

ANGÚSTIA, RESISTÊNCIA, SILÊNCIO E VIOLÊNCIA ÉTICA: CORPOS E GÊNEROS SEXUAIS NA FICÇÃO ROMANESCA DE SARAMAGO*

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é de outra raça.

Palavras consumidas se acumulam,
Se represam, cisterna de águas mortas,
Ácidas mágoas em limos transformadas,
Vaza de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:
Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,
Palavras que não digam quanto sei
Neste retiro em que me não conhecem.

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,
Nem só animais bóiam, mortos, medos,

Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.

Só direi,
Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem se cala quando me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo.
("Poema à boca fechada", José Saramago)

A epígrafe escolhida para este trabalho muito nos ajuda a descortinar o gesto de leitura que estamos propondo sobre parte da poética de José Saramago em sua ficção romanesca. No poema, desde o título, vai sendo proposta uma relação entre dizer e silêncio que desestabiliza os sentidos dados pelo senso comum, já que o eu lírico reconhece que só dirá "Crispadamente recolhido e mudo", uma vez que busca a "cisterna" de palavras conhecidas, "consumidas", e que se acumulam em "águas mortas". Com isso, o dito permanece, também, morto, de forma que o silêncio parece se revelar mais propício diante de uma língua que não diz mais o que se julgava ser capaz de ela significar. Assim, só resta a (im)possibilidade de um "Poema à boca fechada", em que dizer avizinha-se do não-dizer que produz efeitos sobre o corpo falante.

Sendo assim, o poema, de início, constrói uma problematização sobre o conteúdo que, no senso comum, é comumente atribuído à língua e ao silêncio. Pautados nisso, lançamos uma perspectiva sobre a obra de Saramago de modo a pensar condições de existência dos gêneros sexuais na língua e na atividade de enunciação nos romances do autor. Para tanto, nos afastamos de uma análise de conteúdo em direção, paulatinamente, a uma análise discursiva da diegese. Isso significa propor caminhos de interpretação sobre a ficção do autor lusitano de maneira a se considerar, em primazia, a materialidade histórica que dá espessura à língua, tornando-a opaca, refratando valores e atualizando discursos, efeitos de sentido entre interlocutores (PÊCHEUX, 2006).

Com isso, partimos da consideração do narrador enquanto enunciador. Ou seja, não nos interessa, neste trabalho, o emprego de uma categoria narrativa que, demiurgicamente, acredita e cria a evidência de que é dona de seu dizer. Ao contrário, constituindo-se enquanto enunciador, o narrador é capaz de dizer sob o efeito de unidade; enquanto, na verdade, é disperso, não simétrico em relação ao que acredita dominar para narrar. No caso da ficção romanesca de Saramago, essa percepção do funcionamento discursivo da narração é aproveitada, explicitamente, como elemento integrante da poética do autor.

Em "Afinal, o que é literatura?", de Mirian Hisae Yaegashi Zappone e Vera Helena Gomes Wielewicksi (2009), intenta-se um panorama histórico e crítico

sobre os deslocamentos do que se entende por literatura ao longo dos séculos. Ao contrário de se revelar algo perene, a ideia de literatura não só se mostra instável, mas, também, como capaz de gerar efeitos em função daquilo que os sujeitos de uma comunidade entendem pela mesma. Com isso, a problemática ideológica revela-se à medida que parece haver um sentido evidente sobre algo que é, na verdade, uma prática discursiva capaz de consolidar poderes na disputa de sentidos sobre o literário. Portanto, o entendimento sobre literatura acompanha movimentos entre formações discursivas que, muitas vezes, contribuem para reconhecer alguns procedimentos culturais e deslegitimar outros. Nem sempre o cânone se consolida “puramente” – até porque o “puro” é mais um efeito discursivo em uma formação ideológica – por questões de qualidade estética. Importante relembrar isso porque parcela expressiva da chamada literatura contemporânea vai textualizar tais polêmicas de maneiras muito diversas.

Anatol Rosenfeld (2009) atribui ao romance contemporâneo a característica da desrealização. Segundo o crítico, não se trata de uma qualidade *amimética*, mas de uma nova relação com a representação das realidades que é empreendida pela ficção. Esta não só – inspirada pelo trabalho inicial da pintura vanguardista – assume novas possibilidades de formas e expressões artísticas, como articula isso a uma discussão na qual os conceitos de realidade e literatura são entendidos como existentes dentro de práticas da língua e da linguagem. Ou seja, estas, atravessadas pela historicidade e pela ideologia, re/des/constroem os sentidos, as (im)possibilidades e as condições de a arte e a literatura existirem. Comumente, os narradores são interpelados de maneira a estabelecerem uma nova identidade enquanto enunciadores: aos poucos, eles representam a si mesmos não mais fontes nem donos do seu dizer (ao contrário, lançam dúvidas sobre seus enunciados), ao passo que revelam suas possíveis estratégias de como falar das realidades, inclusive a de existência da linguagem. Portanto, a desrealização do romance contemporâneo, como o de Saramago, não seria uma negação de qualquer realidade, mas o entendimento desta enquanto refração: não reflexo de algo externo à obra que seria pronto, imutável, perene. Com isso, uma nova relação com o silêncio da linguagem é estabelecida, acima de tudo, no aspecto selvagem deste (ORLANDI, 2007).

A partir das ideias acima sobre o conceito de literatura e sobre as práticas recorrentes no romance contemporâneo, refletimos sobre como a ficção romanesca de José Saramago pode ser pensada. A tematização da escrita literária nos romances do autor é comum, seja pelo conteúdo explícito – como ocorre em *História do cerco de Lisboa* (2003) – ou pelas intervenções do narrador, relativizando e problematizando verdades, valores e aparentes efeitos de realidade – como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Assim, trazer a literatura enquanto prática de composição, de escrita, é algo há muito reconhecido pela crítica e pelos leitores do autor lusitano. Dessa forma, a ficção romanesca saramaguiana

estabelece uma relação com a literatura não só enquanto conteúdo, mas enquanto elemento discursivo importante. Dizemos porque, justamente por essa característica de trabalho com a enunciação questionadora do que ela mesma afirma poder dizer, esses narradores podem ser lidos enquanto enunciadores. Ou seja, eles falam a partir de uma posição na qual qualquer estabilidade é discutida e convertida repetidamente em dúvida, questionamento.

A formação discursiva e o sujeito, na perspectiva da Análise do Discurso de Pêcheux, podem ser compreendidas mutuamente (Pêcheux, 1998), já que o indivíduo é interpelado como sujeito dentro de formações discursivas. Estas, por sua vez, dominam o sujeito e regulam o que pode e deve ser dito em dadas condições de produção. Com isso, o sujeito pode assumir tomadas de posição, identificando-se consigo ou com os demais, acreditando, ainda, que, assim, está tomando consciência de si e de uma realidade, como se ambos fossem únicos. Este efeito de unidade, no entanto, revela-se como algo da ordem do imaginário, já que o sujeito permanece cindido em relação a si mesmo, nunca havendo identificação completa com a forma-sujeito da formação discursiva que atua sobre ele. Logo, este pode atuar na lógica do “bom” ou do “mau sujeito”, dado se identificar com alguns saberes da formação discursiva e se contra-identificar com outros como forma de resistência. Abre-se então, espaço para a contradição. Esta, por sua vez, não deve ser lida como algo ruim porque é justamente quem possibilita a poesia, o ato falho, as rachaduras que originam a circulação e o deslocamento dos sentidos.

Tendo isso em vista, justificamos a proposta de ler os narradores de Saramago como enunciadores: para tentar acompanhar possíveis movimentos e práticas discursivas de surgimento dos sentidos. Os narradores são interpelados como sujeitos porque só podem enunciar afetados por formações discursivas, nas quais as possibilidades do dizer são reguladas, inclusive, as de questionamento. Se há resistência, ela acontece de dentro e através das formações ideológicas e, portanto, discursivas que predominam e atuam sobre o sujeito que fala. Este, por um lado, acredita ser dono de seu dizer e que a realidade e as palavras só tenham um único sentido, evidente; por outro, quando há contra-identificação – e a total identificação fal(h)a – surge a dúvida, a revolta, o questionamento, a resistência contra o já-dado, o já-construído. Exatamente tal movimento entre identificação e não-identificação caracteriza o processo de textualização e atualização discursiva empreendida pelos enunciadores saramaguianos: uma histórica é narrada e, constantemente, ocorrem efeitos de distanciamento entre a instância que diz e o que é dito. Ou seja, o fato de o sentido sempre poder ser outro é, continuamente, velado e desvelado, em um jogo de claro e escuro (BIZIAK, 2016) na enunciação. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, temos:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o

que se passou, **é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira**, a resposta a dar é a de que **todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu.** (SARAMAGO, 1995, p. 253)

Em *História do cerco de Lisboa*, por sua vez:

Juntando o que foi efetivamente escrito ao que por enquanto está apenas na imaginação, chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se nos lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, **é homem de escrita lenta**, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, **o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve.** [...] Estas prevenções novamente se recordam para que tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente está sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada. (SARAMAGO, 2003, p.141, grifos nossos)

Atentando-nos aos trechos grifados nas citações anteriores, percebemos que podemos ler os narradores pela perspectiva de serem enunciadores a partir do instante em que propomos um gesto de leitura pelo viés discursivo. Isso significa levar em conta a espessura da linguagem, a qual se torna opaca graças à sua materialidade histórica. Dizer, narrar, enunciar, então, é algo só possível a partir de dadas condições que independem do sujeito. Na ficção de Saramago, tal constatação surge textualizada à medida que os enunciadores transitam entre identificações e contra-identificações que reconhecem realidades para, em seguida, lembrar seu enunciatário – também histórica e ideologicamente situado – de que o

dizer sempre pode ser outro, assim como a naturalização da realidade, não importa qual seja ela. Sendo assim, na prática discursiva dos enunciadores da ficção romanesca de Saramago, não interessa propor uma outra realidade “melhor”, mais “adequada”; mas, ao contrário, transitar, ininterruptamente, entre possibilidades diferentes que não devem ser vistas como “outras”, e, sim, como versões do que se vive e se aceita como vivível e dizível. Tal prática ganha significação para além do conteúdo, colocando-nos a questão do sentido e das suas movências, dos seus tropeços, possíveis e compreendidos em condições históricas e ideológicas.

É sabido, dentro da fortuna crítica de Saramago, a relação tensa com a produção e divulgação do saber, principalmente pelas mídias. Isso ocorre em *História do cerco de Lisboa*, por exemplo, por meio da inscrição de um “não”, por Raimundo Silva, revisor, em um livro de história prestes a ir à gráfica. Temos, também, em *Ensaio sobre a cegueira*, por meio da atividade de repetição do televisor presente dentro do manicômio, uma voz que se faz ecoar, interpelando os sujeitos do ambiente como doentes, cegos; de forma que, mesmo após os anúncios regulares, os efeitos do dizer continuam circulando nos corpos. Por esse caminho interpretativo, o processo de atualização discursiva e de interpelação dos enunciadores dos romances podem ser melhor compreendidos, já que não atuam de fora da história ou da ideologia, mesmo que seja para questionarem ambas. Não por acaso, estamos diante de “cercos” e “ensaios”: esse léxico, colocado em relação interdiscursiva com a prática dos enunciadores, reforçam a ideia de questionamento e de precariedade, já que estaríamos diante de uma arena de disputa entre discursos, cercados, e de algo sempre inacabado, porque é ensaio. Concomitantemente, é justamente a condição de “cerco” e “ensaio” que permite que alguma “história” surja e que se fale “sobre” algo. Em outros termos, não há como fugir da precariedade da linguagem e dos sujeitos – cujos sentidos e formas de expressões sempre podem ser outros – mas é ela que faz a poesia, estética e politicamente, surgir, dado que a arte e suas maneiras de produção, conceituação, apreensão e circulação não são menos ideológicas:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber as novidades, em geral as pessoas não trazem muita pressa, e sendo este um bairro popular, onde todos se conhecem e onde a familiaridade do quotidiano já reduziu ao mínimo as cerimônias prévias à comunicação, tirando, claro está, alguma fórmulas simples. [...] A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que

vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos, ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português (SARAMAGO, 2003, p. 55)

A partir deste ponto, salvo alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada na valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. Voltando ao assunto... (SARAMAGO, 1995, p. 123)

Estamos, neste estudo, tomando as duas obras já nomeadas do autor português porque, dentro do projeto estético e político deste (Saramago, 2014), há uma passagem metaforizada¹ pela estátua e pela pedra. *História do cerco de Lisboa* corresponderia à fase estátua – de maior trabalho com a concepção de um projeto literário, um fazer, um funcionamento que também é análogo ao social – enquanto *Ensaio sobre a cegueira* corresponderia à fase pedra – de maior preocupação e reflexão sobre a espessura da linguagem, matéria-prima do escritor e de todo vivente. Com isso, de um momento a outro da produção romanesca do autor, percebemos que um projeto estético e político pode ser lido a partir do comportamento enunciativo. Este, por sua vez, só possível e em constante diálogo com as condições de produção que lhe sustentam. Estas, ao mesmo tempo em que parecem possuir elementos óbvios, evidentes, possuem muitos outros que permanecem silenciados, mas gerando efeitos sobre os sujeitos (ORLANDI, 2007). Por isso, o silêncio, dentro do que estamos defendendo sobre a prática discursiva da ficção romanesca de Saramago, adquire reconhecimento fundamental.

Eni Orlandi (2007), ao abordar “as formas do silêncio”, lembra-nos de que este pode se manifestar de mais de uma maneira. A linguagem tenta domesticar o

silêncio e sedentarizar sentidos por meio da gestão dos significados através da exigência de coesão, coerência, literalidade etc. No entanto, o silêncio – não representável – permanece atuando no dito. Com isso, ele não dura, é extremamente fugaz e só vislumbrado por entre o que está enunciado:

Por isso, distinguimos entre: a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio, que se subdivide em: b1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). Isso tudo nos faz compreender que estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isso faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas (ORLANDI, 2007, p. 24)

Nos dois romances de Saramago, aqui propostos para diálogo, interessa-nos a segunda forma do silêncio, a política, porque ela é aproveitada enquanto estratégia enunciativa explicitamente empregada como modo de dizer na ficção. Em *História do cerco de Lisboa*, Raimundo Silva, revisando um livro, cujo conteúdo é a respeito da história portuguesa no momento do famoso cerco dos mouros a Lisboa, inscreve um “não” no texto que lhe é apresentado à leitura. Esse “não” surge cheio de silêncio por dois motivos, ao menos: primeiramente, porque revela que o sentido ali enunciado pode ser outro, de forma que as relações e os limites entre “original” e “reescrita” são invertidas, tensionadas. Ou seja, qual é o dizer primeiro? Difícil afirmar, difícil arriscar uma única saída, já que um parafraseia elementos considerados “históricos”, “evidentes” do que se acredita ser “passado”. Ao mesmo tempo, uma nova versão se constrói sem apagar a anterior, dado que é escrita sobre ela à maneira de um palimpsesto. Com isso, o intra e o interdiscurso se confundem: eis, então, o silêncio constitutivo apontado por Orlandi (2007).

Em segundo lugar, o silêncio local também produz efeitos, uma vez que a editora censura a atualização discursiva de Raimundo, sem que, no entanto, esta deixa de significar. Com isso, a mesma censura que produz Sara enquanto “revisora do trabalho do revisor” permite, também, que esta seja a possibilidade outra do “não”, a afirmação de que há outros “movimentos do sentido” (Orlandi, 2007). Por isso, há resistência: o silêncio é selvagem. Sendo assim, um dos caminhos que podemos compreender, pelo funcionamento da enunciação do romance, é indagar, juntamente com o enunciador, de que nos serve o sentido consagrado da história e

o que temos a ganhar colocando-o em novos contextos de significação, circulação e recepção.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, por seu turno, a política do silêncio nos parece se revelar de maneira um pouco mais sutil na atividade enunciativa, até por se tratar de uma obra que explorará outra temática, que não a relação com a história. Temos, como já afirmado aqui, um enunciador cujo dizer que, assim como no outro romance, continua a manter o movimento entre aproximação e afastamento com a formação ideológica dominante: assujeitado a ela, mas, também, refazendo limites entre os ditos. As relações entre os personagens são revistas, constantemente, pela intervenção do enunciador junto às falas daqueles. Isso ocorre de tal maneira que, em diversos momentos, é muito difícil ou impossível fazer a separação (recurso também empregado no outro romance). Sendo assim, através deste procedimento enunciativo, os dizeres dos personagens são colocados em novos contextos de recepção. Vejamos, por exemplo, o trecho a seguir:

A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. **Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo**, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro, como também não o eram as ameaças. Que haverá entres eles, pensou. Neste instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. (SARAMAGO, 1995, p. 49, grifo nosso)

Nele, a mulher do médico possui o que parece ser sua fala entrecortada com percepções que, não necessariamente, podem ser atribuídas com certeza a ela: como o dizer de que havia, nos personagens, “um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro”. Assim, vão se sobrepondo enunciações sem que se defina um único enunciador para elas; já que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que um se apaga (é silenciado para o outro surgir), ambos parecem só emergirem juntos, remetendo-se mutuamente, de forma a deixar de haver um “outro” inteiramente separado do “Um”. Por meio dessa atividade enunciativa, permanece o efeito de que a unidade do dizer, na verdade, é atravessada por outras formas de significar que não a da linguagem. Por isso, mesmo quando sob a censura do manicômio, as identidades – silenciosamente – se transformam para que continuem a tentar significar as realidades.

No espaço hostil das camaratas, os personagens vivenciam outras possibilidades de interpelação, sem deixar de se associar à forma-sujeito dominante². Isso quer dizer que todos eles sentem efeitos de outras possibilidades

de vivência, outrora silenciadas em seu cotidiano de classes sociais. Assim, novas formas de disputas se apresentam à existência: o estupro, a briga por espaço e comida, a traição extraconjugal, as excretas que se acumulam pelos cantos do ambiente. Compreende-se, então, que a interpelação de indivíduos em sujeitos não é algo estático, permanente, e mais que isso: uma identificação pode silenciar outras, o que não faz com que deixem de surtir efeito. Ao mesmo tempo em que uma sensação de “realidade” é criada, a de “impossibilidade” também é, demarcando e circunscrevendo aquela. A qualquer instante, as posições entre ambas podem ser invertidas ou confundidas, já que os limites entre as formações discursivas são passíveis de mudanças a todo momento, e é nas franjas destas que o silêncio atua. Enfim, não há relação de causalidade ou de naturalidade entre palavras e coisas que seja perfeita. Aliás, por isso, o enunciador romanesco de Saramago fala como entendemos que o faz, pela saturação:

O processo ideológico não se liga à falta mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de “evidência”, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como “natural”. (...) Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para ser interpretadas por determinação históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas. Dessa forma, podemos afirmar que a ideologia não é ocultamento mas interpretação de sentido em certa direção, direção esta determinada pela história. (ORLANDI, 2007, p. 96-97)

Com isso, os enunciadores “de Saramago” trazem para o exercício discursivo dos romances as relações entre não dizer e não saber, já que os sujeitos podem (não) dizer por relação com o (não) saber. Isso significa que nem sempre se deixa de enunciar algo por desconhecimento ou esquecimento³, mas também por interdição. Diante disso, o ignorado e o interdito são postos em nova relação de saber com o reconhecido e o permitido.

Daí, pensamos a relação desta atividade enunciativa com a “violência ética” proposta por Judith Butler (2015), que consiste na análise do problema da autonarratividade e autotransparência. Segundo a autora (e já a lemos associando com elementos da teoria pêcheuxtiana), quando uma formação ideológica, por meio de sua forma-sujeito, exige a interpelação em busca de um sujeito racional e transparente, evidente diante do outro, ocorre um distanciamento do que seria o funcionamento dos viventes (sendo que este é homólogo ao próprio

funcionamento discursivo). Inscrito na formação discursiva, o sujeito se vê constrangido a realizar um relato de si sob efeito do pré-construído, do já-determinado histórica e ideologicamente. Sob o olhar de Butler, no entanto, mesmo determinado, o sujeito não pode retirar a sua responsabilidade sobre o que acredita dizer de si, a qual ocorre em condições sociais específicas. De forma que discutir ética é discutir teoria social, e acrescentamos a isso a discussão sobre a materialidade da linguagem. Portanto, ser ético é discutir as normas que regulam os sujeitos e seus posicionamentos discursivos, que, contraditoriamente, são e não são deles. Portanto, falar de si de maneira ética, entendendo isso como algo feito por meio de um sujeito transparente e racional, é algo impossível. Sendo assim, o agir ético – que também ocorre pela atualização discursiva – nem sempre vai ter conotação positiva. Isso fica claro em diversos momentos da obra de Saramago. Enunciadores e personagens debatem-se com o já-dado, de forma que, sem um enquadramento prévio, por mínimo que seja, não há reconhecimento algum. Tal questão fica clara na construção discursiva de corpos e gêneros sexuais na ficção do autor lusitano.

Pela maneira como os corpos dos personagens vão sendo construídos pela enunciação, o funcionamento da memória sobre os sujeitos e seus reconhecimentos ocorre de maneira a rever o já-dito, com o cuidado de não impor, simplesmente, outra versão; mas, sim, deixando todas as possibilidades dos viventes em situação polifônica, já que mesmo a voz dos enunciadores nunca se impõe sobre as das personagens. Com isso, os corpos adquirem uma situação errante, no duplo sentido do termo, no ato falho que nos permite vislumbrar a espessura da linguagem: enquanto sujeitos que se distanciam do acerto esperado socialmente, colocando-se em um movimento incessante e que propõe novas formas de acertos e de vivência possíveis.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, o apagamento do nome próprio, espécie de identificação por paráfrases (“mulher do médico”, “homem da venda preta”, “mulher dos óculos escuros”) é marcado, também, por certa dose de anonimato. É essa relação entre conhecido, desconhecido e reconhecido que proporciona um maior deslizamento dos sentidos, de maneira que novas identidades são criadas à revelia de um nome que “amarre” o sujeito, sendo que formas distintas de ser “mulher do médico”, por exemplo, são representadas pela enunciação romanesca. Na verdade, maneiras distintas de ser “mulher” são construídas pelos efeitos da linguagem: entre o típico reconhecimento enquanto outra do “homem” e como condutora ou transformadora de masculinidades, sem que uma vivência apague a outra, ressignificando divisões entre os corpos e seus gêneros. Isso ocorre, por exemplo, na cena do estupro coletivo, em que, previamente a ele, ocorre uma discussão sobre o que significa, naquelas condições de produção, atualizar discursos sobre a violação dos corpos, uma vez que, sem esta, o que restaria é a fome, outra forma de ausência de reconhecimento. Nessa situação, o que seria a

ética do feminino, entre ser “mulher do médico” e ser “mulher dos óculos escuros”? Aliás, não à toa, quando aquela vê, presencia, a relação sexual do marido com esta, propõe que nada seja dito, mas que se fique em silêncio. Este surge não somente como ausência de palavras, mas como chance de outros sentidos surtirem efeitos, de outra memória sobre o adultério cometido se escrever: nesse instante, a mulher do médico revela à dos óculos escuros que conseguia enxergar. Ver, portanto, é atividade dos viventes muito próxima à política do silêncio descrita por Orlandi (2007), já que a visão também é recortada de maneira a se censurar o que se vê e, também, de que o visto sempre pode ser uma ilusão do olhar. Portanto, a relação contraditória entre o claro e o escuro, o que se vê e o que é velado, é análoga à entre a palavra e o silêncio (já que este não se limita ao não-dito, apresentando-se como outras possibilidades de a significação acontecer).

Os deslocamentos entre as relações de feminino e de masculino e dos sentidos sobre os corpos também está presente em *História do cerco de Lisboa*. Nesse caso, temos tal processo na representação de Raimundo e Sara: estética e politicamente, a relação entre ambos nasce de um ato de escrita que, por sua vez, é uma atualização discursiva; ou seja, a formulação de um posicionamento. Pelo “não” de Raimundo, outras afirmações vão se apresentando, mostrando que “dizer não é dizer sim” e é se responsabilizar a partir do já-dito: é através da história já conhecida, já contada, do cerco que outra surge como possível. A partir desse estopim, masculinidades e feminilidades, diante do efeito de pré-construído (e já esperado pelo reconhecimento imposto pela ética dominante, a formação discursiva dominante), podem se deslocar: Sara, pela atuação como chefe de Raimundo, assumindo voz de poder, estabelecendo censura ao trabalho de dizer “não” do revisor, abre rachaduras na atualização discursiva ordinariamente praticada por este, de maneira que possa criar novas afirmações de vivência, como a escrita do próprio romance dele, seu próprio cerco. Vejamos exemplo disso em um belo diálogo dos dois personagens:

Raimundo, Diga, Logo que eu possa sair, irei visita-lo, mas, Estou à sua espera, Essas palavras são boas, Não percebo, Quando eu já aí estiver, deverá continuar a minha espera, como eu continuarei à sua, por enquanto não sabemos quando chegaremos, Esperarei, Até breve, Raimundo, Não se demore, **Que vai fazer quando desligarmos, Acampar em frente da Porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite**, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, **Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor** sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explica-lo ao autor, **Parece**

que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa (SARAMAGO, 2003, p. 223, grifos nossos).

Além disso, na “outra” história do cerco, a escrita por Raimundo, estabelece-se um duplo, um “outro” casal: Mogueime e Ouroana surge enquanto efeito metafórico (PÊCHEUX, 1997) em relação ao primeiro. Com isso, na “outra” história, vemos a presença da “mesma”: ou seja, novas formas de reconhecimento só podem surgir a partir do já-dado. A partir da história negada, surge a afirmada pelos novos casais em pontos diferentes do tempo, mas reafirmando a espessura da linguagem. Ou seja, mais que um duplo de Sara e Raimundo, Ouroana e Mogueime permitem-nos compreender o efeito de “cerco” que é próprio dos discursos, materialidades da ideologia: falamos não como donos do dizer, mas talvez, no máximo, como locatários dele, mesmo que nem sempre lembremos disso a ponto de pagar o aluguel devido. Portanto, sempre há uma relação de dívida com o já-dito, mesmo que para o negar. Nesse movimento do sentido, o “novo” surge enquanto aparência, uma vez que é presença concomitante do “velho”: não há “Um” sem outro, mas, sim, mais propriamente, uma perpétua hiância, alternância entre uma brecha e outra da linguagem, em que novas formas de significar o gênero se inscrevem nas já consagradas pela formação discursiva. Esta, ao mesmo tempo que se confirma pela reprodução, é que permite a produção, tal qual na relação dos casais cercados de linguagem.

A partir de Pêcheux (2006), entendemos o acontecimento discursivo como um encontro de temporalidades que torna a enunciação possível. Pela leitura dos romances de Saramago, fortalecemos isso, já que o dizer do enunciador, interpelado em sujeito histórico e ideológico, é possível pela memória discursiva (“passado”) em relação assimétrica com o “presente” do enunciar (já que não se recupera o que se quer nem nas expressões que se escolhe, mas nas possíveis segundo a formação discursiva dominante). Por sua vez, o “presente” se projeta, também assimetricamente, a um “futuro” da recepção, em que estaria um outro que, na verdade, se confunde com o “mesmo” que acredita dominar o dizer. Nesse procedimento discursivo, limites entre formações discursivas são redesenhados, bem como novas chances são dadas para as significações, ainda que pela via do silêncio.

Diante de tudo isso, passamos, agora, a pensar essa atividade enunciativa em relação com as propostas de Lacan sobre a angústia⁴ em seu *Seminário 10* (2005). Ao enunciar que esta é um afeto, o psicanalista afirma-a como algo não da ordem da emoção, mas de estreita proximidade com o que seria um sujeito. O Outro é o lugar do significante; ou seja, este não é criado pelo sujeito, mas é o já-

dado que afeta a prática languageira do falante. Assim, a sensação de se ter uma imagem que identifica o sujeito é um efeito de completude que, na verdade, escapa a quem enuncia, mas que, paradoxalmente, é que permite o dizer. Com isso, todo sujeito possui relação ambígua com sua própria fala, já que esta se desloca entre o conhecido, o evidente, o “Um”, e o desconhecido, o esquecido, o “Outro”.

Portanto, o sujeito se constitui em um lugar que é do Outro através do significante. É entre o desejo e a identificação que a angústia comparece por meio do resto (objeto a) não incorporado ao eu, já que não há identificação completo ao desejo do Outro, que se supõe ser, também, o desejo do sujeito que fal(h)a. Isso é algo que se dá na linguagem, já que ela sempre permite, pelos seus “mal entendidos” e rachaduras, que o desejo – indomável, informe e não representável como o silêncio, ambos sentidos somente por seus efeitos – compareça para, em seguida, desaparecer e só permanecer o óbvio, o aparente. No lugar desse resto, surgem objetos de desejo que sempre são evanescentes, já que a falta não pode faltar (caso contrário, a angústia surge). Nesse sentido, efeitos de estranhamento consigo mesmo marcam a experiência dos viventes, já que a identificação com o outro nunca é perfeita, completa, até para que o sentido seja possível. A descontinuidade é necessária; caso contrário, não há sentido no sentido: em outras palavras, não há movimento na significação, já que ela nem seria percebida em suas contradições.

O resto que surge entre o sujeito e o que lhe é demandado pelo Outro⁵ é a experiência fundamental (no sentido de tornar possível, de dar base, fundamento) do desamparo. Este é índice de que o sujeito é ausente em si mesmo: mas não devemos fazer uma leitura pessimista disso, já que é o fator que possibilita o dizer. Falamos na expectativa de um preenchimento, de uma coincidência entre dizer e saber que, na verdade, nunca ocorre. Como já defendemos em outro trabalho (BIZIAK, 2016), tal posicionamento sobre a linguagem e, logo, o sujeito será apropriado explicitamente pela enunciação do romance contemporâneo que, em sua desrealização, se estrutura como angústia, como se ele mimetizasse o funcionamento que é da ordem do discurso⁶ (entendendo este na concepção de Pêcheux).

Temos que ressaltar as devidas bases epistemológicas entre a psicanálise lacaniana e a análise do discurso pêcheuxtiana, já que esta traz uma dimensão histórica e ideológica em que aquela não se deterá. Mesmo assim, ambas operam com proposições de sujeito muito próximas, já que ele é cindido, ausente em si, errante (no duplo sentido, novamente) entre si mesmo e o outro. Portanto, a angústia parece-nos uma condição da significação, já que esta não pode se deter em uma única possibilidade, a não ser como efeito de evidência. Ainda assim, não há evidência que resista ao estranhamento, já que ele é próprio da língua e permite que ela esteja viva, se modificando, deslocando sentidos e locais de enunciação. Logo, o sujeito nunca diz completamente de uma única perspectiva, tendendo,

muito mais, à contradição, que, cedo ou tarde, surge na atualização discursiva.

Com isso, acreditamos ser possível reforçar o ponto de vista de que o romance contemporâneo tenta trabalhar sua enunciação de maneira a deslocar a língua a um encontro, desejo de “Um”, que nunca vai ocorrer. Dentro de um projeto estético e político como o de Saramago, as identificações e interpelações são questionadas, mas assumindo-se que outras formas-sujeitos não são possíveis, o que significa a impossibilidade de se enunciar de fora da ideologia, ainda que para a criticar. É esse movimento de hiância, pendular, entre o sabido e o ignorado, o permitido e o proibido, uma forma de significar e outra, que será assumido pelo enunciadores construídos na ficção romanesca de Saramago. Assim, se bem observada, ela se revela uma grande mimesis, uma grande representação, do funcionamento da linguagem (e, por extensão, do sujeito, do romance, da arte), trazendo a literatura para dentro de si mesmo, tornando-se matéria-prima de si. Resgata-se o já-dito, o já-realizado, em novas enunciações, para se abrir em direção ao futuro. Assim o discurso acontece, angustiadamente, de maneira que o romance se constrói estranhando a si mesmo, revelando suas precariedades, uma vez que existe a partir da relação com outros gêneros e outros dizeres, agora, em novas condições de produção.

Portanto, quando alguns críticos afirmam que o romance é um gênero discursivo típico da modernidade, isso não nos parece coincidência com o aparecimento paulatino da psicanálise e da análise do discurso, já que todos vão operar deslocamentos na forma de o sujeito representar e ser representado. Continuamente, vemos, na produção contemporânea como um todo, a consolidação de narradores interpelados em sujeitos que reconhecem, ao menos em parte e em que lhes é possível (já que a ideologia não deixa de agir), a temporariedade do sentido, já que nada permanece, a não ser o vazio. Logo, este não é sinônimo de ausência, mas de que há algo agindo, sempre, sobre o sujeito e o sentido.

No caso de Saramago, então, na representação dos corpos e dos gêneros sexuais, vemos uma tentativa de proporcionar novos contatos com a alteridade, a partir do reconhecimento por parte do enunciator disso, tanto que se mistura às vozes dos personagens. Estes, por seu turno, vão reformulando os efeitos da violência ética que sofrem, uma vez que obrigados, assujeitados, a se identificar dentro de certas expectativas da formação discursiva, ainda que para tentar negar estas depois. O enunciator aproxima-se de suas personagens porque é feito delas: dizer o outro é dizer o um (“dizer não é dizer sim”), de forma a permanecer um resto incontornável do sentido – o real da história, da linguagem e, por que não, do sujeito – que permite que sempre haja alteridade. Dessa forma, masculinos e femininos deslocam-se sem fim na ficção romanesca de Saramago (por isso, inclusive, os finais em aberto, rejeitando-se a definição, o falso fim), já que parar é criar uma nova imposição, uma nova violência ética. Talvez, aí, tomando esta

literatura como base de reflexão, esteja o que Butler (1998) chama de fundamentos contingentes do feminismo. Os gêneros sexuais, então, revelam-se necessários em suas contingências, em suas ausências de unicidade, para que não criem novas violências éticas. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, isso é algo difícil de ser incorporado pelos movimentos ativistas de gênero, já que como se defendem direitos sem o estabelecimento de sujeitos a serem defendidos? Afinal, qual mulher deve ser defendida? Qual homem? Qual feminino? Qual masculino?

Portanto, a ficção ainda tenha muito a nos ensinar e a nos provocar, já que talvez os finais sejam sempre abertos. As definições, nesse sentido, só podem ser algo por vir, por acontecer em um futuro sempre relançado por cada enunciação que, por sua vez, cria novos presentes e novas relações com a memória. Assim, cada feminino que relata a si mesmo (bem como cada masculino que o faz) se desrealiza, já que, contraditoriamente, revela que é feito de algo que lhe escapa, que já foi dado e dito em outro tempo, outro espaço, outras condições de produção. Por isso, com a ajuda da ficção romanesca de Saramago, talvez a maior lição que reste seja a do vazio, não enquanto nihilismo (como é interpretado por diversas “facções” de pensamento), mas enquanto sempre-novo-vir-a-ser. Logo, enunciar é buscar futuro, já que é lá que está o sentido, que, por sua vez, angustiadamente, só pode (não) ser abraçado por outra enunciação em uma cadeia de enunciados incessante. Talvez, masculinidades e feminilidades enquanto silêncio sejam muito mais interessantes.

Notas

* Trabalho apresentado no simpósio “Performances do político e do estético: gêneros sexuais, análise do discurso e literatura”, coordenado por Aline Azevedo Bocchi (USP/FAPESP), Dantielli Assumpção Garcia (UNIOESTE) e Jacob dos Santos Biziak (IFPR/USP) durante a III Congresso Nacional e II Internacional de Literatura e Gênero, realizado de 10 a 12 de maio de 2017, na UNESP, campus de São José do Rio Preto. Artigo desenvolvido dentro do âmbito de pesquisa de pós-doutorado pela USP de Ribeirão Preto (sob supervisão da Professora Livre Docente Lucília Abrahão e Souza); pesquisador membro do E-L@DIS: Laboratório Discursivo (FFCLRP/USP), em que coordena o grupo de estudos “Gêneros sexuais e discurso”; coordenador e pesquisador do G.E.Di (Grupo de Estudos do Discurso, do IFPR, campus Palmas).

¹ Não nos esqueçamos do que Pêcheux chamou de efeito metafórico (1998), que permite o deslocamento do sentido para além da ideia de literal ou não-literal. Os sentidos de uma palavra podem ser transferidos por meio de seus diversos usos em construções parafrásticas diferentes. Pelo efeito metafórico, os sujeitos são conduzidos, na busca de sentidos, para dentro e para fora da língua (entre intra e interdiscurso). Com isso, a memória discursiva é revisitada continuamente, movendo significações. Quando Saramago, ao tentar compreender o conjunto da obra publicada sob sua autoria, afirma haver duas fases, uma “estátua” e outra “pedra”, remete-nos a uma relação interdiscursiva do diálogo da literatura com outras formas de atividade dos viventes, como a escultura, a construção. Com isso, recupera o sentido da arte como um trabalho que envolveria relação não só com o que se faz, mas também com o material utilizado, como se o caminho

reconhecido por ele, sujeito-autor, fosse do conhecimento da técnica, primeiramente, em direção ao da matéria-prima utilizada, a linguagem. Assim, pela relação entre intra e interdiscurso, Saramago, enquanto enunciador que analisa sua obra, recupera um ponto de vista histórico e ideológico sobre fazer literatura como um trabalho, uma ação, que não cria produtos, mas transforma matérias-primas em outra realidade. Ao mesmo tempo em que assume uma aproximação com todas as formas de trabalho enquanto ação e transformação no real da história e da língua, reafirma o específico da literatura, da arte: a matéria-prima e o objeto transformado, se não forem bem analisados, podem parecer os mesmos entre o início e o fim do processo. No entanto, a linguagem recuperada pelo enunciador, pelo efeito metafórico, tem suas possibilidades de sentidos e seus efeitos deslocados. Sendo assim, talvez, nem sempre seja tão evidente que a matéria-prima de toda estátua sejam as mesmas e, contraditoriamente, diferentes pedras, já que estas nem sempre suportam os mesmos golpes sem se esfacelar e, esfaceladas, ao mesmo tempo, não deixam de ser pedras, porém em outras dimensões e em outros usos. Essa concepção de ficção enquanto produção e não reprodução de realidade(s) somente é, como sabemos, de especificidade histórica e ideológica.

² Pêcheux, em *Semântica e discurso* (1998), retoma o conceito de forma-sujeito de Althusser, como fica claro pela nota de rodapé que introduz, citando este (p. 150): “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir de uma *forma de sujeito*. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais”.

³ Não nos esqueçamos, também, dos esquecimentos fundamentais à enunciação, segundo Pêcheux (1998): o sujeito ignora que não é dono do seu dizer e que há outras possibilidades de este acontecer.

⁴ As propostas de Lacan sobre a angústia também devem ser compreendidas como acontecimento discursivo, uma vez que sua enunciação se tornou possível graças à relação interdiscursiva com a obra de Freud (2006), abrindo, portanto, novas formas e caminhos de posições sobre o “afeto que não engana”.

⁵ Fundamental lembrarmos que, no conjunto da obra de Lacan, aparecem mais de um entendimento sobre o que viria a ser “outro”. Aqui, ressaltamos dois que nos são importantes: o Outro enquanto lugar do inconsciente (os sujeitos não possuem contato “direto” com sua experiência, mas só por um recorte operado pela linguagem, um processo que lhes escapa; o que gera, como consequência, efeitos de completude, de presença do sujeito a si mesmo) e como o outro do laço social, que se refere às relações de vínculo construídas nas práticas socialmente determinadas.

⁶ Lacan, ao longo de sua obra, estabelece um entendimento sobre a linguagem não como “qualquer uma”, nem mesmo como língua ou idioma. Para o psicanalista, ela inclui tudo aquilo que não se faz representar, sob o conceito de *lalangue*. O que propomos, neste artigo, é uma aproximação com a perspectiva de Pêcheux de modo a ler o funcionamento discursivo da enunciação na perspectiva que o autor de *Semântico e discurso* dá a discurso: como efeito de sentido entre interlocutores, cuja materialidade é histórica e ideológica. Portanto, discurso, em Lacan, assume outra direção (da ordem do irrepresentável, o que não significa deixar de surtir efeitos) – ainda que acreditamos que não seja incompatível com a de Pêcheux – já que não se detém sobre a materialidade da linguagem na perspectiva pêcheuxtiana. Assim, mesmo que em perspectivas diferentes, as duas visadas epistemológicas funcionam a partir de concepções de sujeito muito próximas: não mais

senhor de sua casa, mas ausente em si mesmo, uma vez que sofre efeitos do pré-construído (Pêcheux) e do significante que é já-dado, anterior ao sujeito (Lacan).

Referências

- BIZIAK, J. S. *Entre o claro e o escuro: uma poética da angústia em Saramago*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, Judith. "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pósmodernismo". *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LACAN, Jacques. *Seminário 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- PÊCHEUX, Michel. "Ler o arquivo hoje". In: Orlandi, Eni. (Org.) *Gestos de leitura*. Campinas, SP: Ed da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 4 ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2006.
- PÊCHEUX, Michel. "O papel da memória". In: ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discurso de Estocolmo*. Pará: Edufpa, 2014.
- ZAPPONE, M. H. Y.; WIELEWICKI, V. H. G. "Afiml, o que é literatura?". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.