciados pelo sujeito-autor¹ ao perseguir as palavras. Esse caminho, quase sempre tortuoso, se mostra através da observação dos movimentos que o escritor realiza no ato da escrita e que chamamos de rastros². Acreditamos ser possível identificá-los, se voltarmos os olhos atentos para o que ocorre durante o percurso: o primeiro rascunho, as várias versões que o seguem, cada qual apontando para alguma modificação, uma palavra que surgiu, uma outra que se foi, outra ainda que precisou ser substituída. Inclui-se, também, um olhar para o “não escrito”, o não enunciado tratado como elemento ignorado a partir dos movimentos de supressão ou rasura que o escritor opera em seus rascunhos, sejam eles manuscritos ou digitais. É a gênese do texto que se revela como uma teia de relações cuja observação muito nos ajuda a compreender

¹ A partir desse momento, designaremos o sujeito que escreve como sendo o sujeito-autor, tomando por empréstimo o que nos diz Cavalheiro em seu estudo *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*: “Para Barthes, em *A morte do autor* (1968), existe uma diferença entre o *autor* e o *escritor*. Em sua concepção o “corpo que escreve” não é o autor, mas o escritor. Porém, o escritor não é uma *pessoa*, mas um *sujeito*, ou seja, é um *eu* de papel que tem uma história meramente linguística, textual, não tem existência fora da linguagem” (Cavalheiro, 2008, p. 67).

² Os dicionários definem a palavra “rastro” como traço ou vestígio deixado por alguma coisa em sua trajetória; pegada. Como nosso recorte de análise compreende as modificações ocorridas de uma para outra versão sucessivamente em um mesmo texto, é exatamente nos rastros de cada uma das versões do texto anteriores à versão definitiva que pretendemos nos apoiar.

o processo por pensarmos que os rascunhos são constitutivos do ato de enunciação do texto literário.

Para contribuir com a investigação da natureza desse ato, talvez acompanhar a gênese de textos produzidos em oficina possa ser um caminho. E as reescritas³ – rascunhos – parecem constituir-se em lugar privilegiado para observar essa questão.

O momento da investigação teórica permitiu que entrássemos em contato com uma área bastante nova sobre a criação de textos literários: a crítica genética. Essa área entende o texto como algo em movimento e dá visibilidade a cada etapa que possa estar relacionada ao processo de construção textual. Em nosso entendimento, o objeto de estudo desta pesquisa é visto como algo que se institui pelo movimento: o texto em movimento. Assim sendo, recorreremos, também, a subsídios oriundos da crítica genética, tal como compreendida por Almuth Grésillon (2007) sob a perspectiva da *gênese textual*⁴, para desvelar os “caminhos da criação” em um *corpus* constituído pelo texto de um participante de Oficina de Criação Literária e seus respectivos rascunhos.

Para conduzir o percurso a que nos propomos, faz-se necessário apresentar como se organizam os seis capítulos que o compõem. O primeiro capítulo fala das motivações que levaram esta pesquisadora a definir o objeto de pesquisa, baseadas em sua trajetória pessoal e no gosto pela literatura enquanto processo.

No segundo capítulo, nos valem das teorias da enunciação que consideram o ato pelo qual a linguagem é posta em uso por um sujeito. Em primeiro lugar, buscamos no texto *Semiologia da língua*, escrito em 1969, por Émile Benveniste (1989), elementos para pensar a especificidade da linguagem artística. Na trilha de Benveniste, recorreremos também ao texto escrito pelo autor em 1958, *Da subjetividade na linguagem* (1988), a fim de compreender a tríade *eu – tu / ele* pela qual a língua é posta em ato.

Ainda no capítulo dois, trazemos Jacqueline Authier-Revuz (1998, 2004), particularmente a teoria das heterogeneidades / não-coincidências enunciativas, para fundamentar a compreensão do ato enunciativo como palco de uma negociação do sujeito, neste caso do sujeito-autor, com o(s) ‘outro’(s) que o atravessa(m), ou seja, com a heterogeneidade que o constitui.

³ Reescritura – Toda a operação escritural que volta sobre o já-escrito, sejam palavras, frases, parágrafos, capítulos ou textos inteiros (Grésillon, 2007, p.333) .

⁴ Explicitaremos de forma mais detalhada a expressão “gênese textual” no capítulo 3.

O capítulo três inicia falando de literatura. Como trabalhamos com o gênero conto, recorreremos às teorias propostas por Edgar Allan Poe, abordadas nos estudos de Nádya Gotlib (1990), Ricardo Piglia (1994) e Julio Cortázar (1993) para nos auxiliar na compreensão das particularidades desse gênero de texto literário que elegemos para analisar. Na sequência, trazemos o entrelaçamento entre linguística e literatura através dos estudos desenvolvidos por importantes teóricos, tais como Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Charles Bally e Roland Barthes, que exploraram esta relação deixando-nos valiosas contribuições.

Ainda nesse capítulo, conceituamos a crítica genética, falamos sobre sua contribuição para os estudos literários, por permitir que o texto seja visto como algo muito maior do que sua versão final, e de como a crítica genética nos auxiliou na construção da metodologia de análise.

No capítulo quatro partimos para o processo de criação literária. Falamos das oficinas literárias de uma maneira geral e depois das especificidades da Oficina de Criação Literária na qual nosso *corpus* foi constituído. Também, tratamos das características do *corpus* e de suas condições de produção.

A metodologia e a análise são explicitadas no capítulo cinco. Começamos por definir a metodologia utilizando as categorias propostas por Endruweit (2006) combinadas com as operações de reescritura da crítica genética – acrescentar, suprimir e substituir – a fim de adaptá-las ao nosso recorte. Depois, realizamos a análise de 1 (um) conto composto por suas nove versões, partindo do levantamento dos tipos de intervenções que o sujeito-autor opera, de uma para outra versão, durante a produção dos textos da oficina, para investigar que movimentos se revelam, através dessas intervenções, capazes de denotar o processo de negociação que ocorre entre o sujeito-autor e os ‘outros/Outros’⁵ que o atravessam no momento da escrita.

O último capítulo traz os resultados de nossa análise e algumas considerações que remetem a um olhar que está para a abertura do texto enquanto processo de negociação do sujeito-autor com sua própria escrita.

O projeto em questão está ligado à linha de pesquisa “Interação e Práticas Discursivas” do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UNISINOS. Tal projeto está sendo financiado, em parte, pelo Banco Santander Banespa, através de bolsa de mestrado para a autora.

⁵ Explicitaremos com mais detalhes a natureza desse ‘outro/Outro’ quando abordarmos os estudos realizados por Jacqueline Authier-Revuz no item 2.3.

Com os estudos aqui apresentados, esperamos contribuir com as reflexões que envolvem a linguística da enunciação, entendendo-a como uma possibilidade de ir sempre além, por ser a enunciação um objeto de estudo ‘vivo’, da língua em movimento nas mais diversas situações que o ser humano é capaz de criar. Dentre elas, principalmente, o fazer literário como um ato produtivo e único, que modifica tanto o sujeito que escreve, como aquele que lê.

2 DA ENUNCIÇÃO

*Esta voz que me atravessa
Sem que eu queira, sem que eu peça,
Não mora dentro de mim
Vive na sombra a meu lado
Dando ao meu fado outro fado
Que me faz cantar assim.*

Mafalda Arnauth

Essa pesquisa está estruturada com base nas teorias da enunciação. Encontramos em Émile Benveniste⁶ e Jacqueline Authier-Revuz⁷, o aporte que julgamos necessário para conduzir nossas reflexões visto que ambos nos apontam um caminho para vislumbrarmos a relação estreita que existe entre subjetividade e linguagem.

Entendemos por enunciação a língua posta em prática por um sujeito que, no momento em que a utiliza – fala, ou escreve⁸, - nela também se insere. Esta via se torna imprescindível por abarcar, inclusive, as irregularidades da língua tão peculiares à singularidade.

⁶ Émile Benveniste, através de sua obra principal, *Problemas de Linguística Geral I e II (PLG I e PLG II)*, foi quem, com mais vigor, impulsionou os estudos da linguística acerca dos fenômenos que ocorrem quando a língua é utilizada por sujeitos a fim de promover comunicação. A ele é dado o mérito de ter sido o pai da linguística da enunciação.

⁷ Jacqueline Authier-Revuz é professora emérita de linguística na Universidade de Paris3-Sorbonne Nouvelle. Sua proposta de estudo baseia-se no que chamou de “heterogeneidade teórica”, ou seja, propõe trabalhar a enunciação a partir de três campos a saber: a linguística, a psicanálise e a análise do discurso.

⁸ Achamos oportuno referenciar algumas das especificidades pelas quais o texto escrito se distingue do texto oral. Para isso tomamos por empréstimo o que nos diz Almuth Grésillon:

Em primeiro lugar, toda escritura consiste em inscrever significantes gráficos num dado espaço, no qual o negro do traçado destaca-se do branco das páginas não escritas. Em segundo lugar, a escritura estende-se num espaço bidimensional, enquanto o oral produz-se conforme a linha do unidimensional do tempo. Em terceiro lugar, a escritura efetua-se na maior parte do tempo na intimidade e solidão de um escritório, portanto, na ausência do co-enunciador, que, no oral, está sempre presente para intervir ou cortar, corrigir e modular o curso da produção. [...] Trata-se, portanto de uma comunicação duplamente diferenciada; produção e recepção, que no oral são praticamente coincidentes e aqui estão separadas. Em quarto lugar, o escrito prova que existem dois papéis diferentes de co-enunciador; aquele interpretado pelo próprio escritor, do qual se sabe que é sempre seu primeiro leitor, e aquele que todos nós interpretamos quando lemos os textos de outro. Quinto lugar, as operações de escritura são freqüentemente identificáveis graças a significantes não alfabéticos: tachados, lingüetas, remissivas, mudança de ducto ou de

O objeto de estudo da enunciação não está especificamente na língua e nem na fala, mas nasce da língua e também da fala por estar ele no intervalo em que a língua se transforma em discurso. Para a enunciação, língua e fala devem ser estudadas de maneira conjunta conforme já pronunciou Roland Barthes (1978, apud TEIXEIRA, 2005, p. 108) dizendo que “é necessária uma terceira linguística cujo campo não seja a mensagem ou o contexto, mas a enunciação”.

Em uma abordagem enunciativa, queremos buscar um espaço que acolha a análise do processo de produção do texto literário nas várias etapas de sua concepção.

Não é de hoje a interação entre enunciação e literatura. Essa relação deve, sem dúvida, figurar entre as mais férteis em termos de produção teórica. Articular os mecanismos de enunciação com a linguagem literária constitui propriamente o objeto de alguns autores antes estudados e pode ser verificado em trabalhos clássicos como os de Bally, de Jakobson e de Bakhtin (FLORES; TEIXEIRA, 2005, p. 90).

Toda a expressão da linguagem em uso através de um sujeito é uma manifestação enunciativa, e o texto – qualquer tipo de texto, inclusive o literário -, se configura como uma das formas em que se dá a manifestação enunciativa, por ser um lugar de inscrição de sujeitos.

Para explicar a constituição heterogênea do sujeito, convocamos os estudos realizados por Jacqueline Authier-Revuz. Segundo Flores e Teixeira (2005), a autora nos traz a concepção de uma fala fundamentalmente heterogênea e de um sujeito que não é pleno, mas sim, dividido, e, recorrendo à psicanálise, nos mostra que atrás da linearidade da emissão por uma única voz (no discurso), faz-se ouvir a voz do ‘outro’ que o atravessa. O sujeito-autor, então, está em constante negociação com o(s) ‘outro’(s) a quem se dirige e dos quais sofre influência.

instrumento, escritura nas margens ou no espaço interlinear – [...] que representam de alguma maneira a meta-enunciação do escrito. [...] Enfim, o escrito é uma extensão da memória (scripta manent) e nesse sentido os rascunhos são, de fato, vestígios, mesmo que ínfimos, dessa memória do processo textual (GRÉSILLON, 2007, p. 199-200)

2.1 EM BUSCA DE UMA TEORIA QUE ABORDA A LINGUAGEM ARTÍSTICA

O nascimento da escrita literária pode ser motivado por inúmeras razões. Desejo de libertação, alívio de tensões reprimidas, prazer de criar na ficção o que não é possível na realidade, enfim, um vasto menu de causas não propriamente mensuráveis. O fato é que boa parte dessas razões fogem, literalmente, daquilo que a vida harmoniosa em sociedade nos impõe como fórmula recomendável. Na literatura, este rompimento com o trivial perpassa, por certo, os caminhos que compreendem a linguagem. Sobre esse rompimento, a linguística tem dito pouco.

Buscamos no que Benveniste apresenta em *Semiologia da língua* (1969) elementos para compreender o funcionamento do uso artístico da linguagem. Tal empreendimento pode parecer equivocado, uma vez que o autor declara já no final da parte I desse texto que nada dirá da escrita (1989, p.51). Além disso, em *A forma e o sentido na linguagem* (1966), Benveniste circunscreve suas reflexões ao domínio da “linguagem dita ordinária, a linguagem comum”, excluindo expressamente a linguagem poética, pois, segundo suas palavras, ela tem “suas próprias leis e suas funções próprias” (1989, p. 221).

No entanto, a questão da poética não deixa de se colocar para Benveniste. Em *A forma e o sentido na linguagem*, depois de eleger a linguagem ordinária como objeto, ele acrescenta que “tudo o que se pode esclarecer no estudo da linguagem ordinária será proveito, diretamente ou não, para a compreensão da linguagem poética também” (1989, p. 221-222).

Em conversa com Guy Dumur para *Le Nouvel Observateur* de novembro/dezembro de 1968, Benveniste admite uma analogia entre a linguagem do inconsciente (no sentido freudiano) e a de um poema, pois em ambas “se pode encontrar um sentido frequentemente muito distante do sentido literal” (1989, p. 36). Nessa conversa, quando Dumur pergunta se a linguagem poética interessa à linguística, Benveniste responde: “Imensamente. Mas este trabalho apenas começou. Não se pode dizer que o objeto de estudo, o método a ser empregado já estejam claramente definidos. Há tentativas interessantes mas que mostram a dificuldade de se abandonarem categorias utilizadas para a análise da linguagem ordinária” (1989, p. 37).

Através da pesquisa de Sabrina Vier⁹ (2008), tivemos acesso aos estudos recentes que Gérard Dessons¹⁰ realizou a partir de textos inéditos de Benveniste, que refletem justamente sobre questões ligadas à linguagem poética. Trata-se de 300 folhas manuscritas que hoje se encontram armazenadas na *Bibliothèque Nationale de France*. Nelas, entre outros, encontramos reflexões acerca do ritmo e de como a significação da linguagem poética se instaura em uma dimensão artística.

Como não tivemos acesso direto a esse material, propomos uma reflexão sobre o que Benveniste traz acerca das artes plásticas para, a partir daí, derivar uma posição sobre o uso artístico da linguagem verbal.

Uma das grandes metas da teoria de Benveniste é a busca da significância na linguagem. Em *Semiologia da língua*, parte da referência a dois teóricos que, quase simultaneamente, sem um saber do outro e em continentes diferentes, conceberam a possibilidade de uma ciência dos signos e trabalharam para instituí-la: Charles Sanders Peirce (EUA, 1839 - 1914) e Ferdinand de Saussure (Suíça, 1857 - 1913).

Benveniste está preocupado com uma questão que, segundo ele, nenhum desses dois autores esclareceu: o lugar da língua entre os sistemas de signos. Na busca de definir esse lugar, ele critica Peirce por ter colocado o signo como base do universo inteiro, o que faz de toda e qualquer produção, realização e expressão humana uma questão semiótica; e privilegia Saussure cuja reflexão *procede da língua e toma a língua como objeto exclusivo* (1989, p.45), mas não sem apontar-lhe os limites, dentre os quais destaca: o *Curso de Linguística Geral* (CLG) não foi claro na abordagem da relação da linguística com a semiologia, ciência dos sistemas de signos; o mundo do signo saussuriano é fechado.

Examinando os sistemas não-linguísticos, Benveniste encontra, para a língua, um lugar particular no universo dos sistemas semióticos e isso porque, se os signos dos outros sistemas podem ser interpretados integralmente pelos signos da língua, o inverso jamais

⁹ Vier, assim como nós, faz parte do grupo de pesquisa Enunciação em Perspectiva, que se reúne periodicamente na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, para discutir temas que se relacionam com a enunciação.

¹⁰ Gérard Dessons é Professor de Língua e Literatura francesas na Universidade de Paris VIII onde leciona as disciplinas de teoria da linguagem, teoria da tradução, teoria da literatura e teoria da arte. Especialista em arte e literatura do século XX, seu trabalho se volta principalmente para as questões da poética e da estética na literatura e na poesia.

acontece (1989, p. 55). A língua tem a capacidade de falar dela mesma, criando um segundo nível de enunciação pela faculdade de ser sua própria metalíngua.

2.1.1 Semiótico e semântico: dois modos de significância

Para explicar a situação privilegiada da língua de ser seu próprio interpretante e o interpretante dos outros sistemas significantes, Benveniste formula o princípio da *dupla significância*, ou seja, esse privilégio, segundo o autor, é uma consequência da combinação de dois modos distintos de significação: o *semiótico* e o *semântico* (1989, p. 64).

O semiótico é o modo de significação que constitui o signo linguístico como unidade, podendo ser reconhecido, por exemplo, pelos membros de uma mesma comunidade linguística, permitindo-lhes a comunicação. O semântico advém da enunciação e do discurso por se tratar da língua em uso. É o modo de significância que “toma a seu encargo o conjunto dos referentes” (ibid., p. 65) e, por isso, deve ser compreendido.

Para melhor explicitar a configuração da língua como sistema semiótico Benveniste a compara a outros sistemas como a música e as artes plásticas. Partimos do pressuposto de que as formulações feitas por ele sobre as artes plásticas são potencialmente generalizáveis para o estudo da arte verbal e, portanto, podem ser estendidas às outras artes, como a literatura, que é a arte-linguagem, de que ele não fala especificamente em *PLG I* e *PLG II*, mas para a qual suas análises, no entanto, apontam.

Benveniste (1989, p. 56) aponta quais são as três características que um sistema semiótico possui: “(1) um repertório finito de SIGNOS, (2) regras de arranjo que governam suas FIGURAS (3) independentemente da natureza e do número de DISCURSOS que o sistema permite produzir”. E logo menciona que às artes plásticas não podemos associar tais características.

Ora, se as artes plásticas não se caracterizam como um sistema unívoco, pois não há nada em comum na base de todas essas artes, é a própria existência da dimensão semiótica que precisa ser discutida. Seja quais forem as unidades das artes plásticas (figura, traço, cor), elas não remetem a nada, não sugerem nada de uma maneira unívoca. O artista as escolhe, organiza-as sobre a tela, criando, assim, sua própria semiótica (BENVENISTE, 1989).

Se isso é verdade para as artes plásticas, a nosso ver, não o é para a literatura. Diferentemente das artes plásticas, a língua em seu uso literário constrói uma semântica própria, mas sobre um fundamento semiótico pré-existente, do qual não possui autonomia para se isentar. No caso da arte literária, o ato de subversão da língua não chega a instaurar uma semiótica própria, embora a combinação de palavras feitas pelo escritor não seja a mesma do uso comum. São palavras que significam a partir de uma semiótica que pertence à língua tomada num sistema de relações.

No artigo de 1970, intitulado *O aparelho formal da enunciação*, Benveniste reitera a possibilidade de outros desdobramentos que deem conta da escrita:

Muitos outros desdobramentos deveriam ser estudados no contexto da enunciação. (...) Seria preciso também distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Esta se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem (BENVENISTE, 1989, p. 90).

Apesar de ter se calado, em *PLG I e PLG II*¹¹, frente à abordagem da escrita, vimos em suas considerações que Benveniste reconhece a diferenciação existente entre a linguagem verbal oral e a linguagem escrita, bem como entre a linguagem comum e a linguagem literária. Nosso foco neste estudo não se atém a estas diferenciações. A relevância de citá-las, com o respaldo do autor, vai ao encontro do tratamento que estamos dando, aqui, à literatura, como uma forma de linguagem diferente daquela que trivialmente praticamos.

A linguagem trivial e a literária possuem características comuns, sendo uma delas o fato de ambas se materializarem na forma de discurso. Essa característica específica, por outro lado, é exatamente o que também as distingue. Segundo Barthes (1977), a linguagem estruturada nos impõe modelos utilizados cotidianamente para a comunicação e nos condiciona a nos expressarmos de uma determinada maneira, sendo que o único tipo de linguagem capaz de fugir a esse determinismo é a linguagem literária. O autor nos diz que a língua, trivialmente praticada, exerce um efeito opressor sobre todos nós:

¹¹ Benveniste silenciou sobre a abordagem da escrita em *Problemas de Linguística Geral I e II*, mas sabemos que sua obra não se ateve a esta publicação. Como vimos, há textos inéditos de sua autoria que versam sobre a “linguagem poética”, mas que recém começam a ser divulgados.

Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção e o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade de julgamento [...]. Por outro lado, os signos de que uma língua é feita, os signos só existem na medida em que [...] se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua. (BARTHES, 1977, p. 14).

Escapar às amarras da língua, na escrita, significa efetuar deslocamentos, transportá-la para um lugar inesperado, onde a ordem é *literar*.

2.2 A ÓTICA ENUNCIATIVA

Nesse ponto de nossa reflexão, objetivamos dar visibilidade às teorias da enunciação no campo da linguística. Primeiro, cumpre-nos falar que os pilares fundamentais da linguística, que a instituíram como ciência, se fizeram pelas mãos do linguista suíço Ferdinand de Saussure.

Em seu *Curso de Linguística Geral*, Saussure definiu como objeto de estudo da linguística, a língua. Língua e fala se articulam e, cada uma, compõe as partes essenciais daquilo que entendemos por linguagem: “A língua é somente uma parte determinada, essencial da linguagem. Além disso, ela é um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 1969, p. 17).

Segundo Saussure, a língua pertence ao domínio social, pois é passível de estruturar-se na forma de sistema, o qual chamou sistema de signos. Desse sistema estruturado de signos nos valemos todos para empreendermos a convivência em sociedade e estabelecermos comunicação. A fala, por sua vez, é da ordem do individual por colocar a língua em funcionamento. Ao contrário da língua, que é sistematicamente estruturada e, portanto, homogênea, a fala se apresenta heterogênea, sempre única a cada vez e diferente para cada falante. Eis um dos motivos pelos quais a fala, fenômeno de difícil apreensão e pouco generalizável, ficou fora da delimitação do objeto linguístico saussureano. Teixeira (2005, p.

100) nos diz ainda que “ao desembaraçar-se da fala para constituir-se como ciência, a lingüística deixa de lado também aquele que a executa, o sujeito”. É na lingüística da enunciação que a figura do sujeito despontará como um ser na/da linguagem.

Estas breves considerações serviram-nos apenas para introduzir a lingüística da enunciação, por ter ela, em seus estudos, ultrapassado os limites da língua sem, contudo, desconsiderá-los. Entendemos que esta ultrapassagem pode ser vista como um alargamento de visão, que abre espaço para repensar língua e fala de maneira indivisível. Essa abertura está embasada na dupla significância – modo semiótico, pertencente ao campo da língua/sistema e modo semântico, pertencente ao campo da língua/discurso - de que falamos em 2.1.1.

No campo enunciativo, língua e fala não se dissociam, pois a enunciação considera a língua posta em movimento, ou seja, homens e mulheres falando, inseridos em um contexto social. Émile Benveniste, por seu pioneirismo, é considerado o responsável pela inserção da figura do sujeito nos estudos lingüísticos e, portanto, um dos fundadores do que entendemos por lingüística da enunciação.

Benveniste nos mostra a relação pertinente do *ser* que se dá somente no interior da língua em ato, através do estudo das categorias dos pronomes pessoais. Os pronomes pessoais são formas lingüísticas reconhecidos em qualquer uma das línguas praticadas pelo homem. Se isoladas, constituem-se em formas vazias, desprovidas de qualquer sentido. É somente no discurso que os sujeitos se apropriam dessas formas para referirem-se à sua própria pessoa – *eu* - e à pessoa com quem se está falando – *tu*. Entre nós, membros ativos de comunidades falantes, esta relação parece ser prevista e até irrelevante, mas, na verdade, legitima a presença da subjetividade que é convocada por todo discurso (BENVENISTE, 1989) e constitui-se em uma das vias centrais da teoria de Benveniste.

Em texto publicado em 1958, *Da subjetividade na linguagem*, temos que o pronome pessoal *eu* é aquele que impulsiona a interlocução. O pronome *tu*, por sua vez, designa a pessoa a qual o *eu* se dirige para que haja a interlocução. Neste ato discursivo entre *eu* e *tu* ocorre a reversibilidade, ou seja, a troca de papéis que é comum no momento do diálogo.

Quando o sujeito se utiliza da língua assumindo o papel de *eu*, mesmo sem se dar conta, ele pressupõe a existência de um *tu*, logo, conforme o autor, seria impossível que o *eu* existisse independente de um outro. Dessa relação *eu-tu*, que se opera no uso da linguagem, surge a noção de subjetividade em que o homem se constitui como sujeito – se reconhece como *eu* – afinal, sempre que tomamos a palavra nos dirigimos a alguém, a um interlocutor, seja ele real, ficcional, imaginário. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se

constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”(BENVENISTE, 1988, p.286).

No ato de interlocução realizado por *eu* e *tu*, inevitavelmente coloca-se a terceira pessoa pronominal: o *ele*, para designar a pessoa/objeto/coisa da qual se fala. Por estar fora da interlocução, o *ele* é chamado de *não-pessoa*. Podemos notar que o par *eu-tu*, no discurso, sempre designa pessoas, sujeitos que enunciam. Já o pronome *ele*, está ausente e, portanto, não profere enunciação.

Pelo aspecto semântico, a linguagem em uso pode ser reconhecida através da unidade a que denominamos *palavra*. A palavra encontra sentido a partir de seu próprio emprego, pela inter-relação que se instaura no enunciado. A construção do sentido que emana das palavras organiza-se em frases¹² e não ocorre de maneira aleatória, pois está vinculado às restrições impostas pelo repertório de signos e pelo valor genérico e coletivo que cada signo carrega quando se materializa em palavras. Essa é uma das razões pelas quais não podemos dizer que a arte literária (principalmente a prosa), assim como as artes plásticas, cria a sua própria semiótica. Em verdade a literatura percorre um outro caminho, em que a semiótica pré-existente é ‘desviada’, a que podemos chamar de caminho intermediário, por transitar em uma via paralela à via da linguagem ordinária e lado a lado à via da linguagem artística.

Por exemplo, um texto didático possui finalidade prática e informativa visando clareza comunicativa justamente porque seu conteúdo deve ser apreendido por aquele que o lê. Pressupõe-se, portanto, que o texto didático traga a informação da maneira mais explícita possível para que promova o “bom” entendimento.

O texto literário, ao contrário, não traz como finalidade primeira o caráter informativo. Na verdade a informação fica em segundo plano, priorizando-se a forma de suscitar várias interpretações que emergem do texto e que se apresentam de uma maneira muito mais implícita do que explícita, variando, também, conforme o gênero, pois os gêneros (poesia, conto, novela, romance, etc.) apropriam-se diferentemente da linguagem. O sujeito-autor toma a linguagem tirando-a do trivial para falar sobre a temática escolhida de modo a não cercear as possibilidades de interpretação.

Em texto inédito de Benveniste, do qual nos fala Dessons (apud VIER, 2008), temos que a linguagem poética não pode ser analisada tão somente sob o aspecto do significante aliado ao significado, pois a pura relação de sentido estabelecida entre significante e

¹² A noção de frase como um elemento teórico da linguística do discurso de Benveniste, é concebida como um processo complexo que age ao mesmo tempo sobre o plano formal e o plano semântico (ONO, 2007 apud VIER, 2008).

significado não alcança a dimensão artística. Logo, é necessário recorrer a uma nova dimensão, a que compreende mais do que associar imagens acústicas a sentidos, sem subestimar sua importância, a que conjuga verbos como *estranhar* e *evocar*.

Para o poeta, o signo é tomado como significado, mas ao mesmo tempo é tomado como evocação, **diz Benveniste** [grifos nossos] (DESSONS, apud VIER 2008, p. 43).

Diante desta afirmação, pensamos que, talvez, Benveniste tenha querido dizer que o grande diferencial do texto poético – que por analogia estendemos ao texto em prosa – é a capacidade de provocar, no leitor, uma inquietação, um certo incômodo. O dicionário Aurélio (FERREIRA, 2007, p. 385) nos traz a seguinte definição para o verbo evocar: “chamar (para fora), reproduzir uma imaginação, trazer à lembrança”. A evocação, a nosso ver, está intrinsecamente ligada à produção de sentidos, que emergem não só pelo que o texto diz, mas pelo que não diz, ou por como diz, apelando-se não propriamente às categorias da razão e sim ao inesperado, seja pela surpresa, ou pela forma com que foi escrito.

A obra de arte literária busca, justamente no arranjo da forma, este efeito especial de estranhamento, a fim de nos distanciar do modo comum com que entendemos o mundo, o que nos leva a ingressar em uma nova dimensão, só visível pelo olhar estético ou artístico:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [...] dos objectos, é o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte (CHKLOVSKI apud TODOROV, 1970, p. 61).

O sujeito-autor, ao arranjar as palavras e frases na forma de texto literário, singulariza o objeto de sua arte desafiando a forma pré-concebida e organizando-a de modo a suscitar no leitor determinadas ideias. Não de uma maneira precisa ou fechada, mas de maneira a atender os objetivos que quer que seu texto evoque. Não podemos afirmar que estes objetivos sejam claros na mente do sujeito-autor, pois ele, enquanto produtor de um texto, tenciona provocar determinados sentidos, mas não *outros* sentidos, ou mesmo *quaisquer* sentidos.

É totalmente provável que sejam encontrados diferentes sentidos no ato da leitura, todavia, não se pode encontrar sentido que não emane das estruturas que compõem o texto. A interpretação, na leitura, portanto, não é plenamente livre, pois não se pode retirar do texto o que nele não existe.

Quando um autor estrutura um texto literário, não significa que ele vá criar um novo significado para cada palavra utilizada em decorrência de sua aguçada imaginação. Por isso, ele não despreza o sentido das palavras, aquele que acessamos através da vivência e que é comum às comunidades falantes de uma mesma língua (semiótico no sentido benvenistiano). Pelo contrário, o escritor conhece o sistema da língua, respeita a estrutura sintática arbitrada pela língua na construção de suas frases, se apropria da estrutura formal que compreende o semiótico e conhece as possibilidades e as limitações que nela se encerram. Só então, sabedor das leis que constituem a escritura, pode modificá-las ao gosto do seu fazer criativo.

Um ponto em comum, em que a maior parte dos escritores parece concordar, é o fato de que o ato da escrita literária depara-se, mais do que qualquer outro, com uma barreira praticamente intransponível: a insuficiência das palavras, pois elas nunca bastam para dizer o tanto que se quer, do modo como se gostaria. Não conseguem expressar, na íntegra, a intensidade de um toque, de um abraço, a dor da despedida daquele que se sabe não mais voltará, a força de um pedido angustiado. Não bastam para descrever a beleza do filho, ao nascer, nem a angústia do moribundo, num vil sopro de vida.

Palavras são animaizinhos perdidos na selva. Palavras são pequeninas, vergadas sobre si mesmas, quase nada. São milhares e tão poucas para dizer aquilo que o escritor tanto deseja. Inútil é a tentativa de fazê-las nossas. As palavras, aos milhares, não pertencem a ninguém e, em sua humildade, exercem tirania sobre todos. É preferível enfrentar o enigma do Nada Absoluto. Dele nada esperamos. Das palavras, inutilmente e sempre, tudo (BRASIL, 2008, p. 25-26).

Assim, tal como o ciclo ininterrupto das horas que se repetem dia após dia, o escritor se vê preso à insuficiência das palavras de que dispõe, trava uma constante batalha pessoal com os sentidos, com sua capacidade de criação, sente a necessidade de arranjar as palavras de um outro jeito, subvertendo-as, provocando um estranhamento, fazendo com que suas combinações evoquem outros sentidos, evoquem o sentido desejado. O criador empreende outra face à criatura, ele pode vesti-la com outras vestes, ou mesmo despi-la.

2.3 O ESPAÇO DE NEGOCIAÇÃO COM A HETEROGENEIDADE CONSTITUTIVA

Todo escritor pressupõe a presença de um leitor. Não um leitor de carne e osso, ao qual possa associar uma imagem física. Ele pode, por vezes, configurar-se em um grupo específico a que o texto se dirige – crianças, por exemplo – mas o fato é que não toma a forma de ninguém em especial, e nem por isso deixa de coabitar as entrelinhas dos escritos. Alguns o chamam de destinatário, outros, de narratário, mas não podemos associá-lo a um *tu* capaz de tomar a palavra e se enunciar num movimento de reversibilidade interlocutiva, pois, afinal, o texto escrito está para além de seu tempo e espaço.

Mesmo assim, o escritor idealiza uma “atitude responsiva” (BAKHTIN, 2000) por parte do leitor como um elemento fundamental à construção narrativa, pois essa idealização influenciará diretamente nos elementos constitutivos do texto.

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: [...] o ouvinte que recebe e compreende a significação de um discurso adota simultaneamente, para com esse discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar (BAKHTIN, 2000, p.290).

A tessitura do texto vai se compondo através do elenco de palavras, escolhas gramaticais, frases de efeito – irônicas, dramáticas – entre outros, que surgem de uma negociação¹³ constante e necessária que o sujeito-autor opera com sua própria escrita.

Para tratar desta questão, que nesse estudo é essencial, recorreremos à teoria de Authier-Revuz (1998, 2004) fundamentalmente focada nas heterogeneidades/ não-coincidências enunciativas. Do conjunto vasto e complexo de seus conceitos, vamos destacar: enunciação, heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada, não-coincidências, metaenunciação, modalização autonímica, negociação, outro/Outro, apresentados na sequência.

Conforme Authier-Revuz (2004), o conceito de enunciação nos é apresentado como o ato de tomada da palavra em que se manifestam diversos tipos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade que o constitui.

¹³ A natureza desta negociação será definida no decorrer do capítulo.

O sujeito, ao se enunciar, por vezes volta-se sobre o seu próprio dizer a fim de reformulá-lo. Então, tece comentários sobre a fala que está proferindo, realizando uma emenda no momento mesmo de sua enunciação. Este ato deixa entrever que, por trás de uma aparente linearidade da emissão de uma só voz, no discurso, outras vozes falam. É o reconhecimento da inscrição do *outro* (heterogêneo) no *um* (homogêneo).

Authier-Revuz (1998) diz que, por ocasião de estudos por ela desenvolvidos sobre metaenunciação¹⁴, pôde observar a capacidade reflexiva da língua. Conforme Teixeira (2005, p. 134), “a propriedade de flexibilidade da linguagem – a capacidade que ela tem de ser sua própria metalinguagem – é o grande campo onde se inscreve a pesquisa de Authier-Revuz”.

[...] ao examinar sistematicamente o efeito de retorno reflexivo pelo qual uma enunciação ao se produzir se reveste de um comentário sobre ela mesma, o dizer de uma palavra estando acompanhado, em lugar de “simplesmente” se realizar, de um “se você quiser”, de um “como se diz”, de um “por assim dizer”, de um “não gosto da palavra mas...”, de um “para chamar as coisas pelo seu próprio nome”, de um “é o caso de dizer”, de um “nos dois sentidos da palavra”, de aspas etc., [...] coloca-se em evidência (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.166).

A capacidade que temos de falar uma língua, também implica em nossa condição de falar desta língua (HARTMANN, 2007). Essa capacidade reflexiva instaura a presença do *outro* de maneira heterogênea. Esse voltar ao dizer aparentemente demonstra que houve uma falha na comunicação, que precisou ser reparada no sentido de reforçar ou refutar o *já-dito*. No entanto, para Authier-Revuz, trata-se de uma não-coincidência do dizer.

No texto *Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva* (2004), Authier-Revuz nos mostra duas formas com as quais podemos perceber o atravessamento do discurso do(s) outro(s) – alteridade – no discurso do sujeito. A forma explícita, heterogeneidade mostrada, se dá a conhecer linguisticamente no texto através do uso de algumas marcas tais como as aspas, o itálico, comentários, glosas, por exemplo, promovendo a quebra aparente da linearidade do discurso e, deste modo, fazendo emergir o *outro*.

A heterogeneidade constitutiva, ao contrário, não se configura em nenhum tipo de marca linguística visível. O *Dicionário de Linguística da Enunciação – DLE* - (2009) define *heterogeneidade constitutiva*, também sob a perspectiva de Authier-Revuz, como:

¹⁴ Metaenunciação, conforme o *Dicionário de linguística da enunciação (DLE)* (FLORES (et al.) p. 163), sob a perspectiva de Authier-Revuz, significa “a forma reflexiva por meio da qual o discurso se reveste de um comentário sobre si mesmo”. Verbete de autoria de Marlene Teixeira e Walkyria Bernardes.

o princípio fundador da própria natureza da linguagem, que constitui o sujeito e o discurso. Ainda, tem-se que a *heterogeneidade constitutiva* diz respeito a um ponto-limite em que o outro – sempre onipresente em toda manifestação linguística – não se restringe a um exterior a quem / de quem / de que se fala, mas é a condição para que se fale (FLORES (et al.), 2009, p. 135)¹⁵.

Os elementos heterogêneos, apesar de não aparecerem explícitos no fio do discurso, suscitam a presença do *outro* – onipresença. Neste momento, a linguística recorre a conceitos exteriores a ela para explicar o surgimento deste *outro* no discurso. *Nem estágio de decomposição, nem luminoso horizonte de ultrapassagem* (Authier-Revuz, 2004), é o surgimento do que se entende por heterogeneidade constitutiva, que explicitamos a seguir.

2.3.1 O atravessamento do outro/Outro: presença e onipresença

Particularmente, neste estudo, objetivamos buscar a natureza do(s) outro(s) que atravessam a escrita produzida pelo sujeito-autor e que, por esta intervenção implícita, suscita(m) a negociação constante do sujeito-autor com sua escrita. Desse modo, privilegiamos aqui, o conceito de heterogeneidade constitutiva.

Para o entendimento de tal conceito, Authier-Revuz se vale da teoria do dialogismo de Bakhtin e da noção de sujeito tal como formulada pela psicanálise de orientação lacaniana. Segundo Teixeira (2005, p. 145):

De Bakhtin, a autora [Authier-Revuz] toma basicamente as reflexões sobre o princípio do dialogismo, focalizando, de modo especial, o lugar que o autor confere ao *outro* no discurso; da psicanálise, interessa-lhe a abordagem em torno de um sujeito produzido pela linguagem, *estruturalmente clivado pelo inconsciente* [grifos da autora].

Partindo do dialogismo, Bakhtin traz o conceito de interação como um traço constitutivo da linguagem, em todas as suas ocorrências de uso, fazendo emergir a figura do

¹⁵ O verbete que citamos, retirado do *DLE*, é de autoria de Marlene Teixeira e Karina Giacomelli.

outro por meio de uma relação íntima e fundamental que se dá entre uma pluralidade de vozes sociais. E, no diálogo, as palavras aparecem carregadas de história, contaminadas pela cultura e pelo tempo, atravessadas por vários discursos: *já-ditos*.

No entendimento de Fiorin (2006) o dialogismo de Bakhtin se estrutura a partir dos seguintes conceitos: todo o enunciado é dialógico e, por isso, se constrói a partir de outro enunciado; o enunciatador, no momento em que enuncia, se apropria da voz ou das vozes de outro(s) (discurso direto, discurso indireto, aspas) que se mostram no fio do discurso; o sujeito não é submisso às estruturas sociais, nem alheio a elas, mas age vislumbrando-as, isto é, age em relação ao outro, constitui-se em relação ao outro.

A partir da psicanálise, Authier-Revuz reflete sobre o ato falho, quando o sujeito, ao enunciar, tropeça nas palavras (lapsos da fala, troca de palavras, rupturas por esquecimento, etc.), provocando a quebra do raciocínio lógico que desenvolve e deixando transparecer o inconsciente – a língua é condição do inconsciente - que se “revela” na língua por acidente.

O discurso não se reduz a seu dizer explícito; ele carrega com ele – como o próprio pensamento, como o comportamento – o peso do outro de nós mesmos. Aquele que nós ignoramos ou recusamos (LEMAIRE, 1977 apud AUTHIER-REVUZ, 2004, p.54).

Podemos assumir, então, que o discurso nunca está isento da figura do *outro/Outro*. Na perspectiva teórica assumida por Authier-Revuz (2004), o *Outro* se refere ao inconsciente da teoria lacaniana¹⁶ lugar terceiro que escapa à consciência, lugar onde se encontram os significantes, enquanto o *outro* está mais próximo da intersubjetividade instaurada no dialogismo de Bakhtin (diálogo face a face, diálogo entre discursos, habitado pela alteridade), embora o *outro*¹⁷ lacaniano abstrato, definido como outro imaginário, seja, também, co-

¹⁶ O Dicionário de psicanálise diz que, para Lacan, “é no Outro da linguagem que o sujeito vai procurar se situar, em busca de ser sempre retomada, pois nenhum significante basta, ao mesmo tempo, para defini-lo. [...] o inconsciente é concebido como o discurso do Outro, isso no duplo sentido [...] é do Outro que se trata, naquilo que diz o sujeito, mesmo sem o saber. Mas também, é a partir do Outro que ele fala e que deseja: o desejo do sujeito é o desejo do Outro”. Também nos afirma que o Outro é o “lugar de desdobramento da fala” onde o “desejo do homem é o desejo do Outro”. O sujeito se pergunta “que quer o outro?” e, nessa interrogação, interroga sua própria identidade (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 558-559).

¹⁷ Em Lacan (ROUDINESCO e PLON, 1998), o pequeno “outro” é conhecido como um parceiro imaginário, o *eu* que se concebe no *outro*. A própria existência já remete ao fato de que o *eu*, ao se conceber como *uno*, se concebe dividido.

presente. Tanto o grande *Outro* como o pequeno *outro* não se configuram em um objeto algo alheio do qual se fala, mas sim, numa condição constitutiva que pertence ao discurso deste sujeito que fala.

O estilo é o homem, mas podemos dizer, ao menos, dois homens”, diz Bakhtin. Essa fórmula atrai o eco daquela de Lacan: “O estilo é o homem... a quem nos dirigimos”, ou da frase de Barthes: “o homem falante (...) fala a escuta que ele imagina ser de sua própria fala”. Mas um empecilho radical vem se atravessar entre essas aproximações, que, no entanto, são apenas superficiais: o outro de Bakhtin, aquele dos outros discursos, o outro-interlocutor, pertence ao campo do discurso, do sentido construído, por mais contraditório que seja, em discurso, com palavras “carregadas de história”; o outro do inconsciente, do imprevisto do sentido, de um sentido “desconstruído” no funcionamento autônomo do significante, o outro que abre uma outra heterogeneidade no discurso – *é de uma outra natureza* [...] (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 44).

Authier-Revuz (2004, p. 52) afirma que não *há um “discurso do inconsciente”* que lhe seja próprio. O inconsciente age no discurso “normal”. Temos que o inconsciente se “revela” no ato falho percebido na fala normal, de maneira até ingênua e não premeditada. Como se fosse uma polifonia de vozes – onipresentes - que se entrecruzam de maneira desordenada e necessitam ser articuladas, que se apresentam sempre inacabadas e por refazer.

No processo de escrita literária, *outros* de diferentes graus de explicitação se atravessam:

- a) *outros* localizáveis como o professor, os pares e com eles a proposta de exercício para a produção de um conto, e os preceitos da oficina que atestam o “bom” conto;
- b) um *outro* abstrato, constituído por ideias e concepções que se relacionam com o que circula como sendo a literariedade, não expressa, mas que se configura como um ponto de referência estabilizador que orienta o que deve ser escrito e como deve ser escrito para ser considerado como texto literário. Aqui, também, se localiza o superdestinatário¹⁸ por ser um *Outro* abstrato que se caracteriza como um ideal de escrita;

¹⁸ Falaremos em detalhes sobre o superdestinatário em 2.3.2

- c) o *Outro* tal como formulado por Lacan, que é anterior e exterior ao sujeito, a partir do qual a vida psíquica é ordenada. Registro do não-verbalizável, do impossível de representar.

Todos esses *outro(s)/Outro* não se apresentam dissociados. Os outros localizáveis são duplicados por (b) e (c). A escrita literária é constituída por essas dimensões da alteridade, difíceis de serem determinadas.

Os *outros* localizáveis, que visualizamos no ambiente da oficina, se configuram em matéria palpável em nosso *corpus*, podem emergir do resultado de nossa análise. O *outro* abstrato, que chamamos de literariedade, emerge como um superdestinatário, uma ausência, difícil de ser definida, mas presente a cada linha. O *Outro* do inconsciente, por sua natureza não-simbolizável não pode ser capturado na análise.

Quando associamos o superdestinatário ao *Outro*, utilizamos a inicial maiúscula. Ambos se aproximam por serem inapreensíveis, invisíveis, e por configurarem-se em presença constante e marcante no momento mesmo em que o sujeito-autor, heterogêneo, realiza o processo da escrita. Porém, ambos se distanciam pelo fato de que, na psicanálise, o *Outro*, além de inapreensível é indizível. Posso dizer da cultura, da família, de Deus, mas não posso dizer do que me escapa, do que é da ordem do inconsciente e por isso indizível. É pacífico afirmar que o sujeito-autor é atravessado por vários *outros/Outros* (do dialogismo e da psicanálise) que juntos coexistem e com os quais, inevitavelmente, precisa negociar.

Pode-se dizer que o processo de escrita literária move-se em um universo de alteridades que são dos registros do UM e do NÃO-UM. No registro do UM, estão as orientações recebidas na Oficina, os conceitos científicos e técnicos, trazidos pelo professor para a produção de um “bom” texto; e ainda um *outro* abstrato, que não se expressa em palavras, de onde emana um saber que deve orientar nossa produção para que ela seja reconhecida no âmbito da escrita literária. O NÃO-UM é o registro do não-verbalizável, do impossível de representação. Como analistas do processo de escrita literária, apenas temos acesso à negociação que se dá no registro do UM, mas não podemos esquecer que o NÃO-UM está sempre implicado, o que significa admitir que esse processo comporta um enigma que não tem como ser totalmente decifrado.

Se o sujeito-autor é atravessado por tantos *outro(s)/Outro*, que sujeito, afinal, é aquele que escreve?

A reflexão sobre esta pergunta nos leva às formas linguísticas de heterogeneidade mostrada que identificamos no discurso comum e que representam diferentes modos de uma *negociação*, constante e obrigatória, que o sujeito realiza com a heterogeneidade constitutiva. Apesar de constitutiva, é necessário desconhecê-la como acontece com um mecanismo que a psicanálise chama de “denegação”¹⁹ - negação explícita que o sujeito opõe ao reconhecimento de um elemento oprimido.

Aqui vale considerar que toda a negação é precedida por uma afirmação, pois a negação em si, via de regra, não instaura uma nova informação, mas sim, contrapõe-se a uma informação pré-existente, fato que, na verdade, caracteriza uma nova afirmação. Então podemos considerar que a denegação não deixa de ser uma forma de afirmação. Conforme Authier-Revuz (2004), a denegação aparece na heterogeneidade mostrada e evidencia a interdependência entre a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva. Nas marcas deixadas no texto, percebemos o impasse do sujeito-autor em *reparar* o que é do *outro* no intuito ilusório de afirmar o que é do *um*.

2.3.2 Voltar ao dizer para redizê-lo

Em Teixeira (2005, p. 153) temos que “o modo pela qual se manifesta a negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva é estudado pela autora [Authier-Revuz] através de um tipo de configuração metaenunciativa – a modalização autonímica”.

O termo metaenunciação, de acordo com Authier-Revuz (2004), pode ser caracterizado como *uma negociação do sujeito com toda a heterogeneidade constitutiva que caracteriza o seu discurso*. Sempre que alguém retorna ao seu próprio discurso para dizê-lo de novo ou reformulá-lo, está num processo de negociação com a heterogeneidade constitutiva, pois sente que alguma coisa lhe escapa e que precisa tentar repará-la. Se alguém diz: “Seria muito melhor irmos sábado à noite, você entende o que eu quero dizer”? Esse segundo nível da fala, desprendido da fala de origem - “você entende o que quero dizer”, como se o falante fosse o expectador da própria fala -, indica a ocorrência de uma não-coincidência do dizer

¹⁹ O DLE (FLORES (et al.) 2009, p. 78), traz a seguinte definição para *denegação*, ancorada em Authier-Revuz: forma de negação que, ao negar, simultaneamente, afirma o conteúdo negado. Verbete elaborado por Fernando Hartmann e Elsa Ortiz.

com ele mesmo. As marcas desta ação são visíveis no texto escrito, podendo se configurar em inserções, digressões e notas de rodapé.

Na escrita literária, o retorno ao já escrito, para reescrevê-lo, pode ser comparado a um movimento metaenunciativo em que o sujeito-autor, ao metaenunciar – rascunhar –, se distancia do próprio texto para reformulá-lo, deixando aflorar a alteridade que o atravessa.

A modalização autonímica se define por ser um “tipo [específico] de comentário metaenunciativo que o sujeito faz sobre seu próprio dizer durante a produção desse mesmo dizer” (FLORES (et al.), 2009, p.166)²⁰. O comentário a respeito do *dizer* aparece junto deste, logo, o *dizer* se mostra como não sendo óbvio, denotando opacidade de sentido. A modalização autonímica permite que o sujeito seja o ouvinte – ou leitor – do seu próprio dizer como se fosse um observador de seu enunciado, tomando-o como um objeto. Desse modo, procura modalizar o seu dizer buscando uma ilusória homogeneidade que lhe dê sustentação. Dizemos ilusória porque a materialização da língua em palavras jamais conseguirá dar conta da distância que existe entre a palavra enquanto matéria e os sentidos que através dela se movem. Eis um dos motivos pelo qual as palavras tanto faltam ao escritor.

Para melhor entendimento da modalização autonímica, tomamos por empréstimo o exemplo prático trazido por Teixeira (2005, p. 155) que tece uma relação acerca da autonímia²¹ em três diferentes frases, à exceção da primeira, conforme segue:

- (1) A *caridade* é uma virtude.
- (10) A palavra *caridade* vem do latim *caritas*.
- (11) A palavra *caridade*, na acepção de Z, não era bem-vinda.
- (12) Trata-se de falar agora sobre *caridade*, se é que a palavra convém.

No exemplo (1) a palavra *caridade* está empregada em uma situação de uso normal, tal como acessada pelo dicionário. Em (10), *caridade* está em menção (autonímia), e não em uso normal. No exemplo (11), a autonímia “designa um segmento de discurso atribuído a um outro locutor. Somente em (12) o uso autonímico é metaenunciativo [modalização autonímica], porque aí a autonímia se inscreve no dizer de um enunciador, que enuncia a propósito de sua própria enunciação, duplicando-a” (TEIXEIRA, 2005, p. 155).

²⁰ Verbete retirado do *DLE*, elaborado por Marlene Teixeira e Walkyria Bernardes.

²¹ Autonímia: *tome um signo, fale dele e você terá uma autonímia*, diz Rey-Debove [...]. Por exemplo, em *A palavra “árvore” tem três sílabas*, o locutor faz menção e não uso da palavra “árvore”, configurando-se aí um caso de auto-designação do signo, que caracteriza a autonímia. (TEIXEIRA, 2005, p. 141).

Dentro da modalização autonímica, encontramos a interposição de um momento de enunciação que trai o intervalo entre o enunciador e suas próprias palavras, que são recebidas pelo próprio enunciador como separadas dele. Fato este que mostra uma não-co incidência do sujeito com seu próprio dizer - *negociação*. As modalizações autonímicas se caracterizam como ocorrências factuais dessas não-co incidências.

Authier-Revuz desdobra as não-co incidências do dizer em quatro campos específicos os quais abordamos na tabela abaixo, cujas conceitualizações e exemplos foram retirados de Teixeira (ibid., p. 160):

1. não-co incidência interlocutiva entre o enunciador e o destinatário.	O interlocutor é convocado para co-enunciar, para produzir um sentido compartilhado.	<i>Ex. X, como vocês diriam; É o que você chama de X; X, se você sabe o que quero dizer.</i>
2. não-co incidência do discurso com ele mesmo.	O discurso contém a presença de palavras que são de um outro discurso.	<i>Ex. X, segundo uma frase consagrada; X, no sentido que lhe dá Y.</i>
3. não-co incidência entre as palavras e as coisas.	As formas manifestam buscas, hesitações, dúvidas sobre o termo exato que está sendo empregado.	<i>Ex. X, ainda que a palavra não convenha; X, se assim se pode dizer.</i>
4. não-co incidência das palavras com elas mesmas.	As formas aceitam, rejeitam ou especificam o sentido a ser entendido.	<i>Ex. X, nos dois sentidos da palavra; X, no sentido figurado.</i>

Tabela 1 – As não-co incidências do dizer

Neste trabalho nos apropriamos do conceito de modalização autonímica, ancorado na teoria de Authier-Revuz, para analisar os movimentos que ocorrem nas várias versões de um mesmo texto, configuradas em rascunhos. Para tanto, tomamos as rasuras/reescritas como o resultado de uma negociação do sujeito-autor com a heterogeneidade que o constitui e que resulta no processo de escrita em oficina literária.

A mola propulsora desta negociação, em uma situação interlocutiva da prática da linguagem, decorre da insatisfação do sujeito em relação à enunciação proferida, que leva à

necessidade de *reparo*. Esse *reparo* fica bem marcado na linguagem oral pela alteridade constitutiva do discurso, como em *X, se assim se pode dizer*.

Na escrita literária o sujeito-autor, na posição de ser seu próprio leitor, realiza por vezes, desdobramentos metaenunciativos sobre sua escrita, que aparecem nas várias versões de um mesmo texto: os rascunhos. As marcas desse desdobramento, no entanto, não são visíveis porque normalmente tem-se acesso apenas à versão final. Authier-Revuz, em seus estudos, que originaram a teoria a que nos filiamos, analisou uma gama de quatro mil enunciados, que lhe serviram de *corpus*, dos mais diversos gêneros tanto orais como escritos, onde aparecia, visível, a inscrição metaenunciativa, como no exemplo: “(47) Esse filme se funda sobre o princípio da balada, **nos dois sentidos do termo** (Télérama, n 2101, abril 1990, p.146)” [grifos nossos] (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.44). Em nosso caso, deslocaremos a teoria de Authier-Revuz tomando as modificações ocorridas de uma para outra versão, sucessivamente, como marcas e desdobramentos metaenunciativos. Nesse caso, não se produz um comentário sobre a escrita, o que se produz é uma nova escrita: a reescrita de uma nova versão, oriunda da negociação que neste momento acontece.

O sujeito-autor realiza seus movimentos de reescrita de forma intencional na busca da palavra / expressão que melhor lhe sirva. Nesse ato de negociação, deixa entrever seus rastros que, analogicamente, por não sobreviverem à versão final, podem ser considerados como *atos falhos da sua escrita*, reflexos da heterogeneidade constitutiva.

Sabemos que esta negociação é bastante complexa, pois decorre do atravessamento do(s) outro(s)/Outro que não somente se interpõem no momento da escrita do sujeito-autor, mas também o constituem, configurando-se em múltiplas presenças que povoam o momento da escrita. Algumas delas surgem em decorrência das condições de produção. Os textos que analisamos foram gerados em um ambiente de oficina literária. Nesse ambiente, identificamos algumas instâncias pontuais, que se materializam na figura do(s) outro(s) que atravessam a enunciação escrita.

Como se trata de um ambiente similar ao da sala de aula, temos, além da figura do professor (neste caso já um autor reconhecido pela quantidade e qualidade das obras literárias publicadas – o mestre), a figura dos colegas (aprendizes, pretensos escritores), um conteúdo que contempla a proposta da oficina (uma oficina do conto) e preceitos (princípios que permeiam o gênero e que caracterizam o que se entende por uma “boa” escrita literária). Desse conjunto, destacamos alguns *outros* que passamos a nomear.

Um deles, que emerge no ambiente da oficina literária, é a figura do professor: *o outro professor*. Dele, além de uma proposta a ser atendida – parâmetros aceitáveis neste contexto – tem-se o modelo do que seria a escrita ideal, a que se quer imitar, ou seguir. É um *outro* idealizado, que exerce influência hierárquica, quase disciplinar.

Outro atravessamento que se mostra é o que nomearemos preceitos da oficina: *o outro preceitos da oficina*. Num esforço para atender à proposta de exercício e se enquadrar ao gênero conto, o sujeito-autor não deve esquecer-se de contemplar os preceitos que atestam a boa escrita narrativa. Citamos, a título de exemplo, a utilização econômica do léxico. O bom texto é feito muito mais de substantivos e alguns verbos do que de pronomes, conjunções e outros elementos de ligação.

Temos também o atravessamento imposto pelo gênero: *o outro gênero*. Cada gênero carrega consigo em maior ou menor proporção o pré-formato que se quer dar ao texto, as nuances entre a liberdade criadora e alguns limites, que por imposição do gênero escolhido, não devem ser ultrapassados.

Na oficina em questão, havia momentos em que os pares eram convocados a, também, avaliar o texto do colega, no sentido de julgar se a proposta motivadora da produção textual fora atendida com primazia e de propor possíveis melhorias. Esse momento reflete o atravessamento de um outro pontual: *o outro pares*.

Toda oficina do texto pressupõe o trabalho com a linguagem escrita. Uma oficina literária, que por denominação tratará do texto literário, mais do que trabalhar a linguagem escrita, buscará lapidá-la no sentido de tirá-la da prática trivial, no sentido de buscar literariedade. Essa busca remete ao atravessamento da linguagem literária: *o outro linguagem literária* (que a tira da trivialidade).

Os *outros* que nomeamos até o momento são passíveis de nomeação, justamente, por conseguirmos visualizá-los, de uma certa maneira, são *outros* palpáveis. No entanto, o ato enunciativo da escrita faz com que o escritor, sempre idealize um leitor com “atitude responsiva” (BAKHTIN, 2000). Não alguém que vá tomar a palavra e enunciar uma resposta, até porque escritor e leitor não co-existem no mesmo espaço temporal, mas um *outro*, tal como uma *entidade*, que seja capaz de formular interpretações que decorram daquilo que o escritor está querendo escrever. Idealizado, sim, porque nele tem-se a ilusão de que o dizer será compreendido. É o *outro* cuja denominação tomamos por empréstimo de Bakhtin: *o superdestinatário*.

Ao superdestinatário não podemos atribuir forma física, mas sabemos que se configura em identidades concretas e superiores que subsistem entre nós por força das crenças, da cultura, do que se entende por certo ou errado, aceitável ou não (Deus, a consciência, o povo, a família, etc.), e que exerce um poder supremo sobre nossas ações, que nos polícia. O *Superdestinatário* para o qual escrevo e que não se configura em nenhuma figura específica, mas que fica ali, co-presente, apalpando minhas ideias com a sua grande mão.

Compreender é, necessariamente, tornar-se o *terceiro* num diálogo (não no sentido literal, aritmético, pois os participantes do diálogo, além do terceiro, podem ser em número ilimitado), mas a posição dialógica deste terceiro é uma posição muito específica. O enunciado sempre tem um destinatário (com características variáveis, ele pode ser mais ou menos próximo, concreto, percebido com maior ou menor consciência) de quem o autor da produção verbal espera e presume uma compreensão responsiva. Este destinatário é o *segundo* (mais uma vez, não no sentido aritmético). Porém, afora esse destinatário (o segundo), o autor do enunciado, de modo mais ou menos consciente, pressupõe um *superdestinatário* superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente exata é pressuposta seja num espaço metafísico, seja num tempo histórico afastado. (O destinatário de emergência). Em diferentes épocas, graças a uma percepção variada do mundo, este superdestinatário, com sua compreensão responsiva, idealmente correta, adquire uma identidade concreta variável (Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, a ciência etc.) (BAKHTIN, 2000, p. 355-356).

O superdestinatário, por ser imaginariamente tomado como capaz de compreender todas as possibilidades que emanam do texto, pois sua compreensão é absoluta e inteira - jamais parcial, mesmo que remetendo a uma figura fantasmática -, se configura em condição essencial para que o escritor exerça sua capacidade criadora.

A partir dos conceitos trazidos por Bakhtin, acerca do superdestinatário, Garcez (1998) propõe a distinção de três tipos de interlocutores. O primeiro é o real, cuja imagem é palpável e concreta. O segundo é virtual, passível de existência, e se configura em um destinatário do qual o autor da produção verbal pressupõe uma atitude responsiva. O terceiro é um destinatário superior, ou superdestinatário, que ultrapassa a concepção do segundo destinatário.

Para exemplificar essa relação, imaginemos a produção de um texto no cenário de oficina literária do conto. Primeiramente temos a figura do aluno que se põe a escrever a partir de uma proposta. Ele elaborará seu texto visando os possíveis leitores (interlocutor virtual). Antes disso, porém, entregará o texto para que seja lido e corrigido pelo professor

(interlocutor real), que fará a mediação, interagindo com o texto produzido pelo aluno, por meio de apontamentos que propiciam transformações e potencialmente a melhora do texto. Ao encaminhar seu trabalho, o conto acabado, para a publicação, o aluno, que visa o estatuto de escritor, estará se reportando a uma ideologia dominante, representada pela crítica literária (que aqui se configura no superdestinatário), com todo aparato que lhe garante o respaldo para lançar escritores no mercado literário, mas que tanto pode acolher como rejeitar o conto e, por conseguinte, seu autor.

O superdestinatário, por vezes, pode confundir-se com a figura do narratário, presente nos estudos das teorias literárias. O narratário também se apresenta como uma entidade narrativa – leitor implícito - a quem o narrador dirige o seu discurso, mas que não pode ser confundida com o leitor real, ainda que seja um leitor idealizado, que absorve tudo o que o narrador tem em mente enquanto produtor do discurso.

Segundo Barthes (1996) “o narratário adquire a função de elo entre o leitor e o narrador. Ele é um foco discursivo orientado para outro horizonte da narrativa e vai revelar outras características do narrador delineando-o mais precisamente como indivíduo”. Entendemos que este indivíduo tanto negocia como direciona sua escrita para o narratário que, a nosso ver, no sentido de ser uma instância co-presente no momento da escrita, muito se assemelha ao superdestinatário.

3. DA LITERATURA

*As palavras que emprego
São as palavras de todos os dias, e não são de modo algum as mesmas!
Não encontrarás rima em meus versos ou qualquer sortilégio.
Não há frase tua que eu não saiba retomar!
Estas flores são as tuas flores e dizes que não as reconhece.*

Paul Claudel

Passamos agora a falar de literatura.

Iniciamos tratando do gênero conto, em virtude de ter sido o foco da oficina literária que nos serviu de fonte para extrairmos o *corpus*. Depois, discorreremos sobre a ascensão do termo conto no meio literário, assumindo, também, o status de conto moderno e não somente o de conto fábulas. Seguimos falando das particularidades do gênero e do ponto de vista dos autores, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, sobre a estrutura que o compõe.

Partimos, então, para o cruzamento entre a linguística e o texto literário. Começamos por referir os teóricos que já trilharam o mesmo caminho e as importantes contribuições que deixaram a partir desta proveitosa intersecção que estuda a língua sob diferentes óticas.

Por último, referimo-nos à crítica genética conceituando-a, e mostrando o seu entendimento de texto como algo em movimento, que valoriza os rascunhos e dá crédito à escrita enquanto processo.

3.1 O GÊNERO CONTO

Desde cedo as histórias habitam o mundo do homem. Ainda na idade das fraldas, o cenário infantil se torna palco de muitas fábulas e contos de fadas. Na voz dos pais, avós ou educadores, um mundo imaginário, recheado de seres encantados é apresentado aos pequenos. Por isso, quando falamos no conto, não raro nos vem à mente tais histórias infantis que, em sua maioria, mesmo na ficção, nos mostram uma fatia do mundo real numa determinada

situação um tanto previsível, que logo é desestruturada por alguma bruxa ou lobo mau. A partir daí, o trágico acontecido ganha tal força que conduz a trama central até o desfecho, quando um príncipe encantado ou fada-madrinha destrói o representante do mal para instaurar a situação que conduz ao “foram felizes para sempre”.

Além disso, a pequena história cumpre a missão de deixar um legado, uma lição de moral, mesmo que ingênua. Isso tudo, é claro, acompanhado de perto por olhos e ouvidos atentos, que não conseguem nem por um instante se desprender da historinha até que chegue ao final. De uma forma bastante simplificada, podemos dizer que este esqueleto contempla uma boa parte das narrativas desse tipo.

Outro aspecto é que o conto de fadas se configura em uma narrativa breve, que gira em torno de um único acontecimento central e que possui tamanha intensidade que é capaz de exercer uma mobilização quase hipnotizadora em seu leitor. De uma maneira analógica, na tentativa de situá-lo, podemos associar o gênero conto, a que chamaremos conto moderno²², àquele instaurado pelas histórias infantis com uma ressalva: nas histórias infantis a maneira de narrar se repete num movimento praticamente retilíneo. Já no conto moderno, a narrativa jamais insinuará um caminho pré-formatado, mas, pelo contrário, o fio narrativo será sempre singular percorrendo um caminho com desníveis e lacunas, um caminho inovador.

Segundo Nádía Gotlib (1990)²³, esta arte de contar, em linhas gerais, remete a realidades, mas se concretiza a partir do critério da invenção que foi se desenvolvendo ao longo do tempo, visto que contar uma história não significava tê-la criado, mas, sim, ser capaz de reproduzi-la. “Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário” (GOTLIB, 1990, p.13).

Muitos autores já tentaram sobremaneira definir o gênero conto, ou mesmo enquadrá-lo na categoria gênero. Não é necessário afirmar que as opiniões divergem principalmente no que tange à demarcação dos limites, não somente de tamanho, em relação à novela e ao capítulo de romance.

²² Quando nos referirmos ao conto, a partir deste momento, estaremos nos remetendo ao conto moderno e não ao clássico, pois o conto clássico se refere em grande medida às conhecidas fábulas.

²³ Nádía Gotlib é Doutora em Letras e professora de literatura brasileira da Universidade de São Paulo. Dedicou uma boa parte de suas pesquisas ao estudo do conto o que lhe rendeu, entre outros títulos, o livro *Teoria do conto*.

Não existem leis que possam ser seguidas para a escrita de um conto. O que existem são pontos de vista que mostram algumas constantes acerca da estruturação desse gênero. É correto afirmar, entretanto, que Edgar Allan Poe, famoso contista norte-americano, é reconhecido como, digamos, o precursor do conto literário moderno. Em suas considerações, Poe se aventurou a traçar algumas das premissas fundantes, que são essenciais na caracterização do gênero. O autor revela, por exemplo, que esse tipo de composição literária deve, necessariamente, gerar um efeito intenso no leitor, quase uma excitação transitória, cuja decorrência está na totalidade da leitura.

No caso do conto, para se obter o efeito desejado, as palavras combinadas devem primar tanto pelo princípio da economia (conseguir o máximo de efeito com o mínimo de palavras), preservando a essencialidade, quanto pela força semântica que carregam. Para causar tal efeito, o conto deve ter o tamanho necessário para ser passível de leitura em uma só vez, não obrigando o leitor a ser interrompido em suas sensações, vendo-se obrigado a retomá-las em outra ocasião, o que nunca aconteceria do mesmo modo, nem na mesma proporção.

Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade. (...) No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (POE apud GOTLIB, 1990, p. 34).

Sabemos que a plenitude da qual nos fala Poe não pode ser encontrada no romance. Nele, o formato é totalmente outro, pois a narrativa é longa e visa outros objetivos que requerem uma orientação mais cuidadosa, permeiam o detalhe e vão além da impressão de totalidade. O leitor é abastecido com uma sucessão de acontecimentos, descrições e sensações que remetem a um clímax que se dará, na maioria das vezes, antes do final da obra. No conto, pretende-se gerar uma impressão - tensão - total no leitor, ininterrupta, unitária, por isso o clímax sempre acontecerá no final, ou pelo menos se estabelecerá um grande incômodo.

Muitos autores, ao contrário de Poe, acreditam que não é o acontecimento trazido pelo conto que causará este efeito único, mas sim, que o próprio conto constitui-se em um momento especial e único²⁴.

A questão da brevidade já acompanha a definição de conto por ser ele reconhecido como uma história curta, mas sua brevidade não se dá somente por uma questão de tamanho, ela ocorre pela necessidade de empreender significado à narrativa com tamanha força e totalidade, que seja capaz de prender o leitor ao fio narrativo de uma forma quase voraz. Esse aspecto, por certo, também o distingue do romance.

Outra característica intrínseca ao conto é a verdade, a verossimilhança que se assegura na competência narrativa, cuja forma de encadear acontecimentos ou impressões não cause ao leitor a mais remota sombra de dúvida, mesmo diante de um quase absurdo ou de improbabilidades. Essas duas competências se unem para produzir uma terceira, fundamental: a intensidade.

Sob uma perspectiva não muito distante da de Poe, Julio Cortázar, em sua *Valise de cronópio*, mais precisamente no ensaio “Alguns aspectos do conto”, relata o que considera o receituário do conto. Cortázar comunga com as considerações de Poe, trazendo não um conjunto de regras, mas um menu de características que distinguem este tipo de narrativa. Começa por tomar o conto como uma ideia viva:

Um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...) e o resultado desta batalha é o próprio conto (...) algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Reforça, ainda, o quesito intensidade, ressaltando o desprezo aos comentários, descrições e considerações acessórias que seriam pertinentes a uma narrativa longa, mas que

²⁴ Em conformidade com o apresentado, Nádia Gotlib, em *Teoria do conto*, nos traz que: “Para alguns, é necessário que algo aconteça no conto – nele precisa haver ação. Nesta linha, o conto é o que traduz uma mudança, de caráter moral, de atitudes ou de destino das personagens, e que provoca uma realização do leitor, através destas mudanças (...). Mas, para outros, o que o conto mostra é justamente a ausência de mudança e de crise. E se a crise existe, por vezes é notada pelo leitor, não pela personagem. Às vezes não existe mesmo crise nenhuma. Neste caso, as personagens não mudam. E no conto nada acontece, isto é, o que acontece é este nada acontecer. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança” (GOTLIB, 1990, p.50).

não cabem dentro de um conto, pois nele, prima-se pelo princípio da economia. Com a eliminação de supérfluos e explícitos, aumenta-se a carga de tensão e de significação do texto e, por conseguinte, aumentam a intensidade e o foco à essência do texto. Logo, pode-se depreender destas afirmações que a intensidade e a tensão se aliam e se auto determinam.

Para facilitar a compreensão destes detalhes, Cortázar lança mão de uma metáfora bastante elucidativa por estabelecer a comparação do romance com o cinema, e do conto com a fotografia.

O romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Entretanto, alguns fotógrafos quando falam da sua arte costumam defini-la) como um aparente paradoxo (tal qual o conto): o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Nesse sentido, o papel do fotógrafo e do contista é empreender a sua arte, demarcada por certos limites, tal significação, que o espectador e o leitor sejam levados a transcender o que lhes é visível recriando uma outra teia de significados.

Ainda lançando mão de metáforas, Cortázar estabelece uma nítida separação entre o romance e o conto quando cita a colocação de um *certo escritor argentino, muito amigo do boxe*: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Ricardo Piglia (1994, p. 37) em seu *O laboratório do escritor*, desenvolveu algumas teses²⁵ acerca do que entende por conto. Afirma, em síntese, que um conto sempre conta duas histórias e cita a teoria do *iceberg* de Hemingway dizendo que “a mais importante das histórias nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão”. O que visualizamos no texto, então, é apenas a ponta do iceberg, pois seu conteúdo

²⁵ No livro *O laboratório do escritor*, Ricardo Piglia dedicou um capítulo inteiro ao levantamento de aspectos comuns ao conto, presentes na obra de vários contistas renomados, tais como Tchecov, Quiroga, Borges, Hemingway e o próprio Edgar Allan Poe, ao qual chamou de “Teses sobre o conto” (PIGLIA, 1994, p.37).

maior está submerso. É a elipse imposta pelo autor que nos faz suspeitar da modéstia do conteúdo explícito do conto e que esconde o que chamamos de subtexto, ou, melhor dizendo, a alma do texto.

Apesar de não enquadrarmos as características aqui apontadas como uma prescrição, entendemos que aquele que escreve um conto tem em mente a maior parte delas: intensidade, brevidade, essencialidade, construção do subtexto, entre outras. No entanto, mais importante do que suas características, são os propósitos a que o conto serve, cujo principal, pensamos ser, o de desestruturar, o de causar um tremor, o de fazer-se questionar.

Várias das considerações que trazemos convergem para um mesmo ponto, qual seja a impressão de que o processo criativo é fruto, na verdade, de alguma inspiração e de muito trabalho. Trabalho constante com a linguagem, a fim de se chegar àquilo que se diz ser um bom conto num processo quase escultural, lapidando-a, retocando o molde, aparando arestas, para que a combinação das palavras exerça o efeito que se quer causar, seja de estranhamento, de incômodo, de novo. Trabalho de retoques, de escolhas linguísticas e de várias versões, por certo, entrecortadas pelas influências que o mundo e o meio exercem na constituição do sujeito-autor.

3.2 A LINGUÍSTICA E O TEXTO LITERÁRIO

A proposta de cruzamento entre a linguística e a literatura não é inédita. Estudos realizados por importantes teóricos tais como Charles Bally, Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson e Roland Barthes, principalmente, nos deixaram preciosas contribuições acerca dos estudos da poética, da produção textual, da estilística, das teorias literárias, sob um ponto de vista também linguístico.

Mesmo citando nomes de peso, a verdade é que são poucos os teóricos que se aventuraram por esta via. Talvez isso se deva ao fato de a linguística se ocupar primordialmente com o estudo dos eventos da língua regularmente verificáveis e classificáveis, o que dificilmente ocorre com os textos literários que se constroem, em sua maioria, ancorados na irregularidade e na ficção.

Por outro lado, se observarmos os dois campos de maneira isolada, é possível elencar alguns pontos que ambos têm em comum:

A viabilidade de estudar literatura a partir de princípios linguísticos está no fato de que os dois campos abordam em suas análises três componentes indissociáveis do fenômeno da linguagem: a LÍNGUA, o uso da LINGUAGEM e a SOCIEDADE (CAVALHEIRO, 2005, p. 19).

Mesmo aparentando extremos, por termos uma ciência que prima pela análise das regularidades da língua e um fazer literário à margem da inconstância, é possível interligar os saberes pelo caminho intermediário da *enunciação*.

Na trilha da enunciação começamos por citar, de maneira breve, o trabalho de alguns autores que se engendraram, também, nos caminhos da literatura. Primeiramente, trazemos Charles Bally, pelas suas contribuições acerca da estilística, que se ocupa em estudar a expressividade das formas linguísticas e sua capacidade de emocionar e sugerir. Através da estilística, é possível explicitar e analisar fatos expressivos da linguagem tais como os procedimentos sintáticos, morfológicos, fonéticos e lexicais utilizados pelo autor de um texto buscando levantar os efeitos de sentido que suas escolhas possam ter gerado. Bally (1951) foi quem primeiro se dedicou ao estudo do discurso indireto livre, por exemplo, na literatura francesa. Segundo ele, “tal discurso pode ser uma forma de a sintaxe literária procurar apropriar-se de traços próprios da sintaxe falada, já que o discurso indireto livre evita a subordinação que a oralidade usa menos do que a escrita”. (BALLY, 1951, apud MONTEIRO, 1991, p. 73).

Também devemos nos referir a Mikhail Bakhtin, cuja extensa obra abarca, inclusive, a literatura, com maior ênfase na prosa artística, mais precisamente no romance. Para ele, o romance, assim como a linguagem, se estrutura com base no dialogismo²⁶, isto é, no princípio segundo o qual o sujeito e seu discurso só se constituem na interação com o outro. O termo *diálogo* não remete apenas à troca de falas entre interlocutores, mas diz respeito à alteridade constitutiva do sujeito e da linguagem.

No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, cujo tema central é a literatura feita por Dostoiévski, Bakhtin (1997) instaura a discussão sobre o gênero romance relacionada à discussão sobre a natureza da linguagem, indiferente de ser ela, ou não, literária. Neste livro também encontramos um dos conceitos de maior relevância instituídos pelo autor, que ganhou

²⁶ O dialogismo de Bakhtin foi abordado em detalhes quando falamos sobre a teoria das heterogeneidades, de Jacqueline Authier-Revuz, no item 2.3.1.

caráter universal: a polifonia, cuja característica principal estaria no fato de que, no romance de Dostoiévski, surge uma pluralidade de vozes e consciências diferenciadas que não se submetem a um único narrador, mas se relacionam entre si em condições de igualdade: democraticamente iguais.

Outra abordagem que citamos é a que fez Roman Jakobson, linguista de base estruturalista, acerca dos estudos sobre a poética. De uma maneira bastante geral, podemos dizer que a linguística estuda a língua como um sistema de regras e suas combinações, também como a multiplicidade de significados decorrentes do uso. À arte verbal, não é possível associar um conjunto finito de regras que a qualifique ou sustente. Resta-nos a tentativa de identificar quando a utilização da língua estruturada está a serviço da comunicação, ou quando a transcende, cruzando a linha da mensagem previsivelmente aceita para ir até a mensagem modificada, transfigurada, também, em poética.

Jakobson (1968) assumiu um papel pioneiro, instaurando um questionamento justo acerca de qual seria a relação da linguística com a poética: “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”. Responde-nos ele dizendo que a definição de poética perpassa, justamente, a diferenciação entre a arte verbal²⁷ e todas as outras manifestações verbais que não se configuram em arte, mas em formas triviais ou formalmente reconhecíveis de verbalização e que, por isso, a poética merece um lugar de destaque nos estudos literários.

Em seu modelo, Jakobson preocupou-se em analisar, estruturalmente, como se dá a organização interna da obra, entendendo que a própria função poética instaura-se no mesmo patamar das demais funções de linguagem, inclusive, exercendo o papel de função dominante: “A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções de linguagem” (Jakobson, 1968, p.122).

Desse modo, trouxe-nos também as demais funções que compõem o ato de comunicação verbal: “a função referencial, “denotativa”, “cognitiva” (JAKOBSON, 1968, p. 123), que está orientada para o contexto através da representação, serve para emitir informações sobre o referente, principalmente através das declarações na terceira pessoa e no modo indicativo; a função emotiva, “expressiva” (ibid., p. 123-4), centrada no remetente, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada, reconhecida nas exclamações ou interjeições; a função conotativa (ibid., p. 125), remete ao destinatário, pois

²⁷ Ao caracterizar a poética como arte verbal, Jakobson não está confinando-a a esta pura definição, pois ele reconhece o estudo de outros processos dentro da própria poética (roteiros, filmes, ilustrações,...).

encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo; a função fática (ibid., p. 126), voltada para o contato, pode ser visualizada nas fórmulas ritualizadas, cujo único propósito é prolongar a comunicação; a função metalinguística (isto é, de glosa) (ibid., p. 127), ocorre quando o remetente e/ou destinatário tem necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, isto é, focaliza o código, expressando-se através de interpretações e/ou comentários sobre as palavras e/ou sentido de um texto: “Entende o que eu quero dizer? Que é que dizes?”; e a função poética (ibid., p. 127-8), que põe em evidência a forma da mensagem, ou seja, que se preocupa mais em "como dizer" do que com "o que dizer" (ibid, p. 123 - 128).

Tais funções estabelecem relações mútuas de modo que nas interações verbais, mesmo com a predominância de uma em especial, não há a total exclusão das outras que co-existem dependendo do tipo de interação.

Com isso, Jakobson convoca a linguística como responsável, também, pelo campo da poética enquanto arte verbal, pois aos linguistas cabe estudar todas as espécies de linguagem. Assim sendo, desde que as obras literárias, bem como outros textos em prosa se configurem como expressão artística, à linguística caberá abarcá-los de igual maneira.

Para Jakobson “a poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (SCHNAIDERMAN, 1970, p.175). Mas como identificar o que distingue um texto literário de um não-literário. Eis o fato a se buscar, pois a questão da literariedade enquanto processo de criação está nas possíveis estruturas ou particularidades que diferenciam o texto literário de outros textos, e que nos fazem reconhecê-lo quando estamos diante de um. Percebemos que a linguagem foi trabalhada de forma criativa se utilizando de interstícios para enriquecer a narrativa e as possibilidades de leitura. Também, há que se considerar que a noção de literariedade compreende uma série de variáveis (bagagem histórica, cultural, institucional, contextual entre outras) que se relacionam de maneira complexa e que envolvem tanto aspectos imanentes ao fenômeno literário, quanto aspectos que podemos considerar como extraliterários.

Para melhor compreendermos o fenômeno da literariedade, tomaremos por empréstimo a *analogia entre a literatura e a borboleta* criada por Vicente Alves Batista:

Em símile ao ciclo de vida de uma borboleta, situa-se o fenômeno literário – a literariedade. No início a palavra é automatizada, conduz ao senso comum - é uma

lagarta-, contudo algo se interrompe, a metamorfose ocorre: ela fica por algum tempo dentro de um casulo - os procedimentos artísticos - para ganhar voo e beleza de uma borboleta. Após isso, a palavra literária ganha forma, movimento e condensa dentro de si inúmeros significados; faz voos estranhos e singulares cuja compreensão prolonga-se a cada *olhar*. Como uma borboleta que não se deixa pegar facilmente; necessita-se de uma leitura atenta à palavra literária - à forma do vôo, a fim de apreendê-la.

É lícito dizer que a forma do vôo varia de um movimento rítmico circular, mais metafórico - *a poesia*- a um movimento mais voltado à sequência, metonímico - *a prosa*. Esta em linhas contínuas, um novelo que vai se abrindo aos poucos; aquela em linhas descontínuas, um novelo que segue e volta para o mesmo ponto inicial.

No entanto, essa **borboleta** - a palavra literária - pode manifestar-se dessas duas formas em liame, de maneira a propiciar um desequilíbrio entre suas fronteiras (BATISTA, 2008, www.webartigos.com).

Quando escreve, o autor se vale da língua formal estruturada, tal como a conhecemos, entretanto, no decorrer da escrita ele impõe, de certa maneira, suas marcas pessoais. Poderíamos citar, a título de exemplificação, a utilização de frases curtas, ou mesmo inacabadas propositalmente para suscitar no leitor a ideia de falta, de incompletude. O uso repetido de gerúndios que insinuam a continuidade, ou mesmo dos verbos que denotem a condição de estado ao invés de ação, justamente para deixar vir à tona o caráter psicológico das personagens, ou ainda a quebra da temporalidade linear, que é capaz de balançar, na leitura, a fruição. Inúmeras são as especificidades de cada autor. Daí, então, decorre um estilo próprio, singular, que não se pode enquadrar em categorias fechadas, mas que remete ao fenômeno *linguagem*.

É na enunciação, conforme nos fala Roland Barthes, que a linguagem encontra acolhida:

O saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. (...) A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: 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, 1977, p. 20).

Nesta enunciação, o sujeito se mostra em razão da maneira com que utiliza a linguagem, sempre particular por força de suas escolhas pessoais, combinações lexicais, ruptura das formas, excessivas adjetivações, entre tantas outras infindáveis possibilidades. Ou

seja, mesmo submetido ao sistema de regras combinatórias que organizam a língua, o sujeito, ao utilizá-la, o faz sempre de modo diferenciado, subvertendo-a. Ele joga com as palavras, refuta-as, escolhe outras, cria de forma única a cada vez.

No jogo das estabilidades e instabilidades, peculiar à linguagem oral, situamos, também, a literatura e privilegiamos, especialmente, a literatura como um fazer, a literatura em movimento.

3.3 A CRÍTICA GENÉTICA

Se atentarmos para a origem do termo “gênese” veremos que este possui a mesma raiz indo-europeia que o termo “gnosis” – “gen”. Respectivamente, “gênese” e “gnosis” significam nascimento e conhecimento. E qual é, afinal, a inquietação que nos move a pesquisar os pormenores que encontramos nos rascunhos, senão o desejo de conhecer os segredos da criação do texto no momento de sua concepção que prenuncia seu nascimento para o mundo. Sim, para o mundo, pois quando libertamos as palavras soltando-as no papel, estas não nos pertencem mais. Ganham dimensões e interpretações que não podemos sequer mensurar.

Mas o que é crítica genética? A crítica genética “Tal como uma ‘filosofia espontânea’, aparentemente sem Deus nem mestre, veio ocupar um novo lugar na pesquisa literária” (GRÉSILLON, 2007, p. 19). Esta “filosofia” se opõe ao entendimento do texto como algo fechado em si, e considera mais do que o escrito, o que ele esconde nas entrelinhas: a escritura. Por isso, vê o texto como algo dinâmico, e não estático, cuja força está no escrito, e não no impresso, que ganha vida pelos olhos do leitor.

Quando se olha para a gênese do texto, a pretensão maior não é desvendar alguma espécie de segredo universal, mas as singularidades inventivas de cada autor e que, não somadas, mas lado a lado, contribuem para a distinção entre uma obra literária e um texto comum.

Antes mesmo de conhecer a crítica genética, já havíamos nos filiado às teorias da enunciação, propostas por Émile Benveniste, quando intentamos realizar este estudo. Qual foi nossa surpresa ao ver que a crítica genética não somente considerava os estudos enunciativos, mas também a concepção de Émile Benveniste “deste colocar a língua em ato por um

sujeito”, pois tais estudos não foram especialmente concebidos para o tratamento dos rascunhos literários, mas sua maneira de pensar a linguagem – por operações, deslizamentos e ajustes sucessivos – parece apresentar um modelo ideal para apreender a linguagem dos rascunhos em pleno ato: “em perpétuo devir”, conforme Proust, a respeito de seu “livro a fazer”. A enunciação se mostra à crítica genética como aliada, como um atalho. Sobre esse atalho Almuth Grésillon (2007) nos diz que:

[...] nenhum outro modelo lingüístico permite igual adequação entre teoria e campo de aplicação e eu diria até mesmo que nenhuma das teorias literárias (ou aplicadas à literatura) evocadas para interpretar dossiês genéticos (narratologia, temática, sociocrítica, psicanálise) repousa assim *por definição* em um princípio dinâmico [grifos do autor] (GRÉSILLON, 2007, p. 199).

Nesta pesquisa nos propomos a considerar o texto não como um produto, mas sim como um processo, por isso é que a crítica genética tão bem nos serve como ferramenta de apoio na análise, pois ela se fundamenta, justamente, no entendimento do texto como um processo e, por essa razão, dá ao processo maior visibilidade.

Na crítica genética encontramos, então, terreno fértil para os estudos a que nos propomos, visto que se trata do desnudamento do texto enquanto processo de criação.

A crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 2007, p. 19).

A crítica genética, desta maneira, vem revelar-nos a gênese do texto, as marcas particulares da criação inseridas nos processos específicos de cada autor. O manuscrito surge como um laboratório vivo que nos permite revisitar as concepções de linguagem nos escritos de cada sujeito. Diante de uma página coberta de rasuras, acréscimos ou supressões, o geneticista realiza classificações, isola-as, constrói as unidades que fazem parte do processo de reescritura que resultou no texto final. Muitas vezes um enunciado não sobrevive realmente senão nos rascunhos.

O texto definitivo de uma obra literária, salvo raríssimos casos – iluminados por luzes divinas, talvez – é o resultado de muita reescrita. A gênese da obra composta por suas várias versões – rascunhos – deixa traços que encaminham para o desnudamento do ato enunciativo da escrita de cada autor. O trabalho do geneticista (a quem em parte pretendemos imitar) constitui-se em buscar estas pistas, classificá-las e se embrenhar pelos mistérios da criação a fim de levantar os fatos materiais que testemunham a dinâmica criadora do texto.

Todo manuscrito é uma terra prometida para os apaixonados pela língua *em ato*. Não aquela dos sistemas e linguagens formais, mas aquela que vive, constrói-se, engana-se reajusta-se; aquela cujo enunciado não se contenta com palavras vãs, conhece o preço de uma frase bem feita, presta atenção ao jogo, às regras de suas transgressões e sabe que o sentido só se estabelece progressivamente, durante o próprio curso de uma atividade de linguagem na qual produção, reconhecimento e reformulação não deixam de interagir. (GRÉSILLON, 2007, p. 196).

Mesmo sem se dar conta, os escritores tendem a pensar a língua sob a concepção enunciativa que considera o movimento. O ato de escrever literariamente pressupõe, talvez mais do que qualquer outro, um ir e vir, palavra após palavra, frase após frase, uma luta contra a insuficiência das palavras quando há tanto a dizer, a escrever. É claro que esse movimento de luta também aparece no momento da construção de outros tipos de texto. O que queremos ressaltar, no entanto, é que no texto literário, que privilegia o desvio em relação à regularidade, os movimentos se dão, muitas vezes, em zigue-zague, espiral, de trás para frente, dificilmente de forma retilínea.

Sob este ponto de vista, que combina a linguística da enunciação e a crítica genética, principalmente, pretendemos alicerçar e embasar a construção de nossa metodologia de análise. Na enunciação pelo olhar inovador de Authier-Revuz, através das não-coincidências do dizer, que realiza desdobramentos metaenunciativos para reestruturar-se; na crítica genética pelo alargamento de visão sobre a escrita literária, que não se resume à versão final, para auxiliar-nos a identificar os movimentos da escrita através da reescrita. Passemos a falar desses movimentos. Para tanto, recorreremos a um trabalho desenvolvido no campo da linguística da enunciação, conforme a seguir.

3.3.1 Quando o foco é o processo

Nosso interesse pelo processo de escritura nos levou ao trabalho desenvolvido por Magali Endruweit em sua tese de doutorado²⁸. Primeiro, por se tratar de um estudo sobre rascunhos. Segundo, por ter sido feito à luz da enunciação. Terceiro, por realizar uma análise semelhante a que nos propomos a realizar.

Em sua proposta de estudo, Endruweit (2007, p. 146) analisa rascunhos de redações de alunos do segundo ano do Ensino Médio. Nessas análises, observa que “(...) a negociação do locutor com a língua em busca do sentido e em direção à completude imaginária com o “tu” ancora-se, segundo foi possível observar, em três movimentos, a saber: supressão, inserção e substituição”.

Nosso estudo também trata de rascunhos, porém, em outra situação enunciativa. Endruweit analisou textos infanto-juvenis produzidos em uma situação escolar. E nós, analisamos textos produzidos em Oficina de Criação Literária, mais especificamente, contos. Ainda assim, os movimentos propostos por Endruweit, nos servem de guia para classificar nosso recorte analítico, pois o trabalho de reescrever perpassa, necessariamente, os mesmos movimentos de supressão, inserção e substituição.

No item 5, que se ocupa diretamente da análise de nosso *corpus*, explicitaremos em detalhes as categorias que os referidos movimentos norteiam, bem como as adaptações realizadas para atender especificamente ao nosso *corpus*.

A reflexão proposta por Endruweit se apoia na teoria da enunciação de Émile Benveniste. Em nosso caso, mesmo dentro da enunciação, percorremos uma outra via de acesso, aquela proposta por Jacqueline Authier-Revuz, que abre espaço para pensar a enunciação como palco de uma negociação constante e obrigatória do sujeito com o(s) ‘outro’(s) que o atravessa(m), com a heterogeneidade que o constitui.

Na reescritura, apesar de não encontrarmos na passagem de uma para a outra versão a

²⁸ A tese de Magali Endruweit parte de textos produzidos na escola para viabilizar uma reflexão enunciativa da escrita como subjetividade. Para isso, retoma a visão estruturalista de Saussure referenciando que talvez a escrita, excluída num primeiro momento do escopo de estudo do *CLG*, talvez estivesse *enclausurada*, porém presente, nas entrelinhas do próprio *CLG*. A partir daí, toma a escrita escolar como domínio do conteúdo linguístico apreendido, para entendê-la, também, além das regularidades, como fruto da singularidade enunciativa do sujeito. Para visualizar a singularidade, analisa o rascunho e a versão final de textos produzidos por alunos do Ensino Médio, rastreando as marcas que deixam no rascunho – supressão, inserção e substituição-, em relação à versão final, e que dizem muito do sujeito que escreve e que se inscreve na própria escritura. Marcas pessoais, que na lapidação do texto, buscam a melhor maneira de dizer, se constroem e reconstroem e evidenciam uma negociação do sujeito com a língua.

materialização das estruturas morfossintáticas de comentários e glosas, tais como “X, se assim se pode dizer”, “X, nos dois sentidos da palavra”, encontramos marcas de um movimento metaenunciativo. É um retorno ao já escrito para refazê-lo, como se fosse uma referência implícita a esses comentários verbais, que ocupa a posição intermediária entre uma versão e outra. Esse movimento de passagem, de uma para outra versão, apresenta-se como uma forma de negociação com o outro/Outro.

Entendemos que a materialização deste movimento metaenunciativo implícito é expressa na forma de rasura e também no apagamento e/ou surgimento de elementos visíveis através da comparação das modificações ocorridas de uma para outra versão.

Vejamos, agora, as particularidades do processo.

4 DO PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA

*Essas palavras **porosas**, carregadas de discursos que elas têm incorporados e pelos quais elas restituem, no coração do sentido do discurso se fazendo, a carga nutriente e destituente, essas palavras **embutidas**, que se cindem, se transmudam em outras, palavras caleidoscópicas nas quais o sentido, multiplicado em suas facetas imprevisíveis, afasta-se, ao mesmo tempo, e pode, na vertigem, perder-se, essas palavras **que faltam**, faltam para dizer, faltam por dizer – defeituosas ou ausentes – aquilo mesmo que lhes permite nomear, essas palavras **que separam** aquilo mesmo entre o que elas estabelecem o elo de uma comunicação, é no real das não-coincidências fundamentais, irredutíveis, permanentes, com que elas afetam o dizer, que se produz o sentido. Assim é que, fundamentalmente, as palavras que dizemos não falam por si, mas pelo... “Outro”*

Authier-Revuz

4.1 A OFICINA LITERÁRIA

Oficinas literárias compreendem uma prática um tanto nova, visto que se tem notícia de terem nascido formalmente em meados do século XX, na América do Norte e na Europa, locais em que, hoje em dia, continuam sendo uma atividade reconhecidamente instituída, oferecida por grande parte das universidades. Algumas são chamadas de laboratórios de textos, outras de *creative writing* ou *Creative Writing Program*.

Esses cursos, em sua maioria, são ministrados por autores consagrados, reconhecidos pela qualidade e repercussão de suas obras publicadas, sejam elas romances, novelas, poemas, reunião de contos ou crônicas. Alguns dos *workshops*, além do ministrante principal, contam com a presença de outros escritores que agregam valor à experiência literária através de atividades como seminários, debates e variadas dinâmicas que circundam a produção do texto literário.

No Brasil, a primeira oficina literária foi introduzida por Cyro dos Anjos em 1962, na

Universidade de Brasília, experiência que, mesmo suscitando as mais controversas opiniões no meio literário, talvez pela missão praticamente impossível de *ensinar a ser escritor*, foi estendida por outros escritores para os estados do Rio de Janeiro e Bahia, poucos anos depois, também para o Rio Grande do Sul.

Ainda abordando as opiniões controversas sobre a viabilidade das oficinas, que até hoje não são vistas com bons olhos por muitos, por pensarem que os alunos produzirão textos homogêneos, vale considerar que este é um ponto de vista um tanto simplificado. As produções escritas, por mais que sejam influenciadas pelos mestres e pelas leituras que os aspirantes a escritor costumam realizar, sempre se orientam de forma particular e denotam o estilo de cada um. Tanto é que se observarmos as produções de uma turma acerca de um mesmo tema, perceberemos que existem textos mais densos, mais humorísticos, irônicos, alguns extensos, outros enxutos, enfim, o fato é que o processo criativo, pela própria natureza do ato, se opõe à homogeneidade.

Outra questão pertinente de ser levantada é o fato de se pensar que todos os alunos que frequentam as oficinas literárias venham a se tornar escritores, o que na verdade não ocorre. As oficinas literárias representam apenas um dos meios pelos quais um aspirante a escritor pode realizar a sua formação, que, aliás, não exclui todos os outros possíveis caminhos, como por exemplo, muita leitura, estudos teóricos, diálogos com escritores mais experientes, submissão dos textos a outros pares entre outros.

Sabemos que muitos escritores consagrados ao longo da história jamais tiveram a chance de frequentar uma oficina literária, o que não os impediu de realizarem obras cujos valores são inestimáveis. No entanto, valer-se da experiência notória dos escritores que ministram as oficinas, por certo, constitui-se em um dos meios mais eficazes de conquistar a “boa” escrita, pois essa interlocução traz inúmeras vantagens em comparação com o estudo solitário. Uma delas é o condicionamento a leituras orientadas que visam à aquisição das técnicas de forma estruturalmente pré-organizada. Outra vantagem é o condicionamento a uma produção regular, ou seja, o aluno é conduzido, através de uma proposta, a realizar uma escrita cujo retorno é submetido à avaliação, que tende a ser criteriosa, indicando os vários aspectos que concorrem para a melhoria do texto no sentido de fazê-lo “funcionar”.

Na ocasião da reescrita, o sujeito-autor se volta sobre o próprio texto assumindo a atitude de leitor e instaurando um espaço em que se faz necessária uma nova *negociação* deste sujeito-autor com o próprio texto, conforme abordado no item 2.3.2. Nesse espaço de negociação, temos a interposição de vários *outros* que co-habitam o momento da

releitura/reescrita, que tende a ocorrer simultaneamente, fato este que atesta uma não-coincidência do sujeito com seu próprio dizer, com sua própria escrita.

Um dos grandes méritos das oficinas literárias é justamente o de não entender o texto como um produto acabado, que deve, sem dúvida, ser alterado quantas vezes se fizerem necessárias para que se chegue ao melhor resultado. Nesse ponto, cito uma das grandes lições que penso ter apreendido nas oficinas: a literatura é feita de sacrifícios. É preciso aparar arestas, suprimir excessos, retirar os inços sem dó, mesmo que por instantes nos pareçam ramas em flor, para que se obtenham os melhores frutos. Um texto reescrito dificilmente ficará pior do que as versões que o sucedem.

A proposta de cada oficina pode variar conforme a intenção do participante em aprender a técnica para a escrita de alguma modalidade específica, conto ou crônica, por exemplo, e conforme a experiência já existente (ou não), na arte de escrever, que como qualquer outra, pode, sim, ser apreendida.

As aulas, normalmente, são ministradas com base na prática de exercícios precedidos pelo correspondente aporte teórico e por alguns exemplos. Tais exercícios sempre resultam em uma produção escrita individual. Num primeiro momento, os exercícios tendem a desbloquear o aluno frente às propostas dadas para que ele se sinta motivado a produzir. A segunda fase é aliar a motivação com a técnica buscando o aperfeiçoamento da escrita que aos poucos vai se construindo, ao contrário do que muitos podem pensar, com alguma inspiração e com muito, muitíssimo trabalho.

4.2 A CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

A ideia principal acerca do que deveria constituir o *corpus* desta pesquisa surgiu durante a produção de textos baseados nos exercícios propostos em uma Oficina de Criação Literária da qual eu participava em 2008, que ocorreu em dois semestres consecutivos e ininterruptos, cujo foco era a apreensão do gênero conto.

Durante esta oficina, vários aspectos acerca das construções narrativas foram abordados. Dentre eles, citamos o processo criativo enquanto teoria e enquanto prática, que associa teorias pertinentes à prática de cada gênero e discute o quesito “criatividade” sob mais de um ponto de vista; a criação e a inspiração, no sentido de entendermos que o processo

criativo requer um trabalho árduo com a língua, que colabora mais com a eficácia do texto do que propriamente a inspiração; a criação de textos utilizando as diferentes categorias do narrador segundo a tipologia proposta por Norman Friedman; o conhecimento de como funciona a construção do espaço e a abordagem do tempo na narrativa do conto; a construção da personagem completa, com suas características físicas, psicológicas e particulares, entre outros elementos peculiares à narrativa do conto.

Uma constante observada era o fato de que os textos finais nunca se produziam em uma única versão, eram sempre precedidos de rascunhos. Comecei a olhar para meus rascunhos de forma mais atenta e verificar a quantidade de modificações que ocorriam em um mesmo texto, fato que me levava ao questionamento sobre o que estaria implicado nessas modificações.

Passei então a observar, também, a natureza linguística dessas modificações e vi que compreendiam muitas variáveis: inversão dos elementos da frase (da ordem direta para a ordem indireta); supressão de palavras, principalmente de pronomes e de elementos de ligação (conjunções e preposições); modificação dos tempos verbais e desconstruções sintáticas para causar efeitos diversos; substituição de termos considerados inapropriados; inclusão de adjetivos ou até de substantivos para explicitar com maior detalhe alguns espaços ou até descrever e melhor caracterizar personagens; exclusão de termos ou blocos inteiros considerados inapropriados; inclusão de novas partes do texto; enfim, um vasto leque de alterações, sendo a mais recorrente a supressão de palavras, quase sempre depois de terem sido riscadas – rasuradas.

A partir dessas observações, ficou visível que o ato de criação da modalidade escrita deixa, através de suas muitas versões e rascunhos, alguns rastros que podem ser considerados como marcas linguísticas passíveis de estudo e podem dizer muito sobre a estrutura enunciativa dos textos produzidos na oficina. Como se trata da expressão de um sujeito-autor em pleno uso da língua, as teorias da enunciação se prestam bem a este estudo. Aliadas a elas, a crítica genética – área relativamente nova que estuda manuscritos - que vasculha os rascunhos de muitos autores de textos literários, ajudou-nos no levantamento dos tipos de intervenções do sujeito-autor durante o processo da construção da escrita.

Todo escritura, qualquer que seja, de onde quer que venha, quer seja manuscrita, datilografada ou eletrônica, conhece somente quatro operações de reescritura: acrescentar, suprimir, substituir, permutar. Isso é tão verdadeiro que o sistema informático retomou exatamente esses mesmos comandos. Um outro mecanismo

parece-me ter igualmente valor universal: o meta-escritural, em outras palavras, a anotação, o lembrete ou comentário que o escritor faz para seu próprio uso e sobre sua própria escritura (“não está bom”, “excelente”, “a rever”, “não esquecer X”, “reler”, “verificar”, comparar com o primeiro capítulo”, “acrescentar exemplo”...) (GRÉSILLON, 2007, p. 287).

A partir desse pensamento, sob os olhos da orientadora da pesquisa, coloquei a ideia a alguns colegas no sentido de que me permitissem observar seus textos para verificar a natureza das modificações que ocorriam nos rascunhos. Prontamente, vários deles ofereceram-se para fornecer os textos que potencialmente formariam o *corpus*²⁹. O curioso foi observar a diversidade da forma de produção de cada um dos colegas. Desse modo, em razão do espaço que aqui nos é destinado e do grande volume de rascunhos produzidos por cada colega, elegemos apenas um conto para a análise.

Temos, assim, um *corpus* composto por um (1) texto – conto - de um (1) participante da Oficina de Criação Literária, que ocorreu em 2008, e as oito versões de rascunhos que precedem sua versão final. Todas elas estão no item ‘anexos’. O texto em questão, num primeiro momento, foi esquematizado na forma de itens manuscritos. Após, foi elaborado no computador, e várias vezes impresso sendo que algumas dessas impressões estão rasuradas a caneta. Todas as versões alteradas estão armazenadas em meios eletrônicos.

Neste momento, é oportuno dizer que a importância desta pesquisa não reside na quantidade de textos analisados. É próprio da Linguística da Enunciação primar pelo estudo qualitativo de determinados fatos enunciativos particulares e que, justamente por serem únicos a cada vez, permitem que se construa um olhar voltado para os sentidos que emergem do ato da enunciação que é sempre singular. “O interesse deste estudo foi direcionado para um processo e não para um produto com vistas à quantificação. Olhar para um *fato* e optar por ele como sendo o fenômeno de estudo é, também, consequência de uma base conceitual” (VIER, 2008, p. 60).

O participante desta pesquisa é um aluno que cursou a Oficina de Criação Literária durante o ano de 2008. A turma era composta por quinze alunos no total. Apesar de termos observado o processo reescritural de vários deles, pensamos que a eleição de um participante

²⁹ Além dos textos selecionados para compor nosso recorte de análise, durante o primeiro semestre da oficina tive acesso aos rascunhos de outros colegas. De uma maneira geral, o recorte que faço abarca a diversidade das formas de produção e dos tipos de modificações que são recorrentes. Vale considerar que houve apenas um caso em que a escrita e respectiva reescrita se deu de forma manual, ou seja, manuscrita em papel, sem o auxílio do computador, sendo que apenas a última versão, nesse caso, foi digitada para que fosse entregue ao professor, o que era uma exigência.

se configura em amostra suficiente para ilustrar a análise a que nos propomos. Um dos parâmetros de escolha se baseou na natureza das modificações encontradas, a fim de que se pudesse ter uma amostra que, pela diversidade das ocorrências, enriquecesse nossa análise.

É importante lembrar que a oficina literária em questão exigia que os alunos tivessem por pré-requisito alguma intimidade com a escrita narrativa e, inclusive, como critério seletivo para ingressar no curso, solicitou que os candidatos apresentassem três textos narrativos de sua autoria.

Na oficina, trabalhamos a construção das personagens em sua totalidade (identidade, aspectos físicos e psicológicos, particularidades), bem como as diversas maneiras com que elas transitam pelo texto a partir da utilização das diferentes categorias do narrador³⁰. Para isso, cada um dos alunos criou uma personagem (que seria considerada a personagem principal em todos os exercícios) e foram desenvolvidos, ao longo do primeiro semestre, vários exercícios de “construção da personagem” que variavam o foco narrativo. Cada um deles condicionava a personagem a vivenciar determinadas situações que poderiam ser compreendidas como sub-capítulos de sua vida. Tais situações eram determinadas a partir do título, dado pelo professor conforme os exemplos que seguem: “A personagem vive uma experiência de arrepiar”, “A personagem e seu espaço infantil”, “A personagem finge ser quem não é”, “A personagem caminha pela cidade”, entre outros.

Vale considerar que no primeiro semestre apenas o professor teve acesso às produções escritas realizadas pelos aprendizes, para que as avaliasse. Tais produções eram sempre motivadas através de uma proposta de exercício dada a cada aula. A partir do segundo semestre, a dinâmica sofreu alterações. Os exercícios propostos continuaram sendo entregues ao professor, no entanto, um aluno por vez, ficava responsável por trazer cópias do seu exercício, que eram distribuídas a todos os colegas e se tornavam objeto de análise em forma de seminário.

Todos discutiam em conjunto a eficiência do texto verificando se atendia à proposta, quais aspectos poderiam ser melhorados, quais mereciam créditos por terem sido bem elaborados, enfim, fazia-se um mini-plenário onde era permitido ao autor apenas assistir a

³⁰ As categorias do narrador, em teoria literária, variam conforme o teórico escolhido. Na oficina literária a que nos referimos, as modalidades do narrador, que foram estudadas a partir de polígrafo fornecido em aula pelo professor, seguem a proposta teórica de Norman Friedman: narrador onisciente intruso, narrador onisciente seletivo, narrador protagonista, narrador “eu” como testemunha, narrador modo dramático, narrador câmara, monólogo interior e fluxo de consciência.

discussão e, somente no final, tecer comentários sobre a avaliação conjunta.

Os seminários possibilitavam a todos que exercitassem sua capacidade de crítica e autocrítica, tanto no sentido de recebê-las como no de formulá-las, o que, sem dúvida, convertia-se em crescimento e maturidade conjunta.

A importância de entendermos esta sistemática reside no fato de que, neste ponto da oficina, fica evidente o surgimento de um *outro* bem localizado, que passa a exercer influência na produção escrita daquele sujeito-autor cujo texto está sendo avaliado. No momento da escrita, além da interposição da figura do professor, a quem o texto deve atender e de preferência contentar, temos a figura dos pares (os colegas) que também desempenharão um papel avaliativo cuja aprovação o sujeito-autor irá buscar. É um *outro* materializado na figura dos colegas que atravessa o momento da escrita do sujeito-autor e praticamente se confunde com a figura do professor duplicando-a e, de certa forma, exercendo, também, influência fundamental.

4.3 OS FATOS ENUNCIATIVOS E AS CARACTERÍSTICAS DO *CORPUS*

Os estudos científicos, em sua grande maioria, pressupõem uma base teórica para tratar do objeto de estudo e que possa vincular-se a uma possível análise de dados. Estes, por sua vez, representam uma amostra passível de ser verificada.

Se apelarmos para o significado da palavra *dados*, que nos traz o dicionário, encontraremos a seguinte definição: *indício, informação, precedente*. Realmente, os recortes analíticos são oriundos do resultado da coleta de informações precedentes que remetem à possibilidade de serem reproduzidas, ou seja, acessadas no momento da análise.

Quando estudamos sob a perspectiva enunciativa, entretanto, que considera a língua posta em ato por um sujeito, de maneira sempre única a cada vez, de antemão já assumimos que o que nos importa são essas “maneiras de enunciar”, particulares de cada sujeito, que se dão a conhecer através de suas próprias ocorrências. Ou seja, ao invés de dados, na verdade observamos *atos* e os reconhecemos para analisar.

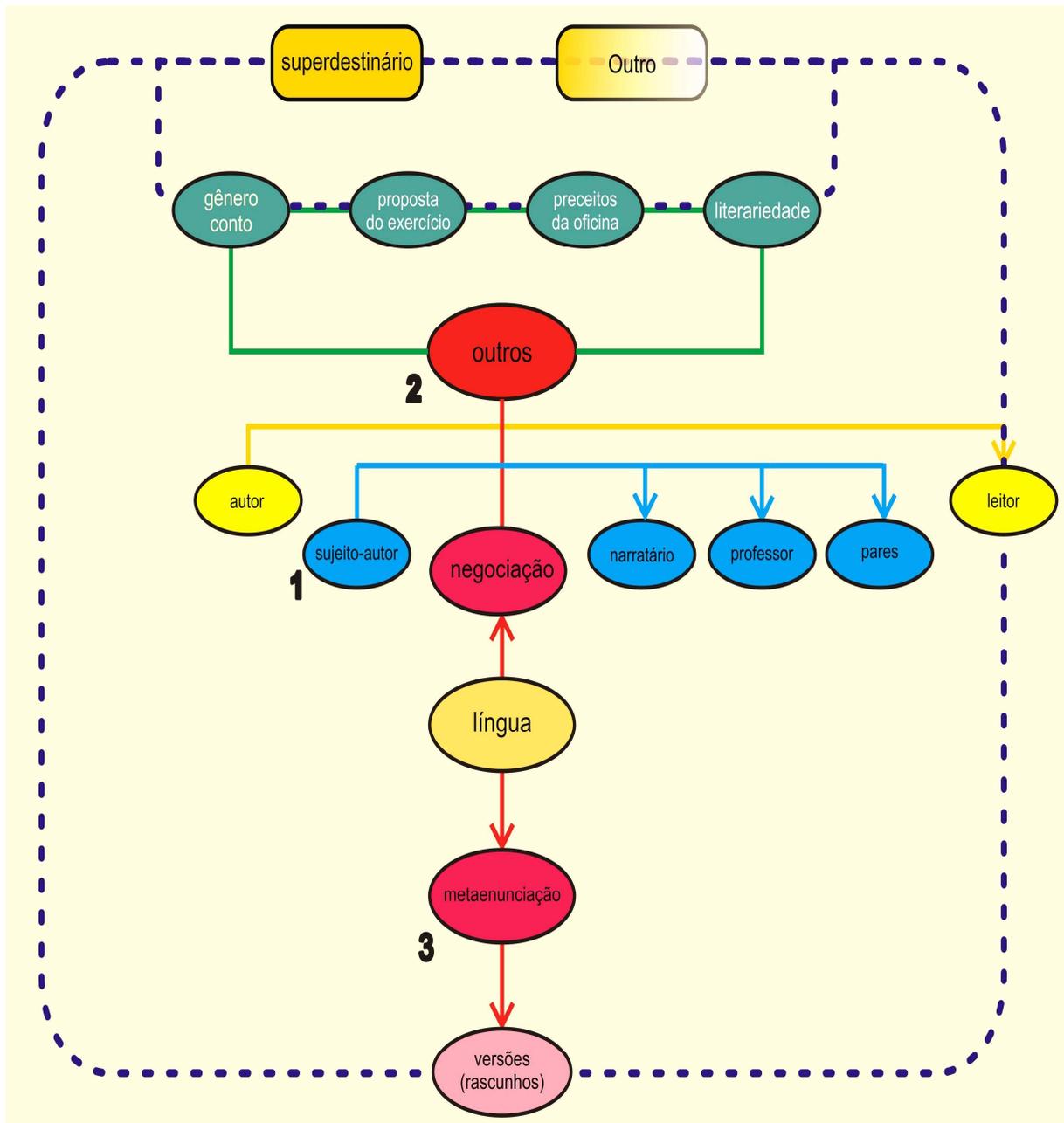
[...] o dado, pela ótica enunciativa, não é jamais “dado”. Consequentemente, um banco de dados enunciativo será sempre um *banco de atos*, isto é, um corpus de

ocorrências enunciativas que demonstrem como os sujeitos se marcam nos seus dizeres (ARESI e FLORES, 2008, p. 90).

O movimento da observação dos fatos, por sua vez, também pressupõe a existência do observador. Com isso, queremos dizer que o ponto de vista do pesquisador está diretamente implicado no recorte dos *fatos enunciativos* observados.

[...] a descrição do fato, seja ela formal ou não, não é independente da teoria que o elege e que lhe dá existência. Em outras palavras, quando se estuda a semântica de uma língua pelo viés enunciativo – e é de suma importância que se registre tratar-se de uma semântica – não há um dado pronto à espera do pesquisador. O que há são fatos produzidos por um sujeito no momento da enunciação, e estes serão tomados para estudo segundo o ponto de vista do pesquisador (ENDRUWEIT, 2006, p.134).

Neste estudo, consideramos as modificações linguísticas presentes de uma para outra versão de um mesmo conto como sendo *fatos enunciativos*. Acreditamos que tais fatos originam-se durante o percurso feito pelo sujeito-autor quando em processo de criação textual na oficina literária. Para elucidar este caminho da escrita em movimento tomamos o quadro 1, abaixo relacionado, relativo ao que pensamos ser o ato de enunciação do texto literário em ambiente de oficina.



Quadro 1. O texto literário produzido em oficina literária

Em uma macro-instância temos um autor que se dirige, através da escrita, a um leitor. A reflexão enunciativa a que nos propomos percebe a ação de um sujeito-autor em pleno processo de escrita, numa oficina literária, submetido a todas as influências que emanam deste ambiente. Esta ação subdivide-se em três momentos a saber:

1 - O sujeito-autor, pretendo escritor, se dirige em primeiro lugar a um leitor real (o professor e os pares) e, simultaneamente, se dirige a um leitor implícito idealizado, o narratário, leitor potencial.

2 - Durante esse processo de escrita, que se mostra intenso e trabalhoso, o sujeito-autor estabelece, necessariamente, uma negociação constante e obrigatória com todos os *outros* que emergem da oficina literária e que identificamos como sendo os preceitos da oficina, a proposta do exercício, o gênero conto e a literariedade. Além disso, esses *outros* se duplicam por sofrer o atravessamento concomitante do superdestinatário e do *Outro* da psicanálise. Ambos, por sua natureza fluida e por estarem constantemente co-presentes, circundam todo o ato enunciativo do texto produzido na oficina.

A ferramenta negocial de que o sujeito-autor dispõe é a língua. Nesse contexto enunciativo, o ato de apropriação da língua é diferente daquele da “comunicação” ordinária, pois a reescrita não visa a um “cercamento” do sentido com vistas à compreensão pelo outro. Trata-se de um movimento metaenunciativo de negociação com a alteridade cujo objetivo não é a “clareza”, mas implica um trabalho com a língua para atender a um ideal de escrita literária.

3 - Influenciado por estes *outros/Outro* que o atravessam, na tentativa de fazer o seu melhor, o sujeito-autor luta com sua escrita debruçando-se sobre ela e por vezes voltando atrás, num movimento metaenunciativo, para reescrevê-la. O resultado dessas metaenunciações fica evidente nos rascunhos, que portam os rastros de uma singular negociação. São esses rastros que seguimos, as pistas do texto marcadas em suas reescritas, em suas várias versões.

Todas as versões do texto que integram nosso *corpus* encontram-se em seu formato original – impresso - no item Anexos e são apresentadas da primeira para a última. Apenas a Versão 1, por ser bastante embrionária e configurar-se em anotações manuscritas na forma de itens, pois todas as demais versões são impressas, está escaneada junto à análise (além de estar também no item dos anexos), para salientar o traço manual. Os fatos enunciativos analisados, retirados das versões originais, estão digitados no corpo do trabalho respeitando a identificação pré-estabelecida conforme segue:

Exemplo – FEa, V3, L10 (É o primeiro fato enunciativo que ocorre na terceira versão do conto, na linha de número dez); FEc, V1, L6 (Se refere ao terceiro fato enunciativo que ocorre na primeira versão do conto, na linha de número seis).

Vejamos a transcrição de um fato enunciativo para elucidar a identificação:

FEE

(V2)

25 *Linhaslinhaslinhas, como arco-íris sem cor (...).*

O conteúdo acima expresso foi retirado do quinto fato enunciativo, FEE, que ocorreu na segunda versão do conto, V2, na linha de número vinte e cinco.

O texto que compõe nosso *corpus* é oriundo da seguinte proposta de exercício:

Exercício de construção de personagem nº 9

Proposta: Técnica livre, com predominância de apenas um foco narrativo e possibilidade de utilização das três formas de discurso: direto, indireto e indireto livre

Título: A personagem encontra uma coisa

Partindo da proposta, as construções narrativas eram feitas respeitando um limite pré-estabelecido de quarenta e cinco linhas. O conto analisado chegou a ser reescrito oito vezes e são estas reescritas que nos servem como objeto de análise.

5 ANÁLISE: A (RE)ESCRITA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

*Texto quer dizer tecido,
embora sempre se tenha tomado esse tecido por um produto,
um véu pronto, atrás do qual encontra-se,
mais ou menos escondido, o sentido (a verdade),
acentuamos agora, no tecido,
a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha
através de um entrelaçamento perpétuo.*

Roland Barthes

Sob a perspectiva linguística, procuramos mostrar neste estudo que movimentos de negociação do sujeito-autor com sua escrita evidenciam a presença do(s) outro(s)/Outro que o atravessam. Não tencionamos, no entanto, nos ocupar com a identificação de *quem é* exatamente este *outro*, mesmo porque à luz das teorias de Authier-Revuz, que recorrem ao dialogismo de Bakhtin e à psicanálise de Lacan, essa multiplicidade de vozes que nos povoam e constituem, co-existem simultaneamente sem que possamos, em muitos casos, apreender uma ou outra separadamente. O pressuposto básico da análise é o de que todo discurso é atravessado pela alteridade.

Primeiramente é necessário esclarecer que as teorias que escolhemos para embasar nossa pesquisa não indicam nem pressupõem nenhum método de análise fechado. Pelo contrário, justamente por termos um objeto variável, a língua em uso, neste caso, na escrita literária, propomos uma metodologia para tratar das especificidades oriundas do contexto de produção literária em ambiente de oficina literária.

Esta (escrita) se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem. (BENVENISTE, 1989, p. 90).

Aqui, vale considerar que a oficina estudada, na qual se originaram os textos que integram nosso *corpus*, tratou apenas da construção de narrativas em prosa, mais

especificamente a produção de histórias curtas e de contos.

Nosso desafio é investigar, a partir de rascunhos manuais ou digitais³¹, o processo de negociação do sujeito-autor com o *outro* que gera a versão final do texto escrito por um participante de Oficina de Criação Literária. Para isso, pretendemos realizar os seguintes procedimentos:

a) Levantamento das diferentes formas de alterações linguísticas observadas nos rascunhos que compreendem as várias versões de cada texto;

b) Classificação das alterações levantadas, utilizando-se três tipos de operações de reescritura apontadas pela crítica genética: acrescentar, suprimir e substituir, acrescidas das categorias propostas por Endruweit (2006) conforme o detalhamento expresso na tabela dos movimentos da escrita - Tabela 2.

c) Análise dos movimentos de negociação que o sujeito-autor opera com a língua durante o processo da escrita;

d) Interpretação do que esses movimentos mostram em relação à natureza do ato de enunciação do texto literário.

Partimos dos movimentos propostos por ENDRUWEIT (2006, p.146) supressão, inserção e substituição, conforme a Tabela 2, com pequenas adequações a fim de contemplar nossos objetivos.

Quando o sujeito-autor opera alguma destas modificações, ele retorna ao já-escrito para reformulá-lo. Esta ação atesta a negociação do sujeito com os outros que atravessam o processo de escrita e provoca o apagamento da enunciação anterior instaurando uma nova enunciação – escritura.

Mesmo se configurando em outra situação de enunciação escrita, cujo objeto de estudo é gerado a partir de produções textuais de adolescentes no ambiente escolar, as categorias propostas por Endruweit expressas na Tabela 2 se prestam para classificarmos também nosso recorte. Isso se deve ao fato de que as várias versões geradas pelo sujeito-autor percorrem os

³¹ Quando mencionamos rascunhos digitais, queremos nos referir, na verdade, a textos que foram escritos no computador e posteriormente impressos, não revelando, portanto, o traçado da letra do sujeito-autor ao escrever. Entretanto, nessas impressões encontramos os rastros que perseguimos, que se apresentam de duas maneiras: 1) rasura manuscrita feita a lápis ou a caneta; 2) texto impresso sem nenhuma rasura, em que as modificações são percebidas apenas quando se compara uma versão com outra.

mesmos movimentos de supressão, inserção e substituição.

Notamos que, como já posto pela crítica genética, essas categorias que nomeiam os movimentos do texto sempre estarão implicadas no ato de reescrever, indiferentemente da situação enunciativa em que ocorram.

1. Supressão	2. Inserção	3. Substituição
1.1. Rasura total	2.1. Inserção mantida	
1.2. Rasura parcial	2.2. Inserção na versão seguinte	
1.3. Elemento ignorado		

Tabela 2 - Movimentos da escrita

Abaixo, explicitamos brevemente a natureza de cada uma dessas categorias³² e suas subdivisões conforme a Tabela 2.

1. Supressão

A supressão consiste em descartar algum elemento textual (palavra, expressão ou até mesmo frases inteiras) considerado localmente inapropriado. A supressão pode ser subdividida em:

1.1. Rasura total³³

A rasura total evidencia marcas do apagamento total do elemento textual, de forma que não seja possível identificá-lo. É característica da escritura e/ou revisão manual, em que o enunciador, de posse do lápis ou da caneta, risca, literalmente, as partes que quer suprimir.

³² As definições aqui apresentadas acerca das categorias estão adaptadas para o contexto de produção textual observado na oficina literária, de modo a atender os objetivos de nossa análise.

³³ A observação dos rascunhos de vários colegas evidenciou a ocorrência de poucas rasuras totais. Acreditamos que isso se deva ao fato de que o rascunho é algo pessoal, normalmente acessado apenas pelo próprio sujeito-autor, não sendo necessário, portanto, impedir que o elemento a ser suprimido seja totalmente visualizado. A pouca incidência de rasuras totais também pode ser associada aos meios eletrônicos de armazenamento. Praticamente todos os alunos costumam *salvar* seus textos no computador, sendo muito mais fácil *deletar* um termo indesejado do que rasurá-lo. No recorte que elegemos para compor nosso *corpus* não há a incidência de nenhuma rasura total.

1.2. Rasura parcial³⁴

Este tipo de rasura mostra o apagamento parcial do elemento textual. Entretanto, na leitura, continua sendo possível identificá-lo. Também evidencia marcas de revisão manual, feitas a lápis ou a caneta. A rasura parcial é classificada de duas maneiras, com inserção e sem inserção. Na rasura parcial com inserção serão identificados os casos em que o elemento rasurado apresenta, praticamente junto dele, um novo elemento inserido. A rasura parcial sem inserção nomeia os casos em que aparece apenas o termo rasurado, sem que nenhum outro seja inserido.

1.3. Elemento ignorado

O elemento ignorado é a supressão que ocorre sem rasura, ou seja, um elemento que aparece em uma versão e é desprezado pela outra. Há um grande número de elementos ignorados quando as versões são salvas apenas em meio magnético. Vê-se, por exemplo, uma palavra que é *salva* em uma versão, mas por ser *deletada* simplesmente não aparece na próxima.

2. Inserção

A inserção consiste em acrescentar novos elementos no texto já escrito, por considerá-lo insuficiente. Subdivide-se em:

2.1. Inserção mantida

Elemento acrescentado a uma versão, normalmente na forma manuscrita, que se mantém na seguinte.

2.2. Inserção na versão seguinte

Elemento acrescentado apenas na versão seguinte. Semelhante ao elemento ignorado, mas se configurando em movimento contrário a este, ocorre principalmente em textos salvos no computador. Quando o sujeito-autor realiza a releitura do texto, por exemplo, e opera modificações diretamente no computador, inserindo novas palavras que julga necessárias.

³⁴ Este tipo de rasura é bastante frequente visto que uma gama considerável de alunos - 60% - declarou que muitas vezes costuma imprimir uma ou outra versão do próprio texto, mesmo antes de estar pronto, com a finalidade de realizar a leitura e possíveis modificações em papel. Essas modificações costumam ser feitas a lápis ou a caneta, simultaneamente ao momento da leitura e posteriormente são atualizadas no computador.

3. Substituição

A substituição dá conta da troca de elementos. Troca-se uma palavra ou expressão por outra ou altera-se os elementos de lugar. Nesse movimento podem ocorrer “alterações na ordem em que as expressões são escritas, mudança no léxico (a forma de grafia das palavras) e modificações semânticas” (ENDRUWEIT 2006, p.157). A substituição não considera essas alterações como acréscimos ou supressões de elementos novos, mas como “rearranjo” dos elementos já escritos. A substituição pode, ou não, vir acompanhada de rasuras.

Nos trechos em que ocorrerem as modificações, os elementos inseridos, suprimidos ou substituídos estão postos em **negrito**, a fim de que se tenha melhor visualização. Os elementos rasurados são expressos com uma linha sobreposta. Exemplo: ~~saudade~~.

É importante salientar que não temos a intenção de desenvolver nenhum tipo de metodologia que busque a universalidade. Pelo contrário, o fato de termos optado pela teoria da enunciação, que não privilegia nenhum método específico, já é parte de nossa escolha pela singularidade de um sujeito que se constitui a cada enunciação, a cada escrita.

5.1 O CONTO EM MOVIMENTO

Este item é destinado a tratar da análise propriamente dita. Para tanto, realizamos a transcrição das partes do *corpus* que estão implicadas nos movimentos da reescrita, ou seja, transcrevemos todas as alterações linguísticas que foram observadas de uma para outra versão, sucessivamente. A análise se dá de forma simultânea, com base nos pressupostos teóricos que foram tratados nos itens 2 e 3.

O conto é composto por nove versões desde sua concepção em forma de anotações. Olhamos os movimentos da primeira para a segunda versão e assim por diante até chegarmos à versão final.

O conto se apresenta da seguinte maneira:

Versão 1: anotações a caneta em forma de tópicos.

Versão 2: texto impresso, sem título, que apresenta algumas rasuras à caneta.

Versão 3: texto impresso, sem rasuras, com espaçamento entre linhas maior do que nas outras versões.

Versão 4: texto impresso e sem rasuras.

Versão 5: texto impresso, com várias rasuras feitas a caneta.

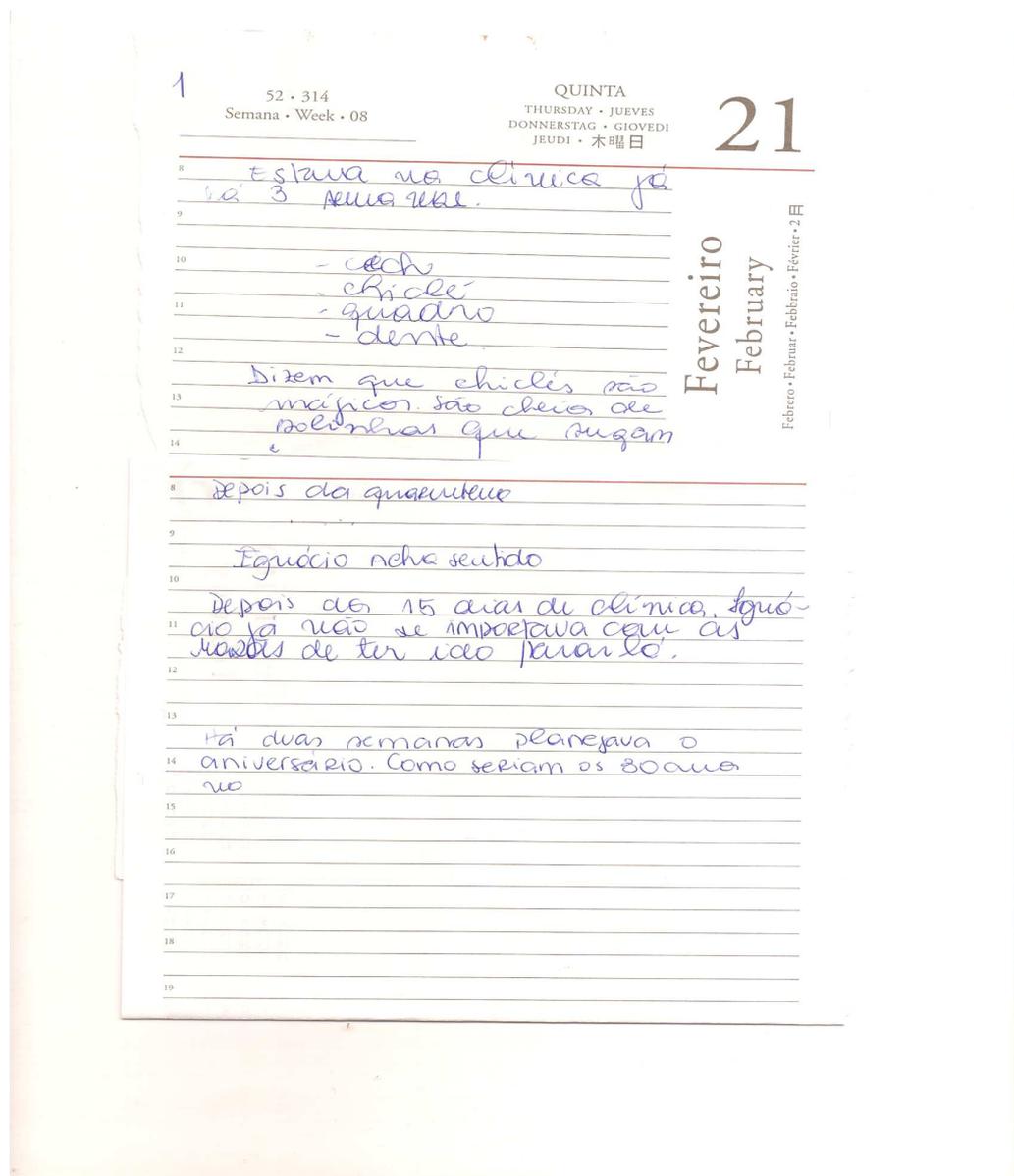
Versão 6: texto impresso, com rasuras a caneta.

Versão 7: texto impresso, sem rasuras.

Versão 8: texto impresso, sem rasuras.

Versão final: texto impresso em livro publicado.

VERSÃO 1 – ANEXO A



A versão inicial, que denominamos como primeiro rascunho, é composta por anotações a caneta em uma agenda, que denotam o momento em que o sujeito-autor realiza a primeira reflexão sobre a proposta do exercício dado em aula. Aí, ocorre o registro, em forma de tópicos, dos itens a abordar, tal como uma chuva de ideias que vão surgindo desordenadamente, a fim de elencar o que pensa ser útil na montagem do texto propriamente dito.

Olhando os enunciados que se apresentam – tanto em frases como em palavras, e aqui vale considerar que estamos atribuindo à frase o estatuto de unidade semântica e à palavra, o estatuto de mínima unidade semântica – é possível vislumbrar alguns aspectos que podem constar no corpo do texto a ser escrito, tais como o espaço, a personagem e alguns objetos materiais.

Frases que remetem à composição do espaço da narrativa:

“Estava **na clínica** já há 3 semanas”.

“Depois da **quarentena**”

“Depois dos **15 dias de clínica**, Ignácio já não se importava com as razões de ter ido parar lá”.

Frases que inserem a personagem:

“**Ignácio** acha sentido”

“Depois dos 15 dias de clínica, **Ignácio** já não se importava com as razões de ter ido parar lá”.

Palavras³⁵ que referem objetos materiais:

“ - chicle”

³⁵ A primeira palavra expressa neste rascunho não é legível, mas tem-se a impressão de que o sujeito-autor começa a grafar a palavra chicle, erra a escrita e parte para uma nova linha a fim de grafá-la corretamente. A partir dessa observação, visto que estamos rastreando a genética do texto, outra se faz necessária:

[...] o “resgate genético” não visa a alcançar o “funcionamento real”, mas é, quando muito, uma simulação, um ato de construção científica, onde, a partir de um observável, o pesquisador formula hipóteses com as quais analisar e interpretar um processo de escrita (GRÉSILLON, 2007, p. 199)

- quadro
- dente”

As anotações assim dispostas, em forma de tópicos, remetem ao que Grésillon (2007) aponta como sendo metaescrituras, pois representam elementos escritos cujo conteúdo liga-se ao ato de escritura em si, “às condições de produção, e à enunciação em curso”. As metaescrituras representam o prenúncio do que provavelmente encontraremos na próxima versão.

Partimos agora para a explanação da Versão 2 como efeito de uma proposta de exercício e da reflexão evidenciada na Versão 1.

VERSÃO 2 – ANEXO B

O texto se constrói a partir do entrelaçamento de duas narrativas, cujos parágrafos são intercalados. Os quatro parágrafos ímpares (1, 3, 5 e 7) dispostos em itálico, dão conta da primeira narrativa, ao passo que os três parágrafos pares (2, 4 e 6) compõem a segunda. Os textos paralelos funcionam independentemente um do outro. Se atentamos para a abordagem temática, no entanto, vemos que conversam entre si através da utilização de palavras iguais nas duas narrativas, tais como *falange* e *dedos*, e da utilização de palavras de mesmo campo semântico: *mão* na primeira narrativa e *pulsos* na segunda.

O primeiro fato enunciativo, FEa, que trazemos da V2 para análise, está na primeira narrativa e descreve uma espécie de material esquisito e pequeno, comparando-o às falanges – ossos – da mão:

FEa

(V2)

- 1 *O material é esquisito, meio rosa esbranquiçado. Moldado às pressas e com insistência relutante.*
- 2 *Já fora mole molinho, parece. Pequeno pedaço de material, pequeno mesmo, como uma falange.*
- 3 *Algo muito próximo do tamanho de uma falange de mão. Esses ossinhos duros e articulados que*
- 4 *nos formam os dedos mesmo ~~se~~ quando não somos pianistas. Falanges. Mas não é só de tamanho*
- 5 *que falo.*

Neste excerto, nota-se a presença de uma rasura parcial com inserção (L4) em que a partícula condicional *se* é rasurada para que seja inserida a conjunção temporal *quando*. A substituição de uma por outra remete a uma *negociação* do sujeito-autor com os efeitos de sentido produzidos por *se* e *quando*, pois a condicionalidade sugere que os dedos serão formados mesmo em uma situação extrema, em que não se é pianista. A conjunção *quando*, no entanto, em sua temporalidade fugaz, abre a possibilidade para que em algumas ocasiões, se possa ser também, um pianista.

A segunda narrativa, do mesmo modo que a primeira, inicia-se lançando mão da descrição para ressaltar o ambiente gélido de uma clínica, cujo quarto amplo, vazio, branco e gelado, remete à total solidão e ao silêncio que circundam a personagem, que é inserida neste parágrafo:

FEb

(V2)

6 A clínica era fria. Os remédios já não conseguiam fazê-lo passear pela cidade e mesmo assim
7 ele não pedia mais. Agora via o quarto amplo, branco e gelado. Espartano de todo o jeito,
8 espartano de todo ângulo. Até na vasta amplitude vazia. A voz só não ecoava porque Ignácio
9 preferia se calar.

Nesses dois parágrafos vemos o aproveitamento da ideia de ambientação do espaço, relacionada na V1, através do contexto de uma **clínica**. Também há a utilização da personagem nomeada **Ignácio**.

Lançando mão apenas da descrição, não é possível identificar sobre qual material se está falando no primeiro parágrafo. Entretanto, o acesso à V1 comparada a algumas características do material tais como *meio rosa esbranquiçado* e *mole molinho*, nos permite relacioná-lo à palavra **chicle**.

Dentre os vários ensinamentos da oficina que convergem para a caracterização do que se pode chamar de um “bom” conto, cabe aqui citar um em especial. Diante de uma cena a ser descrita, que evidencia uma ação, mostrar como a cena se desenrola descrevendo os movimentos realizados pelas personagens e seu entorno, e fazendo com que o leitor deduza o ato ocorrido, desencadeia um efeito muito mais intenso do que simplesmente contar a cena ao leitor, ou seja, “mostrar é melhor que dizer”.

O texto é estruturado, no primeiro parágrafo, abordando o material esquisito ao invés de falar sobre o **chicle** e no segundo, mostrando as características do ambiente clínica ao invés

de falar que Ignácio **estava na clínica já há 3 semanas**, conforme posto na V1. Esta forma de construção textual aponta para a *negociação* que o sujeito-autor realiza com os *preceitos da oficina* e que o atravessam no momento de sua escrita. Tal movimento de *negociação* aproxima-se do que Authier-Revuz entende por *não-coincidência entre as palavras e as coisas*, item 2.3.2, não pelo fato de que esta escolha narrativa represente algum tipo de hesitação por parte do sujeito-autor, mas sim, porque, por alguma razão, ele elege uma outra forma de narrar, que escapa da trivialidade a que estamos acostumados. Teixeira (2005, p.161) diz que esse tipo de não-coincidência “rompe, localmente, a ilusão da relação biunívoca entre as palavras e as coisas que elas designariam. Trata-se aqui da oposição entre a língua – sistema finito de unidades discretas – e as infinitas singularidades do *real*³⁶ a nomear ou, em termos lacanianos, da impossibilidade de *captura do objeto pela letra*”.

Essa escolha narrativa de que “mostrar é melhor que dizer” fica marcada ao longo do texto em todos os parágrafos que se seguem.

O terceiro parágrafo mostra duas rasuras parciais com inserção (L10 e L12):

FEC

(V2)

10 *É material inerte, morto e ~~mas~~ e cheio de marquinhos de vida. Como madeira entalhada, mas não que*

11 *fosse madeira. Não há madeira meio rosa esbranquiçada. É como um balão murcho depois de dia*

12 *de festa, ~~mas~~ só que todo preenchido. Tristeza preenche e endurece tudo aquilo que um dia acaba, ou*

13 *que muda ou tudo que se transforma. Rosinha assim esbranquiçado - agora quase duro como as*

14 *falanges.*

Sabemos que *e*, normalmente, funciona como conjunção aditiva e que *mas* funciona como conjunção adversativa. Quando se diz que um material é morto, uma ideia adversa seria que ele possuía marcas de vida. No contexto apresentado, o normal seria o uso do *mas*, pois o material morto, ao contrário do que se espera, está *cheio de marquinhos de vida*. No impresso

³⁶ A palavra *real* aqui se apresenta no sentido psicanalítico, em que o leque de palavras que compõem uma língua jamais bastará para externar o que é de fato pretendido, pois *o real* escapa à materialidade. Na psicanálise, *o real* é algo impossível de ser captado por instrumentos da realidade, tais como palavras e imagens, por exemplo. Nossa percepção humana do *real*, não dá conta de explicá-lo.

(L10), com a rasura do *e*, a inclusão do *mas* que acaba por ser também rasurado e o retorno da conjunção *e*, notamos uma nítida *negociação* do sujeito-autor com a *literariedade*, utilizando a língua no sentido de tirá-la da trilha do lugar comum, buscando causar o efeito do inesperado, como algo que está fora do lugar.

A conjunção *mas* (L12) que denota oposição de sentidos, dá lugar à inserção da expressão *só que*, que costuma ser bem mais empregada na linguagem oral do que na escrita, sem que se perca, com isso, o sentido de oposição. O que se tem é a ideia de que um balão murcho não possa ser preenchido, só que a *Tristeza preenche e endurece* (preenche e endurece pela ação da vida e do tempo) *tudo aquilo que um dia acaba* (como a festa), *ou tudo que se transforma* (como um balão cheio que murcha).

Outra lição que se tira da oficina literária é que o texto que busca a literariedade, por princípio, foge da linearidade com que a língua é habitualmente utilizada, a fim de buscar um certo efeito de estranhamento, que por sinal é muito peculiar ao gênero conto. Nesse sentido, a exemplo das modificações que ocorreram nesse parágrafo, vemos que os preceitos da oficina se materializam em um “outro” relativamente localizável, pois se configuram em instâncias que se intrometem na escrita do sujeito-autor, e que o convocam constantemente a *negociar* com a língua no sentido de tirá-la do trivial.

Ao olharmos o texto como um todo, percebemos que o sujeito-autor opta por uma linguagem que se aproxima em muito da lírica, em razão das próprias metáforas que utiliza:

FEd

(V2)

18 Ninguém incomodaria o diálogo de seus dedos.

22 Os dedos acordavam curiosos.

O indício poético também aparece na quebra de algumas regras gramaticais na grafia das palavras, como é o caso apresentado abaixo:

FEE

(V2)

25 *Linhaselinhaselinha, como arco-íris sem cor (...).*

O quinto parágrafo mostra uma rasura parcial sem inserção, *a avó* e uma inserção mantida *o pedacinho* (L20):

FEf**(V2)**

19 *Tinha um cheiro de longe, lá de longe mesmo. Cheiro docinho, cheiro que não lembrava*
 20 *assepsia. Era cheiro de boca de criança, cheiro de travessura secreta com ~~a avó~~. Tão pequenino*
o pedacinho
 21 *e podendo contar tanta história.*

Os dois movimentos apresentados no contexto demonstram a convocação de uma outra linguagem além da lírica: a linguagem infantil. Nesse momento já temos a informação de que Ignácio está internado em uma clínica, preso à cama ora pelos pulsos, ora pelas ancas. A relação intertextual entre as narrativas, a imagem do chicle e o uso da linguagem infantil, demonstram se tratar de uma clínica para doenças mentais e que o paciente internado lembre-se de quando era criança. Tanto a rasura como a inserção se configuram em rastros da *negociação* do sujeito-autor com a linguagem que pratica, no momento em que impõe a ela uma linguagem “outra”, a infantil, para estabelecer a relação que existe entre ambas as narrativas e a personagem.

Antes de passarmos para a V3, algumas considerações devem ser feitas. À exceção das ocorrências de reescritura que apresentamos, a V3 se configura em um texto praticamente novo, ou seja, o sujeito-autor despreza por completo toda a escritura produzida na V2, e parte para a composição de um texto que inicia do zero.

A proposta que aqui fazemos é analisar as modificações ocorridas de uma versão para a próxima num movimento que é linear, que considera a sucessão e não o retrocesso. Por exemplo, comparamos a Versão 5 com a 6, sua sucessora, para verificarmos o que houve de novo na versão 6. Não a comparamos com a Versão 4 ou com a 3. Entretanto, somente neste caso - V3 - traçamos comparações da V3 com a V2 e por vezes com a V1, no intuito de percorrermos o suposto caminho feito pelo sujeito-autor.

VERSÃO 3 – ANEXO C

Comparada à V2, a V3 nos traz uma narrativa cuja construção é linear, sem o entrelaçamento de nenhuma outra narrativa paralela. O texto agora ganha título “Ignácio

encontra a solução” e o sujeito-autor aproveita o ambiente da clínica e mantém a personagem Ignácio:

FEa

(V3)

3 A clínica já não era mais estranha nos últimos tempos. Apesar de não entender as
4 razões de estar ali, Ignácio aprendera a desfrutar de qualquer coisa que o distraísse.

No excerto acima, vemos o aproveitamento de um dos tópicos listados na V1, que não chegou a ser usado na V2:

V1 – “Depois dos 15 dias de clínica, Ignácio já não se importava com as razões de ter ido parar lá.”

V3L3/4 – “Apesar de não entender as razões de estar ali (...)”.

A ideia primeira, ainda embrionária e em forma de tópico, sofre uma substituição, o verbo **importar** muda para o verbo **entender**, e sobrevive na V3. O jogo de sentidos, porém, é sutilmente alterado pela nova escolha verbal. O verbo “importar” significa “dar importância; levar em consideração”. Já o verbo “entender” remete a “assimilar (algo) intelectualmente, compreender; perceber”³⁷. Quando o sujeito-autor realiza a substituição daquele verbo por este, dá pistas de que Ignácio talvez até venha a dar importância ao fato de estar internado em uma clínica, mas sua própria condição mental não lhe permite elaborar a compreensão do porquê está internado.

Outros personagens além de Ignácio são inseridos na narrativa, conforme segue:

FEb

(V3)

5 Nesse início de manhã, poucos loucos se cruzavam. Era manhã de quinta-feira, manhã
6 de visita médica, de pareceres e dosagens. Todos fingiam calma, todos nas devidas tocas,
7 agarrando a mente para que ela não se escapulisse.

³⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. Sempre que utilizarmos o significado de uma dada palavra, estaremos nos referindo àquele que encontramos nos dicionários. Para esta pesquisa, utilizamos o dicionário aqui referenciado.

16 A enfermeira que cuidava de Ignácio entrou com o médico no quarto. Ignácio estava
17 na cama, olhando para o teto alto de tinta descascada.

O uso da expressão *poucos loucos* (L5) e do pronome indefinido *todos* (L6) indica a presença de outros pacientes na clínica. Na L16 temos a introdução de duas personagens, a enfermeira que cuida de Ignácio e o médico.

Observamos, também, que a temática norteadora da V2 que guiou o fio narrativo pela manipulação de palavras de mesmo campo semântico, como *dedos*, *falanges*, não se mantém na V3. Por outro lado, a cena do personagem preso à cama permanece na V3, ocorrendo aí a substituição de palavras do mesmo campo semântico: *pulsos* (V2L23) por *tornozelos* (V3L24); *ancas* (V2L24) por *quadris* (V3L24), conforme podemos notar:

FEc

(V3)

24 Com a saída do médico, a enfermeira desatou os tornozelos e quadris de Ignácio da cama.

Nesta nova versão, temos a introdução de algumas características físicas de Ignácio:

FEd

(V3)

17 Desenhava as formas do mofo em um
18 papel de pão. Os traços e o papel eram finos. Finos eram os cabelos, as pernas e o nariz de
19 Ignácio.

A forma com que as características são tratadas no texto, de modo a comparar os cabelos, pernas e nariz finos da personagem com a espessura dos traços e do papel, também finos, associada à imagem que se constrói de Ignácio preso à cama, olhando para o teto mofado, remete à decadência física e mental que o acomete. Por outro lado, a extensão da clausura de Ignácio, que se resumia ao *quarto amplo, branco e gelado* em V2, nesta versão aumenta até os limites impostos pelos muros do pátio:

FEE**(V3)**

33 Nessa manhã, o sol esquentava os bancos e os quatro muros de concreto. Havia
34 poucos bancos para os tantos loucos, por sinal.

Outra novidade é a inclusão do discurso direto, mesmo que pouco recorrente, dando voz às personagens e deixando transparecer uma nítida *negociação* do sujeito-autor com a *proposta de exercício* que motivou o texto, que prevê a possibilidade de utilização das três formas de discurso: direto, indireto e indireto livre:

FEf**(V3)**

18 Ignácio se interrompeu. Bom dia, Ignácio. A voz era de veludo.

Outra marca que visa a atender a proposta do exercício é o fato de Ignácio ter encontrado uma lagarta enquanto tateava as bordas do banco de concreto, lembrando que o título do exercício, previamente fornecido pelo professor é: *A personagem encontra uma coisa*.

FEg**(V3)**

40 Sentou no banco com o olhar meio zozzo, meio sem direção. Tateou as bordas do
41 concreto e achou uma coisinha grudenta, meio úmida. Era uma lagarta verde, lenta e gorda
42 querendo virar outra coisa.

Um último aspecto observado é a troca da linguagem lírica por uma linguagem mais cotidiana e crua, que opta por escolhas lexicais menos refinadas:

FEh**(V3)**

31 O abrigo cor de bosta podia vestir sozinho. Com os chinelos e ao lado dos peitos da
32 enfermeira, estava pronto para ir ao pátio.

Com os referidos apontamentos, tomamos a V3, na íntegra, como um exemplo de metaenunciação. O sujeito-autor, a fim de melhor atender a proposta ditada pelo exercício da oficina, *negocia* com a língua e retorna ao seu dizer para dizer de uma outra maneira, que melhor atenda seu interlocutor imediato, que se configura predominantemente na proposta do exercício que será lida pelo professor. A V3 inaugura um novo olhar, que ao invés de dar continuidade à V2 tende a refutá-la quase que por completo. Essa atitude de empreender um novo esforço textual demonstra a insatisfação total do sujeito-autor para com o texto produzido até então e sua necessidade de recomeçar, remetendo às não-coincidências de que nos falou Authier-Revuz. Mais especificamente à *não-coincidência entre as palavras e as coisas* que elas designam e à *não-coincidência das palavras com elas mesmas* por terem sido relegadas em prol da combinação de outras surgidas na V3.

À analista, cujos rascunhos se deram a manusear, sobram instigantes questionamentos acerca da V2, que na essência se constitui em tão primoroso material pela riqueza textual e pelas cenas a que o texto a remeteu enquanto leitora: estaria o sujeito-autor reservando para um outro momento – desprendido de uma proposta a atender, quem sabe - a tarefa de aprimorar e finalizar o texto que se mostrou na V2? Teria ele a ilusão de que o referido texto não contentaria o leitor, preferindo descartá-lo? Ou simplesmente não atenderia à proposta? Acreditemos que o primeiro dos questionamentos prevaleça e nos ocupemos, por hora, com a Versão 4.

VERSÃO 4 - ANEXO D

A partir da V4, a fim de melhor visualizarmos os movimentos ocorridos de uma para a outra versão, passamos a apresentar a versão anterior (neste caso a V3), a modificação expressa na versão corrente (V4) e o recorte enunciativo analisado (expresso com o sinal de (*) asterisco) que será identificado com o número da versão e o número da respectiva linha, seguido da classificação do movimento.

FEa

(V3)

- 21 Restou com o sorriso e com os peitos até que o médico
 22 terminasse os relatórios e saísse **com o ar de médico de sempre. Médicos:** se um dia eu
 23 adoecer, me leve a um filósofo. Ignácio não fora ouvido.

(V4)

18 Restou com o sorriso e com os peitos até que o médico terminasse
19 os relatórios e saísse. Se um dia eu adoecer, me leve a um filósofo. Ignácio não fora ouvido.

(*) V3L22 – Supressão – Elemento ignorado: **com o ar de médico de sempre. Médicos**

FEB**(V3)**

24 Com a saída do médico, a enfermeira desatou os tornozelos e quadris **de Ignácio** da
25 cama. Pediu que **ele** levantasse e a acompanhasse até o banheiro. Era preciso retirar as fraldas
26 **noturnas** e fazer a higiene. O passeio seria o próximo passo.

(V4)

20 Com a saída do médico, a enfermeira desatou os tornozelos e quadris da cama. Pediu
21 que **Ignácio** levantasse e a acompanhasse até o banheiro. Era preciso retirar as fraldas e fazer a
22 higiene. O passeio seria o próximo passo.

(*) V3L24 – Supressão – Elemento ignorado: **de Ignácio**

(*) V3L25 – Substituição – Elemento substituído: **ele** por (*) V4L21 **Ignácio**

(*) V3L26 – Supressão – Elemento ignorado: **noturnas**

FEC**(V3)**

31 O abrigo cor de bosta podia vestir sozinho. Com os chinelos e ao lado dos **peitos da**
32 **enfermeira**, estava pronto para ir ao pátio.

(V4)

27 O abrigo cor de bosta podia vestir sozinho. Com os chinelos e ao lado dos, estava pronto
32 para ir ao pátio.

(*) V3L31/32 – Supressão – Elemento ignorado: **peitos da enfermeira.**

FEd**(V3)**

43 Apressado, Ignácio engoliu a lagarta sem mastigar **e com cuidado**. Queria tê-la viva
 44 dentro de si para que, quando borboleta, o levasse para um manicômio com mais trezentos e
 45 um peitos de enfermeira.

(V4)

39 Apressado, Ignácio engoliu a lagarta sem mastigar. Queria tê-la viva dentro de si para que,
 40 quando borboleta, o levasse para um manicômio com mais trezentos e um peitos de enfermeira.

(*) V3L43 – Supressão – Elemento ignorado: **e com cuidado**

Os movimentos destacados na V4 mostram a predominância da supressão. Temos cinco ocorrências de supressão com elemento ignorado e apenas uma de substituição. O texto possivelmente foi alterado apenas no computador, o que fica claro pelo fato de não haver rasuras na via impressa.

A supressão com elemento ignorado, por definição, evidencia o desprezo por um elemento do texto que não sobreviverá à versão seguinte, logo, podemos depreender que tal elemento é considerado desnecessário.

O primeiro fato enunciativo, FEa, mostra a supressão de *com o ar de médico de sempre. Médicos*: Se compararmos V3 com V4 vemos que esta supressão colaborou para eliminar o efeito do óbvio. Em V4, com a supressão, a fala de Ignácio fica colada à saída do médico, deixando uma lacuna para que o leitor construa essa imagem que fora suprimida. O discurso direto que se segue, associa nitidamente, em V3, o temor que Ignácio sentia de ser um dia levado a um médico, qualquer que fosse, como se todos eles fossem capazes de lhe fazer mal, mas incapazes de curá-lo.

Em FEb notamos que a supressão da palavra *Ignácio* se dá somente pelo fato de ser ele, nesta cena, quem estava preso à cama não sendo necessário, portanto, nomeá-lo. Em V4, ocorre a substituição do pronome *ele* por *Ignácio*, como *ele* retoma em V3 o termo Ignácio, perde sua razão de ser em V4, sendo necessário, então, introduzir neste momento a personagem nomeada à cena narrada. A supressão da palavra *noturnas* em V3 remove, no parágrafo, um indício temporal de que a cena se desenrola em uma manhã. Todavia este

indício é desnecessário se considerarmos que já no segundo parágrafo o texto anuncia se tratar de uma manhã³⁸.

A próxima supressão, que aparece em FEc, evidencia uma falha nítida de digitação. Neste contexto, comparando-se V3 com V4, vemos que a intenção do sujeito-autor foi de suprimir apenas *da enfermeira*, e não *peitos da enfermeira*, o que provocou, inclusive, uma impropriedade sintática prejudicial ao funcionamento da frase como um todo. Olhando apenas para a supressão, vemos que o movimento realizou-se, convenientemente, para a eliminação de uma redundância, visto que a enfermeira participa de toda esta cena e, portanto, ao mencionar a companhia de *peitos*, fica claro que estes são de fato os da enfermeira, não sendo necessário citá-los.

A última supressão, expressa em FEed, *e com cuidado*, também denuncia a eliminação de detalhes desnecessários visto que, o próprio ato de Ignácio ter engolido a lagarta sem mastigá-la já revela que ele tivera um certo cuidado ao praticar esta ação.

Através da interpretação dos movimentos percebidos em V4, notamos que, praticamente, todas as supressões elencadas referem-se ao “princípio da economia” que constitui-se em uma característica do gênero conto, conforme posto por Edgar Allan Poe, item 3.1. Ou seja, o sujeito-autor, atravessado pelo *outro* que aqui se configura nas particularidades do gênero *conto*, negocia com sua própria escrita a fim de retirar do texto tudo aquilo que considera excessivo, preservando sua essencialidade e, desse modo, satisfazendo as imposições do gênero.

VERSÃO 5 – ANEXO E

A V5 não será considerada como sendo propriamente uma reescrita, mas sim, uma releitura. Nessa versão, o único movimento realizado refere-se à percepção, pelo sujeito-autor, do engano na digitação mencionado em V4 FEc. O que ocorre, então, é a inclusão da palavra deletada.

³⁸ Ver no item Anexos a Versão 4.

FEa**(V4)**

27 O abrigo cor de bosta podia vestir sozinho. Com os chinelos e ao lado dos, estava pronto
28 para ir ao pátio.

(V5)

27 O abrigo cor de bosta podia vestir sozinho. Com os chinelos e ao lado dos **peitos**, estava
28 pronto para ir ao pátio.

(*) V4L27 – Inserção – Inserção na versão seguinte: **peitos**

VERSÃO 6 – ANEXO F

Passamos agora a elencar os movimentos ocorridos nessa versão.

FEa**(V5)**

2 A clínica já não era mais estranha ~~nos últimos tempos~~ **aos olhos**. Apesar de não entender as
razões
3 de estar ali, Ignácio aprendera a desfrutar de qualquer coisa que o distraísse.

(V6)

2 A clínica já não era mais estranha **aos olhos**. Apesar de não entender as razões de estar ali,
3 Ignácio aprendera a desfrutar de qualquer coisa que o distraísse.

(*) V5L2 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~nos últimos tempos~~ **aos olhos**

A expressão *nos últimos tempos* em uma escrita cotidiana é comumente empregada e revela uma ação continuada dentro de um espaço de tempo, que apesar de não poder ser mensurado, remete a pouco tempo. Já a expressão *aos olhos*, não se refere à temporalidade, apenas sugere, no contexto, familiaridade com o ambiente *clínica*, porém, suscita a presença de alguém mais específico, a personagem – os olhos da personagem -, que ainda não fora introduzida na narrativa. Mais do que um narrador falando de um espaço de tempo na

primeira frase de um texto, temos a sugestão de uma personagem que ainda está por se revelar.

FEb

(V5)

4 Nesse início de manhã, ~~poucos~~ loucos **não** se cruzavam. Era manhã de quinta-feira, manhã
de

5 visita médica, de pareceres e dosagens. Todos fingiam calma, todos nas devidas tocas, agarrando a
6 mente para que ela não se escapulisse.

(V6)

4 Nesse início de manhã, **os loucos não se passavam**. Era manhã de quinta-feira, manhã de
5 visita médica, de pareceres e dosagens. Todos fingiam calma, todos nas devidas tocas, agarrando a
6 mente para que ela não se escapulisse.

(*) V5L4 – Substituição – ~~poucos loucos se cruzavam~~ *por*

V6L4 **os loucos não se passavam**

Temos embutida nesta modificação uma rasura parcial sem inserção (L4 ~~poucos~~), uma inserção mantida (L4 **não**) e uma substituição (L4 **cruzavam** por **passavam** (V6)). Ainda, se olharmos para V6 veremos que há uma inserção na versão seguinte (L4 **os**). No entanto, classificamos todo o movimento como substituição em razão de acreditarmos que tenha ocorrido, na verdade, apenas um rearranjo da expressão já existente.

O verbo *cruzar*, aqui, está empregado no sentido de “encontrar alguma coisa ou alguém que caminha em sentido contrário” (FERREIRA, 2007). O verbo *passar*, por sua vez, carrega inúmeros sentidos possíveis. Associado a partícula *se*, esse verbo indica “não exceder limites”, não extrapolar. Muito mais do que denotar passagem, não *se passar* sugere uma ação contida daqueles que, no caso, querem parecer sãos e para isso além de não *se passar* fingem calma, clamando que a sanidade não os abandone por completo, agarrando a mente como podem. Tal escolha verbal revela uma negociação com a língua que perpassa a *não-coincidência entre as palavras e as coisas* que nomeiam, por manifestar a busca pelo termo exato, pela palavra mais justa à recriação da cena que está sendo narrada.

FEd**(V5)**

6 Medo. Medo de aumentar ainda mais a distância da
7 loucura. A loucura serenada ~~dá saudades que dói~~. **dói que nem sei**

(V6)

6 Medo. Medo de aumentar ainda mais a distância da
7 loucura. A loucura serenada **dói que nem sei**.

(*) V5L7 – Substituição – ~~dá saudades que dói~~ por

V6L7 **dói que nem sei**

Com esta substituição, a retirada da palavra saudade acaba por empreender uma força maior à dor que aqui é retratada. O dicionário nos diz que saudade é o “sentimento provocado pela ausência, perda ou lembrança de alguém ou algo”, mas não diz que este sentimento é de dor, nem mesmo menciona que é um sentimento ruim. A retirada da *saudade* suprime, também, qualquer possibilidade de brandura em relação à loucura serenada. A imagem do sofrimento provocado pela loucura serenada alcança tal força que é impossível mensurá-la. A substituição, aqui, remete à *não-coincidência das palavras com elas mesmas* em razão de terem sido rearranjadas na intenção de conduzirem a uma direção de sentido que coloca a *dor* em evidência.

FEd**(V5)**

8 As doses de Ignácio nunca mudavam. Era paciente sério, de poucas crises. Seguia a dieta
9 dos dois comprimidos no café, injeção cor de rosa no lanche e ~~as~~ gotinhas antes de dormir.

(V6)

8 As doses de Ignácio nunca mudavam. Era paciente sério, de poucas crises. Seguia a dieta
9 dos dois comprimidos no café, injeção cor de rosa no lanche e gotinhas antes de dormir.

(*) V5L9 – Supressão – Rasura parcial sem inserção: ~~as~~

FEE**(V5)**

17 Ignácio se interrompeu. Bom dia, Ignácio. A voz era de veludo. Ignácio olhou forte para **os**
 18 **peitos** da enfermeira e sorriu. Restou com o sorriso e com **os peitos** até que o médico terminasse
 19 os relatórios ~~e saísse~~. Se um dia eu adoecer, me **leve** a um filósofo, **mãe**, Ignácio não fora ~~ouvido~~.
atendido

(V6)

17 Ignácio se interrompeu. Bom dia, Ignácio. A voz era de veludo. Ignácio olhou forte para **as**
 18 **tetas** da enfermeira e sorriu. Restou com o sorriso e com **as tetas** até que o médico terminasse
 19 o relatório. Se um dia eu adoecer, **mãe**, me **leva** a um filósofo. Ignácio não fora **atendido**.

(*) V5L17/18 – Substituição – os peitos *por*

V6L17/18 **as tetas**

Em todo texto, na V6, ocorre a substituição da expressão *os peitos* pela expressão *as tetas* todas as vezes que ela aparece. Registramos esta ocorrência por mais seis vezes nas seguintes localizações: V6L18, L26, L27, L34, L35 e L41. Tal escolha lexical remete a uma adequação relativa à opção pela linguagem mais ordinária e menos lírica, já mencionada na análise da V3, que por vezes se aproxima daquela que muitos veem como vulgar.

(*) V5L19 – Supressão – Rasura parcial sem inserção: os relatórios ~~e saísse~~

(*) V5L19 – Inserção – Inserção mantida: **mãe**

(*) V5L19 – Substituição – Se um dia eu adoecer, me **leve** a um filósofo, **mãe**, Ignácio não
 fora ~~ouvido~~. *por*

V6L19 Se um dia eu adoecer, **mãe**, me **leva** para um filósofo. Ignácio não
 fora **atendido**.

Tanto em FE_dV5L9 como em FE_eV5L19 as supressões são feitas para atender ao princípio da economia que prevê a retirada dos “excessos” sem prejuízos ao texto.

A inserção do vocativo *mãe* na V6L19 instaura quase um pedido de socorro. Em V5, ao se lembrar de ter pedido algum dia que o levassem a um filósofo caso adoecesse, Ignácio parece estar alheio a quem o pedido fora endereçado, alheio da memória. Pedido este que por sinal nem sequer foi ouvido. Ao inserir em V6 um interlocutor tão significativo que se

materializa na figura da mãe, cuja importância é inegável na formação de qualquer pessoa, temos a referência da família remetendo ao fato de que Ignácio tenha tido uma. O pedido endereçado à mãe, em se tratando do filho, tanto revela a maior possibilidade de vir a ser atendido, quanto reforça o descaso instaurado pela negação: *Ignácio não fora atendido*. A mudança na conjugação do verbo *levar* denota maior informalidade à fala de Ignácio, pela troca da pessoa verbal (*você* por *tu*), que agora é direcionada a um alguém específico, a mãe. Em relação à nova opção verbal, *atender* a um pedido implica em uma ação que é realizada em atenção a algo ou a alguém. Mais do que *ouvir*, cujo ato passivo não sugere que alguma outra ação seja tomada, *atender* implica um movimento, uma ação necessária à satisfação. Dizendo de outra forma, Ignácio, naquele momento, fora ignorado pela mãe e é essa a lembrança que guardou.

FEf

(V5)

23 A enfermeira desatou o avental e ~~botou~~ a fralda pesada no lixo.

(V6)

23 A enfermeira desatou o avental e **largou** a fralda pesada no lixo.

(*) V5L23 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~botou~~ **largou**

FEg

(V5)

25 a enfermeira usava um ~~copo~~ de água gelada e uma esponja sem muito jeito.

(V6)

25 a enfermeira usava um **caneco** de água gelada e uma esponja sem muito jeito.

(*) V5L25 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~copo~~ **caneco**

As supressões mostradas em FEf e FEg são seguidas da inserção de novas palavras. Em FEf o verbo *botar* dá lugar ao verbo *largar*. Botar significa “pôr, colocar, depositar” e largar significa “soltar, deixar cair”. O impacto de largar no lixo, ainda mais em se tratando de uma fralda utilizada por um adulto durante toda uma noite, é muito maior do que

simplesmente pô-la no lixo. Largar remete a algo do qual queremos nos livrar. Este ato, combinado ao que se dá no prosseguimento da narrativa, em que Ignácio será limpo pelas mãos da enfermeira por não ser capaz de fazê-lo sozinho, com um *caneco* – FEg - imprime um maior efeito de degradação humana que corrobora com o todo da cena. Por definição copo é um “vaso cilíndrico no qual se bebe; taça” e por isso dificilmente usado para um banho, e caneco, por sua vez, um “vaso pequeno para líquidos” sem a especificação de que estes sejam para beber. Essa troca lexical parece oportuna, pois numa situação como esta o previsível seria usar uma bacia, talvez. A utilização do caneco, recipiente menor, no entanto, pode estar associada à precariedade do personagem que o sujeito-autor quer mostrar.

FEh

(V5)

33 Ignácio foi sozinho até ~~lá~~. Era regra que as enfermeiras acompanhassem de longe os
34 internos ~~na hora do passeio~~.

(V6)

33 Ignácio foi sozinho até **o banco**. Era regra que as enfermeiras acompanhassem de longe os
34 internos **quando no pátio**.

(*) V5L33 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~lá~~ **o banco**

(*) V5L34 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~na hora do passeio~~ **quando no pátio**

Na oficina literária aprende-se que um bom conto é feito principalmente de substantivos e de alguns verbos. Adjetivos, advérbios, pronomes, conjunções e outros elementos de ligação constituem-se em elementos de uso secundário que devem ser utilizados quando essencial. Afora isso, trabalha-se o texto para torná-lo essencial, e tenta-se sempre “limpar o texto” retirando, também, esse tipo de excesso, como no caso da inserção de **o banco** – V5L33 – no lugar do advérbio **lá**.

A repetição recorrente dos mesmos termos também não é bem vista. Repetir termos a fim de tornar o texto inteligível ao leitor é justo e às vezes recomendável. Dosar essa repetição, para que seja coerente, entretanto, exige intenso trabalho por parte do sujeito-autor. O verbo *passar* aparece no sétimo e no décimo parágrafos, não sendo recomendável que torne a aparecer no décimo primeiro, em que ocorre o FEh. A nova opção, *quando no pátio*, parece resolver o problema da repetição.

FEi**(V5)**

39 Apressado, Ignácio engoliu a lagarta sem mastigar. Queria tê-la viva dentro de si para que,
40 quando borboleta, o levasse para um **manicômio** com mais trezentos e um peitos³⁹ de enfermeira.

(V6)

39 Apressado, Ignácio engoliu a lagarta sem mastigar. **Ficou parado, imóvel por horas para**
40 **não machucá-la.** Queria tê-la viva dentro de si para que, quando borboleta, o levasse para um
41 **espaço** com mais trezentos e uma tetas de enfermeira.

(*) V6L39/40 – Inserção mantida – **Ficou parado, imóvel por horas para não machucá-la.**

(*) V5L40 – Substituição – **manicômio** *por*

V6L41 **espaço**

A inserção que aparece na V6 reconfigura a percepção do tempo neste trecho. Existe uma grande diferença entre engolir a lagarta e imaginar que ela permaneça viva dentro de si e, além disso, ficar ainda imóvel por horas. O que se quer é que o leitor construa a cena de um modo pungente. Engolir uma lagarta por si só já é algo anti-natural e repulsivo, ficar imóvel *por horas* a fim de preservá-la demonstra que a cena é estendida. Notamos que o tempo de sua duração, neste caso, é bastante longo, pois não se sabe se esta ação dura duas, três, ou mais horas, o que também não importa ao sujeito-autor definir. O que importa é que se tenha uma proporção da ilusão de Ignácio e que ela se dá a ver, através da inserção mantida, com transparência notória.

Com os movimentos expressos nos fatos enunciativos que compõem esta versão, vemos que o sujeito-autor garimpa palavras e expressões no sentido de ajustá-las de tal maneira que demonstrem a decadência física e mental de Ignácio. O esforço, aqui, é oferecer maiores condições para que o leitor absorva as situações de degradação humana que são mostradas, negociando-se com a língua, desviando-a para que escape da trivialidade e assuma o tom que advém da *literariedade*.

³⁹ Classificação já realizada em V6 FEe (substituição da palavra *peitos* pela palavra *tetas*).

VERSÃO 7 – ANEXO G

FEa

(V6)

16 Os traços e o papel eram finos. Finos eram os ~~cabelos, as pernas e o nariz~~ de Ignácio.

(V7)

16 Os traços e o papel eram finos. Finos eram os **dedos, os cabelos e as pernas** de Ignácio.

(*) V6L16 – Substituição – cabelos, as pernas e o nariz *por*
V7L16 **dedos, os cabelos e as pernas**

A substituição aqui expressa não anula a tentativa do sujeito-autor de dar realce à degradante condição física e mental de Ignácio já visível em FEdV3L18. O rearranjo dos termos que compõem este excerto lançando mão da palavra *dedos* em detrimento da palavra *nariz*, remete-nos, no entanto, ao sutil resgate de uma das abordagens utilizadas na V2⁴⁰, em que o sujeito-autor se utiliza da palavra *dedos* e de outras que circundavam o mesmo campo semântico. Esse fato deixa entrever a necessidade de ajustar o resultado do texto às primeiras ideias iniciais fazendo-as sobreviver.

FEb

(V6)

17 Ignácio se interrompeu. Bom dia, Ignácio. A voz era ~~de~~ veludo.

(V7)

17 Ignácio se interrompeu. Bom dia, Ignácio. A voz era veludo.

(*) V6L16 – Supressão – rasura parcial sem inserção - ~~de~~

⁴⁰ Ver a Versão 2. Lembramos que uma das temáticas norteadoras da Versão 2, guiou o fio narrativo através da manipulação de palavras do mesmo campo semântico, como *dedos* e *falanges*.

Esse movimento pode ser reconhecido praticamente como um ajuste fino. A supressão da preposição *de*, que se configura em retirada de excessos, produz um efeito muito mais intenso na suavidade com que se quer retratar a voz da enfermeira. Uma simples supressão, neste caso, atende a mais de um princípio ditado pelo gênero conto: o princípio da economia e o princípio da intensidade. De quebra ainda temos o lucro de causar um sutil efeito de literariedade, pois ao invés de ser de veludo, a voz se transmuta no próprio, *a voz era veludo*.

FEC

(V6)

29 Nessa manhã, o sol esquentava os bancos e os quatro muros de concreto. Havia poucos
30 bancos para ~~os~~ tantos loucos, por sinal. Ainda bem que em dia de sol os loucos se ~~põem~~
(**punham**) a passear
31 com as sombras e esquecem de descansar o traseiro.

(V7)

29 Nessa manhã, o sol esquentava os bancos e os quatro muros de concreto. Havia poucos
30 bancos para tantos loucos, por sinal. Ainda bem que em dia de sol os loucos se põem a passear
31 com as sombras e esquecem de descansar o traseiro.

(*) V6L30 – Supressão – Rasura parcial sem inserção: ~~os~~

(*) V6L30 – Supressão – Rasura parcial com inserção: ~~põem~~

Este último movimento mostra uma ocorrência interessante. O sujeito-autor faz a rasura parcial no verbo *põem* e insere, logo acima, o mesmo verbo com outra conjugação, pretérito imperfeito do indicativo, à caneta: *punham*. O pretérito imperfeito do indicativo costuma remeter-se a fatos cuja ação foi iniciada no passado, mas não foi concluída ou era uma ação costumeira no passado, como é o caso de FEC. A Versão 7, no entanto, não reitera a nova escolha e continua a empregar o verbo como já conjugado no presente do indicativo, como na V6: *põem*. No rastro desse movimento notamos um impasse vivenciado pelo sujeito-autor com a língua em relação à conjugação verbal, à melhor forma de enquadrá-la na frase.

FEd**(V6)**

33 Ignácio foi sozinho até o banco. Era regra que as enfermeiras acompanhassem de longe os
34 internos **quando** no pátio.

(V7)

33 Ignácio foi sozinho até o banco. Era regra que as enfermeiras acompanhassem de longe os
34 internos no pátio.

(*) V6L34 – Supressão – Elemento ignorado – **quando**

Tanto a supressão do artigo *os* em FEcV6L30 como a supressão do advérbio *quando* em FEdV6L34 indicam um nítido movimento de retirada de excessos em prol do princípio da economia.

FEE**(V6)**

40 Queria tê-la viva dentro de si para que, quando borboleta, o levasse para um
41 ~~espaço com mais trezentos e uma tetas de enfermeira.~~

(V7)

40 Queria tê-la viva dentro de si para que, quando borboleta, o levasse para um
41 **jardim de trezentos e uma tetas apaixonadas.**

(*) V6L40 – Substituição – ~~espaço~~ **jardim** ~~com mais trezentos e uma tetas de enfermeira~~
apaixonadas

V7L41

por
jardim de trezentos e uma tetas apaixonadas

Durante a construção do texto, as reescritas ocorrem até o momento em que o sujeito-autor se sente satisfeito com o último rascunho que tenha produzido. No entanto, mesmo com a percepção de que o todo está satisfatório, muitas vezes prevalece a sensação de que o desfecho ainda não está a contento.

Assim como a abertura de um texto em suas primeiras frases, em seu primeiro parágrafo anunciam um leque de possibilidades que tanto podem capturar o leitor como fazê-lo abandonar o texto, o desfecho também cumpre a função de encantar. No conto, este encantamento perpassa outro *tom*, pois persegue-se uma certa desestabilização, em que o leitor seja pego ao final por um estranhamento, pela impressão – tensão - de que mesmo findo algo persiste em *incomodar*. Por isso há tanta necessidade de ajuste, de primar pela medida certa do incômodo que se quer causar.

A substituição que temos em FEe deixa em seu rastro a busca por essa medida certa. A substituição da palavra *espaço* por *jardim* no contexto evoca um tanto mais a *literariedade*. Do mesmo modo, o efeito, na frase, da expressão *tetas apaixonadas* ao invés de *tetas de enfermeira* é percebido pela simples leitura linear. Nesse ponto, faz-se necessário, então, que voltemos a ler as linhas 40 e 41, primeiro em V6 e logo em seguida em V7. Leiamos. Agora sim é possível compreender o impacto do que estamos querendo dizer.

VERSÃO 8 – ANEXO H

A Versão 8, de forma semelhante à Versão 5, evidencia um processo que é marcado mais pela releitura do que pela reescritura. Na verdade, para nós, o processo de reescritura é constituído, também, pela releitura, pois ambas se entrecruzam nesse momento. O que estamos querendo dizer é que em algumas versões as alterações são poucas, e por isso evidenciam maior trabalho dos olhos do que propriamente das mãos.

O único movimento realizado na V8 é uma substituição, talvez pelo fato de ser esta a penúltima versão do texto e o sujeito-autor estar em vias de considerá-lo pronto.

FEa

(V7)

23 A enfermeira **desatou o** avental e largou a fralda pesada no lixo.

(V8)

24 A enfermeira **despiu-lhe do** avental e largou a fralda pesada no lixo.

(*) V7L23 – Substituição – **desatou o** *por*
V8L24 **despiu-lhe do**

primeiro olhar. Normalmente o título faz referência, de algum modo, ao conteúdo do texto, então, o desejo é de que o leitor se sinta intimado a comprovar se o conteúdo fará, ou não, jus à expectativa criada no título.

FEb

(V8)

32 Um banquinho, lá no fundo ao lado da
33 árvore, **estava** vago.

(VF)

32? Um banquinho, lá no fundo ao lado da
33? árvore, **restava** vago.

(*) V8L33 – Substituição – **estava** *por*
VFL? **restava**

Há uma grande diferença entre os verbos *estar* e *restar*. O verbo *estar* possui muitas significações, dentre elas e adequando-se ao fato enunciativo em análise, esse verbo indica “presença e estado”: “o banquinho *estava* vago”. O verbo *restar*, por sua vez, indica a “sobra, ficar com o resto de”: o único banquinho que sobrou. Ou seja, em meio a total precariedade, apenas um banquinho restava a Ignácio.

Pensamos que o retrato do conto em movimento, que aqui trouxemos, através do detalhamento de cada uma das versões analisadas, mesmo que limitado a um olhar, tenha sido capaz de nos dar a ver a presença marcante dos *outros/Outros* na escrita do *um*.

Outro ponto observado foi o fato de que o sujeito-autor e os sentidos travam uma constante batalha em razão das não-coincidências que entre eles pairam. Em nosso caso específico, a análise revela que a batalha se dá principalmente pela não-coincidência entre as palavras e as coisas, e pela não-coincidência das palavras com elas mesmas como vimos no item 2.3.1.

Esse olhar para a alteridade na escrita só foi possível por termos dado visibilidade ao rascunho, ao processo. Por termos mostrado aquilo que através da análise se configurou, para nós, como sendo a *parte oculta* do ato de enunciação do texto literário. Aliás, a nosso ver, um

objeto em movimento se presta bem à análise linguística pela via da enunciação. E em nosso caso, essa via fez emergir muito mais do que rastros, porque deu-nos a perceber a consciência do texto, materializada nos rascunhos.

6 O (RE)COMEÇO

O outro em mim

*Sou. Porque outro se dirige a mim, e me fala.
Sou. Porque outro me olha nos olhos e me cala.
Sou. Porque alguém vem ao meu encontro, e eu respondo.
Somos. Porque outros interferem e adentram nossa pele.
Eles nos dão existência, constituem nossas crenças.*

*Minha voz se perde na deles, de um jeito que nunca vi.
Carrega o crivo dos outros desde o dia em que nasci.
Os outros de perto - do coração,
os outros de fora – da idealização,
os outros do impossível – da ficção.*

*Eu's, somos todos eu's cortados,
Por outros atravessados,
Jamais somos um só.*

*A culpa – bênção – é da língua,
Cândida, que despe límpida,
E mostra tudo de mim.
Na palavra é que me faço,
Deixo a marca do meu traço,
Meu rascunho é assim.*

*O que digo denuncia,
CPF do meu ser: Crivo ... Palavra... Falada...
Bendita língua escancarada.*

*O que calo me consome, não sacia minha fome,
Deixa à deriva minha nau.
Inquieta minha alma,
Afugenta minha calma,
De suores passo mal.*

Viviane Grespan

Sempre que os olhos tocam um texto ele recomeça, (re)significa.

O ato de ler não é nada passivo, pois construir sentidos implica em muita atividade. Pode ser fisicamente passivo, porém, remexer a memória histórica, elaborar sentidos, interpretar sentimentos, implica em atitude. Atitude responsiva, já nos dizia Bakhtin.

Já repararam como as pessoas, quando estão lendo, frequentemente mostram na face a mudança de expressão em relação àquilo que lêem? Como é diferente o ato de folhear as páginas do guia telefônico ou do manual de instruções, e folhear as páginas de Borges, ou de Shakespeare.

A leitura é criadora de mundos, mas existe algo que a precede. A escrita.

Sempre que um escritor publica, atualiza o curso da história da literatura. Porém, antes de publicar, sempre que escreve e reescreve, ele atualiza a história da sua obra e, por conseguinte, sua própria história. História essa constituída no mundo, pela linguagem, no contato com outros homens e mulheres do mundo, que, mesmo com suas histórias pessoais, sua bagagem, seu jeito de falar, influenciam-se – ou interferem-se – mutuamente, deixam marcas.

Nessa pesquisa, privilegiamos a escrita. A escrita em processo que se revela, também, pela reescrita. Nos propomos a investigar que *outros* poderiam ser estes – pessoas, influências - que fazem com que o escritor mude o curso da história e sinta a necessidade de reescrever o próprio texto, de recriar. Pensamos que, com a ajuda da linguística da enunciação e da crítica genética, alguns desses *outros* puderam ser encontrados e, de uma maneira marcante, se impondo àquele que escreve, atravessando-o.

Amparados pelas teorias da enunciação, vislumbramos um sujeito que escreve e que, assim, enuncia, um sujeito-autor, cujo ato resulta na escrita literária. Para o nosso recorte, a escrita de contos que se produziram no ambiente de oficina literária.

Primeiro, a enunciação mostrou-nos a abertura, através de Benveniste, para pensarmos a arte escrita. Depois, Authier-Revuz nos mostrou um caminho para entendermos a reescrita como o efeito do atravessamento do *outro/Outro*, no *um*. Ou seja, a teoria da heterogeneidade constitutiva que diz que por trás da fala de um sujeito, faz-se ouvir a voz de outro(s)/Outro que o atravessam e que o constituem e que, por isso, suscitam um constante processo de *negociação* do sujeito com a própria fala/escrita, no intuito ilusório de torná-la só sua.

Alguns desses *outros* são visíveis, tais como o *outro* de Bakhtin, aquele que se institui quando, no diálogo, as palavras aparecem carregadas de história, de *já-ditos* e que emergiram de nossa análise. Mas também existem *Outros* fluidos, um deles é o *Outro* do inconsciente (da psicanálise), que se revela nos tropeços da língua e que é indizível porque nos escapa, mas sabemos que está lá. Temos ainda o superdestinatário, as identidades concretas que nos povoam, como nossas crenças, a imagem que queremos representar, o que entendemos por certo e errado, nossas convicções.

Todos subsistem no momento da escrita. E é justamente sobre ela que aqui nos debruçamos, investigando, a partir dos rascunhos, o processo de negociação do sujeito-autor com os *outro(s)/Outro* que o atravessam no momento da escrita/reescrita na oficina literária.

Para isso, a crítica genética, que considera o texto como um processo, vasculhando os manuscritos de autores literários, muito nos apoiou, no sentido de organizarmos o “como” percorrer o desnudamento dos rascunhos e classificar os rastros de supressão, inserção, substituição, as rasuras. Rastros da língua, no texto, que revelam que aquele que enuncia lê-escuta as palavras que enuncia e busca uma constante construção de sentido que ocorre na interação do *um* com o *outro*.

Como analistas da língua, pensamos que a negociação imposta ao sujeito heterogêneo está presente tanto naquele que escreve, como naquele que lê. Nosso recorte de análise contemplou apenas o momento da escrita. Não pretendemos, no entanto, mostrar todos os atravessamentos inerentes a este processo de negociação, mas sim, aqueles que emergem da singularidade de nosso olhar, mesmo porque podemos dizer do atravessamento *do(s) outro(s)*, mas não podemos encapsulá-lo.

Os *outro(s)/Outro*, nos rascunhos analisados, se mostraram através do tropeço, das não-coincidências do dizer com ele mesmo que geraram a necessidade de (re)enunciar. Na linguagem ordinária, isso acontece na forma de comentário sobre o próprio dizer. Na escrita literária, o sujeito autor dialoga com seu texto e o comentário, implícito, se traduz em uma nova versão, uma reescrita. É como se o sujeito-autor, implicitamente, assumindo a posição de ser seu primeiro leitor, travasse um diálogo com o próprio texto e lhe dissesse: - “Texto, preciso reescrever você para reajustá-lo...”. Então, assumindo simultaneamente o papel de escritor e leitor, realiza as modificações decorrentes desse diálogo interno, dessa *negociação* com a heterogeneidade.

Do nosso exercício de análise, que percorreu oito versões antes de chegar à final - nona versão - a ocorrência de duas não-coincidências foram observadas: a não-coincidência entre as palavras e as coisas, em que há uma dificuldade do sujeito-autor em harmonizar a palavra com a coisa que quer nomear, como em FEB V5L4, em que se substitui **poucos loucos se cruzavam** por **os loucos não se passavam**; e a não coincidência das palavras com elas mesmas, como em FEc V5L7, em que há a substituição de **dá saudades que dói** por **dói que nem sei** ocorrendo um rearranjo dos termos que redireciona sentidos.

No trânsito das não-coincidências, conseguimos verificar que o ato de negociação do sujeito-autor, no momento da escrita na oficina literária, se utiliza necessariamente de uma

ferramenta conhecida: a língua, pois é nela que percebemos os rastros e suas alterações, de uma para outra versão, em movimentos metaenunciativos, que permitiram o aparecimento dos seguintes *outro(s)/Outros* que conseguimos visualizar: os preceitos da oficina, a proposta do exercício, o gênero conto e a literariedade.

Ao contrário da linguagem cotidiana, na escrita literária, esse movimento metaenunciativo não visa à complementação imaginária do sentido, pois a literatura, prática só de linguagem, inscreve-se no próprio lugar do desvio, caracterizando-se por uma radical recusa a tudo dizer.

O sujeito-autor é o senhor – heterogêneo e atravessado por *outros/Outros* - da sua escrita, mas não o detentor de um sentido que nela caiba.

De posse dos seus saberes, o sujeito-autor cria uma personagem completa cuja vida também é capaz de criar, com todas as suas nuances e complexidades, imitando ali, na obra, praticamente o papel de Deus, o criador, que de tudo sabe e a tudo vê, similarmente ao que Bakhtin chamou de “excedente de visão”⁴¹. “O sujeito da escritura é onipresente. Assim como um demiurgo, ele é criador de mundos” (GRÉSILLON, 2007, p. 194). Ele detém o poder da vida de suas personagens. Mas as personagens do livro são seres de papel. Na vida real, somos todos seres inacabados em pleno processo de constituição e a relação com os outros que nos circundam, através da linguagem, é condição para *sermos* no mundo.

Observemos a nós mesmos, não é verdade que ao interagirmos com um amigo falamos de um jeito diferente daquele com que falaríamos com um estranho, com quem não temos nenhuma intimidade? O modo com que realizamos nossas escolhas verbais e nos posicionamos no mundo está diretamente ligado ao *outro* para o qual falamos e é afetado pelo atravessamento dos *outros* que nos constituem.

Da vida não há um autor e se estou vivendo, tenho um por-vir e portanto sou inacabado. O todo acabado de minha vida eu não o domino. [...] Consideremo-nos dentro deste mundo: estamos expostos e quem nos vê, nos vê com o “fundo” da paisagem em que estamos. A visão do outro nos vê como um todo com um fundo que não dominamos.[...] Este “acontecimento” nos mostra a nossa incompletude e constitui o outro como o único lugar possível de uma completude impossível (GERALDI, 2003, p. 16).

⁴¹ A ideia de “excedente de visão” é abordada por Bakhtin em *Estética da criação verbal*, no capítulo intitulado “Autor e herói” (2000, p. 32), que integrou nossas primeiras leituras quando ainda constituíamos nossa visão de sujeito-autor.

Sempre buscamos uma completude no *outro*, mesmo sabendo que a experiência que o *outro* tem de nós, nos é inacessível. A completude do texto está no *outro* leitor.

Esta pesquisa, principalmente, quis direcionar os olhares para produção do texto literário enquanto processo, seja pelo olhar daquele que ensina, o mestre, ou pelo olhar daquele que aprende a produzir, o aluno afinando. Quis, também, provocar questionamentos em outras instâncias que envolvem o ensinar/aprender a escrever literariamente, como por exemplo, na sala de aula, no sentido de visualizar o texto como algo muito maior do que sua produção final. No sentido de vê-lo como movimento singular.

O jogo das rasuras, supressões, inserções e substituições, por certo, está fortemente presente nas salas de aula, em que o texto sempre deveria ser visto como um movimento, não como produto na forma de *texto acabado* que vislumbra essencialmente a nota dada pelo professor.

A língua está aí para isso, para servir de ferramenta, mesmo que imperfeita, que possibilita lapidar. Basta olhar para análise aqui realizada, para a escolha que o melhor verbo provoca, para as substituições lexicais, para os movimentos pronominais, para a troca da conjunção, para o rearranjo das frases, para o texto em construção. O processo em verdade é que permite construir, no sujeito, o que podemos chamar de originalidade. No mais das vezes, a originalidade se revela em novas formas de dizer o que todos já sabem, porém de maneira inédita, que inaugura o novo advindo da insatisfação com o *já-dito*, da necessidade de (re)dizer.

Com este trabalho, pensamos ter deixado algumas contribuições. No campo da enunciação, principalmente, através do deslocamento da teoria de Authier-Revuz para pensarmos as questões da arte escrita tomando as modificações ocorridas de uma para outra versão do texto literário, sucessivamente, como desdobramentos metaenunciativos que impulsionam a reescrita por força da alteridade.

No campo metodológico, nossa contribuição se põe no sentido de propor uma classificação dos movimentos, apoiada na crítica genética, para dar visibilidade à escrita literária enquanto processo que considera mais do que a escrita, o que ela esconde nas entrelinhas: o passo a passo da escritura, através dos rastros que deixa, e que permite repensar as concepções de linguagem através dos escritos de cada sujeito.

No campo da literatura, pensamos ter focalizado, também, o processo e a busca constante pelo aprimoramento do texto, que pode ser obtido nas oficinas literárias, pois nelas encontramos aporte teórico, propostas direcionadas, troca de experiência com os pares e o

olhar atento dos ministrantes, reconhecidos como multiplicadores de saberes/sabores, que nos guiam na busca da literariedade.

Ainda, tivemos a pretensão de colocar os rascunhos em evidência. Os rabiscos, as versões provisórias, em curso, *o texto gerúndio*. Há que se trabalhar a linguagem, há que se (re)trabalhar a textura. E mesmo pronto, o tecido é eivado por *outros*, na leitura, que também adivinham outros percursos, o (re)fazem, negociam e o (re)significam.

Com esta abertura para a *negociação*, encontramos terreno pronto para semear novos questionamentos ou novas buscas acerca dos estudos da língua, para além do linguístico conforme o conhecemos. Podemos reconhecer outros significantes onde a língua signifique em relação direta com o homem, da qual não se dissocia, produzindo sentidos, evocando novas interpretações e também os *outro(s)/Outro* do discurso, que se dão a conhecer na arte, e muito na literária.

Esse foi nosso movimento. É necessário, agora, fazermos uso do ponto final, encerrando, por hora, nesta versão. Para nós, o ponto final representou(a) a possibilidade do (re)começo.

REFERÊNCIAS

ARESI, Fábio; FLORES, Valdir. *O funcionamento enunciativo do par pergunta-resposta em situação de clínica dos distúrbios de linguagem*. Calidoscópico. V. 6, n. 2, p. 86-95, mai/ago, 2008.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. São Paulo:Unicamp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BATISTA, Vicente Alves. *O fenômeno literário e as manifestações de literariedade*. Disponível em: <[HTTP://www.webartigos.com/articles/3188/1/O-Fenomeno-Literario-E-As-Manifestacoes-De-Literariedade/pagina1.html](http://www.webartigos.com/articles/3188/1/O-Fenomeno-Literario-E-As-Manifestacoes-De-Literariedade/pagina1.html)>. Acesso em: 23 out. 2008.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística Geral I*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989.

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *Ensaio íntimo e imperfeito*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise de A Metamorfose*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada. São Leopoldo: UNISINOS, 2005.

_____. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*. Londrina. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042/2585>>. Acesso: 12 nov. 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ENDRUWEIT, Magali Lopes. *A escrita enunciativa e os rastros da singularidade*. Tese de doutorado em Linguística. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística I. Objeto teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FLORES, V. N.; TEIXEIRA, M. *Introdução à lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FLORES, Valdir do Nascimento (et al.). *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

GARCEZ, L. H. do C. *A escrita e o outro: os modos de participação na construção do texto*. Brasília: UNB, 1998.

GERALDI, João Wanderley. *Palavras escritas, indícios de palavras ditas*. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão: v.3, Número especial, 2003.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

HARTMANN, Fernando. *A voz na escrita*. Tese de Doutorado em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1968.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Uma visão dialética e radical da literatura*. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

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

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.

VIER, Sabrina. *Da singularidade na/da linguagem poética: um estudo enunciativo em canções de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Lingüística Aplicada. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

ANEXOS – VERSÕES DE ANÁLISE

ANEXO A – Versão 1

1

52.314
Semana • Week • 08

QUINTA
THURSDAY • JUEVES
DONNERSTAG • GIOVEDÌ
JEUDI • 木曜日

21

8 estava na clinica ja
há 3 semanas.

9

- 10 - cach
- 11 - chiclé
- 12 - quadro
- 13 - dente

12

13 Dizem que chiclés são
máficor. São cheios de
14 bolinhas que rugem

14

8 depois da quarentena

9

10 Equívoco acho sentido

10

11 Depois de 15 dias de clinica, equí-
voco já não se importava com as
12 palavras de ter ido para lá.

12

13

14 Há duas semanas planejava o
aniversário. Como seriam os 30 anos
15 no

15

16

17

18

19

Fevereiro
February

Febrero • Februar • Febbraio • Février • 二月

ANEXO B – Versão 2

ANEXO C – Versão 3

ANEXO D – Versão 4

ANEXO E – Versão 5

ANEXO F – Versão 6

ANEXO G – Versão 7

ANEXO H – Versão 8

ANEXO I – Versão Final